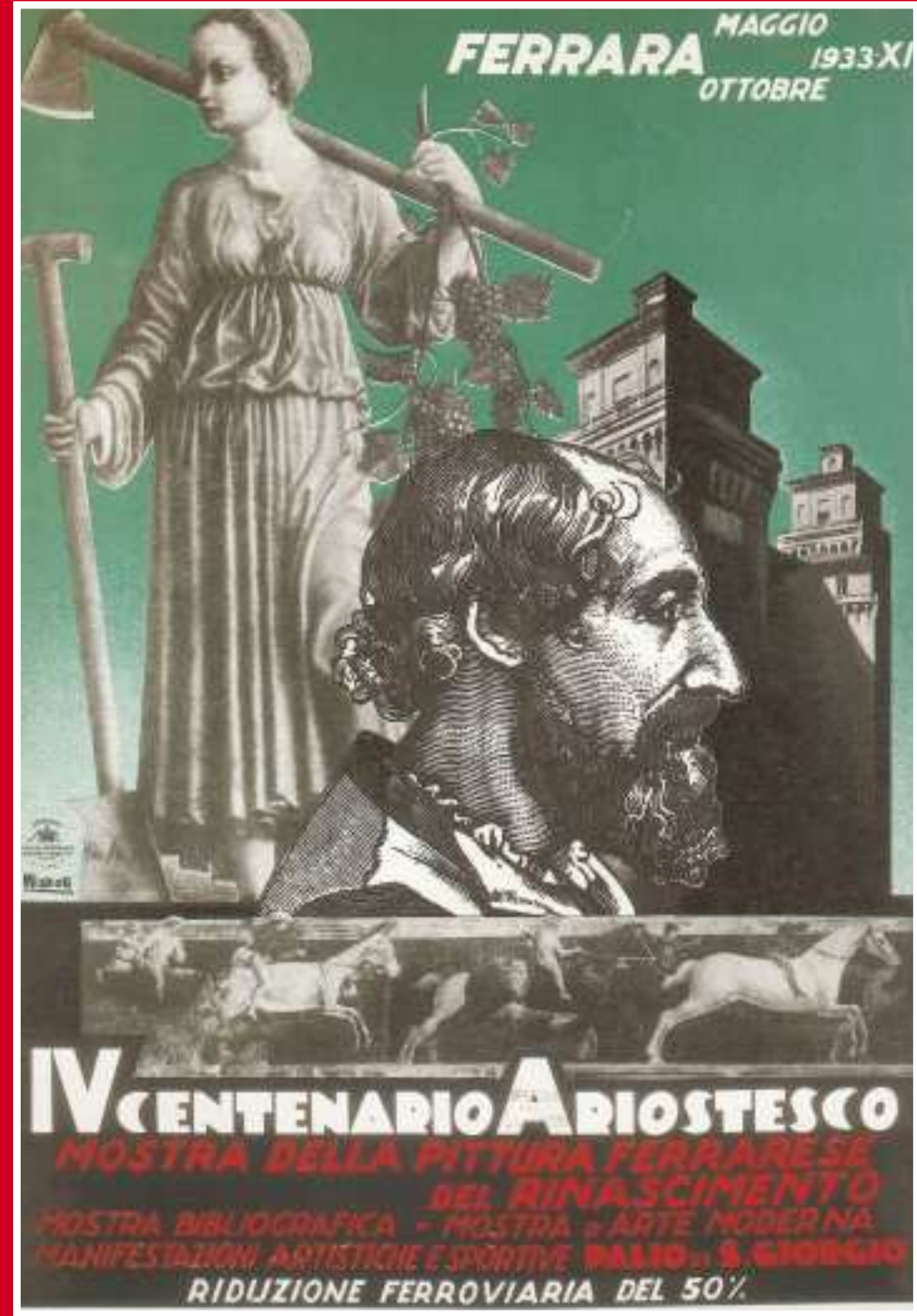


L'indimenticabile



Ricostruzione ipotetica del percorso dell'Esposizione di Daria Bertazzini, elaborazione digitale di Lorenzo Benini.

Liceo Classico L. Ariosto
Ferrara





Quaderni

del Liceo Classico "L. Ariosto" Ferrara

19

LICEO CLASSICO L. ARIOSTO
FERRARA

L'indimenticabile mostra del '33

a cura di
SILVANA ONOFRI
e
CRISTINA TRACCHI

Laboratorio didattico di ricerca e approfondimento

con il patrocinio del



COMUNE DI FERRARA

Indice

Si ringraziano per l'aiuto fornito ai nostri laboratori:

Archivio Storico Comunale di Ferrara,
Assessorato al Turismo del Comune di Ferrara,
Associazione Città d'Arte della Pianura Padana, Mantova, Biblioteca
Comunale Ariostea di Ferrara,
Centro Etnografico di Ferrara,
Circolo Filatelico e Numismatico Ferrarese,
Fondazione della Cassa di Risparmio di Ferrara,
Fondazione Giorgio Cini di Venezia,
Fondazione Salce di Treviso,
Fototeca degli Archivi Alinari di Firenze,
Musei Civici d'Arte Antica di Ferrara,
Pinacoteca Statale di Ferrara,
Ufficio Scambi Giovanili Internazionali del Comune di Ferrara.

Si ringraziano i sigg.

Lorenzo Benini, famiglia Bondanelli, Daniele Carletti, Alberto Cavallaroni,
Stefano Cavallini, Attilia Cardi, Loretta Corti, Gianni De Piccoli, Giulio
Felloni, Carla Frongia, Franco Mezzogori, Giorgio Palmieri, Peter Pribjl,
Antonio Ravelli, Paolo Ravenna, Massimo Roncarà, Giacomo Savioli, Piero
Sturla, Luigi Toselli, Folco Quilici, Roberto Zaramella.

Un ringraziamento particolare va a Leopoldo Santini che ha pazientemente
messo a disposizione del gruppo di lavoro le sue conoscenze e la sua ricca
biblioteca, a Carla Barbantini che ci ha accolto nella sua casa condividendo i
suoi ricordi e l'archivio di famiglia, al preside Giancarlo Mori che ha agevo-
lato le molteplici attività legate al progetto e ai numerosi ragazzi che hanno
collaborato all'iniziativa.

Il progetto <i>Silvana Onofri, Cristina Tracchi</i>	pag. 9
PRIMA PARTE	
La mostra di Barbantini tra Venturi e Longhi <i>Marcello Toffanello</i>	pag. 17
1998 - 1999: le foto Fiorentini, cronaca di una ricerca <i>Giulia Andrighetti, A. Maria Flammia, Alessia Forlani</i>	pag. 65
2000: la ricerca continua <i>Serena Garuti</i>	pag. 79
Il catalogo della mostra: le due edizioni <i>Giorgio Donati, Irene Galvani</i>	pag. 81
Lo strano caso di un'intervista impossibile <i>Elena Leone</i>	pag. 87
Un uomo d'altri tempi. Ritratto di un padre <i>Elena Leone</i>	pag. 91
L'evento mostra <i>Chiara Alaia, Francesca Mattei</i>	pag. 95
La ristrutturazione del Palazzo dei Diamanti e l'allestimento dell'Esposizione <i>Daria Bertazzini</i>	pag. 105
Passione e metodo <i>Silvia Callegari, Sara Orsini, Elena Putinati, Claudia Rosignoli, Elisabetta Tumaini</i>	pag. 119
Dosso Dossi al Palazzo dei Diamanti: 1933-1998 <i>Lydia Scarfò</i>	pag. 123
Alla ricerca di un'opera fantasma: il ritratto di Alfonso I d'Este <i>Camilla Paolazzi, Marco Taddei</i>	pag. 131

E Ferrara si inchinò alla Chiesa... "I Pianzùn d'la Rosa"
Gabriele Fabbri pag. 141

L'Arpa estense e la musica nella Ferrara del Rinascimento
Nicola Badolato pag. 147

SECONDA PARTE

Ferrara, il fascismo, gli anni del consenso
Antonella Guarnieri pag. 163

Il Regio liceo Ariosto e le Celebrazioni Ariostesche
Eugenio Carpeggiani, Sara Alvisi pag. 189

Il latino e il fascismo. Il recupero della romanità
come politica culturale
Lydia Scarfò pag. 199

Illusa Ferrara - Breve storia dell'Ottava d'oro
Marco Crivellaro pag. 205

La propaganda e le mostre dei primi anni Trenta
Irene Galvani pag. 211

Il cartello pubblicitario
Valentina Modugno, Nora Zanetti pag. 219

Guid'Anzul, Nives e...
Michela Pastore, Silvia Podetti pag. 225

Il piano pubblicitario e la rassegna stampa
Federica Danesi pag. 239

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. Ferrara, Archivio Storico del Liceo Ariosto
*Lettera di donazione delle 227 fotografie delle opere
già esposte in mostra* pag. 259

2. Ferrara, Archivio Storico Comunale
*A. Indici della rassegna stampa dell'Esposizione della
pittura ferrarese del Rinascimento*
B. Piano pubblicitario
C. Carteggio relativo al cartello murale di Nizzoli pag. 259

*D. Carteggio relativo all'Esposizione della pittura ferrarese
del Rinascimento*

3. Archivio Barbantini pag. 293
Lettera di U. Ojetti a Barbantini del 28 novembre 1932

4. Ferrara, Archivio famiglia Ravenna pag. 294
*Corrispondenza relativa all'Esposizione della pittura ferrarese
del Rinascimento*

5. Pisa, Archivio della Scuola Normale Superiore, pag. 296
fondo Adolfo Venturi
*Corrispondenza relativa all'Esposizione della pittura ferrarese
del Rinascimento*

6. Ferrara, Archivio Leopoldo Santini pag. 304
Indice dell'annata 1935 della Rivista di Ferrara

Il progetto

Silvana Onofri e Cristina Tracchi

Il progetto del laboratorio didattico di ricerca e approfondimento del Liceo Ariosto di Ferrara, i cui risultati sono documentati da questo Quaderno, è nato da un'occasione fortuita: il ritrovamento, effettuato nel settembre del 1996, in un armadio della scuola, di un pacco di 201 vecchie fotografie in bianco e nero formato 24 x 17,5 dello Studio Fiorentini di Venezia, riconosciute quali riproduzioni d'epoca di opere presenti all'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento tenutasi a Ferrara nel 1933.

La mostra era stata organizzata da Nino Barbantini, direttore di Ca' Pesaro, all'interno delle Celebrazioni per il Centenario Ariostesco ed era diventata, in breve tempo, l'attività culturale più prestigiosa dell'evento.

Le Celebrazioni erano state fortemente volute da Italo Balbo, coadiuvato da Renzo Ravenna, primo podestà di Ferrara e da Nello Quilici, direttore del "Corriere Padano", quotidiano fondato dal gerarca fascista.

Negli archivi della scuola abbiamo trovato traccia delle fotografie in un inventario e in una lettera manoscritta del 26 Novembre 1935, in cui si fa riferimento all'invio, da parte del Comitato Ariostesco, di 227 fotografie di opere esposte in Mostra e abbiamo deciso di proseguire la nostra ricerca allo scopo di trovare le riproduzioni a noi mancanti o, in assenza di esse, i negativi per poter ricostruire, per quanto possibile, l'esposizione a livello iconografico. Abbiamo inoltre deciso di documentarci sul contesto in cui era inserito l'evento avvalendoci anche della consulenza e collaborazione di due giovani studiosi, ex allievi del nostro liceo: il dottor Marcello Toffanello per la contestualizzazione culturale e critica e la dottoressa Antonella Guarnieri per l'inquadramento storico.

Nell'anno scolastico 1997/98 è nata quindi l'idea di organizzare un'attività didattica di ricerca e approfondimento pomeridiano, coordinata da noi e coinvolgente allievi di varie classi del triennio attorno alla *mostra indimenticabile*, così definita da Roberto Longhi nella sua *Officina Ferrarese* del 1934.

Considerando inoltre l'importanza di questa mostra nella storia dell'arte, che il suo catalogo è ormai reperibile solo sul mercato dell'antiquariato e che la riproduzione anastatica dello stesso è da scartare per la difficile leggibilità

ABBREVIAZIONI:

ASC Fe = Archivio Storico Comunale di Ferrara.
ASLA Fe = Archivio Storico Liceo Ariosto di Ferrara.

delle fotografie che lo corredano, è nata l'idea di affiancare alla produzione cartacea documentante i lavori di ricerca un CD che ripropone, per quanto possibile, il percorso della mostra barbantiniiana utilizzando le foto Fiorentini in nostro possesso. Per la parte tecnica ci si è avvalsi della collaborazione di esperti di informatica.

TEMPI, ORGANIZZAZIONE E PRODOTTO DELLE ATTIVITÀ

A - Laboratorio di ricerca e approfondimento

I FASE

Approfondimento durante la sospensione delle lezioni per i corsi di recupero.

Nel Febbraio del 1997, in occasione della settimana di sospensione delle lezioni per i corsi di recupero, numerosi allievi delle classi 2^aA, 2^aB, 4^aS e 4^aX, all'interno delle attività di approfondimento in orario scolastico organizzate dal liceo, hanno identificato una parte delle opere e hanno iniziato la catalogazione delle stesse.

Docenti: Silvana Onofri e Cristina Tracchi

II FASE

Laboratorio di ricerca "L'indimenticabile mostra del '33"

Attività pomeridiana di approfondimento e ricerca:

- a scuola, utilizzando anche moderne tecnologie informatiche;
- presso istituzioni cittadine: Archivio Storico Comunale, Pinacoteca Statale, Fototeca dei Musei Civici;
- a partire dal Luglio del 1998 anche presso l'Archivio Fotografico Alinari di Firenze, la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, la Fondazione Salce di Treviso, l'Archivio della famiglia Barbantini a Venezia.

Il lavoro successivo si è poi focalizzato sui documenti e i dati reperiti in tale occasione e su quelli forniti dal dr. Marcello Toffanello (fondo Venturi alla Normale di Pisa, Archivio della famiglia Ravenna di Ferrara).

Docenti: Silvana Onofri e Cristina Tracchi

Allievi: sono stati coinvolti ragazzi del triennio del Liceo classico tradizionale, dell'indirizzo scientifico e di quello linguistico soprattutto per gli aspetti legati allo specifico degli indirizzi (ricerca, rapporti con istituzioni italiane ed estere, utilizzo di internet, e-mail). Il corso è seguito al momento attuale da 23 allievi, alcuni dei quali hanno abbondantemente superato il minimo di frequenza necessario per il credito formativo.

Sette allievi dell'indirizzo scientifico-tecnologico seguono anche un corso

di informatica finalizzato alla produzione del CD-rom.

Dal Gennaio del 1998 si sono avvicendati nei lavori altri 25 allievi, alcuni dei quali già usciti dalla scuola, che continuano la collaborazione.

Tempi: Gennaio 1998 - Maggio 2000

2 incontri pomeridiani di 2 ore l'uno (sospesi però in concomitanza degli innumerevoli impegni scolastici dei docenti) e validi come credito formativo con un minimo di 50 ore di frequenza.

Prodotto:

1. un quaderno dell'Ariosto che comprende brevi saggi realizzati dagli studenti, introdotti da scritti di inquadramento storico e storico artistico e corredati da una appendice documentaria. Gli elaborati prodotti dai ragazzi sono stati revisionati dai docenti che hanno curato la diffusione dei dati reperiti cercando al contempo di ridurre al massimo le ripetizioni.
2. CD, i cui contenuti sono:
 - il catalogo della mostra corredato dalle foto Fiorentini;
 - una breve ricostruzione del contesto storico delle Celebrazioni Ariostesche utilizzando anche spezzoni di film L.U.C.E. reperiti a Roma;
 - la ricerca nella città di Ferrara delle collocazioni remote ed attuali di alcune opere campione, utilizzando piante, alzati, fotografie, animazioni;
 - mappe e piante relative ai luoghi di provenienza delle opere.



Martedì 2 maggio, un momento dell'allestimento della mostra.

3. Una mostra documentaria allestita nei locali della scuola dal 7 al 21 Maggio 2000, dal titolo *l'evento, gli eventi*, con materiali reperiti durante i lavori di ricerca e prelati da Enti pubblici e da privati (fotografie, cartoline dell'Esposizione, manifesti, locandine, depliant pubblicitari, pubblicazioni, documenti d'archivio ecc.), con la collaborazione degli allievi frequentanti il corso di Tecnici per Allestimento Beni Culturali, tenuto nel nostro liceo.

B - Laboratorio di informatica:

I FASE

Apprendimento di Tool Book 3.0

Docente: prof. Italo Orlandi

Tempi: a.s. 1998-99

50 ore con credito formativo

allievi: 9 del triennio sperimentale e tradizionale

prodotto: un demo illustrativo dell'ipertesto progettato dal laboratorio di ricerca.

II FASE

Acquisizione di nozioni di base per la creazione di documenti HTML, tramite la programmazione manuale, senza il supporto di un editor specifico; acquisizione di diverse tecniche di fotoritocco, con l'utilizzo del software "Paint Shop Pro 6", tra le quali anche la creazione di testi con effetti artistici.

Docente: Maira Alessandri, esterna, della Coop. "Artefatta" (esperta di informatica).

Tempi: dal Dicembre 1999 al Febbraio 2000.

20 ore con credito formativo integrate con altre 30 nel laboratorio di ricerca.

Allievi: 7 dell'indirizzo scientifico tecnologico.

Prodotto: creazione di pagine web per pubblicizzare la mostra e prima rifinitura delle immagini inserite nel CD-rom.

FINALITÀ

Impegnare gli studenti in un'attività che presenti caratteristiche di studio, ricerca e operatività inconsuete rispetto al quotidiano lavoro scolastico, alla base della quale stanno comunque molte competenze e abilità perseguite nel corso della normale attività didattica.

OBIETTIVI SPECIFICI

- Fare esperienza diretta delle modalità e delle esigenze di una ricerca storico artistica;

- acquisire consapevolezza circa i rapporti fra i mutamenti di collocazione delle opere e il contesto storico- culturale;
- acquisire consapevolezza circa la connessione fra gli aggiornamenti critici e la relatività delle interpretazioni e dei criteri di valutazione;
- conoscere la logica costruttiva di un pacchetto applicativo finalizzato alla costruzione di un ipertesto e di specifici programmi per la produzione di pagine web.

ABILITÀ E COMPETENZE

differenziate per i livelli di partenza e i tempi di partecipazione dei singoli allievi:

- saper consultare testi di vario genere (cataloghi di mostre e musei, opere di storiografia e critica d'arte, monografie, documenti d'archivio ecc.);
- saper identificare i dati utili, saper collegare e intrecciare i dati raccolti;
- saper cogliere i caratteri essenziali delle diverse interpretazioni critiche;
- saper individuare modalità utili alla catalogazione dei dati raccolti;
- saper costruire una bibliografia ragionata;
- saper interpretare e riorganizzare elementi acquisiti con l'analisi in percorsi organici di sintesi argomentativa;
- saper produrre saggi brevi in un'ottica ipertestuale;
- dar prova di capacità grafico-applicative per la produzione di un ipertesto.

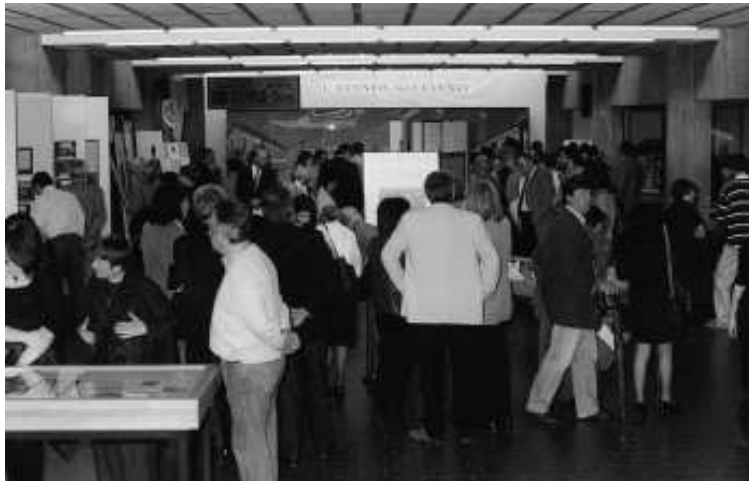


Domenica 7 maggio, il Provveditore agli Studi Prof. Giuseppe Inzerillo inaugura la mostra, alla presenza del Preside Prof. Giancarlo Mori e degli allievi dei laboratori.

PROCEDURE DI LAVORO

- si è completata l'identificazione delle opere confrontando il numero scritto a matita sul retro di quasi tutte le fotografie con il numero d'ordine assegnato alle opere nella prima e nella seconda edizione del catalogo dell'Esposizione del '33, accertando che corrispondeva alla numerazione della II edizione;
- si è verificata, qualora possibile, l'attuale collocazione delle opere, spesso diversa da quella indicata nel catalogo del '33;
- quando ci si è imbattuti in attribuzioni diverse da quelle attuali, è stata avviata una ricerca finalizzata a individuare le tappe essenziali del ripensamento attributivo;
- è stata accertata la collocazione remota delle opere ferraresi: sono stati recuperati piante, alzati, fotografie di alcuni "contenitori" originali di cui si è ripercorsa sommariamente la storia;
- tutti i dati raccolti relativi ad ogni opera sono stati sistemati su di una scheda appositamente elaborata, inserita nella busta contenitore;
- è stato raccolto materiale informativo relativo alla mostra e al suo contesto (documenti d'archivio, articoli, locandine, fotografie ecc.);
- si è proceduto alla stesura di brevi saggi e al riordino e trascrizione dei documenti reperiti.

Prima parte



Il pubblico visita la mostra.

La mostra di Barbantini tra Venturi e Longhi

Marcello Toffanello

L'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento fu un avvenimento di primaria importanza sotto diversi aspetti. Dal punto di vista della storia della città, essa fu il momento centrale e di più efficace valore rappresentativo del revival dell'età estense, che, promosso con evidenti intenti propagandistici da Italo Balbo, ebbe però il merito di accompagnare la rinascita culturale ed economica della città e una sua almeno parziale uscita dalla secolare condizione di provincia. Per quanto riguarda la storia delle esposizioni d'arte antica, quella ferrarese aprì una nuova stagione, essendo probabilmente la prima in Italia a soddisfare contemporaneamente le aspettative degli studiosi e quelle del pubblico, utilizzando congiuntamente gli strumenti della critica filologica e i mezzi di coinvolgimento popolare messi a punto con le esposizioni d'arte moderna e le manifestazioni di massa del regime. Infine, per quanto riguarda la storia della critica d'arte, la mostra del '33, che voleva essere sintesi e verifica degli studi di argomento ferrarese di Adolfo Venturi, finì per fornire l'occasione del loro definitivo superamento nell'*Officina ferrarese* di Roberto Longhi.

In relazione a questi argomenti e per un inquadramento generale della mostra nella cultura del tempo si rimanda agli interventi di Gilberto Pellizzola.¹ Questo scritto, che anticipa un più approfondito studio sull'argomento che chi scrive si augura di pubblicare presto, ha invece finalità più specifiche. Innanzitutto, fornire delle indicazioni aggiornate per inserire l'esposizione ferrarese nella storia ancora tutta da scrivere delle mostre d'arte antica. In secondo luogo, ricostruirne la genesi, dal primo concepimento alla definizione dettagliata del programma scientifico, e il ruolo in essa avuto da Nino Barbantini; a questo scopo si sono riletti i documenti noti ma poco studiati dell'archivio storico comunale, cui si sono aggiunti nel corso della ricerca quelli inediti o parzialmente editi degli archivi Barbantini, Ravenna e Venturi (che si è trascritti nell'appendice documentaria di questo volume). La terza parte di questo saggio prende in esame le fonti utilizzate nello stilare il progetto dell'esposizione.

Infine, si è immaginata una visita alla mostra, sala per sala o quasi, cercando di dar conto delle scelte espositive, di quanto esse fossero frutto di libere interpretazioni o di costrizioni di varia natura, delle ragioni del loro discostarsi dal progetto originale o dall'ordinamento delle opere in catalogo, ma soprat-

tutto tentando di guardare la mostra con gli occhi di un visitatore di allora, che fondasse le sue opinioni sulla lettura degli scritti di Venturi e di Bernard Berenson. È inoltre sembrato indispensabile riportare almeno per cenni le obiezioni avanzate da Longhi. Se infatti è oggi difficile guardare alla mostra del '33 con occhi diversi da quelli del grande critico, bisogna anche riconoscere che gran parte dei limiti imputabili all'esposizione appaiono come tali solo dopo la profonda revisione della storia dell'arte ferrarese compiuta da Longhi nell'*Officina*.² Giostrando fra Venturi e Berenson, senza prender parte a priori, con il suo lavoro Barbantini aveva invece proposto una sintesi critica sostanzialmente corretta, aggiornata e relativamente originale, in cui le contraddizioni irrisolte erano poste in evidenza in qualità di problemi e non appianate tramite il ricorso a un'autorità. D'altra parte, proprio perché assunta quasi come nuovo inizio degli studi sull'argomento, è difficile comprendere la portata innovativa dell'*Officina* senza confrontarla con la situazione della critica nel 1933-34.³

La mostra ebbe l'indubbio merito di sollecitare una revisione della storia della pittura ferrarese che si attuò in una forma certamente più radicale di quanto i suoi organizzatori si aspettassero. La rettifica delle attribuzioni è tale da coinvolgere più di un terzo delle opere in mostra e da modificare in modo sostanziale la rete delle relazioni storiche. Se all'interno dell'*Officina* i riferimenti al catalogo sono frequenti, in nessun caso i confronti istituiti da Longhi si limitano ai dipinti presenti all'esposizione, né da essi necessariamente prendono avvio. La quantità di opere prese in esame è enormemente maggiore a quelle riportate in catalogo e spesso esorbita anche dal numero dei dipinti menzionati nei volumi di Venturi e Berenson, proponendo nuove aggiunte che al critico «sarebbe piaciuto rivedere in mostra». Ma l'esito dell'esposizione non va giudicato secondo i criteri attuali: scopo delle rassegne di allora non era tanto presentare dati conclusivi, quanto sottoporre a verifica i risultati fin allora acquisiti, di cui il catalogo forniva una sintesi e una guida.

La visita immaginaria alle sale di Palazzo dei Diamanti potrà in ultimo servire come guida alla consultazione delle vecchie fotografie Fiorentini delle opere in mostra, il cui ritrovamento negli archivi del Liceo Classico Ariosto ha dato origine al lungo lavoro di Silvana Onofri, Cristina Tracchi e dei loro studenti, infine confluito in questa pubblicazione. La diffusione delle riproduzioni fotografiche, «nuova pietra di paragone», per usare un'espressione di Venturi, su cui si fondava il lavoro di confronto dei moderni conoscitori, si intreccia alla storia delle esposizioni d'arte: alla mostra di Londra del 1894 le fotografie dei maggiori dipinti ferraresi erano esposte, assieme a copie e disegni originali, a fianco delle opere antiche e, raccolte in preziosi album, erano messe a disposizione del selezionato pubblico di Burlington House. Quarant'anni dopo, la seconda edizione del catalogo di Ferrara proponeva un ricco apparato illustrativo con le opere poste a confronto fra loro e riprodotte all'interno del te-

sto secondo criteri estetici, come nelle più raffinate riviste d'arte; le fotografie furono largamente utilizzate per cartoline, manifesti e fascicoli pubblicitari e infine poste in vendita direttamente al pubblico sui banconi di Palazzo dei Diamanti. Nel corso di quei quarant'anni si era avuta la pubblicazione di quella sorta di archivio fotografico a stampa che è la *Storia dell'arte italiana* di Venturi e di diverse collane illustrate economiche che avevano cominciato a educare il pubblico all'arte antica. Le mostre degli anni Trenta chiusero il cerchio rendendo possibile la visione diretta e criticamente orientata delle opere precedentemente conosciute in riproduzione. Il significato della donazione delle 227 fotografie (un numero maggiore di quelle pubblicate in catalogo) al Liceo Ariosto da parte della segreteria dell'esposizione va invece cercato nella loro funzione di strumenti didattici, parte integrante di un metodo d'insegnamento che dopo la riforma Gentile si era diffuso dall'università ai licei e che vedeva gli studenti seguire le lezioni del docente avendo sotto gli occhi le riproduzioni a stampa delle opere.⁴

I PRECEDENTI

La mostra del 1933 non ha precedenti locali, neppure di tono minore. Non si possono infatti considerare tali le esposizioni d'arte antica tenutesi a Ferrara a fine Ottocento, incentrate più che altro sulle raccolte private cittadine, solitamente neppure le più importanti, che spesso apparivano in pubblico per l'ultima volta prima di venire disperse sul mercato antiquario. In queste occasioni si trovavano riuniti senza alcun criterio critico dipinti di artisti ferraresi, italiani ed europei, con cartellini che si limitavano a riportare le attribuzioni, il più delle volte inattendibili ed eccessivamente generose, che le opere avevano nelle quadriere di appartenenza.⁵

Bisognava attendere la Mostra delle province emiliane tenutasi a Bologna nel 1888 in occasione dell'ottavo centenario dell'università, perché si avvertisse l'esigenza di disporre opere d'arte antica ferrarese nel contesto di un'esposizione storicamente ordinata. Nonostante le ottime intenzioni dei suoi organizzatori l'iniziativa si risolse però in un fallimento: i prestatori privati non risposero all'invito e le due sale dell'ex convento di San Michele in Bosco, dove la mostra storica regionale quasi scompariva a lato dell'Esposizione nazionale di belle arti, finirono per riempirsi soprattutto di oggetti d'arte applicata. Come ammise lo stesso responsabile principale della manifestazione, Corrado Ricci, le scuole trecentesche erano mal rappresentate e al politico di Marco Zoppo dal Collegio di Spagna toccava il compito di riassumere da solo il Quattrocento bolognese; vi era poco anche di pittura ferrarese,⁶ a cui invece la critica cominciava a riconoscere un ruolo trainante a Bologna nel periodo dal

1460 al 1510; anche le opere della scuola del Francia erano insufficienti. Insomma, «Di tutto è stato presentato un po' [...] ma le lacune fra un periodo e l'altro non si riempiono ed è quindi impossibile farsi criteri storicamente esatti della produzione artistica dei nostri paesi, il che era nei voti della Commissione quando cominciò i lavori».⁷

Nonostante i risultati poco soddisfacenti, la mostra di Bologna rimase importante per le lodevoli intenzioni dei suoi ordinatori, fra i quali, non certo per caso, si trovavano i nomi di due protagonisti della storia dell'arte italiana che hanno avuto un ruolo fondamentale nella riscoperta dell'arte rinascimentale ferrarese: Adolfo Venturi e Corrado Ricci.

Il modenese Venturi, che dal 1901 avrebbe tenuto la prima cattedra di storia dell'arte istituita all'università italiana, aveva appena lasciato il suo posto presso la Galleria Estense di Modena per assumere l'incarico di ispettore alle dipendenze della Direzione generale delle antichità e delle belle arti. Il ravennate Ricci, che dal 1893 al 1906 avrebbe diretto alcune delle maggiori gallerie nazionali italiane per assumere poi la direzione generale delle belle arti fino al 1919, era allora aiuto bibliotecario presso l'Università di Bologna. A quel tempo i due erano uniti da un rapporto d'amicizia che aveva trovato motivo di legame nella comune passione per la pittura ferrarese da Tura al Dosso.⁸ In seguito le relazioni fra i due futuri senatori - l'uno sempre più indirizzato alla docenza universitaria, l'altro alla dirigenza ministeriale - si incrinano, ma all'epoca della mostra bolognese essi furono d'accordo nel riconoscere la preminenza della scuola ferrarese nell'ambito dell'arte rinascimentale emiliana e nell'indicare la necessità di un suo adeguato riconoscimento critico.⁹

Nel 1888 Venturi aveva già pubblicato su riviste italiane e straniere diversi importanti studi sull'arte ferrarese del Quattrocento, fra cui quelli fondamentali sui primordi del Rinascimento e sull'epoca di Borso d'Este.¹⁰ In questi saggi Venturi, seguendo i modelli dello storicismo carducciano, della *Kulturgeschichte* e dei conoscitori tedeschi, cercava di assommare in sé le figure del ricercatore archivistico e dello studioso di opere d'arte, anche se confermando una «vocazione al racconto dei fatti, dei costumi e delle abitudini [...] più che all'esposizione delle idee o dei problemi figurativi».¹¹

In un suo articolo sulla mostra bolognese del 1888 Venturi si mostrava scettico sulle possibilità di riuscita delle mostre d'arte antica per via dell'atteggiamento ostruzionistico dei proprietari privati, che non prestavano le opere o impedivano la revisione delle attribuzioni. Nello stesso articolo però rinnovava la sua speranza di «vedere in serie storicamente ben ordinata i primi conati dell'arte del Trecento a Modena con Barnaba, Tommaso e Serafino de' Serafini: seguirla nella sua splendida evoluzione a Ferrara nel '400, nella sua diffusione, nel ramificarsi da Ferrara a Bologna, a Modena, a Carpi, a Reggio, a

Parma; rilevare così i caratteri etnografici dell'arte del Rinascimento nell'Emilia, finché non trovi nel Correggio la sua forma più completa e più tipica».¹²

L'occasione di dar forma a questo progetto si presenta a Venturi quando, raccogliendo i frutti della sua lunga corrispondenza con i conoscitori europei, nel 1894 viene chiamato a collaborare all'ordinamento della mostra di dipinti ferraresi e bolognesi al Burlington Fine Arts Club di Londra.

Le esposizioni del club londinese avevano lo scopo precipuo di mostrare al pubblico, scuola pittorica dopo scuola, i tesori delle collezioni private inglesi. Quella dedicata al Rinascimento ferrarese e bolognese fu la seconda, essendo seguita a quella sulla scuola di Signorelli tenutasi l'anno prima. In quell'occasione i sessantacinque dipinti di collezioni inglesi, dallo Zoppo e da Tura al Dosso e al Correggio, furono esposti assieme a disegni, miniature, incisioni e medaglie, ma anche a fotografie e copie moderne, per documentare un secolo di storia della pittura.¹³ Venturi, ammirato e orgoglioso, osservò come il visitatore della mostra di Burlington House «si trova[va] innanzi un catalogo descrittivo e storico delle opere esposte e un corredo di fotografie di tutte le opere simili od affini pei riscontri di stile».¹⁴ Il catalogo dell'esposizione comprendeva infatti un indice ragionato delle opere ferraresi e bolognesi tratto dalle pubblicazioni dello storico italiano, che erano a disposizione del pubblico assieme ad album di fotografie ordinate per autore e cronologicamente.¹⁵ Come scrisse molto tempo dopo Roberto Longhi, la mostra ferrarese di Londra era «di un anticipo enorme» per la sua epoca, specie in confronto a quanto si faceva in Italia.¹⁶

La mostra del 1894 fu certo un precedente importante dal punto di vista culturale, ma, considerata la situazione del tutto particolare in cui era sorta e il suo intrinseco legame con il collezionismo inglese, non poteva essere un modello esportabile in Italia. Sotto questo aspetto costituì invece un esempio importante la mostra d'arte antica tenutasi nel Palazzo Pubblico di Siena nel 1904, che certamente si impresso nella memoria del giovane Barbantini, in quegli anni impegnato nei suoi primi articoli polemici sullo stato della pinacoteca e del patrimonio culturale ferrarese.¹⁷

La mostra senese ordinata da Corrado Ricci, nel frattempo divenuto direttore delle gallerie fiorentine, fu concepita unitamente al restauro dell'edificio che la ospitava. Il gusto dell'epoca fu documentato raccogliendo in questo ambiente storico dipinti, sculture, stoffe, oggetti d'oreficeria e d'ogni sorta d'arte applicata di proprietà pubblica e privata, disposti nelle sale per tipologia materiale, secondo il modello dei musei d'arte industriale ed evitando ricostruzioni evocative. L'allestimento delle sale aveva però un forte impatto estetico ed è probabile che Barbantini nel pensare alla sistemazione dei gruppi in terracotta a Palazzo dei Diamanti ricordasse l'effetto prodotto sul pubblico a Siena dalla sala della scultura lignea policroma e da quelle con i calchi in ges-

so dei marmi del Quattrocento, fra i quali spiccava la riproduzione integrale del monumento funebre a Ilaria del Carretto inquadrata entro un portale rinascimentale. Risolutiva fu anche la nuova sistemazione data ai frammenti della Fonte Gaia di Jacopo della Quercia, tolti dal Museo dell'Opera del Duomo dove erano disposti disordinatamente, per essere collocati nella loggia del Palazzo Pubblico adattandoli alla struttura architettonica. La mostra senese contribuì dunque alla rivalutazione di una scuola provinciale che proprio in quegli anni era al centro di un interesse critico crescente, promuovendo nel contempo il ripristino di un edificio storico in forma di sede museale. D'esempio per Barbantini fu senz'altro anche il catalogo dell'esposizione, edito nell'importante collana delle «Raccolte d'Arte» dell'Istituto Nazionale di Arti Grafiche e corredato di ben 215 tavole fotografiche.¹⁸

La mostra senese, e quella di intenti simili tenutasi a Perugia poco dopo, dovettero tuttavia rimanere casi isolati se Venturi, nello stesso 1904, recensendo la mostra d'arte sacra di Brescia, proponeva: «Mettiamo un punto fermo alle esposizioni d'arte retrospettive e, se si crede, decretiamone il fallimento, almeno fino a che non sia possibile, con accordi internazionali, con lunga e sicura preparazione, dare nelle esposizioni compiuti quadri sintetici della vita e dell'arte antica».¹⁹

Invece, le mostre dirette da Ugo Ojetti²⁰ (Il ritratto italiano da Caravaggio a Tiepolo, Firenze, 1911; Il Sei e Settecento italiano, Firenze, 1922) e quella di Barbantini sul Settecento italiano a Venezia nel 1929, aprirono una nuova stagione, che decisamente non andava nella direzione indicata da Venturi, ma che ha avuto il merito di avvicinare all'arte antica il pubblico sempre più numeroso della Biennale e delle altre mostre d'arte moderna e quello dei lettori delle riviste illustrate. Pur essendo carenti dal punto di vista del progetto e sebbene proponessero temi troppo ampi e generici per essere oggetto di un discorso critico che non fosse occasionale e retorico, tuttavia esse ebbero il merito di attirare il grosso pubblico con allestimenti efficaci e con la presenza di opere celeberrime, spesso poste per la prima volta in buone condizioni di visibilità. La mostra sul Seicento, inserendosi nella attualissima controversia critica sul barocco, suscitò inoltre un importante dibattito sull'arte contemporanea, che vide contrapporsi "realisti" e "idealisti", sostenitori dell'impressionismo e dei "valori plastici".²¹

L'orgoglioso nazionalismo delle mostre di Ojetti, che propagandavano la coincidenza fra italianità e genio artistico, fu ripreso in tono ancora più spettacolare e magniloquente dalle grandi esposizioni nazionali promosse negli anni Trenta dal regime fascista presso le capitali estere: quella sull'arte italiana dal 1200 al 1900 tenutasi a Londra nel 1930 e diretta dal soprintendente di Brera Ettore Modigliani; quella da Cimabue a Tiepolo, a Parigi nel 1935, diretta da Ojetti; il ritratto italiano nei secoli, a Belgrado nel 1938, organizzata da Barbantini; infine la mostra di arte italiana all'Esposi-

zione Universale di New York nel 1939, con opere selezionate da Longhi.²²

Con i suoi 540.000 visitatori e i 151.000 cataloghi venduti la mostra londinese del 1930 ebbe un enorme successo e contribuì a procurare a Mussolini il prestigio internazionale di cui in quel momento aveva forte bisogno. Approfittando dell'indiscusso primato italiano nel campo dell'arte antica e soprattutto del fascino che il Rinascimento aveva sempre esercitato sulla cultura anglosassone, il Duce e il fascismo si presentarono all'opinione pubblica nazionale ed estera come gli ultimi tutori della civiltà italiana.²³

Non è dunque affatto improbabile che la riuscita della mostra londinese sia stata fra i motivi ispiratori di Italo Balbo nel far nascere l'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento da una costola delle commemorazioni ariostesche dell'Ottava d'Oro. Va però riconosciuto che gli aspetti propagandistici e celebrativi, innegabilmente presenti anche nella manifestazione ferrarese, rimasero estranei al contenuto scientifico della mostra, che più che a colpire il pubblico con l'esibizione di capolavori, mirò a una verifica delle conoscenze critiche sull'arte ferrarese e a una loro più larga diffusione.²⁴

Dimostrando che anche una città di provincia poteva organizzare una mostra di alto livello culturale, assicurandosi prestiti internazionali e avendone un riscontro non soltanto d'immagine e di critica, ma anche economico e di pubblico, l'esposizione ferrarese del 1933 ha avuto il merito storico di aprire la strada alle altre mostre del decennio che, concentrandosi su un'epoca stilistica, una scuola locale o un singolo artista, contrapposero il loro rigore scientifico alla retorica delle mostre nazionali.²⁵ Essa fu la prima a presentare fin dall'apertura un catalogo ragionato e ampiamente illustrato, fondato su di un progetto di grande spessore.²⁶

DALL'IDEA AL PROGETTO: L'INTERVENTO DI BARBANTINI

Corrado Padovani ricorda come «Nell'autunno del 1932, a Roma, Italo Balbo, discutendo con altri ferraresi della prossima celebrazione del IV centenario della morte di Ludovico Ariosto, colse l'idea di una mostra d'arte antica da tenersi a Ferrara e la fece sua. Col direttore generale delle Belle Arti, Arduino Colasanti, con Nello Quilici, direttore del "Corriere Padano" e con Renzo Ravenna, podestà di Ferrara, decise così di organizzare una esposizione dell'arte antica ferrarese».²⁷

Una volta specificato che l'idea della mostra risale in realtà all'inverno precedente e che direttore generale delle belle arti non era allora Colasanti ma Roberto Paribeni - che ha infatti avuto una parte importante negli eventi che portarono all'esposizione - è certo che l'idea dell'iniziativa nacque nella più ristretta cerchia dei collaboratori di Balbo.

La possibilità di commemorare il centenario ariosteo con una mostra d'arte ferrarese del Quattro e Cinquecento fu prospettata infatti per la prima volta da Renzo Ravenna alla riunione istitutiva del Comitato organizzatore delle celebrazioni, tenutasi nella residenza municipale il 1° marzo 1932.²⁸ Si trattava di un progetto di cui rimaneva da verificare la realizzabilità, innanzitutto finanziaria, nato al di fuori dell'iniziativa del Comitato promotore dell'Ottava d'Oro e difatti non compreso nel programma delle manifestazioni presentato in quell'occasione. All'aprirsi di un dibattito fra chi riteneva opportuno limitare i prestiti dall'estero e concentrare gli sforzi sui pittori meno rappresentati in Pinacoteca e chi invece pensava che, per destare interesse, la mostra dovesse raccogliere le opere ferraresi sparse nel mondo, Ravenna chiarì immediatamente di aver già parlato dell'argomento con Italo Balbo, «il Quale vuole che la mostra non abbia carattere paesano, ma assurga bensì ad interesse nazionale». Fu chiaro fin da principio che, se avesse avuto luogo, l'iniziativa sarebbe stata concepita in modo tale da diventare l'avvenimento principale delle celebrazioni. Per questo, mentre l'organizzazione delle altre manifestazioni venne delegata alle competenti sottocommissioni, quella della mostra fu sempre tenuta saldamente in mano dal podestà.

Invitato a riferire entro un mese sulle possibilità dell'esposizione, Arturo Giglioli, direttore onorario della pinacoteca, presenta la sua relazione il 2 aprile successivo.²⁹ Si tratta di una lista di settantun dipinti preceduta da una pagina giustificativa delle scelte fatte. Sia le note di commento alle opere più importanti che la breve sintesi storica introduttiva ricalcano, non solo le attribuzioni, ma anche i giudizi e la terminologia della *Storia dell'arte italiana* di Venturi.³⁰ Secondo Giglioli la rappresentazione in mostra del secolo - o, meglio, dei due mezzi secoli - d'oro ferrarese doveva affidarsi esclusivamente alle opere dei grandi maestri: Tura, Cossa, de' Roberti, Costa, Dosso e il Garofalo. La selezione dei dipinti è stata chiaramente effettuata sfogliando i volumi di Venturi e scegliendo fra le opere riprodotte quelle provenienti da collezioni italiane, preferibilmente pubbliche, a cominciare ovviamente dalle raccolte ferraresi, fra cui la Vendeghini, i cui dipinti non erano compresi nell'apparato illustrativo della *Storia*. I prestiti dall'estero sono solo quattordici (non undici, come riportato nel testo), ma irrinunciabili per la riuscita dell'esposizione. Significativamente, dodici di essi riguardano i tre grandi del Quattrocento, solo due Lorenzo Costa; di Dosso Dosso si prevede unicamente la richiesta di opere da gallerie pubbliche italiane, mentre per il Garofalo si intende risolvere limitandosi ai dipinti in pinacoteca. La scelta è fatta in modo che il numero delle opere in mostra sia ripartito equamente fra i sei autori, con circa una dozzina di opere per ciascuno. L'aspetto organizzativo ed economico è liquidato in sei-sette righe: l'allestimento è improntato al risparmio, con cavalletti e tramezze in legno, per una spesa di circa 8.000 lire (contro le 130.000 che saranno preventivate da Barbantini).

Il progetto del conte Giglioli è sottoposto al parere di Venturi, che risponde al podestà con la nota lettera del 27 aprile 1932.³¹ Il decano degli storici dell'arte si mostra scettico riguardo le possibilità di realizzare la mostra secondo i piani del direttore onorario: la National Gallery di Londra non prestava le proprie opere neppure alle mostre della Royal Academy a Burlington House³² e pure molto difficile sarebbe stato ottenere le pale monumentali di Berlino e Milano. L'idea della mostra era comunque eccellente, purché essa servisse «non solo a raccogliere opere belle e storicamente importanti, ma anche tali da permettere di risolvere e chiarire problemi», quali la figura di Galasso di Matteo Piva e la formazione di Lorenzo Costa. Si sarebbe trattato di un'ottima occasione per vedere affiancate opere solitamente distanti, in modo da «portare a determinazioni nuove o almeno dare e togliere forza a vecchie opinioni». A fianco delle pitture dovevano essere esposte miniature, disegni, medaglie ecc. e, assieme ai ferraresi, i maestri che li ispirarono, da Pisanello e Jacopo Bellini a Tiziano, entro un arco cronologico «dai primordi del Rinascimento con Lionello [... ad] Alfonso I d'Este». «Così avviata l'esposizione, si studierà di rendere l'influsso esercitato dall'arte ferrarese, specialmente negli Stati Estensi e nelle terre limitrofe, a Bologna e nelle Romagne, finché si vedrà il coronamento di tanti sforzi nel genio dell'arte emiliana: il Correggio». Come rende chiaro la sua lettera, da una eventuale mostra ferrarese Venturi si attendeva la verifica di alcuni snodi critici e di qualche attribuzione, entro una cornice storica complessiva che riproponeva però invariabilmente quella della sua *Storia*, cioè fondamentalmente ancora quella degli studi modenesi di quarant'anni prima.

Mentre il progetto della mostra giaceva all'esame sulla scrivania di Venturi era intanto avvenuto un fatto che sarebbe stato decisivo per il futuro dell'iniziativa. La relazione presentata da Giglioli doveva aver convinto il podestà – se mai ce ne fosse stato bisogno – che non avrebbe potuto essere il conte direttore a condurre in porto un'impresa ambiziosa come quella dell'esposizione. Su consiglio di Paribeni, aveva dunque provveduto a prendere contatti a Venezia con Nino Barbantini, ottenendo da parte sua una promessa di collaborazione. Una decina di giorni dopo aver ricevuto la risposta di Venturi, Ravenna detta una lettera di ringraziamento al senatore e contemporaneamente invia a Barbantini la relazione Giglioli corredata delle osservazioni di Venturi, pregandolo di comunicargli le sue impressioni in merito e di dargli consigli sulla compilazione di un programma da inviare al capo del governo.³³ È il 10 maggio 1932: la grande mostra si aprirà fra un anno.

Nino Barbantini, nato a Ferrara nel 1884 e qui laureatosi in giurisprudenza, si era trasferito a Venezia nel 1907 dopo aver vinto il concorso per la direzione della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.³⁴ A questo ufficio era legata anche la responsabilità delle esposizioni giovanili della Fondazione Bevilacqua La Masa, attraverso le quali il critico ferrarese svolse un'a-

zione di sostegno delle avanguardie di cui è difficile trovare paragone in altre istituzioni pubbliche italiane. Dopo aver portato a termine il riordinamento della galleria, culminato nel nuovo allestimento del 1922, Barbantini si era dimesso nel 1928 dalla direzione della Bevilacqua La Masa. Il ferrarese manifestava così il suo disagio nel proseguire l'attività di critico militante, a causa dell'invadente sostegno di regime al movimento del ritorno all'ordine, dell'allontanamento degli atelier dei giovani da Ca' Pesaro e anche per via della malattia nervosa che aveva colpito Gino Rossi, interrompendo il sodalizio fra il critico e l'artista. Il coinvolgimento nella mostra ferrarese cadde dunque in un momento della carriera di Barbantini che lo vedeva particolarmente impegnato nel campo dell'arte antica e della direzione di restauri di edifici storici. Nominato direttore delle belle arti della città di Venezia nel 1930, si stava allora dedicando all'allestimento dei musei d'Arte Orientale (1928), del Vetro di Murano (1932) e del Settecento a Ca' Rezzonico (1936). A questa data aveva inoltre già organizzato le mostre del Ritratto dell'Ottocento (1923) e del Settecento italiano (1929), quest'ultima piuttosto complessa per la presenza di numerose opere d'arte applicata.

Proprio all'epoca dei primi contatti con il podestà di Ferrara, il 30 aprile del 1932, in seguito a un suo nuovo attacco critico al gruppo degli artisti di Novecento, apertamente sostenuto da Mussolini, Barbantini era stato convocato dal prefetto di Venezia, che, per ordine di Roma, gli aveva ingiunto di non scrivere più di arte contemporanea. Al critico ferrarese non rimaneva dunque che occuparsi di musei e di arte antica.

Certo è che, grazie al sempre maggiore coinvolgimento di Barbantini, nei cinque mesi esatti che corrono dal 10 maggio, quando la sua collaborazione è richiesta in via informale «per il vivo amore che Ella conserva per questa nostra vecchia città»,³⁵ al 10 ottobre 1932, data in cui Barbantini consegna al dattilografo il suo dettagliatissimo programma dell'esposizione,³⁶ la mostra ferrarese passa dallo stato di idea astratta a quello di progetto realizzabile. Nonostante l'incarico a Barbantini sia reso ufficiale solo nella seduta della commissione esecutiva del 18 ottobre 1932,³⁷ è sicuro che la sua attività nei mesi precedenti non si era limitata all'estensione del piano scientifico e finanziario, ma aveva cominciato a sondare il terreno presso i musei prestatori e, di concerto con la massima autorità cittadina, a verificare la realizzabilità del progetto. Lo prova una interessante lettera dell'archivio Ravenna, risalente alla metà di settembre, in cui il critico ferrarese comunica al podestà gli esiti incoraggianti di un colloquio avuto con Hermann Voss:³⁸ avendo saputo della presenza a Milano del grande storico dell'arte e condirettore del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, Barbantini non aveva esitato un attimo a saltare sul treno per incontrarlo. Come si vedrà dall'esame della sua relazione, Barbantini aveva individuato nell'ottenimento delle opere della galleria tedesca una delle



Venezia 1912 - Nino Barbantini a Ca' Pesaro.

condizioni indispensabili alla riuscita della mostra, inoltre gli premeva verificare la possibilità di ottenere pale di grandi dimensioni come quella a Berlino allora attribuita a Tura, argomento su cui Venturi si era mostrato scettico nella sua già citata lettera. Il fatto che Voss non abbia escluso a priori la concessione del prestito deve aver incoraggiato Barbantini a mantenere negli elenchi delle opere da richiedere anche la pala di Brera di Ercole e altre grandi tavole, mentre dalle sue liste scompaiono gli irraggiungibili dipinti della National Gallery di Londra.

Nel rimandare più oltre la disamina del progetto di Barbantini, va però segnalato fin d'ora come esso concentrasse sul Quattrocento il periodo d'indagine della mostra. Seppure fosse prevista a Palazzo dei Diamanti la presenza di una ventina di dipinti di Dosso, Garofalo e Ortolano, essa era intesa come una sorta di appendice conclusiva al secolo precedente, mentre il Cinquecento non è più nemmeno menzionato nel titolo. La manifestazione è infatti pubblicizzata con particolare evidenza come «Esposizione della Pittura ferrarese del '400» nell'articolo del «Corriere Padano» del 13 novembre 1932 che annuncia il programma del quarto centenario ariosteo.³⁹

Lo scritto, che, per quanto riguarda il programma della mostra, stralciava ampi brani della relazione Barbantini, suscita la risposta di Alberto Neppi, un altro storico dell'arte ferrarese, che da Roma si occupava della critica artistica sul giornale dei sindacati corporativi.⁴⁰ L'amichevole polemica cominciata da Neppi ha per oggetto proprio la riduzione del Rinascimento ferrarese al solo Quattrocento e, se da un lato ha lo scopo di creare fervore intorno alla mostra,⁴¹ dall'altro presenta alcuni interessanti spunti critici. Viene attaccata l'impostazione storiografica venturiana, cominciando con la rivalutazione del Garofalo, «artista molto più importante e geniale di quello che ne pensi Adolfo Venturi»,⁴² per continuare con quella dell'Ortolano e di Mazzolino. Lo stesso Dosso, sostiene Neppi, non conclude un'epoca, come è per Ariosto in campo letterario, ma anzi da lui si diffondono «parecchi germi della pittura avvenire, impressionismo compreso». Si tratta della linea critica di Lionello Venturi, peraltro condivisa anche da Barbantini,⁴³ che ricercava le origini della pittura moderna nella subordinazione del colore al tono operata da Giorgione e dai maestri veneti. Il Cinquecento non è più dunque un traguardo, come per Adolfo, ma un nuovo punto di partenza. Secondo Neppi la mostra doveva «riservare non già una funzione complementare alle opere cinquecentesche, ma un posto per lo meno pari a quello dei capolavori del '400»; nella sua lettera al podestà il critico del giornale romano sostiene che la mostra deva chiamarsi fin da subito «del Rinascimento ferrarese».⁴⁴

La redazione del «Corriere Padano» risponde che, seppure le osservazioni del «Lavoro Fascista» siano ineccepibili, rimane l'esigenza di concentrare l'impegno economico e organizzativo sulle opere del Quattrocento, cercando

di farne arrivare il più possibile dall'estero; i visitatori potranno in ogni caso ammirare le opere del Cinquecento presenti in pinacoteca; infine, Dosso è certo il pittore più vicino ad Ariosto, ma Tura e Cossa interpretano meglio lo spirito fantastico del poeta che non le Madonne raffaellesche del Garofalo.⁴⁵

La questione della «Denominazione della mostra» sarà però la prima a essere discussa alla riunione d'insediamento del comitato di presidenza, convocata presso l'Accademia d'Italia alla Farnesina il 2 dicembre, con lo scopo principale di vagliare il progetto di Barbantini.⁴⁶ Il comitato, presieduto da Roberto Paribeni e composto da Renzo Ravenna, Giulio Bertoni,⁴⁷ Ugo Ojetti (in quell'occasione assente), Corrado Ricci e Adolfo Venturi, decide infine di cambiare la denominazione dell'esposizione in «Mostra della pittura ferrarese del Rinascimento».⁴⁸ Non si tratta di un atto puramente formale perché Barbantini sarà costretto ad aumentare considerevolmente il numero delle opere del Cinquecento fatte arrivare a Palazzo dei Diamanti. Tuttavia l'impostazione generale non muta e le sale cinquecentesche, dominate dalla presenza di opere del Dosso, rimangono un'appendice, ma con una maggior pretesa di completezza che esporrà la mostra a critiche.

La discussione sul titolo non fu l'unico inconveniente causato dall'articolo del «Corriere Padano». La comunicazione fra Ravenna e Barbantini si doveva essere interrotta dopo la presentazione del progetto da parte di quest'ultimo, che credeva che l'idea della mostra fosse tramontata e apprende il contrario solo dai giornali. La lettera al podestà che ne consegue è uno splendido documento della forza di carattere e dell'orgoglio professionale di Barbantini: pur non nascondendo un certo disappunto, la missiva è pervasa di spirito pragmatico e mostra l'atteggiamento costruttivo di chi è consapevole del proprio valore e abituato a confrontarsi con l'autorità senza timori reverenziali. Postosi subito alle spalle l'incidente, il direttore delle gallerie veneziane stende uno stringato programma degli impegni cui far fronte immediatamente e soprattutto manifesta a Ravenna l'esigenza di chiarire «parecchi particolari, sui quali sarà bene intendersi fin d'ora, specialmente per quanto riguarda la costituzione di un ufficio, e le mie precise attribuzioni, che vorrei – per il bene della non facile impresa – fossero estesissime. È opportuno, creda, che tutto quanto riguarda l'Esposizione del Quattrocento, e non solo il suo ordinamento artistico vero e proprio, ma la propaganda, le questioni turistiche, le iniziative collaterali (quelle, s'intende, strettamente connesse con l'Esposizione del Quattrocento) facciano capo a me. Ogni volta che ho dovuto assumermi qualche grossa responsabilità, ho sempre chiesto a chi mi faceva l'onore di affidarmela, pieni ed ampi poteri. E – per fortuna – sono riuscito a far buona figura».⁴⁹

Barbantini teme che il suo ruolo sia ridotto a una mera funzione esecutiva e organizzativa e, mentre mette in chiaro le cose con il podestà, cerca appoggio,

non solo morale, dal potentissimo amico Ojetti. La lettera di risposta di quest'ultimo è interessante, non solo per quanto riguarda la vicenda di cui qui ci si occupa. Ojetti sostiene caldamente il ferrarese: la mostra deve dirigerla, farla e ordinarla Barbantini, altrimenti lui neppure andrà a vederla, anzi, sapendo che Barbantini non sarà presente alla riunione del Comitato di presidenza all'Accademia d'Italia, scrive a Bertoni che non parteciperà neppure lui; quanto a Venturi e Ricci, «ottima e coltissima gente; ma fare esposizioni è un'altra cosa».⁵⁰

Si configurano così due schieramenti netti: da una parte l'establishment accademico rappresentato dai senatori Venturi e Ricci, vere personificazioni dell'Università e del Ministero, spesso in conflitto fra loro, ma pronti ad allearsi contro ogni intervento esterno nella loro sfera d'influenza; dall'altra le nuove figure degli organizzatori culturali, dotati di ottime conoscenze storico artistiche, ma soprattutto brillanti divulgatori, capaci di intuire il gusto del pubblico e di gestirne il consenso tramite i mezzi di comunicazione di massa: gli articoli sulle riviste illustrate, le conferenze pubbliche, la propaganda pubblicitaria in tutte le sue forme.

Nonostante le ironie di Ojetti, il potere politico, in questo caso rappresentato da un uomo accorto come il podestà di Ferrara, sapeva bene cosa poteva ottenere dagli uni e dagli altri. Così, mentre blandisce gli accademici con cariche onorifiche e ne assicura alla mostra l'autorevole avallo e l'indispensabile appoggio presso soprintendenze e musei, Ravenna procura di trovare un accordo anche con Barbantini, senza la collaborazione del quale era conscio che un'impresa come quella in cui si sta avventurando avrebbe avuto scarse possibilità di successo. Quando Ojetti scrive la sua lettera il chiarimento fra i due uomini è già avvenuto, a Venezia, dopo un «lungo ed esauriente colloquio» alla presenza del direttore generale Paribeni, con esito così soddisfacente che il giorno dopo, il 25 novembre, la commissione esecutiva presieduta da Ravenna stesso affida ufficialmente a Barbantini l'incarico della direzione generale artistica e amministrativa dell'esposizione.⁵¹

Come mostrano le carte d'archivio, da allora in avanti la collaborazione fra i due funziona come un meccanismo perfetto, sotto l'impulso del quale l'organizzazione della mostra procede celermente: a partire dal 10 dicembre si liberano le sale di Palazzo dei Diamanti dai dipinti della pinacoteca e dai cimeli del Museo del Risorgimento;⁵² si cominciano i restauri e i lavori di ristrutturazione; si avviano le pratiche di richiesta dei prestiti, chiedendo l'intervento di Balbo presso le grandi famiglie romane e le ambasciate⁵³ e quello di Venturi presso i musei stranieri.⁵⁴

Dopo soli cinque mesi, il 7 maggio 1933, il pubblico intervenuto all'apertura della mostra potrà ammirare più di duecentocinquanta opere del Rinascimento ferrarese ed emiliano, provenienti da ogni parte del mondo, esposte nelle sale rinnovate di Palazzo dei Diamanti.



Ferrara, Palazzo dei Diamanti - 7 maggio 1933. Inaugurazione dell'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento: Nino Barbantini, Renzo Ravenna e Italo Balbo accompagnano i Principi di Piemonte. (Foto Bondanelli).

Nello stendere il progetto scientifico della mostra Barbantini si ispira dichiaratamente⁵⁵ alle opere di Adolfo Venturi e di Bernard Berenson, in particolare alla *Storia dell'arte italiana* e all'*Italian Pictures of the Renaissance*, pubblicato in quello stesso anno.⁵⁶ Mentre trae dalla *Storia* le linee generali dell'esposizione, Barbantini usa gli indici di Berenson come una sorta di prontuario, che stimava aggiornato e affidabile, per integrare la lista dei dipinti ricavata dai volumi di Venturi. Le attribuzioni del conoscitore americano sono frequentemente preferite a quelle dello studioso modenese, soprattutto per quanto riguarda le opere non incluse nel tomo del 1914 sulla pittura del Quattrocento.⁵⁷ L'utilizzazione di altre fonti sembra estremamente limitata: eccetto un paio, tutti i dipinti che figurano nell'elenco sono compresi nei due testi citati. In una fase successiva, di compilazione del catalogo e definitivo ordinamento della mostra si è fatto riferimento ad altri scritti, soprattutto attraverso lo spoglio dell'«Arte», e si è provveduto a un confronto fra le diverse posizioni critiche. Largo impiego è stato fatto del volume pubblicato da Venturi nel 1931, *La pittura del Rinascimento nell'Emilia*,⁵⁸ che, rispetto alla *Storia*, metteva a disposizione una trattazione più sintetica e aggiornata dell'argomento, scritta con uno stile stringato che si dilungava meno in descrizioni e si prestava meglio alla citazione. Dalla *Pittura del Rinascimento nell'Emilia* – che, va notato, è incentrata sull'arte ferrarese, si apre con il tardogotico e si conclude con gli affreschi di primo Cinquecento in Palazzo Costabili – furono in effetti tratti quasi tutti i passi di Venturi riportati nel catalogo della mostra. Per rendere attuale l'esposizione Barbantini fece anche riferimento ad articoli apparsi ancora nei primi mesi del 1933, che avrebbero rinfocolato il dibattito critico su questioni di primaria importanza. Come si vedrà, giunse persino a far pubblicare un articolo su Ercole de' Roberti in un numero del bollettino annunciante l'esposizione, in modo da poter citare in catalogo le nuove interpretazioni avanzate in quella sede. Ne era autore Carlo Gamba, che collaborò con Barbantini alla cura della mostra e si occupò personalmente della selezione dei disegni.

La fonte principale rimase comunque il volume della *Storia dell'arte* dedicato alla pittura del Quattrocento in Veneto e in Emilia, in cui Venturi aveva riversato i suoi studi giovanili sull'arte ferrarese. Come era avvenuto nei due precedenti tomi dedicati al primo Rinascimento toscano e centro italiano, le vicende artistiche quattrocentesche venivano qui ricostruite secondo una linea evolutiva che faceva culminare le più vive tendenze dell'epoca nell'opera dei grandi maestri di primo Cinquecento. L'idea di fondo era che il Quattrocento trovasse compimento nel secolo successivo: il naturalismo fiorentino in Leonardo, Piero in Raffaello, Mantegna nel Correggio.⁵⁹

All'interno di quest'ultima linea evolutiva la pittura ferrarese svolgeva un ruolo di primaria importanza. È nella capitale estense che il giovane Mantegna incontra Piero, con esiti fondamentali per gli sviluppi artistici del padovano e per la creazione in città di una scuola originale che traeva ispirazione da entrambi i maestri. Così, dopo che Tura aveva fissato nel modo più intransigente i caratteri distintivi del nuovo stile, sono Cossa e soprattutto de' Roberti, con il suo intenerimento belliniano delle forme scultoree di Mantegna, a diffondere il linguaggio ferrarese in Emilia e in Romagna. Ma è un Ercole, quello di Venturi che nelle ultime opere sembra preparare la strada a Correggio, molto diverso dalla figura di artista che, come si vedrà, sarà consegnata alla critica successiva dall'*Officina* di Longhi.

Il volume di Venturi si conclude dunque con il capitolo intitolato «L'Apo-teosi», ovvero con la giovinezza del Correggio fino al 1514-15, l'esame della quale è preceduta da quello della decorazione di palazzo Costabili, che «segna un progresso dell'arte quattrocentesca, senza che appaia ancora la vita nuova del Cinquecento e lo splendore del giovane genio. Nel Correggio sarà pure la commistione dell'arte mantegnesca con la ferrarese, ma con lievito ben maggiore, tale da distaccar fortemente ogni sua manifestazione da quelle dei contemporanei [...] in niun luogo quanto nel palazzo dei Costabili si vedono più chiari prodromi dell'arte» dell'Allegri.⁶⁰

I ferraresi del Cinquecento sono trattati da Venturi in due parti distinte della sua *Storia*, che, trascorsi quasi quindici anni dal volume sul Quattrocento, ha nel frattempo cambiato impostazione, accentuando il criterio monografico, sopprimendo le parti di narrazione storica che legavano fra loro gli artisti e i maestri maggiori con i seguaci. Gli autori sono ora raggruppati per affinità di scuola, ciascuno di essi è introdotto dal regesto dei documenti, cui segue l'analisi dei dipinti più importanti e il catalogo delle opere. Ai due Dossi è riservato un capitolo nel volume dedicato ai pittori discendenti da Giorgione e Tiziano,⁶¹ mentre il Garofalo, l'Ortolano e Nicola Pisano sono posti nel tomo successivo fra i «Maestri Emiliani e Veneti sotto l'influsso della pittura romana».⁶²

I volumi della *Storia* forniscono a Barbantini la traccia su cui impostare il suo progetto di mostra, che vede seguire all'esautiva trattazione del Quattrocento, con opere problematiche e di artisti minori, una succinta selezione dei dipinti dei tre maggiori pittori del secolo successivo. Nelle intenzioni del curatore la mostra «sarà intesa a celebrare la scuola Ferrarese del Quattrocento, che si potrebbe datare dal 1450 circa quando si inizia l'attività del Tura a poco dopo la morte del Roberti avvenuta nel 1496; ma per chiarirne la comprensione, spiegarne le cause e rilevarne le conseguenze, riassumerà in termini concisi il periodo che la precedette fino allo scorcio del Secolo XIV e riassumerà pure il periodo che seguì al suo fiorire fin verso la metà del Secolo XVI.

Quel tanto - e non è poco - di Ferrarese che fra gli influssi Umbri, Bolognesi, Romani, Veneziani, sopravvive nei suoi epigoni del primo cinquecento, e poi ancora nel Dossi, nel Garofalo e nell'Ortolano, deriva infatti dalla tradizione che i grandi Maestri Quattrocenteschi avevano fermamente costituita». ⁶³

Anche l'impostazione del catalogo è ripresa da quella del volume sul Quattrocento della *Storia dell'arte* di Venturi, seppure con alcune variazioni di rilievo. Dopo le sezioni sulla pittura prima del 1450 («Pittori del secolo XIII», «Antonio Alberti e il suo tempo»), seguono quelle sui primordi del Rinascimento a Ferrara («Maestri forestieri a Ferrara e loro seguaci», «Gli artisti dello studio di Belfiore»), quindi tre capitoli intitolati a Tura, Cossa e de' Roberti, a cui sono ricondotti gli artisti minori, anche quelli che nell'opera di Venturi si raggruppavano per area geografica d'appartenenza nel capitolo sulla «Diffusione dell'arte ferrarese nell'Emilia». «Lorenzo Costa e il suo tempo» segnano la decadenza della scuola pittorica che ai tempi di Ercole dominava in regione e la sua graduale sottomissione al protoclassicismo umbro e bolognese. Il Cinquecento è posto sotto il segno di Dosso, il quale, come già de' Roberti, aveva tratto da Venezia nuove energie per l'arte ferrarese.

Barbantini fa inoltre sue nella loro interezza le indicazioni date da Venturi nella lettera al podestà: il materiale in mostra si estende alle opere dei maestri forestieri e a quelle dei pittori emiliani influenzati dai ferraresi. Approfitando del fatto che la *Bibbia* di Borso era stata sfasciolata per rendere possibili le riproduzioni fotografiche, trenta fogli miniati sono posti su leggiuoli nel Salone d'onore assieme a disegni di Tura e altri. A fianco dei dipinti sono esposte sculture, arazzi, stampe, tarsie, reliquiari e una vetrata; le sale sono arredate con mobili presi a prestito da musei, antiquari e privati cittadini, addirittura le panche della chiesa di San Giorgio a Venezia sono poste per il comodo dei visitatori sotto i ritratti dei marchesi Villa nella sala che accoglie il pubblico all'ingresso dell'esposizione. Si tratta di un allestimento che, più che essere dettato dall'esigenza venturiana di ricreare «un quadro storico della vita artistica ferrarese», sembra talvolta indulgere a forme di spettacolarizzazione per il grande pubblico, ⁶⁴ mantenendo probabilmente in generale il tono medio di un sobrio gusto evocativo, quale lo si ritroverà nelle ambientazioni della Palazzina di Marfisa d'Este e del Castello di Monselice. ⁶⁵ Ma la mostra rimane, in sostanza, una mostra di dipinti.

D'altra parte, ancor più che dalle pagine del catalogo, l'accoglimento delle raccomandazioni di Venturi perché l'esposizione servisse a «chiarire e risolvere problemi», a «portare a determinazioni nuove» o almeno a sottoporre a verifica le vecchie, emerge da ciò che si può ricostruirne dell'ordinamento: si evitano le sale rigidamente monografiche, in modo da porre a confronto ravvicinato opere di autori diversi; negli ambienti più piccoli e nei passaggi sono sistemati i dipinti dei maestri minori, così da proporre transizioni e relazioni

reciproche. ⁶⁶ L'esposizione presentava sia ambienti di grande attrattiva allestiti con opere di autori celebri, sia sale con opere adespote o controverse, su cui gli studiosi erano chiamati a pronunciarsi. ⁶⁷

IL RINASCIMENTO FERRARESE IN MOSTRA E LA REVISIONE DI LONGHI

La mostra si apriva con un paio di ambienti in cui la pittura di fine Trecento e di epoca tardogotica era documentata raccogliendo affreschi staccati e altre tavole della pinacoteca attorno al *Trionfo di sant'Agostino* già nella chiesa di Sant'Andrea (M 1-3) ⁶⁸ e al polittico di Antonio Alberti giunto dalla Galleria Nazionale di Urbino (M 12). Trovava espressione in queste sale l'esigenza tutta cittadina di affermare una continuità storica fra l'epoca gotica e quella rinascimentale. Non a caso era questa l'unica sezione a poggiare sulla tradizione storiografica e su studi locali, seppure di diffusione nazionale, ⁶⁹ con l'intento di confutare l'affermazione di Venturi secondo cui «fino a quando non apparvero a Ferrara il Pisanello e Jacopo Bellini non v'è segno di progresso pittorico nella ferrea città degli Estensi». ⁷⁰ Secondo Longhi la mostra non era riuscita a far cambiare opinione sull'argomento e nessuna delle opere esposte presentava caratteri che potessero dirsi tipicamente ferraresi; lo stesso Alberti «è uno spatriato e non fa scuola a Ferrara». ⁷¹ Senza entrare nel dettaglio delle precisazioni dello studioso sui dipinti delle prime sale, preme solo notare come Longhi fin da principio allarghi a macchia d'olio l'oggetto delle sue osservazioni, partendo dai dipinti esposti ma giungendo a prendere in esame una quantità di opere molto maggiore rispetto a quelle ospitate a Palazzo dei Diamanti. Longhi si ricollegava qui alle sue ricerche sul Trecento nell'Italia settentrionale, che in quello stesso periodo erano argomento del suo primo corso tenuto all'Università di Bologna nel 1934-35.

Per mostrare l'apporto di Pisanello sulla contemporanea pittura ferrarese Barbantini fece appositamente eseguire il distacco dell'affresco con le *Storie della vita di san Giovanni Evangelista* (M 14) «dalla buia fessura dove giace[va] pressoché ignoto nella chiesa di San Domenico». ⁷² Si trattò di un'operazione di un certo significato, su cui conviene soffermarsi. Infatti, fin dai primi del secolo, la dispersione delle collezioni private cittadine e il deperimento degli affreschi superstiti in chiese e palazzi furono le preoccupazioni più pressanti dei cultori delle memorie patrie. ⁷³ Barbantini stesso, giovane giornalista, aveva seguito da vicino l'attività di tutela e restauro delle pitture murali compiuta dalla *Ferrariae Decus*, di cui era membro, e in una serie di articoli polemici aveva indicato nello stacco e nel trasporto in Pinacoteca degli affreschi la via più praticabile per incrementare le collezioni d'arte antica della quadreria comunale. ⁷⁴ Nell'illustrare al podestà il bilancio dell'esposizione, Barbantini ritornò

trent'anni dopo sullo stesso argomento, sottolineando come le spese previste per il distacco di affreschi avrebbero portato un arricchimento cospicuo e permanente alla Pinacoteca, così come i lavori di restauro di Palazzo dei Diamanti le avrebbero consegnato finalmente una sede decorosa.⁷⁵ L'organizzazione della mostra diede a Barbantini l'occasione di realizzare anche gli altri punti del programma enunciato nel suo libello polemico del 1906: estendere lo spazio della pinacoteca cacciando da Palazzo dei Diamanti il Museo del Risorgimento e la quadreria moderna e migliorare l'aspetto estetico di dipinti e cornici, compito che affidò a uno dei più grandi restauratori dell'epoca, Mauro Pelliccioli.

Uno dei capolavori di Barbantini fu senz'altro la saletta dedicata ai maestri forestieri e ai loro seguaci ferraresi. Nella disposizione di quest'ambiente Barbantini dimostrò come l'allestimento di una mostra possa essere un esercizio di critica: non solo riuscì a visualizzare nel migliore dei modi il fecondissimo incrocio di esperienze che si ebbe a Ferrara attorno al 1450, quale emergeva dal saggio giovanile di Venturi,⁷⁶ ma sulla scorta degli studi più recenti, diede un'interpretazione innovativa di quel passaggio cruciale.

Barbantini intendeva raccogliere «in una saletta preziosa, un'opera almeno di ciascuno degli stessi grandi Maestri che passarono per Ferrara nel Quattrocento e cooperarono a determinare i caratteri della sua scuola pittorica»⁷⁷ e riuscì in effetti a riunire i due ritratti di Pisanello dell'Accademia Carrara e del Louvre raffiguranti Lionello d'Este e una principessa estense (M 21, 22), la *Madonna con il Bambino e angeli* di Mantegna a Brera (M 26), dipinta per Eleonora d'Aragona, la *Deposizione di Cristo* di Van der Weyden agli Uffizi (M 24), che allora si credeva essere il centro del trittico visto da Ciriaco d'Ancona nello studiolo di Belfiore nel 1449, cui si aggiunse "fuori programma" il bel *Ritratto di Meliaduse d'Este* da poco donato al Metropolitan Museum di New York (M 23). Non arrivò invece dal Louvre la *Madonna con Leonello orante* di Jacopo Bellini,⁷⁸ infelicemente sostituita, su consiglio di Venturi,⁷⁹ da un ritratto del principe estense, in realtà un brutto falso moderno di collezione privata (M 25), la peggior caduta della mostra, su cui Longhi avrà buon gioco di esercitare il suo sarcasmo.⁸⁰ E neanche riuscì a Barbantini di portare in mostra un'opera di Piero (aveva pensato in grande alla *Flagellazione* di Urbino), che ponesse rimedio alla scomparsa delle opere ferraresi del maestro.⁸¹

Ma soprattutto fu un'idea brillante disporre nell'altra metà della sala quattro delle tavole dipinte per lo studiolo di Belfiore. Per la prima volta dopo secoli si trovarono così riunite le due figure allegoriche in collezione Strozzi (M 31, 32), la *Cerere* di Budapest (M 33) e l'*Allegoria dell'Autunno* di Berlino (M 79). In questo contesto, esposte assieme alle opere dei maestri ispiratori del Rinascimento ferrarese, le tavole di Belfiore acquistavano un significato del tutto diverso da quello dato loro da Venturi di fiacche derivazioni di seguaci del

Tura,⁸² per diventare i primi incunabili del nuovo stile.⁸³ I cartellini delle opere e la loro attribuzione in catalogo ribadivano questo mutamento di segno. Seguendo due recenti articoli di György Gombosi,⁸⁴ le due muse Strozzi erano infatti riferite ad Angelo Maccagnino, pittore di corte di Leonello e precoce seguace di Piero a Ferrara, mentre la *Cerere* di Pannonio diventava fonte d'ispirazione per la cosiddetta *Primavera* di Londra del giovane Tura. Quanto alla tavola di Berlino, l'attribuzione di Berenson a Cossa venne preferita a quella di Venturi all'inafferrabile Galasso, suscitando il risentimento dell'anziano senatore,⁸⁵ ma di fatto la riconduzione del dipinto al ciclo dello studiolo rendeva problematici entrambi i riferimenti.⁸⁶

Per mancanza di opere disponibili, Barbantini rinunciò a rappresentare in mostra Bono⁸⁷ e Galasso, a cui rifiutò vecchie e nuove attribuzioni, causando lo sconcerto dei cultori di storia patria.⁸⁸ A completare il quadro della pittura prima di Tura, mise però in intelligente dialogo fra loro nella prima sala dedicata a Cosmè le tarsie dei Canozi da Lendinara (36-39) e la *Deposizione* del Corpus Domini (M 29), di cui veniva così posta in evidenza la comune derivazione da Piero.⁸⁹ D'altra parte l'espressività padovana delle figure della tavola della pinacoteca era messa in relazione con le tre drammatiche Pietà di Tura a Vienna (M 52), a Venezia (M 56) e dell'arazzo già von Lenbach (M 66). In modo analogo, nella sala successiva, il *San Ludovico* e il *San Bernardino* attribuiti da Gombosi a Pannonio (M 35, 34) si confrontavano con i simili santi su fondo d'oro di Cosmè (M 57-59).

Si giungeva così a quello che doveva essere il cuore dell'esposizione, cioè i tre grandi maestri del Quattrocento. Barbantini individuò per ciascun artista una serie di opere, distinguendo fra i dipinti capitali che era indispensabile ottenere e quelli fra i quali si poteva fare qualche rinuncia e operare qualche sostituzione. Su Tura, Cossa e de' Roberti si dovevano concentrare gli sforzi per ottenere opere dall'estero, senza le quali era impossibile restituirne degnamente l'immagine in mostra. Cruciali erano soprattutto i prestiti da Berlino e Dresda, per appoggiare i quali – torna a raccomandarsi Barbantini con il podestà – bisognava compiere un'accorta attività diplomatica. Da quei musei ci si attendeva infatti l'arrivo dei capolavori dei tre maestri: da Berlino la pala di San Lazzaro, allora attribuita a Tura, da Dresda l'*Annunciazione* di Cossa e la predella di Ercole con le *Storie della Passione* (M 120, 121); inoltre il già citato *Autunno*, altre due tavole di Tura, tre riferite a de' Roberti, una di Costa e una di Maineri.⁹⁰

Di Tura la mostra diede un'immagine molto completa: si riuscirono a far arrivare tutte le più importanti opere delle collezioni italiane ed estere. Solo la grande pala d'altare di Berlino, come temuto da Venturi, non fu concessa. Fra le opere fondamentali indicate da Barbantini rientrava il *Ritratto di musico* di Dublino che portava il nome di Tura nella *Storia* di Venturi e negli indici di

Berenson e che come tale fu esposto a Londra nel 1930, ma sul quale lo stesso Venturi si era nel frattempo ricreduto, assegnandolo a Costa.⁹¹ L'opera non fu tra quelle in mostra, così come non lo fu il cosiddetto *Ritratto di Borso* del Metropolitan, che pure compariva negli elenchi. L'attività di ritrattista di Tura fu dunque rappresentata, su segnalazione di Venturi, dal *Ritratto d'uomo* allora Duveen a Parigi (M 62), ora alla National Gallery di Washington, che Longhi poi assegnò a Marco Zoppo.⁹²

Secondo quanto annunciato nel secondo bollettino della mostra, al ritratto del Quattrocento doveva essere dedicata una sala, che poi non fu allestita, essendosi preferito esporre i dipinti di questo genere fra le altre opere dello stesso autore.⁹³ Già l'articolo scritto da Venturi per il primo numero del bollettino era stato illustrato con la medaglia di Niccolò III d'Este, il ritratto di Alfonso I ritenuto del Dosso e, affrontati ad apertura di pagina, il *Lionello d'Este* del Pisanello e il cosiddetto *Ritratto di Borso* del Metropolitan, ancora con l'attribuzione di Venturi a Jacopo Bellini che tanto aveva fatto disperare Longhi.⁹⁴ Più oltre, il fascicolo riproduceva il *Giovanni II Bentivoglio* dipinto da Costa e l'*Ignota* della Capitolina attribuita al fantomatico Ercole Grandi. Con tanta insistenza sul tema del ritratto si voleva probabilmente andare incontro al gusto di un pubblico abituato per costume culturale ad avvicinarsi alla pittura con un approccio di tipo storico e letterario, al quale si era educato attraverso le opere di Jacob Burckhardt e, nello specifico ferrarese, di Venturi e Gustave Gruyer,⁹⁵ negli scritti dei quali i fatti artistici erano narrati in relazione alle vicende della corte estense. Non bisogna inoltre dimenticare il precedente del successo ottenuto dalla mostra di Ojetti sul ritratto da Caravaggio a Toppo e la buona riuscita di Barbantini stesso per quanto riguarda l'Ottocento veneziano. Sembra poi esserci da parte di Venturi e degli organizzatori un insistente desiderio di rievocare la gara del 1441 fra il Pisanello e Jacopo Bellini in quanto episodio fondante del Rinascimento a Ferrara, che porta a falsare l'interpretazione dei testi figurativi, fino al caso dell'incidente del già citato *Ritratto di Leonello*.

Tornando a Tura, lo stesso Longhi ammise che l'artista non avrebbe potuto essere rappresentato meglio alla mostra ferrarese: «V'era persino una bella novità, la paletta di Ajaccio» (M 64),⁹⁶ il cui merito andava tutto a Barbantini, che volle in mostra l'opera, nota fino ad allora solo attraverso una stampa ottocentesca, e ne sostenne l'attribuzione a Cosmè.⁹⁷

Anche nel caso di Tura, le precisazioni contenute nell'*Officina* sono importanti, ma non riguardano opere in mostra. La prima è l'avanzamento nella ricostruzione del polittico Roverella, che inaugura nel saggio una serie di simili atti critici, sul cui valore Longhi stesso si sofferma con una breve quanto rara "indicazione di metodo". Si trattava di «andare oltre il riconoscimento di una generica unità individuale [l'identificazione dell'autore] fino a raggiunge-

re quello dell' "unità d'opera" ».⁹⁸ L'attenzione posta alla ricomposizione dei complessi smembrati non è probabilmente indipendente dal diffondersi delle moderne mostre d'arte, che anche in questo caso permettevano di verificare ipotesi avanzate attraverso l'uso della fotografia. La reintegrazione di questi insiemi, cui Longhi si applica utilizzando gli strumenti delle fonti scritte, dell'iconografia e dell'analisi materiale e filologica dei pezzi, appare come primo, indispensabile passo per qualsiasi altra indagine storica e simbolica e fa uscire le tavole antiche dalla condizione di frammenti, di oggetti di un ordinamento e di un apprezzamento puramente estetico, in cui erano tenute nelle quadre. Naturalmente ciò che soprattutto, se non esclusivamente, interessa a Longhi sono le conclusioni che ne derivano dal punto di vista filologico. Proprio dalla considerazione della forma parzialmente gotica di polittico pluricompartito dell'altare Roverella, confrontata all'unità di composizione della contemporanea pala di Berlino, lo studioso trae una delle prove, anche se certo non la maggiore, dell'impossibilità che entrambe le ancone siano opera di Tura, come allora si riteneva. Ed è questa la seconda precisazione dell'*Officina* su Cosmè, sulla quale si tornerà per le sue importanti conseguenze nel riordinamento del percorso artistico di Ercole de' Roberti.⁹⁹

Ancora meglio ricostruzione materiale e analisi stilistica si sostengono vividamente nel caso del polittico Griffoni. Riconoscendo un identico momento espressivo di Cossa nelle tre tavole maggiori di Londra e Milano e nelle tre minori di Washington e intuendo che l'incertezza della critica fra Francesco ed Ercole a proposito della predella vaticana e dei santini di Parigi, Venezia, Ferrara e Rotterdam¹⁰⁰ andava risolta nella collaborazione del giovane de' Roberti con il più anziano maestro, Longhi procede a un magistrale ri-assemblaggio dell'opera, che si rivela infine anch'essa strutturata nella forma del trittico-polittico fissata da Tura con l'altare Roverella.¹⁰¹

Rispetto a Tura, Cossa presentava maggiori difficoltà a essere rappresentato in mostra, per via del fatto che il suo catalogo, esclusi gli affreschi, si limitava a poche opere mobili. Inoltre si doveva rinunciare in partenza a ricostruire il polittico Griffoni ricongiungendo al *San Pietro* e al *Battista* di Brera (M 77, 78), il *San Vincenzo Ferrer* della National Gallery e la predella con le storie del santo nella Pinacoteca Vaticana, operazione che due anni prima aveva creato tensioni fra gli organizzatori della mostra italiana di Londra, in seguito alla decisione del papa di inviare all'esposizione una copia moderna al posto del dipinto originale.¹⁰² Bisognava dunque assolutamente assicurarsi, oltre all'*Annunciazione* di Dresda (che, come detto, non giunse) e ai due santi di Brera, la *Madonna dei Mercanti* di Bologna (M 80) e la *Madonna* di Edimburgo (M 128), che Barbantini, seguendo l'indicazione di Berenson, riteneva potesse essere di Cossa, ma che fu infine esposta in mostra come opera di de' Roberti, assecondando l'opinione di Venturi.¹⁰³

Vista con gli occhi di un visitatore di oggi la sala di Cossa risulta piuttosto sconcertante, ma all'epoca essa proponeva confronti significativi: fra le due tavole di Brera era stato posto il *San Girolamo* della pinacoteca (M 76), secondo Berenson opera di de' Roberti, ma per Venturi prova della giovanile, stretta adesione di Cossa a Mantegna.¹⁰⁴ Il riferimento alla cultura padovana era ribadito dall'esposizione in una bacheca al centro della sala dei cosiddetti *Tarocchi di Mantegna* (M 247), che Venturi aveva recentemente ricondotto all'autore dell'*Autunno*, il presunto Galasso,¹⁰⁵ il quale a sua volta avrebbe trasmesso a Cossa gli accenti pierfrancescani e il naturalismo particolarmente evidente negli affreschi di Schifanoia. Su due pareti opposte si fronteggiavano due opere "ferraresi" a Bologna: la Pala dei Mercanti, capolavoro della maturità dell'artista, e il *Martirio di san Sebastiano* dalla chiesa di San Petronio (M 92), dipinto intrigante, la cui attribuzione oscillava fra un seguace di Cossa e uno di Costa. Completavano la sala alcuni ritratti, la pala di Ajaccio, che - come detto - praticamente sconosciuta, prima della mostra portava il nome di Cossa, e infine, completamente spaesate, due vedute architettoniche del 1520 (M 105, 106).¹⁰⁶

Nelle due sale successive era raccolto il grosso delle opere degli artisti indicati da Venturi e dal catalogo come seguaci di Tura e Cossa. Fra i primi, seguendo l'opinione di Berenson, era stato portato Marco Zoppo,¹⁰⁷ fra i secondi si provava in mostra la coesione di un gruppo di opere romagnole riunite dallo studioso americano sotto il nome convenzionale di Leonardo Scaletti. Poste una per sala, le due belle Madonne di Cristoforo da Lendinara (M 40) e di Bartolomeo degli Erri (M 103) ribadivano la contiguità fra i due autori, già dichiarata da Venturi.¹⁰⁸ Rispetto al progetto iniziale, si aggiunsero le tavolette con le *Storie di san Vincenzo Ferrer* scoperte da Venturi nella galleria di Vienna (M 104),¹⁰⁹ l'attribuzione delle quali ad Agnolo degli Erri era contestata da Berenson.¹¹⁰ Infine, comparivano in questa "galleria di studio" il ritratto del museo di Padova (M 93) e quello splendido, carpacesco del Correr (M 94), dei quali si era provato di trovare l'autore a Ferrara.

Nell'intento di dimostrare il ruolo trainante assunto in regione dalla capitale estense, la mostra, e soprattutto il catalogo, portavano all'estremo la posizione filoferrerese di Venturi. Longhi smontò praticamente tutte le ipotesi avanzate: contestò la discendenza dello Zoppo da Tura e la collocazione di Bonascia e degli Erri «a rimorchio del Cossa», tornò a dividere fra diversi autori, come già Venturi, il gruppo berensoniano dello Scaletti, negò qualsiasi ascendenza ferrarese ai due ritratti veneti e, in una lunga nota, disperse in rivoli quasi tutte le opere riferite a Cossa o a suoi diretti discepoli.¹¹¹ Chiaramente irritato perché non era stata accolta né presa in considerazione in catalogo una sua vecchia attribuzione della *Testa del Battista* dello Zoppo (M 68) a Giovanni Bellini, Longhi lamentò il fatto che il dipinto, «forse il più alto di tutti quelli presenti a Ferrara» (!), fosse stato esposto in mostra senza particolari onori.¹¹²



Venezia, Giugno 1948 - Nino Barbantini e Bernard Berenson.

L'esposizione aveva certo uno dei suoi punti di forza nei quattro ambienti fra il corridoio che conduceva nuovamente alle scale e il salone d'onore, dove erano state sistemate una piccola e preziosa sala di Ercole de' Roberti, una con le opere attribuite al cosiddetto Ercole Grandi e un'altra incentrata sui dipinti di Francesco Bianchi Ferrari. Contigua a queste era anche la sala in cui era stato scenograficamente allestito il compianto di Guido Mazzoni.

Si concretizzava qui una delle idee forza della mostra, cioè l'assunto venturiano più volte citato che «la scuola Ferrarese avendo dominato attorno a se tutta una vasta regione, non restò estranea alla formazione di un genio come quello del Correggio». ¹¹³ Ciò avveniva enfatizzando la discendenza di Bianchi Ferrari, primo maestro dell'Allegri, da de' Roberti e cercando nelle opere del presunto Grandi i primi segni del sommo artista emiliano. Se il costrutto storico è quello di Venturi, de' Roberti è però introdotto in catalogo con citazioni dall'articolo di Carlo Gamba uscito sul numero di marzo del bollettino dell'esposizione, che modificava di molto l'immagine dell'artista data dallo studioso modenese nella *Storia*. ¹¹⁴ Gli esordi del pittore non sono più cercati nella belliniana *Raccolta della manna* della National Gallery di Londra, che è spostata fra le ultime opere, ma in una diretta collaborazione di Ercole con Cossa nella predella vaticana e nei santini ancora cosseschi del Louvre e già Duveen (M 109-112). I primi influssi di Bellini si hanno per Gamba nella *Crocifissione* Berenson (M 118) e proseguono negli altri due piccoli santi della stessa collezione (M 116, 117) e nel *Battista* di Berlino (M 119). Rimangono opere centrali la pala per Santa Maria in Porto a Ravenna, ora a Brera, e i distrutti affreschi per la cappella Garganelli in San Pietro a Bologna. La pala Strozzi (lunetta, M 152) e il *San Giovanni* di Budapest (M 154) sono invece tolti a de' Roberti e assegnati a Grandi, ¹¹⁵ come anche il *San Giovanni* di Bergamo (M 130).

Fra le opere di Roberti portate in mostra, quasi tutte di piccolo formato essendo stato rifiutato, come prevedibile, il prestito della pala di Brera, erano numerose quelle tratte dal catalogo di Berenson, tanto che l'immagine dell'artista che ne risultava era più corrispondente a quella datane dal conoscitore americano che non da Venturi. ¹¹⁶ Il clou era costituito dal riassetto del gradino d'altare già in San Giovanni in Monte, con la *Pietà* di Liverpool (M 122) nuovamente posta fra le due tavole di Dresda (M 120, 121).

Anche la sala di Ercole Grandi era costruita più sull'ipotesi "espansionista" di Berenson che su quella "restrizionista" di Venturi, che si concentrava attorno alla *Maddalena assunta* (M 151) e alle opere simili. ¹¹⁷ In realtà, già nel 1914 Filippini aveva sostenuto con forza di argomenti che un Ercole Grandi distinto da Ercole de' Roberti non era mai esistito e che l'equivoco era nato da un fraintendimento dei documenti che citavano lo stesso pittore alternamente con i due nomi. ¹¹⁸ Lo scritto di Filippini rimase però lettera morta e biso-

gna dar merito agli ordinatori della mostra di aver condotto il problema a un passo dalla soluzione, portando a Ferrara le opere cruciali e mettendo problematicamente Grandi a confronto con de' Roberti, invece di porlo fra i seguaci di Costa seguendo la consueta linea di sviluppo storico. ¹¹⁹

L'ipotesi di Berenson su Grandi sembra presentata in mostra per essere smontata a favore di quella avanzata da Gamba nell'articolo citato, dove si proponeva di smembrare il gruppo nell'opera di tre diversi autori, facenti capo rispettivamente alla *Maddalena assunta*, alle storie dell'antico testamento Visconti Venosta e Layard (non in mostra), alla pala Strozzi e al *San Giovanni* di Budapest, queste ultime sole degne di portare il nome di Grandi. L'opinione di Gamba è infatti apertamente sostenuta nei testi di commento del catalogo (dove fra l'altro i dipinti in questione sono gli unici presentati con la dicitura «Attr. a», molto più incisiva del punto interrogativo altrimenti usato per indicare le situazioni incerte). Seguendo Gamba, alle cinque opere inizialmente proposte si aggiunsero la *Scena di esorcismo* del Museo Horne di Firenze (M 155) e il frammento con il *Ritratto di Alessandro Faruffino* della Pinacoteca di Bologna (M 157). La lunetta con la *Pietà* della pinacoteca dalla chiesa di Baura (M 153), dapprima compresa nella *Relazione* fra le opere dell'Ortolano, compare in catalogo con l'attribuzione a Grandi proposta da Gamba. La ripartizione delle opere nei diversi gruppi non risultava però chiara dall'allestimento della sala. ¹²⁰

La sala dei seguaci di de' Roberti ruotava attorno alla grande *Crocifissione* di Bianchi Ferrari (M 138), la cui dipendenza dall'affollato e concitato calvario dipinto dall'Ercole ferrarese su un muro della cappella Garganelli a Bologna era ricordata in mostra dalla copia di un particolare degli affreschi (M 132). È significativo del gusto e dell'intelligenza critica di Barbantini che, mentre non espone quei manifesti della nostalgia ideologica della Ferrara otto-novecentesca per l'epoca estense che sono le riproduzioni moderne da Schifanoia di Mazzolani e Yperman, egli senta invece la necessità di documentare in mostra con una copia antica il testo fondamentale della pittura ferrarese e bolognese di fine secolo. Alla scena drammatica della Vergine sorretta dalle pie donne, raffigurata nella replica seicentesca, ai piedi di una *Crocifissione* che si immagina dal dipinto di Bianchi Ferrari, e agli episodi della Passione della predella di Dresda e Liverpool si riconducono molte delle opere probabilmente in queste sale: dal *Cristo al calvario* di Altobello Melone (M 135) a quello, ingentilito, di Gian Francesco Maineri (M 136), dalle *Pietà* delle lunette attribuite a Grandi (M 152, 153) al *Compianto* di Mazzoni (M 251). Ci si immagina qui volentieri anche i due ritratti di Hannover (M 145, 146) in catalogo riferiti dubitativamente a Baldassare d'Este, secondo l'opinione di Venturi, che Gamba però supponeva potessero essere antiche copie dei due Garganelli dipinti da de' Roberti a fianco dell'altare della loro cappella. Qui

potevano stare anche le opere di Michele Coltellini, così spesso confuso con il Bianchi Ferrari, e se così fosse, la vicinanza sarebbe stata d'aiuto a Longhi nel passare al secondo l'anconetta di casa Strozzi, apparsa in mostra sotto il nome del primo (M 149).¹²¹

Come per Venturi, anche per il catalogo ferrarese il raggio di Ercole era dunque molto ampio, «tanto da toccare non solo modenesi come Bianchi-Ferrari e parmigiani come il Maineri, ma ferraresi più tardi di costoro, come il mitico Grandi, il Coltellini e, persino, il Mazzolino. In questa definizione, genericamente esatta, v'è però troppo di vago e dilatato; e comunque, da precisarsi punto per punto», sosterrà Longhi,¹²² passando di seguito a individuare le singole fisionomie artistiche. Il risultato è una storia dell'arte che non procede più per aggregazione e discendenza dalle personalità maggiori, ma attraverso la ricostruzione di quadri storici e geografici circoscritti: lo stile di Bianchi Ferrari non è una riduzione provinciale di quello di de' Roberti¹²³ ma una sintesi personale e tipicamente modenese, anche se non del tutto risolta, fra la tendenza all'astrazione degli intarsiatori e il naturalismo alla Guido Mazzoni. Così a Ferrara fra Quattro e Cinquecento le nuove tendenze classiciste bolognesi «si saranno tinte diversamente, e mescolate ad altre invincibilmente locali; oltre che, per lo scadere del genio, si saranno facilmente indotte a seguir da vicino gli umori e le esigenze delle cerchie più organizzate dei committenti, fossero poi retrograde, oppure raffinate fino al decadimento; dal contado, insomma, alla corte degli ultimi anni di Ercole I e dei primi di Alfonso». ¹²⁴ Ed ecco quindi i provinciali argentani, l'arcaismo raffinato di Maineri, l'estetismo bigotto e minuto di Grimaldi e, di contro all'arte cortese di questi, il pietismo borghese di Panetti e Coltellini, fino al disperato anacronismo del Mazzolino.

La fisionomia dello stesso de' Roberti esce molto mutata dalle pagine dell'*Officina*: l'attività giovanile si snoda dall'exploit dell'invenzione del «personale cubismo, furente e immaginoso» del *Settembre* di Schifanoia, per proseguire con la pala di Berlino tolta a Tura e culminare nella collaborazione con Cossa all'altare Griffoni. Longhi riporta a Ercole la predella vaticana, come già sostenuto dalla tradizione, da Vasari a Pietro Lamo, come riaffermato recentemente da Filippini e Gamba e contrariamente all'opinione di «quei critici di professione, non già di vocazione», che sarà ormai inutile citare per nome.¹²⁵ E precisamente dal confronto fra la «insolita struttura centrifuga» del dipinto di Berlino e l'adesione «al classicismo centripeto delle pale ultimissime di Antonello e del Bellini» proprio dell'ancona di Brera, il critico misura il «gran passo [...] compiuto verso l'italianizzazione dello stile; per escire dall'orto ispidico e gemente della pittura di corte estense». ¹²⁶

L'importanza storica dell'artista viene precisata nell'*Officina* entro un quadro che rimane quello del saggio su *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* del 1914, già allora mirato a sostituire un'ottica nazionale alla

geografia artistica su base regionale della *Storia* di Venturi: «Sul 1480, dunque, per merito di Ercole, l'arte ferrarese viene a riunirsi con la fondamentale tendenza italiana che aveva trovato una prima unità nazionale, un primo accordo fra Nord, Centro e Sud nel convegno di Antonello e di Giovanni Bellini sui moduli sintetici di Piero della Francesca. L'arte ferrarese rimane ancora tale per la forza atavica e selvaggia del genio di Ercole, ma è ormai un tasto nello strumento accordato dell'arte italiana. Dall'anno della pala Portuense, che è l'80, all'86 che segna il ritorno a Ferrara, Ercole è un genio nazionale, e nazionale è la fama degli affreschi Garganelli e della predella di San Giovanni in Monte. Né ci sembra ch'egli muti più di intenzioni fino alla morte, soprattutto se, in ossequio alla coerenza personalissima del suo stile, non si conceda ad attribuzioni "expansionistiche", come purtroppo è stato fatto». ¹²⁷ Ne segue una drastica sfoltita dell'indice robertiano di Berenson e quindi delle opere autografe presenti in mostra a Ferrara, «per ridar coerenza al grande e quasi filosofale Ercole tardo».

Sparisce, per non più tornare, Ercole Grandi, «certo uno dei miti più singolari della critica artistica; un portato, infatti, non già dell'esistenza reale di un artista ma del desiderio di materializzare in un solo individuo nient'altro che uno stato d'animo affine provato da almeno una dozzina di pittori, sul cadere del Quattrocento; e, si noti, una disposizione spirituale così piena di contrasti, che il Roberti non potrebbe entrarvi se non come nostalgia di una terra perduta». ¹²⁸ La distinzione di mani operata da Longhi è molto diversa da quella di Gamba: per limitarsi solo ai dipinti maggiori, la *Maddalena assunta* rimane a un anonimo di primo Cinquecento e dal gruppo corrispondente sono staccati il *San Sebastiano* e il *San Rocco* Noseda, dati all'Ortolano, cui va anche la *Pietà* della pinacoteca (M 153). La precoce tendenza al classicismo della Pala Strozzi è ridimensionata e spiegata da Longhi con il riconoscimento di due diverse mani: quella di Costa e quella di un collaboratore più giovane e moderno, intervenuto successivamente, per il critico da riconoscere in Pellegrino Munari. Infine, il "correggismo" del *San Giovanni evangelista* di Budapest, su cui si era tanto insistito, era semplicemente dovuto al ritocco seicentesco di un anonimo dipinto del secolo precedente. Dal discioglimento del gruppo riferito a Grandi Longhi ricava indicazioni fondamentali per la ricostruzione della giovinezza dell'Ortolano e di Niccolò Pisano.

Tornando alle sale dell'esposizione, Lorenzo Costa e contemporanei dovevano apparirvi per documentare, secondo il giudizio di Venturi, «nient'altro che la decadenza della pittura ferrarese, già dominatrice dell'Emilia». ¹²⁹ Ma anche la decadenza doveva essere rappresentata in modo spettacolare e Barbantini avrebbe voluto portare in Palazzo dei Diamanti una decina di opere di Costa, scelte fra quelle fondamentali del primo periodo (praticamente le prime dieci riprodotte da Venturi nella *Storia*), fra le quali cinque grandi for-

mati che avrebbero impressionato il pubblico: le tre pale della cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, quella di San Giovanni in Monte e la tavola De Rossi in San Petronio, che fu l'unica a giungere effettivamente. La quinta, il *Martirio di san Sebastiano*, anch'essa della basilica bolognese, fu infine dirrottata nella sala di Cossa, dove la si è già vista, come opera incerta nell'ambito dei due artisti. Tuttavia, nonostante queste assenze, il confronto fra i san Sebastiano di Dresda (M 163), della collezione Cassoli (M 165), della pala De Rossi (M 166) e degli Uffizi (M 167) rendevano ottimamente l'evoluzione del giovane Costa dal tirocinio turiano alla sottomissione al classicismo dolciastro del Francia, passando per l'apice belliniano della pala in San Petronio. Un'aggiunta importante al primo progetto fu l'arrivo in mostra da Brera della predella della Misericordia (M 170). L'opera completava la pala dipinta dal Francia nel 1499 e secondo Venturi segnava il capovolgere del rapporto fra i due pittori (e le due scuole) allo scadere del secolo, con la completa sottomissione del ferrarese al bolognese.¹³⁰

In seguito al potenziamento della sezione cinquecentesca della mostra, la sala del Costa, che in origine doveva anche documentare l'affievolirsi del genio artistico ferrarese nell'arte devozionale di Panetti, Coltellini e soci, si trovava ora a costituire, anche fisicamente, lo snodo fra i due secoli, posta com'era nella sala d'angolo dopo il salone, la prima stanza degli appartamenti cinquecenteschi dove Barbantini aveva ambientato i dipinti di quell'epoca. Occorreva dunque alzare il tono della sala: delle sei opere di Panetti in pinacoteca, che si volevano inizialmente esporre tutte, si sceglie solo la bella *Visitazione* (M 180), cui si aggiungerà l'*Orazione nell'orto* di casa Strozzi (M 178), mentre si rinuncia a rappresentare in mostra i due Zaganelli e Girolamo Marchesi, con dispiacere di Longhi che lamenterà l'assenza dei romagnoli di primo Cinquecento.¹³¹ Si fece così spazio per i tre capolavori giovanili di Francesco Francia (M 173-175), in cui, secondo Venturi, il bolognese mostrava di aver subito l'attrazione di de' Roberti. Completava il quadro della pittura a Bologna ai tempi dei Bentivoglio la lunga e bizzarra tavoletta con gli *Episodi della vita della Madonna* di Amico Aspertini (M 176). Infine, fra le opere della pinacoteca inizialmente escluse, si recuperò in mostra la grande pala dipinta dal Munari nel 1509 per una chiesa modenese (M 177).

Nell'*Officina* Longhi colma la lacuna riguardante il primo decennio di attività di Costa attribuendogli una parte delle opere espunte dal catalogo di de' Roberti e cimentandosi di nuovo nella ricostruzione di una pala, questa volta quella di Santa Maria delle Rondini, che si completerà della predella negli *Ampliamenti* del 1940.¹³² Ma soprattutto significativa è la diversa lettura che Longhi compie della scaffa d'altare di Brera in mostra a Ferrara (M 170), a spiegare i modi divaganti e allungati della quale non servono il Francia e il Perugino, ma occorre pensare a un precoce contatto dell'artista ferrarese con

Filippino Lippi. Longhi compie di conseguenza uno di quegli "a fondo" che hanno reso celebre l'*Officina* entrando nel dettaglio della pittura bolognese dell'ultimo decennio del Quattrocento e allargando di nuovo la visuale ai rapporti con l'arte del Centro Italia.¹³³ Nella sua costante ricerca dei moti eccentrici della storia dell'arte Longhi toglie Aspertini dalla condizione di fenomeno bizzarro e privo d'importanza, quale appariva anche con la sua presenza pressoché casuale in mostra, per dargli il ruolo di primo «portatore delle nuove movenze spirituali» del manierismo, un'importanza che sarà ancora meglio specificata negli *Ampliamenti*, dove ad Aspertini viene riconosciuta la funzione di «nodo di comunicazione spirituale» fra le simili istanze di alcuni pittori del Nord e del Centro. Un merito certamente eccessivo, questo che Longhi attribuisce ad Amico, ma che nella costruzione storica del critico costituiva un precedente alla diserzione di Dosso Dossi dal «classicismo cromatico» di Giorgione e del giovane Tiziano.¹³⁴

Nel caso del Costa, come in molti altri, le liste delle opere da esporre furono rimpinguate da una seconda scelta che aveva anche lo scopo di rimpiazzare, almeno da un punto di vista della quantità, i dipinti non concessi in prestito. Spesso i nuovi numeri, talvolta non ancora pubblicati, furono indicati da Venturi, che fornì anche a Barbantini un elenco; altre volte fu lo stesso direttore dell'esposizione a proporre nuove opere, tratte dallo spoglio delle riviste.¹³⁵ Si trattava perlopiù di pezzi di collezione privata, in genere di non eccelsa qualità, che raramente riuscirono a passare attraverso il setaccio longhiano mantenendo l'attribuzione con cui furono presentati in mostra.¹³⁶

La diversa disponibilità dei proprietari privati fu un altro dei fattori che determinarono la forma conclusiva dell'esposizione: l'assenza delle collezioni Vendeghini, Auspitz e Cook privò l'esposizione di diverse belle tavolette di Tura, Cossa, de' Roberti e altri quattrocentisti;¹³⁷ si riuscì invece ad assicurare alla mostra le importanti opere delle raccolte Massari, Strozzi e, soprattutto, Colonna.¹³⁸

Secondo Padovani fu esposto su un cavalletto nella sala del Costa e dei bolognesi anche il controverso *Ritratto di Alfonso I* giunto in mostra all'ultimo da una collezione privata, che una nota del catalogo, citando un giudizio di Venturi, ipotizza possa essere l'originale di Tiziano da cui Dosso derivò il suo ritratto ora all'Estense (M 202).¹³⁹

Passando al Cinquecento, Barbantini concludeva la sua relazione al podestà con poche righe, estremamente significative della sua posizione critica: «Di Benvenuto Tisi si sono scelte accuratamente alcune opere tra le meno ammanierate. Per il Dosso, che concluderà gloriosamente l'esposizione, si sono preferiti i soggetti fiabeschi e comunque profani, che rievocano meglio gli atteggiamenti caratteristici della sua fantasia e del suo talento, e la sua fraternità con l'Ariosto».¹⁴⁰

La prima scelta delle opere era coerente con queste dichiarazioni. Per il Dos-

so si trattava della *Circe* o *Melissa*, naturalmente, e dell'*Apollo* della Galleria Borghese (M 189 e 195), del *Giove e la Virtù* allora in collezione Lanckoronsky, del *Buffone* di Modena (M 186), del cosiddetto *Bravo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, che per Venturi era opera cruciale per il passaggio dell'autore dal primo giorgionismo al pieno giorgionismo tizianesco.¹⁴¹ A questi si aggiungevano i ritratti di guerrieri della Galleria Colonna e degli Uffizi (M 188) e, come soggetti sacri, la pala d'altare dalla chiesa di Sant'Andrea (M 207 B), il *San Giovanni a Patmos*,¹⁴² entrambi della pinacoteca, e la *Sacra Famiglia* della Galleria Capitolina. Solo le cinque opere qui affiancate dal numero di catalogo giunsero in mostra, ma, per il motivo già noto, la presenza del Dosso a Palazzo dei Diamanti fu successivamente aumentata fino a contare venticinque dipinti: una piccola rassegna monografica all'interno dell'esposizione.

L'idea originaria si concentrava sulla prima parte del percorso del Dosso, come definito da Venturi, dall'iniziale discendenza da Giorgione e Tiziano fino a trovare «una sua propria espressione nella ricchezza altisonante e fastosa dei colori gemmei e dei lumi d'oro»,¹⁴³ che raggiungono il culmine con la *Circe* Borghese e il *Giove e la Virtù* (e con la *Sacra Famiglia* di Hampton Court e l'*Adorazione dei Magi* della National Gallery, impossibili però da avere in mostra). Successivamente «Sfugge [...] al pittore l'intimità del tono, anche se lo trovi materialmente nei gradi dei colori, nella loro reciproca intesa. Lo spirito di Giorgione si perde; quello di Tiziano non appare. Per non smarrirsi del tutto in quella pompa, in quello sfavillio, tra quelle filigrane, Dosso fu costretto ad afforzare la plasticità delle forme»,¹⁴⁴ il che avviene a partire dai rombi per la camera di Alfonso e ha nella *Sacra Famiglia* capitolina una delle opere esemplari. Nell'aumentare il numero di quadri del Dosso in mostra, si confida soprattutto nella maggiore accessibilità di quelli in collezioni italiane, ma si mantiene anche il criterio originario di preferire i dipinti più sfavillanti o di soggetto fantastico e misterioso. Va notato come Venturi nel suo scritto illustrativo dell'esposizione faccia proprio della «ricchezza fantastica [che] si esprime con lo strumento vibrante del colore» l'essenza della pittura ferrarese, che, per l'occasione, viene così letta nella sua interezza alla luce degli sviluppi dosseschi e in relazione alla poetica ariostesca,¹⁴⁵ mentre Barbantini in un suo scritto analogo continua a rimanere fedele al suo progetto originario, dedicando solo poche righe conclusive al Cinquecento.¹⁴⁶

Per quanto riguarda il Garofalo, erano comprese nella scelta iniziale la *Madonna* della collezione Franchetti e il *Riposo della Sacra Famiglia* Reinach a Parigi, che infine non furono in mostra. A documentare la fase giovanile dell'artista rimase però la *Natività* della pinacoteca (M 212), in cui Venturi aveva acutamente riconosciuto un'opera chiave nel passaggio alla fase matura, quando rimaneva ancora «lo spirito del Costa e del Boccaccino, ma purificato; [e] vi è in alto, nella gloria, un richiamo a Raffaello».¹⁴⁷ Il raffaellismo era rappresen-



Venezia - Nino Barbantini con Roberto Longhi e Rodolfo Pallucchini.

tato a uno dei suoi apici con la *Madonna in gloria* della Capitolina (M 213); seguiva una scelta delle opere della pinacoteca: la pala Suxena (M 219), quella Trotti (M 221), la tavoletta con il *San Nicola che celebra la messa* (M 217) e il grande affresco dell'*Allegoria dell'Antico e del Nuovo Testamento* (M 220), che Venturi considerava antiquato e medievale fin nel soggetto,¹⁴⁸ ma che in ogni caso sarebbe stato difficile rimuovere dal salone. Anche del Garofalo si aggiunsero opere, sei per la precisione: la *Sacra Famiglia* capitolina (M 214) e quella del Museo di Padova (M 215), a far serie con quella ferrarese; il dossesco *San Sebastiano* di Napoli (M 216); la *Diana ed Endimione* di Dresda (M 218), unico soggetto profano; ancora dalla pinacoteca, la pala del Pero (M 219); infine l'*Arpa estense* (M 224), che oltre a essere uno splendido documento della vita di corte, era per Venturi addirittura un capolavoro dell'artista, qui nella sua migliore qualità di miniatore.¹⁴⁹ Non stupirà l'assenza dall'esposizione delle opere più "romaniste" della pinacoteca, proprio quelle maggiormente ammirate e copiate nell'Ottocento, dalla *Resurrezione di Lazzaro* all'*Adorazione dei Magi* di San Bartolo.¹⁵⁰

L'Ortolano non fu adeguatamente rappresentato a Palazzo dei Diamanti: dirottata al Grandi la *Pietà* di Baura (M 153) che pure nell'elenco della *Relazione* compariva sotto il nome di Benvenuti, non giunti in mostra il *Cristo e l'adultera* Lee di Londra e soprattutto il capolavoro della *Pietà* Borghese, le uniche opere degne dell'artista furono il *San Sebastiano* e il *San Nicola da Bari* della Capitolina (M 227). A queste si aggiungevano due dipinti della pinacoteca: l'*Orazione nell'orto* (M 226), che il catalogo stesso indicava come opera incerta, e la *Natività* (M 225) contesa dagli storici sette-ottocenteschi fra il Garofalo e l'Ortolano, in seguito riportata definitivamente da Longhi al primo.¹⁵¹

Alla mostra si dava in tal modo sostegno all'opinione di Berenson sulla somiglianza fra l'Ortolano e il Garofalo ed era quindi impossibile riconoscere la vera natura del Benvenuti, che per Longhi era quella di un «classicista di intenzione, ma naturalista di grana e di temperamento», uno dei preparatori del naturalismo seicentesco tanto caro al critico: l'Ortolano «è artista devoto e rusticano. Tutto al contrario il Garofalo, paganeggiante di provincia, accademico per la pelle, borghese; proprio il tipo del terrazzano schifiloso che scende alla capitale due volte all'anno, per mutar d'abito e di frasario».¹⁵² Per comprendere l'Ortolano bisognava associarlo piuttosto a Niccolò Pisano, l'altro esponente del «classicismo spiegato al popolo», la cui unica opera presente in mostra, *I santi Sebastiano, Giobbe e Giuseppe con tre donatori* (M 156) stava invece sotto il nome del mitico Grandi. Ma né la figura artistica dell'Ortolano, né tantomeno quella del Pisano erano state fino ad allora sufficientemente chiarite dalla critica per pretendere che lo fossero a Palazzo dei Diamanti.¹⁵³

Poco da osservare c'era per Longhi sui noti dipinti del Garofalo e del Dosso esposti a Ferrara; solo sui ritratti riferiti al secondo trovò parecchio da ec-

cepire. Ma le ultime notazioni importanti dell'*Officina* sono altre: il riconoscimento che «il Garofalo fu, probabilmente, il primo a carpire qualche scintilla del fuoco di Giorgione e a portarlo a Ferrara: anche prima del Dosso»,¹⁵⁴ e soprattutto l'arruolamento del Dosso entro la brigata degli «estrosi giorgionisti di terraferma»¹⁵⁵ vagabondanti fra Veneto, Friuli e Lombardia, sull'arte dei quali Longhi costruisce la sua visione eccentrica del Cinquecento, contrapposta a quella tradizionale del secolo come culmine classicista.

Infine, l'ultima bordata ironica contro le costruzioni della *Geistesgeschichte*: più che dello spirito ariostesco lo sfavillante «barocco prematuro» del Dosso risente dell'influenza delle rinomate artiglierie estensi. Nelle ultime pagine dell'*Officina* Longhi continua quindi a seguire le tracce della pittura «specificamente ferrarese» oltre i limiti della mostra, spingendo la ricerca di ciò che il Cinquecento ferrarese aveva «di più vivacemente pittorico, di più contrastato, di anticipatamente barocco», cioè di più dossesco, fino al «"vero Guercino", temporalesco, maculato, bruscato».¹⁵⁶

Il catalogo della mostra si trovò dunque a far da bersaglio nella polemica longhiana contro le attribuzioni più corrive, certe rigidità evoluzionistiche della *Storia dell'arte* di Venturi e la riduzione da parte di Berenson della pratica del conoscitore al solo accertamento dell'*Authorship*, senza alcuna preoccupazione per la seriazione cronologica delle opere. Le grandi capacità di scrittura del critico piemontese e le coinvolgenti lezioni tenute all'Università di Bologna proprio a partire dal 1934 fecero di Longhi un modello intellettuale per i giovani che cercavano nella migliore cultura idealista una via d'uscita dai limiti della critica professorale e dell'estetismo.¹⁵⁷ L'*Officina ferrarese* divenne così il testo privilegiato con cui ci si accostava all'arte ferrarese, sostituendo il catalogo di Barbantini come guida retrospettiva alla stessa mostra di Palazzo dei Diamanti.

Ma se la menzione in chiusura dell'*Officina* degli «egregiordinatori della Mostra indimenticabile» contiene forse ancora una punta d'ironia, sarà però lo stesso Longhi, molti anni dopo, venuti meno ormai da tempo i motivi di quelle polemiche, a ricordare i meriti storici dell'esposizione ferrarese del 1933 e del «bravo Barbantini».¹⁵⁸

Desidero ringraziare la dottoressa Carla Barbantini e l'avvocato Paolo Ravenna per avermi permesso di consultare le carte dei loro padri. Ringrazio inoltre il preside Giancarlo Mori, le professoressa Silvana Onofri e Cristina Tracchi e gli studenti del Liceo Classico Ludovico Ariosto di Ferrara per avermi coinvolto nel loro lavoro.

¹ Cfr. G. PELLIZZOLA, *Nino Barbantini e l'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, «Musei Ferraresi», 12, 1982, pp. 157-70 e Idem, *Situazioni ferraresi di Nino Barbantini*, in *Nino Barbantini a Venezia. Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa*, Venezia 27-28 novembre 1992, Treviso 1995, pp. 61-72. Si veda inoltre R. VARESE, *Cultura figurativa a Ferrara agli inizi del XX secolo*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Ferrara 1981, pp. 329-95.

² Per una silloge delle critiche si veda C. PADOVANI, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo 1954, pp. 392-95 (d'ora in avanti citato come: PADOVANI, *Critica*).

³ Come si noterà, non si è fatto alcun riferimento agli studi successivi, non interessando qui verificare la validità attuale degli assunti longhiani, ma indicare la nuova, allora illuminante, interpretazione storica dei fatti della pittura ferrarese data dallo studioso. Senza pretendere di avere esaurito un argomento di tale importanza per la storia della critica, premeva qui unicamente dare un cenno dei debiti della mostra ferrarese nei confronti del grande lavoro storiografico di Venturi e di come esso ormai mostrasse limiti che furono superati da Longhi in quella che è da molti considerata l'opera migliore della sua maturità. Per una trattazione più approfondita dell'argomento si rimanda a: G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996; *L'arte di scrivere di arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma 1982; B. BERENSON - R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani, Milano 1993.

⁴ Cfr. AGOSTI, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in *Nino Barbantini a Venezia* cit. e IDEM, *La nascita* cit., p. 169. Sul ruolo svolto dalla riproduzione fotografica nella formazione del metodo dei conoscitori si veda E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Volume secondo. L'artista e il pubblico*, Torino, 1979, pp. 417-84, in part. pp. 465-78.

⁵ Si trattava della prima esposizione d'arte antica della "Benvenuto Tisi" del 1869, della mostra promossa dal Circolo Artistico Industriale nel 1877 e di quella organizzata in occasione del quinto centenario dell'Università di Ferrara nel 1892. Cfr. PADOVANI, *Critica*, pp. 374, 375 e *Antichi e moderni. Quadri e collezionisti ferraresi del XX secolo*, a cura di L. Scardino e A.P. Torresi, Ferrara 1999, pp. 14-16. Quest'ultimo volume contiene anche un capitoletto estremamente superficiale sulla mostra del 1933.

⁶ Si trattava della grande tela con *San Girolamo* (presentato come un *San Marco* di Tura), dei due tondi con le *Storie di san Maurelio* di Cosmè, tutte e tre provenienti dalla Pinacoteca di Ferrara e di due ritratti riferibili a Lorenzo Costa.

⁷ C. RICCI, *L'esposizione d'arte antica (come prefazione)*, in *L'Esposizione illustrata delle province dell'Emilia in Bologna 1888*, (raccolta del giornale dell'esposizione) Bologna, 1888, p. 147. La commissione ordinatrice era presieduta da Enrico Panzacchi e composta da Corrado Ricci, Alberto Rondani e Adolfo Venturi. La mostra doveva documentare l'eminenza dell'arte emiliana e romagnola concentrandosi sul periodo rinascimentale, dagli incunabili

(la scuola giottesca riminese), alla morte del Correggio (1534) e di Alfonso Lombardi (1536) (Cfr. il manifesto della commissione ordinatrice, in *L'Esposizione illustrata* cit., p. 17).

⁸ Cfr. G. BOSI MARAMOTTI, *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in *Incontri venturiani (gennaio - giugno 1991)*, a cura di G. Agosti, Pisa 1995, pp. 9-38.

⁹ Cfr. PADOVANI, *Critica*, pp. 372-74.

¹⁰ Cfr. A. VENTURI, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, «Rivista Storica Italiana», I, 1884, pp. 591-683; Idem, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, «Rivista Storica Italiana», II, 1885, pp. 689-749. Nel 1888 Venturi stava completando la sua trilogia giovanile sul Quattrocento estense con la pubblicazione dell'*Arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este*, «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna», s. III, VI, 1888, pp. 91-119 e 350-422; VII, 1889, pp. 368-412.

¹¹ G. AGOSTI, *La nascita* cit., p. 55.

¹² A. VENTURI, *La mostra d'arte antica a Bologna*, «Rassegna Emiliana di storia, letteratura ed arte», I, 1888, pp. 428-33, citato in Padovani, *Critica*, p. 373. Padovani osserva acutamente come questa sia la linea di evoluzione storica sulla quale Venturi avrebbe impostato l'esposizione londinese del 1894 e quella ferrarese del 1933 (e, come si vedrà più oltre, tutti i suoi scritti di argomento emiliano, ancora fino negli anni Trenta). Sull'atteggiamento dello studioso modenese nei confronti delle esposizioni si veda AGOSTI, *Testimonianze* cit., pp. 73-88.

¹³ Ad esempio, l'impossibilità ad avere in mostra opere di Cossa fu risolta esponendo copie ad acquerello degli affreschi di Schifanoia e una ricostruzione attraverso fotografie non in scala del polittico Roverella (allora ancora limitata al trittico centrale e alla predella).

¹⁴ A. VENTURI, *Una mostra artistica a Londra (nel "Burlington Fine Arts Club")*, «Nuova Antologia», XIV, 1894, pp. 235-49, in part. p. 249.

¹⁵ Cfr. BURLINGTON FINE ARTS CLUB, *Exhibition of Pictures, Drawings & Photographs of Works of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540*, London 1894.

¹⁶ Cfr. R. LONGHI, *Editoriale. Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, ora in *Critica d'arte e buongoverno*, «Edizione delle opere complete di Roberto Longhi», XIII, Firenze 1985, pp. 59-74, in part. p. 61.

¹⁷ Cfr. PELLIZZOLA, *Nino Barbantini* cit., nota 49 p. 169.

¹⁸ Cfr. C. RICCI, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo 1904.

¹⁹ VENTURI, *L'esposizione d'arte sacra a Brescia*, «L'Arte», VII, 1904, pp. 323, 324, citato in AGOSTI, *Testimonianze* cit., p. 78.

²⁰ Ugo Ojetti fu soprattutto saggista e giornalista di argomento letterario e artistico. Scrisse sull'«Illustrazione Italiana», «Emporium», «Nuova Antologia». Diresse il «Corriere della Sera» nel 1926-27; fra il 1920 e il '35 fondò e condusse le riviste «Dedalo», «Pegaso» e «Pan».

²¹ Cfr. LONGHI, *Editoriale* cit., p. 61, 62 e F. MAZZOCCA, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», III, 2, 1975, pp. 837-901.

²² È significativo che Longhi ometta di citare quest'ultima manifestazione, in cui lui stesso ebbe parte attiva e di cui non doveva essere particolarmente fiero: cfr. LONGHI, *Editoriale* cit., pp. 63, 64 e AGOSTI, *Testimonianze* cit., p. 79-80.

²³ Riguardo gli interessanti retroscena organizzativi e gli aspetti propagandistici della mostra di Londra si veda il testo della conferenza di Francis HASKELL, *Botticelli, Fascism and Burlington House – the “Italian Exhibition” of 1930*, pubblicato in «The Burlington Magazine», CXXI, agosto 1999, pp. 462-72; per comodità del lettore si è fatto qui riferimento, quando non altrimenti specificato, alla traduzione italiana dello scritto, apparsa con il titolo *Botticelli, il fascismo e Burlington House, una mostra mozzafiato come vistoso strumento di propaganda di gloria nazionale: l’«Italian Exhibition» del 1930* sul «Giornale dell’arte», 182, novembre 1999, pp. 60-63. Occorre avvertire che l’edizione italiana è priva delle note e presenta un apparato illustrativo ridotto rispetto all’originale inglese.

²⁴ È indicativa della considerazione ancora limitata di cui la pittura ferrarese godeva a livello internazionale l’osservazione di un critico inglese, che, lamentando l’ineguale rappresentazione del Rinascimento alla mostra londinese, scrisse che a giudicare da essa Cosmè Tura sarebbe sembrato uno dei più grandi pittori del Rinascimento italiano (cfr. HASKELL, *Botticelli* cit., p. 63; il critico era T.W. Earp del «New Statesman» - cfr. HASKELL, *Botticelli*, ed. or. ingl., nota 74 p. 471). Tura era presente alla mostra con sei importanti opere, cui si aggiungevano una in realtà non sua e un’altra non identificata (cfr. PADOVANI, *Critica*, pp. 378, 379).

²⁵ Fra le mostre che seguirono quella ferrarese basterà qui ricordare le esposizioni sul Trecento riminese e sul Settecento bolognese, entrambe nel 1935, quelle su Tiziano (1935) e Tintoretto (1937) dirette dallo stesso Barbantini a Venezia, cui si aggiunse la rassegna sul Veronese (1939) curata da Pallucchini, la mostra giottesca agli Uffizi (1937), le quattro sulla pittura rinascimentale e barocca a Brescia e in Piemonte, quella su Melozzo a Forlì (1938). Tutte queste celebrazioni si svolsero entro un contesto di retorica e agiografia locale, ma accanto all’esaltazione campanilistica del *genius loci*, esse offrirono l’occasione per sottoporre le vecchie interpretazioni storicistiche al vaglio della nuova critica formalista. Si vedano ad esempio le acute osservazioni di Stefano Tumidei sulla mostra romagnola del 1938, nella quale l’aspetto propagandistico acquistava particolare importanza trattandosi delle terre natali del Duce: S. TUMIDEI, *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, a cura di M. Foschi e L. Prati, (catalogo della mostra, Forlì 1994-95), Milano 1994, pp. 19-81, in part. pp. 19-22.

²⁶ Sulle mostre degli anni Trenta cfr. AGOSTI, *Testimonianze* cit., pp. 79-85. Prima di allora era prassi comune pubblicare un fascicolo con l’elenco delle opere in occasione dell’inaugurazione e solo in seguito, eventualmente, un catalogo commemorativo illustrato, talvolta anche ad anni di distanza dalla chiusura dell’esposizione.

²⁷ PADOVANI, *Critica*, p. 381.

²⁸ Cfr. *IV Centenario ariostesco. Prima riunione del Comitato organizzatore*, verbale dattiloscritto, presso l’Archivio Storico del Comune di Ferrara, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. 36 fas. 1 (di qui in avanti: ASC Fe).

²⁹ *Per una eventuale esposizione d’arte ferrarese del 1400 - 1500. Relazione del Direttore onorario della Pinacoteca comunale*, dattiloscritto, ASC Fe. La data è desumibile dalla lettera di accompagnamento, anch’essa in ASC Fe. Il testo delle lettere citate è trascritto nell’*Appendice documentaria* del presente volume, cui si rimanda anche per l’esatta collocazione archivistica del documento.

³⁰ *Ibid.*: «La pittura ferrarese nei primi quattro decenni del secolo XV sottosta [sic] ad un periodo di assimilazione; è circa alla metà del 1400 che si inizia quel periodo di evolu-

zione che la condusse ad assumere caratteri di individualità da farla assurgere a vera scuola indipendente; e tale si mantenne fino a poco dopo la metà del secolo XVI».

³¹ ASC Fe. Pubblicata in Padovani, *Critica*, pp. 382, 383.

³² Venturi sapeva bene che due anni prima l’eventualità di concedere alla mostra d’arte italiana a Burlington House il prestito della *Famiglia Vendramin* di Tiziano, appena acquistato dalla National Gallery, aveva suscitato polemiche a non finire tra i *Trustees* stessi del museo: cfr. HASKELL, *Botticelli* cit, p. 62.

³³ Cfr. Lettera di Ravenna a Venturi del 10 maggio 1932 e velina della Lettera di Ravenna a Barbantini del 10 maggio 1932, entrambe nell’archivio della famiglia Ravenna a Ferrara (di qui in avanti: Archivio Ravenna). Molti dei documenti in ASC Fe sono presenti anche nell’Archivio Ravenna: si è qui preferito citare le carte consultabili presso l’archivio pubblico.

³⁴ Per informazioni sulla vita di Barbantini si vedano le *Notizie biografiche* a cura di N. Stringa, in *Nino Barbantini a Venezia* cit..

³⁵ Lettera di Ravenna a Barbantini del 10 maggio 1932, Archivio Ravenna.

³⁶ Cfr. Fattura per la battitura in triplice copia della relazione, ASC Fe, b. 37 fas. 3.

³⁷ Cfr. *IV° Centenario Ariosteo. Relazione alla Commissione Esecutiva nella seduta 18/10/932 X°*, ASC Fe, b. 36 fas. 1.

³⁸ Lettera di Barbantini a Ravenna del 14 settembre 1932, Archivio Ravenna.

³⁹ *La città di Ferrara celebrerà nell’anno XI la gloria del suo maggior Poeta. Il programma delle manifestazioni preparato dal Comitato ferrarese*, «Corriere Padano», 13 novembre 1932.

⁴⁰ A[LBERTO] N[EPPI], *Le celebrazioni ariostesche a Ferrara. Note in margine a una mostra*, «Il Lavoro Fascista», 16 novembre 1932.

⁴¹ Cfr. Lettera di Neppi a Ravenna del 16 novembre 1932, ASC Fe: «Se credi, puoi far presente la mia noterella a Barbantini e magari farla riprodurre sul Corriere Padano. Muovere le acque, comunque, non è male».

⁴² *Le celebrazioni* cit..

⁴³ Si veda l’articolo scritto in occasione della morte di Monet nel 1926 sulla «Gazzetta di Venezia», ora in N. BARBANTINI, *Scritti d’arte inediti e rari*, a cura di G. Damerini, Venezia 1953, pp. 297-302 («[Gli Impressionisti] Sono gli ultimi allievi dei cinquecentisti di Venezia», p. 302). Oltre alle difficoltà di carattere organizzativo, all’origine della decisione di Barbantini di incentrare l’esposizione sulle opere del Quattrocento doveva stare proprio il convincimento del valore periodizzante delle opere della maturità di Tiziano, che – secondo il critico - con la Pala di Ancona del 1520 dipinge il primo paesaggio moderno, superando la chiusura della pittura rinascimentale nella forma-colore con l’adozione di una materia capace di esprimere l’unità dello spazio e la mutevolezza dell’atmosfera nell’accordo dei toni: «Dopo Tiziano ogni pittore degno di questo nome, prenderà esempio da lui: Goya, Guardi, Renoir» (cfr. il saggio su Tiziano del 1940, in *Scritti* cit., pp. 3-34 e in part. pp. 10-16).

La posizione critica che enfatizzava la continuità fra la pittura del Cinquecento veneto e l’impressionismo, fondamento dell’arte moderna, si contrapponeva a quella del movimento di Novecento, che ricercava le proprie origini direttamente nei primitivi e nel Quattrocento italiano. Sulla linea di continuità fra Sei, Otto e Novecento insisteva-

no anche le citate mostre di Ojetti, ma privilegiando la tradizione accademica contro l'avanguardia e mantenendo una posizione fervidamente nazionalista contraria all'impressionismo.

⁴⁴ Con questa dicitura Neppi riprende il titolo di un suo articolo di tre anni prima (*La pittura ferrarese del Rinascimento*, «La Stirpe», marzo 1929).

⁴⁵ Cfr. *La mostra del Quattrocento ferrarese. Una risposta al "Lavoro Fascista"*, «Corriere Padano», 16 novembre 1932.

⁴⁶ Essa appare infatti in cima alla lista di appunti presi da Ravenna su un foglio intestato della Reale Accademia d'Italia, su cui seguono le indicazioni «Catalogo» e «inaugurazione». In fondo al foglio è annotata la decisione finale del comitato: «Mostra della pittura ferrarese del Rinascimento». Può essere interessante ricordare che l'Archivio Ravenna conserva assieme al foglio di appunti sopra citato un dattiloscritto con una prima, precisa proposta della composizione dei comitati delle celebrazioni, dove la presidenza onoraria è riservata a Mussolini (con Balbo presidente effettivo e Ravenna vice presidente). Un analogo dattiloscritto in ASC Fe, senza data ma molto simile alla versione definitiva, presenta in bianco lo spazio riservato all'alto patrocinio, che sarà infine assunto dal re. Mussolini non presenzierà all'inaugurazione della mostra, né parteciperà alle celebrazioni ferraresi volute da Balbo.

⁴⁷ Il modenese Giulio Bertoni era accademico d'Italia e autore di saggi fondamentali sulla Biblioteca Estense, Boiardo, Ariosto e l'ambiente letterario della corte ferrarese.

⁴⁸ Per la costituzione del comitato di presidenza cfr. il verbale della *Seduta della Commissione esecutiva del giorno 25 novembre 1932 XI°*, ASC Fe, b. 36 fas. 1, e la Lettera di Ravenna a Venturi del 25 novembre 1932, Pisa, Archivio della Scuola Normale Superiore, fondo Adolfo Venturi (di qui in avanti: Archivio Venturi). Barbantini non poté partecipare alla riunione perché impegnato a Venezia per il Museo d'Arte Moderna (cfr. Lettera di Barbantini a Ravenna [fine novembre 1932], ASC Fe). La modifica del titolo viene comunicata al Presidente del Consiglio dei Ministri tre giorni dopo (cfr. Comunicazione [di Ravenna] al Capo del Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ASC Fe: la precedente istanza, in cui si comunicava il programma delle celebrazioni ariostee, risaliva al 10 novembre).

⁴⁹ Lettera di Barbantini a Ravenna del 15 novembre 1932, ASC Fe.

⁵⁰ Lettera di Ojetti a Barbantini del 28 novembre 1932, Archivio Barbantini.

⁵¹ Cfr. Lettera di Barbantini a Ravenna del 17 novembre 1932, ASC Fe e il verbale della *Seduta ... del 25 novembre 1932 cit.*, ASC Fe.

⁵² Cfr. Lettere di Barbantini a Ravenna [fine novembre 1932] e del 10 dicembre 1932, Lettera di Giglioli a Ravenna del 12 dicembre 1932, ASC Fe.

⁵³ Cfr. Lettere di Barbantini a ignoto e a Ravenna del 30 dicembre 1932, ASC Fe.

⁵⁴ Cfr. Lettera di Barbantini a Venturi senza data [gennaio 1933?], Archivio Venturi.

⁵⁵ *L'Esposizione della pittura ferrarese del Quattrocento. Relazione al Podestà di Ferrara*, [10 ottobre 1932], ASC Fe, [p. 1] (di qui in avanti: *Relazione*).

⁵⁶ B. BERENSON, *Italian Paintings of the Renaissance*, Oxford 1932. A questo testo si fa riferimento d'ora in avanti quando si cita Berenson senz'altra indicazione. Come noto, gli artisti vanno qui cercati in ordine alfabetico di nome.

⁵⁷ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento. Parte III*, Milano 1914 (di qui in avanti: VENTURI, *Storia VII.III*).

⁵⁸ A. VENTURI, *La pittura del Rinascimento nell'Emilia*, Firenze 1931.

⁵⁹ Cfr. AGOSTI, *La nascita cit.*, pp. 187-91.

⁶⁰ *Storia VII.III.*, pp. 1140-41. Venturi negava l'attribuzione degli affreschi al Garofalo, pittore che non amava.

⁶¹ Cfr. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. IX. La pittura del Cinquecento. Parte III*, Milano 1928, cap. X (di qui in avanti: Venturi, *Storia IX.III*).

⁶² Cfr. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. IX. La pittura del Cinquecento. Parte IV*, Milano 1929, cap. III (di qui in avanti: Venturi, *Storia IX.IV*).

⁶³ *Relazione*, [pp. 2, 3].

⁶⁴ Cfr. *Relazione*, [p. 13]: «la sistemazione accorta e – vorrei dire – scenografica dei grandi gruppi di Nicolò e del Mazzoni, così patetici e così accessibili ai sensi e al cuore di tutti, farà presa sul gran pubblico, per il quale l'Esposizione avrebbe – senza quelli – un carattere troppo eguale e troppo elevato. E in un'impresa costosa come quella che si prepara, il gran pubblico non va trascurato». Come noto, solo il *Compianto ferrarese* di Guido Mazzoni fu infine esposto in mostra.

⁶⁵ Cfr. A.M. VISSER TRAVAGLI, *La musealizzazione della Palazzina di Marfisa d'Este*, in *Palazzina di Marfisa d'Este a Ferrara. Studi e catalogo*, a cura di A. M. Visser Travagli, Ferrara-Roma 1996, pp. 169-90.

⁶⁶ L'ordinamento delle opere nelle sale si è dedotto dalle informazioni contenute in PADOVANI, *Critica*, pp. 385-92, cui si fa qui riferimento una volta per tutte. Padovani indica la collocazione precisa solo di una parte delle opere e le sue stesse indicazioni entrano talvolta in contrasto fra di loro (il libro uscì postumo, senza che l'autore potesse correggere le bozze) e con le poche informazioni deducibili dal catalogo della mostra. Tuttavia si riesce a dedurre piuttosto chiaramente quale fu l'assetto generale, anche se alcuni dubbi permangono riguardo l'ubicazione di alcune sale entro il percorso espositivo.

⁶⁷ Lettera di Barbantini a Venturi senza data [maggio 1933], Archivio Venturi: «ho creduto bene portare all'Esposizione anche quadri d'incerta o senza paternità, appunto perché la loro vicinanza alle opere sicure ne renda più utile lo studio e faccia definitive le conclusioni».

⁶⁸ Con questa indicazione si rimanda d'ora in avanti al numero col quale l'opera citata compare nel catalogo della mostra.

⁶⁹ Cfr. D. ZACCARINI, *Antonio Alberti, il suo maestro ed altri pittori loro contemporanei*, «L'Arte», 3, 1914, pp. 161-80.

⁷⁰ *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento. Parte I*, Milano 1911, p. 220. Nello stesso volume Alberti è definito un sommario continuatore di pittori romagnoli (p. 218), mentre nel volume sul Trecento è assente qualsiasi riferimento a una scuola pittorica ferrarese. L'intento è apertamente dichiarato da Barbantini in un testo illustrativo della mostra: «L'alta statura di Cosmè ha nascosto ai nostri occhi coloro che furono prima di lui, ma è certo che egli non fu precisamente, e come si suole ritenere che sia stato, il fondatore della scuola ferrarese. È vero invece che si inquadra, col suo genio decisivo e colla sua molteplice esperienza, in una tradizione locale, la quale si era iniziata fin dallo scorcio

del Trecento ed era venuta costituendosi lungo i primi decenni del secolo XV. Antonio Alberti, di cui si volle all'Esposizione il polittico di Urbino con la firma e la data del 1439, restò ferrarese anche se visse lontano dalla sua patria» (N. BARBANTINI, *La pittura ferrarese del Rinascimento*, "Nuova Antologia", 1468, maggio 1933, ora in Barbantini, *Scritti cit.*, pp. 67-76, in part. p. 71).

⁷¹ Cfr. R. LONGHI, *Officina ferrarese (1934) seguita dagli Ampliamenti (1940) e dai Nuovi ampliamenti (1940-55)*, «Edizione delle opere complete di Roberto Longhi», Firenze 1956, pp. 7-14 (d'ora in avanti: Longhi, *Officina*).

⁷² *Relazione*, [p. 4].

⁷³ La mostra del '33 è presentata come momentaneo risarcimento della dispersione del patrimonio artistico ferrarese in *Ragione e programma dell'Esposizione, in L'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, I, febbraio 1933, pp. 7-13, in part. p. 9. Sul significato che il distacco dell'affresco assunse nel contesto culturale cittadino, si veda la memoria di PADOVANI, *Critica*, p. 13: «Ricordiamo che, circa il 1902, quando un illustre collaboratore degli "Atti della Deputazione di Storia Patria", il prof. Giuseppe Pardi, insegnava la storia dell'arte al Liceo Ariosto, Giuseppe Reggiani, appassionatissimo studioso dell'arte ferrarese, ci guidò un giorno, quasi misteriosamente, a vedere un affresco venuto allora allora in luce in una intercapedine che dava adito alla torre campanaria di S. Domenico [...] Distaccato nel 1932, mentre si preparava la Mostra del Rinascimento, si trova ora in Pinacoteca ».

⁷⁴ Vedi gli articoli raccolti in N. BARBANTINI, *La Pinacoteca del Comune di Ferrara*, Ferrara 1906. Sull'attività di restauro promossa dalla Ferrariae Decus si veda A.P. TORRESI, *Giuseppe Mazzolani: nuovi dati su un restauratore*, in *Giuseppe Agnelli. Restauro e arti figurative a Ferrara tra Ottocento e Novecento*, a cura di C. Di Francesco e L. Scardino, pp. 79-106, in part. pp. 87-92.

⁷⁵ *Relazione*, [p. 15]. Barbantini aveva proposto anche il distacco di altri frammenti dal *Trionfo di Cristo* nella chiesa di Santa Caterina delle Martiri (che avrebbe così fornito alla mostra l'immane precedente giottesco). L'operazione fu però completata solo nel 1936 e si rinunciò a esporre anche i frammenti già staccati nel 1904. Un altro atto di museificazione compiuto in occasione dell'evento del '33 fu il trasferimento in Palazzo dei Diamanti di due tavole di un soffitto del convento di Sant'Antonio in Polesine (una terza, che pure si doveva rimuovere, venne lasciata in loco). Opere di un seguace di Tura attivo a Schifanoia, esse furono inserite "provvisoriamente" nei soffitti delle due sale dedicate all'artista, dove però si trovano tuttora.

⁷⁶ *I primordi cit.*. Si veda anche la sintesi in *La pittura cit.*, p. 8: «Tutti i grandi maestri, dal Pisanello a Jacopo Bellini, da Piero della Francesca ad Angelo Parrasio da Siena. Dai Lendinaresi al Mantegna, da Ruggero Van der Weyden ad Alfonso di Spagna, si danno convegno nello studio di Lionello, e creano l'arte nuova, formano di Ferrara il gran centro d'irradiazione pittorica nell'Emilia».

⁷⁷ *Relazione*, [p. 5].

⁷⁸ In realtà l'opera non fu forse nemmeno richiesta al museo, forse perché ritenuta meno necessaria rispetto agli altri dipinti chiesti al Louvre, oppure perché non si sperava di ottenerne il prestito. Essa non appare infatti fra le opere citate nella Lettera di Barbantini a Venturi [gennaio 1933 ?], Archivio Venturi.

⁷⁹ Cfr. Lettera di Barbantini a Venturi del 28 gennaio 1933, Archivio Venturi.

⁸⁰ Cfr. *Officina*, p. 15: l'accento a «quegli esperti "a catena" che van girando di notte per le capitali del vecchio Occidente» si riferisce piuttosto esplicitamente ai tour di Venturi, i cui reportage erano pubblicati sulle pagine dell'«Arte» e raccolti in volume quasi come aggiornamenti della *Storia* (cfr. *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927).

⁸¹ Piero fu rappresentato in mostra dalle opere dei suoi seguaci ferraresi in pinacoteca (affreschi con *San Sebastiano* e *San Cristoforo* da Sant'Andrea (M 27, 28), *Deposizione* del Corpus Domini (M 29)).

⁸² Cfr. *Storia VII.III*, pp. 562-70. Per Venturi l'*Autunno* era precedente alle opere dipinte per lo studio di Belfiore e andava piuttosto legato ai due *Angeli musicanti* di Berlino sotto il nome ipotetico di Galasso.

⁸³ Per motivi di spazio la sala fu però posta nel percorso di mostra dopo le due di Tura, in modo che ne risultò in parte sminuito il valore anticipatore delle opere in essa contenute.

⁸⁴ Cfr. *Pannóniai Mihály és a Renaissance kezdetei Ferrarában*, «Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei», VI, 1929-30, pp. 91-108 e *A Ferrarese Pupil of Piero della Francesca*, «Burlington Magazine», LXII, 1933, pp. 66-78.

⁸⁵ Venturi non condivideva la ricostruzione e le attribuzioni delle opere dello studio operate da Gombosi e tantomeno il riferimento dell'*Autunno* a Cossa da parte di Berenson: cfr. Lettera di Barbantini a Venturi senza data [maggio 1933], Archivio Venturi. La cauta e deferente risposta di Barbantini nulla toglie a quella che appare a tutti gli effetti una deliberata scelta critica. Nell'articolo di Gombosi del '33 l'*Autunno* porta il nome di Galasso, ma Barbantini la cita in tutti i documenti riguardanti la mostra come una delle opere più tipiche di Cossa (cfr. soprattutto la *Relazione*, [p. 7]).

⁸⁶ Cfr. *Catalogo*, p. 74. Nell'*Officina* (pp. 18, 19) Longhi in sostanza accolse le tesi di Gombosi, accettando l'attribuzione a Maccagnino delle tavole Strozzi, aggiungendo al numero delle figure per Belfiore la *Carità* del Poldi Pezzoli e tornando a riproporre, seppure dubitativamente, il nome di Galasso per il dipinto di Berlino.

⁸⁷ Le opinioni critiche su Bono erano all'epoca piuttosto contraddittorie: Venturi riteneva falsa la firma dell'artista sul *San Girolamo* di Londra, Longhi la scritta degli affreschi Ovetari. Solo in seguito quest'ultimo fece suo il giudizio di Venturi, dispiacendosi per l'assenza in mostra a rappresentare Bono della *Madonna* di Budapest da lui in precedenza messa in relazione con gli affreschi agli Eremitani (cfr. *Officina*, p. 15, 16, 20). Nella sua *Relazione* [p. 4] Barbantini riportava il vecchio parere espresso da Venturi nella *Storia*, che Bono nel passare dall'influenza di Pisanello a quella di Piero e di Mantegna rappresentasse al meglio la tendenza della pittura ferrarese prima di Tura.

⁸⁸ Si veda l'episodio un po' comico narrato da Padovani (*Critica*, pp. 11, 12) dell'anziano senatore Pietro Niccolini, che vaga esterrefatto per la mostra non trovando le opere di Galasso: il maestro di Tura, il fondatore della scuola ferrarese, doveva ben esserci!

⁸⁹ L'opera è presentata in catalogo con una citazione di Venturi tratta dalla *Pittura cit.* p. 22, in cui il dipinto viene rivalutato rispetto al giudizio limitativo espresso nella *Storia VII.III*, pp. 504, 506, mediante l'esaltazione della sua componente pierfrancescana contro quella padovana. La tavola viene così sganciata dalla *Madonna* della Pinacoteca (M 30) e associata alle tarsie dei Lendinara (cfr. *Pittura*, cit. p. 23).

⁹⁰ Cfr. *Relazione*, [pp. 8, 9]. Come era prevedibile, le delicate pale di Tura, Cossa e Maineri, non furono prestate. Al posto loro giunsero però da Dresda due ampie tele: il *Sogno di Dosso* (M 205), in seguito attribuito da Longhi a un seguace, e *Diana ed Endimione* del Garofalo (M 218), divenute molto utili dopo il cambiamento di nome dell'esposizione, che costrinse a incrementare il numero di opere del Cinquecento.

⁹¹ *Studi* cit., pp. 163-66.

⁹² Cfr. *Officina*, p. 26.

⁹³ Nella sua *Relazione al Podestà* [p. 23] Barbantini aveva previsto che tra gennaio e giugno del 1933 fossero pubblicati quattro fascicoli illustrati con articoli di critici illustri su argomenti connessi con l'esposizione. I fascicoli furono poi solo due, usciti nei mesi di febbraio e marzo con il titolo *L'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*.

⁹⁴ *Officina*, nota 90 p. 104: «non conosciamo un altro scarto di "connoisseurship" che più di questo possa infirmare tutto quanto di più nobile e filosofico dovrebbe contenersi nell'atto storico dell'attribuire». Sulla base della cronologia Longhi contesta anche l'identificazione dell'effigiato con Borso d'Este sostenuta da Berenson. Il ritratto di New York è compreso nell'elenco allegato alla *Relazione* come opera di Tura e il catalogo dell'esposizione si preoccupa di riaffermare l'appartenenza del dipinto a Cosmè nelle prime righe della scheda del ritratto Duveen (M 62).

⁹⁵ *L'art ferrarais à l'époque des Princes d'Este*, 2 voll., Paris 1897.

⁹⁶ *Officina*, p. 24.

⁹⁷ Cfr. Lettera di Barbantini a Venturi [gennaio 1933 ?], Archivio Venturi. Sulla base della stampa, Venturi riferiva l'opera a Cossa (cfr. *Storia VII.III*, nota 1 pp. 616, 618); Berenson invece, male interpretando la scritta dedicatoria, registrava l'anconetta sotto il nome del pittore Antonio Cicognara.

⁹⁸ *Officina*, p. 25.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁰ Il catalogo della mostra di Ferrara conservava il segno di quest'indecisione nel dividere fra due diversi polittici perfino i santini del Louvre (M 109, 110) e ora Cini (M 111, 112). Era questo un riflesso dell'antica opinione di Venturi che considerava i primi due di Ercole e i secondi di Francesco (cfr. *Storia VII.III*, pp. 597, 598, 679, 680). Venturi in seguito corresse il suo giudizio (*Studi* cit., pp. 161-63), ma i dipinti conservavano ancora le attribuzioni distinte nell'elenco allegato alla *Relazione*.

¹⁰¹ Cfr. LONGHI, *Officina*, pp. 32-35.

¹⁰² Cfr. HASKELL, *Botticelli* cit., p. 62.

¹⁰³ Cfr. *Relazione*, [p. 8]; Venturi, *Studi* cit., p. 161. Per Longhi si trattava del lavoro di un anonimo ferrarese vicino al miniatore Guglielmo Giraldo (cfr. *Officina*, p. 48).

¹⁰⁴ Cfr. VENTURI, *Storia VII.III*, p. 594. Per Longhi (*Officina*, nota 76 p. 99) si trattava di opera vicina a Cossa ma non di sua mano.

¹⁰⁵ Cfr. VENTURI, *La pittura* cit., p. 28. I *Tarocchi* erano già stati esposti come opera di un seguace del Cossa alla mostra del Burlington Fine Arts Club del 1894.

¹⁰⁶ LONGHI, *Officina*, p. 31, non manca di osservare che, in parziale sostituzione dell'irraggiungibile *Annunciazione* di Dresda si sarebbe potuto insistere di più per averne in

mostra la predella. Certamente ciò non fu fatto perché l'opera non era menzionata nel volume di Venturi e appariva come lavoro di bottega negli indici di Berenson.

¹⁰⁷ Venturi nella *Storia VII.III* non istituisce alcuna relazione fra Tura e Zoppo; in *La pittura* cit., pp. 33, 34, afferma che «Marco Zoppo e Cosmè son nella pittura emiliana manifestazioni parallele a quelle della scuola di Padova».

¹⁰⁸ Cfr. *Storia VII.III*, p. 1049, 1050.

¹⁰⁹ Pubblicate in Venturi, *Studi* cit., pp. 137-54 e in *La pittura* cit., p. 45.

¹¹⁰ Lo studioso mette i dipinti sotto il nome di Domenico Morone nell'*Italian Paintings* cit.. Longhi dapprima concorda nell'*Officina* (nota 76 p. 102), per poi ricredersi negli *Ampliamenti* e dare ragione a Venturi (nota 3 p. 169).

¹¹¹ *Ibid.*, nota 76 pp. 99-102.

¹¹² *Ibid.*, pp. 27, 28.

¹¹³ *Relazione*, [p. 11].

¹¹⁴ Cfr. C. GAMBÀ, *Ercole da Ferrara*, in *L'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, II, marzo 1933, pp. 3-18 e Venturi, *Storia VII.III*, pp. 656-65.

¹¹⁵ Secondo la ricostruzione del percorso stilistico dell'artista data da Venturi nella *Storia VII.III* de' Roberti raggiunge il suo culmine nello stile amplificato e tendente all'ideale cinquecentesco della pala Strozzi e, infine, con la carezzevole figura del *San Giovanni Evangelista* della Galleria di Budapest «sembra preparare l'ispirato *san Giovanni in Patmos* del divino Correggio» (p. 707). Sull'appartenenza di queste due opere al catalogo dell'Ercole ferrarese Venturi aveva però in seguito mostrato dei dubbi (cfr. *La pittura* cit., p. 50).

¹¹⁶ La sala di Ercole fu quella che più colpì Berenson (cfr. *Un entusiastico giudizio di Berenson sulla Mostra della pittura ferrarese*, «Corriere Padano», 9 novembre 1933). A Venturi disturbò che fosse esposto in mostra come opera sicura di de' Roberti il *San Sebastiano* degli Uffizi, attribuito all'artista da Gamba già nel 1915 e incluso da Berenson nei suoi indici sotto il nome di Ercole (cfr. Lettera di Barbantini a Venturi [maggio 1933], Archivio Venturi).

¹¹⁷ Cfr. *Storia VII.III*, pp. 825-34. Per Berenson andavano attribuiti a Grandi anche gli affreschi Costabili.

¹¹⁸ F. FILIPPINI, *Ercole da Ferrara ed Ercole da Bologna*, «Bollettino d'arte», XI, 1917, pp. 49-63. Sulla difficoltà di distinguere i due artisti nei documenti aveva insistito anche Venturi in *Storia VII.III*, pp. 820-25.

¹¹⁹ Nella sua *Relazione* Barbantini definisce Ercole Grandi «personalità tuttora incerta, che la critica non è ancora riuscita a sceverare nettamente da quella del Roberti, e che - a giudicare dalle opere che gli vengono attribuite - sarebbe stata diseguale e incoostante» [p. 10].

¹²⁰ Cfr. PADOVANI, *Critica*, p. 394.

¹²¹ Cfr. *Officina*, p. 56.

¹²² Cfr. *Ibid.*, pp. 55 sgg.

¹²³ Cfr. VENTURI, *Storia VII.III*, p. 1066: «L'espressione di forza, ricavata in generale da Ercole de' Roberti, trova in Bianchi Ferrari elementi poco atti a tradurla. [...] E tutto si risolve in una riduzione provinciale d'un pittore indubre, d'un lavoratore paziente e indefesso».

¹²⁴ *Officina*, pp. 62, 63.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 36-41.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁹ *Relazione*, [p. 10].

¹³⁰ Cfr. *Storia VII.III*, pp. 780-82.

¹³¹ Cfr. *Officina*, p. 68. Non fu esposto neppure il *San Sebastiano* di Francesco Zaganelli di proprietà della pinacoteca ferrarese. Furono invece chieste al museo di Argenta le opere dei provinciali Michele de' Balestri (M 181) e Antonio Aleotti (M 182), che poi finirono in un andito fra le sale ruotanti attorno a Ercole de' Roberti.

¹³² Cfr. *Ibid.*, pp. 51-54 e pp. 140, 141.

¹³³ Cfr. *Ibid.*, pp. 58, 59. Viene qui ridimensionata sia l'influenza iniziale di de' Roberti sul Francia, sia la portata del «classicismo prematuro» di quest'ultimo come principio ispiratore generale dell'arte emiliana fra quattro e Cinquecento.

¹³⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 60-62 e 146-52.

¹³⁵ Cfr. Lettera di Barbantini a Venturi del 28 gennaio 1933, Archivio Venturi, dove il ferrarese accoglie due suggerimenti di Venturi (uno dei quali il contestatissimo *Ritratto di Leonello* di Jacopo Bellini) e propone di esporre in mostra una *Venere* di Costa (M 168) da questo pubblicata sull'«Arte» un paio d'anni prima. La lettera di Barbantini a Venturi [del maggio 1933] dimostrerebbe però che non tutti i dipinti esposti a Ferrara furono sottoposti all'approvazione dello storico modenese.

¹³⁶ Fanno eccezione il *San Giovanni* Gnecco, ora Thyssen, (M 70 bis) passato da opera di seguace a Tura stesso, e lo splendido ritratto von Pannwitz, anch'esso ora Thyssen, (M 84), già pubblicato da Berenson come Ercole de' Roberti nell'*Italian Paintings* e restituito a Cossa da Longhi. La *Venere* citata nella nota precedente ricevette nell'*Officina* un'attribuzione dubitativa ad Aspertini (cfr. *Officina*, rispettivamente pp. 26, 35, 118).

¹³⁷ Secondo l'elenco della *Relazione*, le opere che dovevano essere richieste erano le seguenti: dalla collezione Vendeghini di Ferrara: *San Petronio* di Cossa, *Madonna* e *San Michele Arcangelo* di de' Roberti, *Trittico* e due *San Giovanni Battista* di seguaci di Tura; dalla collezione Auspitz di Vienna: *Adorazione dei Magi* di seguace di Cossa, *Sant'Antonio Abate* e *Ritratto di Pietro Cenni* di de' Roberti; dalla collezione Cook di Richmond: le quattro tavolette con l'*Annunciazione*, *San Francesco* e *San Maurelio* di Tura, *Medea coi figli* e *Bruto* e *Porzia* di de' Roberti, il *Ritratto di Tito Strozzi* di Baldassare d'Este.

¹³⁸ Dalla collezione Massari di Ferrara, che Barbantini conosceva bene per averla catalogata nel 1910, si ebbero: *Morte della Madonna* di Baldassare d'Este (M 144), *Pietà* attribuita a Grandi (M 152), *Annunciazione* di seguace di Cossa (M 87) e il frammento di affresco con i *Santi Francesco, Giacomo e Antonio Abate* (M 17); la bella *Pietà* dello stesso autore probabilmente non fu infine chiesta in prestito, così come un altro lacerto trecentesco rappresentante la *Crocifissione*. Il *Padre Eterno* di Mazzolino (M 162 bis) fu recuperato in extremis dalla collezione di Giacomo Bargellesi, che l'aveva comprato in seguito alla vendita da parte dei Massari. Si era invece nel frattempo definitivamente involata la terracotta attribuita a Domenico di Paris raffigu-

rante la *Crocifissione e la Madonna con il Bambino* (cfr. *Antichi e moderni* cit., p. 21 e fig. p. 93).

Dalla collezione Strozzi di Firenze giunsero: le due figure allegoriche dello studiolo di Belfiore (M 31, 32) e le due *Architetture* del 1520 (M 105, 106). A questi si aggiunsero in un secondo momento la *Madonna e santi* di Coltellini (M 149), l'*Orazione nell'orto* di Pannetti (M 178) e quella del Dosso (M 200).

Infine, importantissimo fu l'arrivo, sollecitato da Italo Balbo (cfr. Lettera di Barbantini a Ravenna del 30 dicembre 1932, ASCFe), dei tre dipinti di Tura della collezione Colonna: l'anta destra del polittico Roverella e le due tavolette con la Madonna annunciata e adorante il Figlio (M 50, 53, 55). Di conseguenza, probabilmente non si insisté molto per ottenere anche il *Ritratto di guerriero* attribuito al Dosso.

¹³⁹ Ci si sarebbe invece aspettati di trovare quest'opera esposta a fianco della tela per cui sarebbe servita a modello. Pur occupandosi degli altri due ritratti di Alfonso in mostra, che toglie entrambi al Dosso, Longhi (*Officina*, nota 159 p. 109) stranamente non cita questo dipinto, che fatica a trovare il suo posto in mostra e nei cataloghi e che lo trovò infine in un'aula di tribunale. Parrebbe quasi che il quadro sia stato accolto in mostra più per creare clamore che per altro.

¹⁴⁰ *Relazione*, [p. 12].

¹⁴¹ Cfr. *Storia IX.III*, p. 943. Il dipinto era stato già riferito a Tiziano da Suida e Longhi nel 1927, ma l'attribuzione non era allora stata recepita dalla critica come lo è oggi.

¹⁴² Secondo Venturi opera di seguace, cfr. *Storia IX.III*, p. 976. È ancora compreso nella prima edizione del catalogo con un'attribuzione dubitativa a Girolamo da Carpi (M 210), ma non viene infine esposto e scompare dalla seconda edizione del testo.

¹⁴³ *Storia IX.III*, p. 937.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 944, 945.

¹⁴⁵ Cfr. A. Venturi, *La pittura ferrarese del Rinascimento (per il centenario aristesco)*, «L'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento», I, febbraio 1933.

¹⁴⁶ Cfr. Barbantini, *La mostra* cit., p. 76.

¹⁴⁷ *Storia IX.IV*, p. 286. In precedenza, Venturi aveva attribuito il dipinto a un seguace di Costa (cfr. *Storia VII.III*, fig. 616). Si tratta dell'unica opera del Garofalo nella pinacoteca ferrarese riprodotta e commentata da Venturi.

¹⁴⁸ Cfr. *Storia IX.IV*, pp. 312-15.

¹⁴⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 288-96.

¹⁵⁰ Si veda il giudizio di Venturi in *Storia IX.IV*, pp. 317-19: «Fu proprio l'accademismo a esaltare fuori d'ogni misura il Ferrarese che affolla tutte le gallerie pubbliche e private di quadretti suoi e dei suoi imitatori. La comune conoscenza del pittore finì a ingrandirlo, a farlo metter in primo piano dai vecchi conoscitori; ma oggi, meglio temprata la critica artistica, equilibrata per lunga via di confronti, noi possiamo guardare al Garofalo come a un piccolo maestro di quella Ferrara che aveva dato alla pittura italiana Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti».

¹⁵¹ *Officina*, p. 76.

¹⁵² *Ibid.*, p. 77.

¹⁵³ Per quanto riguarda l'Ortolano, il catalogo della mostra riporta significativamente le opinioni contrastanti dei due maggiori critici: «Secondo il Berenson derivò da Ercole Grandi, fu probabilmente dominato da Dosso Dossi e nell'ultimo periodo può essere difficilmente distinto dal Garofalo. Il Venturi crede che sia stato allievo del Boccaccio, dominato più tardi dal Costa e dalla "S. Cecilia" di Raffaello [...]: ravvisa altresì in alcune opere sue una sopresistenza di forme Robertiane e in altre un riflesso mediocremente assimilato di Dosso Dossi» (p. 183). Per quanto riguarda Niccolò Pisano, il catalogo delle opere attribuitegli da Venturi in *Storia IX.IV*, p. 353, si limita a quattro tavole di stile molto diverso l'una dall'altra; anche l'indice di Berenson riassume sotto il nome del toscano dipinti piuttosto eterogenei.

¹⁵⁴ *Officina*, p. 78.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 89-91.

¹⁵⁷ Si vedano, per citare solo alcuni esempi cittadini, le memorie di Franco Giovannelli (*Momenti della vita di un gruppo di giovani intellettuali a Ferrara negli anni fra le due guerre*, in *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali. Dalla Scuola Metafisica a "Ossessione"*, a cura di W. Moretti, Bologna 1980, pp. 69-74) e quelle di Giorgio Bassani: oltre al ricordo di Longhi in *Di là dal Cuore*, anche il passo autobiografico del *Giardino dei Finzi-Contini* in cui il protagonista parla della sua intenzione di laurearsi con Longhi sui pittori ferraresi della seconda metà del Cinquecento approfondendo le ultime pagine dell'*Officina ferrarese*, in un contesto che sottolinea la distanza dei giovani dalla vecchia generazione di professori come il venturiano Igino Benvenuto Supino (cfr. G. BASSANI, *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Milano 1998, pp. 401, 402 e 1073-77).

¹⁵⁸ LONGHI, *Editoriale* cit., p. 63.

1998 - 1999: le foto Fiorentini, cronaca di una ricerca

Giulia Andrighetti, Anna Maria Flammia, Alessia Forlani

Il nostro lavoro ha avuto inizio in seguito alla decisione di catalogare, individuandone i soggetti, 201 vecchie fotografie in bianco e nero formato 24 x 17,5 dello studio Fiorentini di proprietà della scuola, riproducenti pitture, disegni e sculture, cercando di capire come sono arrivate nell'armadio in cui sono state ritrovate da una nostra insegnante e infine avere notizie sullo studio fotografico.

Poiché sul retro di alcune delle fotografie apparivano, tra le altre annotazioni sommarie, i nomi di artisti e di opere collegati a Ferrara, ma anche con indicazioni di collocazione presso musei e collezioni di varie città italiane ed estere, abbiamo supposto che fossero state scattate in occasione dell'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento, tenutasi a Ferrara nel 1933 all'interno delle Celebrazioni per il Centenario Ariostesco.

È infatti in questa occasione che molte opere ferraresi sono state riportate nella loro città d'origine, per la prima volta dopo la devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio¹ e la dispersione del patrimonio artistico locale in seguito al fenomeno del collezionismo ottocentesco.

Reperite le due edizioni del catalogo della mostra e accertato che alla seconda rimandavano i numeri scritti a matita nell'angolo in alto a sinistra del retro di alcune delle fotografie, abbiamo identificato, non senza fatica, i soggetti e abbiamo notato che tre fotografie riproducevano la *Natività e Adorazione dei Magi* del Maestro dell'Adorazione dei Magi e *Il Beato San Bernardino da Feltre* della cerchia di Vicino da Ferrara, appartenenti alla Pinacoteca di Ferrara ma non citate in catalogo e una *Madonna col Bambino con in mano un uccellino*, forse del Panetti, dipinti che abbiamo pensato fossero stati aggiunti in mostra all'ultimo momento.

Negli archivi della scuola abbiamo trovato traccia delle fotografie in una lettera manoscritta del 26 Novembre 1935, spedita dall'ufficio segreteria del comune di Ferrara al Liceo, in cui Secondo Battazzi, segretario dell'Esposizione, fa riferimento all'invio di un "...piego contenente 227 fotografie delle opere d'arte già esposte alla Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento"², mentre, in un inventario del 9 Agosto 1936, sono elencate 228 riproduzioni arti-

stiche nuove, dono del Comitato Ariostesco: “34 soggetti sacri - Cristo, 37 soggetti sacri - Madonna, 112 soggetti sacri - Santi, 25 soggetti profani - ritratti, 20 quadri”, dal valore unitario di £ 3, costo non irrilevante se paragonato al prezzo del catalogo che era di £ 15.³

Abbiamo inoltre notato che, pur non avendo le fotografie di tutte le opere presenti in mostra, ogni parte della stessa era sufficientemente documentata ad eccezione del settore Ercole Grandi - Ercole De' Roberti, di cui ci sono giunte pochissime immagini: forse una buona parte fra le 26 a noi non pervenute sono state utilizzate, all'interno della scuola, per uno studio sull'identificazione Grandi - De' Roberti, problema sollevato dall'esposizione, e sono andate in seguito smarrite. Probabilmente ad un tentativo di catalogazione per motivi di studio delle riproduzioni si deve anche la numerazione a penna rossa presente sul retro delle stesse, mentre quella a matita nell'angolo in alto a destra corrisponde al numero di inventario ufficiale.

A questo punto, consultando documenti reperiti in archivio comunale e materiale trovato presso collezionisti locali, abbiamo appurato che le foto Fio-



Frescante del 1378, *La Dialettica*, particolare del Trionfo di Sant'Agostino, frammento perduto. (Foto Fiorentini).

Retro della foto con timbri e annotazioni sommarie.

rentini erano state utilizzate, oltre che per il catalogo, per cartoline postali commemorative, per il manifesto dell'Esposizione,⁴ per opuscoli divulgativi e che erano state anche messe in vendita al book shop della mostra e che alla sua chiusura ne erano rimaste invendute 762.⁵

Assodato che alla scuola erano pervenute almeno 227 riproduzioni, abbiamo proseguito la nostra ricerca allo scopo di saperne di più sullo studio Fiorentini e di trovare le fotografie che non ci erano giunte. Negli Archivi della Fototeca Comunale di Ferrara, presso i Musei Civici di Arte Antica, ne abbiamo trovate 40, sei delle quali a noi mancanti⁶, forse appartenenti al fondo Medri e provenienti dalla Pinacoteca Comunale, come testimonia una scritta ancora leggibile nel retro di una di esse.

Risultata vana la ricerca delle foto nei luoghi di conservazione delle opere, ricerca tentata come campionatura presso la Pinacoteca Statale di Ferrara e di Bologna, presso la Galleria Borghese di Roma, presso la Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, presso la Galleria Nazionale di Capodimonte a Napoli e presso il Museo d'arte di S. Diego in California, abbiamo deciso di verificare l'esistenza dei negativi: era perciò necessario avere informazioni sullo studio fotografico.

Esaminate le fotografie, abbiamo notato che sul fronte, nell'angolo in basso a destra, era leggibile a secco il timbro Fiorentini - Venezia e che sul retro appariva o un timbro lineare o uno circolare riportanti le scritte Cav. Pietro Fiorentini Calle Larga S. Marco, 363 - Venezia e Cav. Pietro Fiorentini - S. Marco, Calle S. Basso 308 A - Venezia; appurato in questo modo che lo studio Fiorentini nel 1933 aveva almeno due recapiti, abbiamo cercato ulteriori informazioni e, sfogliando cataloghi e pubblicazioni d'arte dell'area padano - veneta, abbiamo trovato numerose foto Fiorentini: doveva quindi essere uno studio specializzato in opere d'arte e di una certa importanza.

Probabilmente Nino Barbantini, responsabile dell'Esposizione, che era in quegli anni direttore di Ca' Pesaro, aveva suggerito di rivolgersi a ditte di fiducia con cui aveva già avuto rapporti di lavoro: la tipografia Carlo Ferrari e lo studio Pietro Fiorentini di Venezia.

Poiché a Ferrara non abbiamo trovato altre informazioni, ci siamo messi in contatto con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia e abbiamo scoperto che lo studio Fiorentini, importante soprattutto per le foto d'opere d'arte appartenenti alla città lagunare e al suo territorio scattate tra gli anni '30 e '40 e ora non più esistente, era attivo a Venezia dalla fine degli anni '20 fino agli anni '50 col laboratorio in San Filippo e Giacomo e il negozio in S. Marco 307 e che l'Archivio di Pietro Fiorentini è stato acquistato dalla Fratelli Alinari nel 1961 per interessamento del Conte Vittorio Cini, allora Presidente di quella società.

Contattata la Fototeca degli Archivi Alinari alla ricerca delle fotografie inerenti l'Esposizione o quanto meno dei negativi in lastra, abbiamo avuto una

prima risposta deludente e in parte fuorviante per quanto riguarda la provenienza dell'opera di seguito citata: in catalogo erano documentate solo 3 fotografie, peraltro già in nostro possesso, indicate come Mostra Rinascimento: 3.251 *Il sepolcro*, scultura di Guido Mazzoni; 3.251a *Il sepolcro part.*; 3.251b *Il sepolcro part.*, proveniente da Napoli, Monte Oliveto. Abbiamo inoltre saputo che, in seguito all'alluvione del 1966, il fondo Fiorentini, fortemente danneggiato, è stato ricatalogato ed è nuovamente consultabile presso la Fototeca degli archivi Alinari, ma che parte dell'archivio Fiorentini avrebbe dovuto essere di proprietà della Fondazione Cini.

Ricontattata la fondazione Cini, abbiamo ricevuto un suggerimento prezioso da parte del Conservatore della fototeca dr. Silvano De Tuoni, che ci ha rimandato alla Società Alinari informandoci che i negativi, pur essendo citati in ordine sparso nel *Supplemento al catalogo delle edizioni fotografiche di Pietro Fiorentini del 1934*, seguono la numerazione, con qualche piccola intrusione esterna, dal 3001 al 3255. Numerazione corrispondente a quella a suo tempo fornitaci per le tre foto dagli Alinari e a quella trovata, durante il lavoro di ricerca, nel catalogo della mostra *Le Muse e il Principe*⁷, in cui si fa menzione delle foto Fiorentini n. 3089 e n. 3090.

Forniti questi ulteriori dati alla Fototeca Alinari abbiamo finalmente avuto la conferma dell'esistenza dei negativi in lastra ma per ulteriori informazioni è necessaria la ricerca in loco. Prossima tappa Firenze!

NOTE

¹ Quaderni dell'Ariosto n.17, FILIPPO RODI, *Annali della città di Ferrara 1587/1598. La Devollutione di Ferrara à Santa Chiesa*, trascrizione a cura di Carla Frongia, TLA Editrice, Ferrara 2000.

² ASLA Fe, Corrispondenza ufficio, lettera di Secondo Battazzi al Preside del Liceo, 26 novembre 1935.

³ ASLA Fe, inventari, categoria strumenti e libri + accessori, giornale di entrata-uscita, vol. IV, p. 30.

⁴ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b.n. 37, fasc. n. 3, manifesto dell'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento, Tipografia Carlo Ferrari Venezia.

⁵ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 37, fasc. n.3, Elenco del materiale rimasto al termine della Celebrazione del Centenario Ariostesco.

⁶ Corrispondenti ai nn. 10, 111, 114, 116,120, 152.

⁷ D. BENATI, scheda n. 89, in *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento Padano*, catalogo, Franco Cosimo Panini, Modena 1991, p. 363.

Elenco delle opere attinenti l'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento

- È stata mantenuta la numerazione della prima e della seconda edizione del catalogo della mostra.
- Sono state evidenziate in grassetto le opere di cui la scuola possiede fotografie dello Studio Fiorentini.
- Le opere in caratteri normali sono quelle presenti nella seconda edizione del catalogo ed esposte in mostra.
- Le opere in corsivo sono quelle presenti nella prima edizione del catalogo e non esposte in mostra.
- Sono state aggiunte le opere presenti in mostra ma non nei cataloghi.

N.	AUTORE	OPERA
1	FRESCANTE DEL 1378	TRIONFO DI SANT'AGOSTINO
2	FRESCANTE DEL 1378	LA DIALETTICA
3	FRESCANTE DEL 1378	LA MUSICA E L'ASTRONOMIA
4	FRESCANTE DEL 1378	S. DOROTEA CONDOTTA AL MARTIRIO
5	FRESCANTE DELLA FINE DEL 300	FRAMMENTI DI UNA INCORONAZIONE DELLA VERGINE E DI UNA VISITAZIONE DEI MAGI
6	FRESCANTE DELLA FINE DEL 300	S.GIACOMO DI CAMPOSTELLA E UNA MONACA
7	CRISTOFORO	LA CROCEFISSIONE. LA DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO
8	CRISTOFORO ?	CRISTO IN CROCE TRA LA MADONNA E SAN GIOVANNI
9	CRISTOFORO ?	IL SOGNO DELLA VERGINE
10	PITTORE DELLA FINE DEL 300	PARTI DI POLITTICO CON SAN MAURELIO E I QUATTRO EVANGELISTI: PART. 2 FIGURE
11	PITTORE DELLA FINE DEL 300	16 FIGURE DI SANTI: PART. 3 FIGURE PART. 5 FIGURE PART. 5 FIGURE
12	ALBERTI	POLITTICO DI 14 COMPARTI CON LA MADONNA E I SANTI
13	ALBERTI	S.AGATA
14	FRESCANTE VERSO IL 1440	FATTI DELLA VITA DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA
15	PITTORE DALLA SIGLA G.Z.	LA TRINITÀ: INSIEME PART.
16	PITTORE DELLA SIGLA G.Z. ?	- S. LIBERALE, S. TOMMASO DI CONTURBIA, SAN SIGISMONDO - LA CIRCONCISIONE - SAN FRANCESCO CHE RICEVE LE STIMMATE
17	FERRARESE:VERSO 1440	S. FRANCESCO D'ASSISI, S.GIACOMO, S.SANTONIO ABATE
18	FRESCANTE DI CASA PENDAGLIA	LA MADONNA COL BAMBINO TRA I SANTI SEBASTIANO, GIACOMO E ANTONIO ABATE
19	FRESCANTE DI CASA PENDAGLIA	CROCEFISSIONE
20	FRESCANTE DI CASA PENDAGLIA	<i>CRISTO PASSO</i>

21	PISANELLO	RITRATTO DI LEONELLO D'ESTE
22	PISANELLO	RITRATTO DI UNA PRINCIPessa ESTENSE
23	VAN DER WEYDEN	RITRATTO DI MELIADUSE D'ESTE
24	VAN DER WEYDEN	DEPOSIZIONE DI GESÙ' NEL SEPOLCRO
25	J. BELLINI	RITRATTO DI LEONELLO D'ESTE
26	MANTEGNA	LA MADONNA COL BAMBINO, CIRCONDATA DA UN CORO DI CHERUBINI
27	SEGUACE DI PIERO	SAN SEBASTIANO
28	SEGUACE DI PIERO	SAN CRISTOFORO
29	SEGUACE DI PIERO	CRISTO DEPOSTO NEL SEPOLCRO CON VARI SANTI
30	IGNOTO VERSO IL 1450	LA MADONNA COL BAMBINO
31	A. MACCAGNINO ?	FIGURA ALLEGORICA
32	A. MACCAGNINO ?	FIGURA ALLEGORICA
33	PANNONIO	CERERE
34	PANNONIO ?	SAN BERNARDINO DA SIENA
35	PANNONIO ?	SAN LODOVICO DI FRANCIA
36	L. e C. DA LENDINARA	SAN LUCA
37	L. e C. DA LENDINARA	SAN MARCO
38	L. e C. DA LENDINARA	SAN MATTEO
39	L. e C. DA LENDINARA	SAN GIOVANNI
40	C. DA LENDINARA	LA MADONNA DELLA COLONNA
41	C. DA LENDINARA	SAN MARTINO (doppia)
42	C. DA LENDINARA	PROSPETTIVA
43	C. DA LENDINARA	PROSPETTIVA
44	C. DA LENDINARA	PROSPETTIVA
45	C. DA LENDINARA	PROSPETTIVA
46	TURA	L' ANNUNCIAZIONE
47	TURA	SAN GIORGIO
48	TURA	CATTURA DI SAN MAURELIO
49	TURA	DECAPITAZIONE DI S. MAURELIO
50	TURA	I SANTI PAOLO E MAURELIO CON L' ABATE NICOLO' ROVERELLA
51	TURA	PIETÀ
52	TURA	IL CRISTO MORTO SORRETTO DA DUE ANGELI
53	TURA	LA VERGINE ANNUNZIATA
54	TURA	LA MADONNA COL BAMBINO DORMENTE
55	TURA	LA MADONNA CHE ADORA IL BAMBINO
56	TURA	LA MADONNA CON IL CRISTO MORTO
57	TURA	SANT' ANTONIO DA PADOVA

58	TURA	SAN DOMENICO
59	TURA	SAN SEBASTIANO
60	TURA	SAN CRISTOFORO: INTERO PART.
61	TURA	LA MADONNA IN TRONO COL BAMBINO
62	TURA	RITRATTO DI IGNOTO
63	TURA	IL BEATO GIACOMO DELLA MARCA
64	TURA ?	LA MADONNA IN TRONO TRA UNA SANTA E SAN GIROLAMO
65	TURA ?	CRISTO PORTA CROCE
66	TURA	PIETÀ' (ARAZZO)
67	M. ZOPPO	POLITICO CON LA MADONNA E SANTI : INTERO PART. PART. PART.
68	M. ZOPPO	LA TESTA DEL BATTISTA
69	M. ZOPPO	CRISTO NEL SARCOFAGO
70	SEGUACE DI M. ZOPPO	LA MADONNA COL BAMBINO
70bis	FERRARESE, AFFINE AL TURA	SAN GIOVANNI EVANGELISTA
71	FERRARESE, COETANEO DEL TURA	LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE
72	EMILIANO, COETANEO DEL TURA	COFANO DIPINTO
73	SEGUACE DEL TURA	LA MADONNA IN TRONO
74	SEGUACE DEL TURA	IL PADRE ETERNO
75	SEGUACE DEL TURA	LA MADONNA COL BAMBINO
76	COSSA	SAN GIROLAMO
77	COSSA	SAN PIETRO
78	COSSA	SAN GIOVANNI BATTISTA
79	COSSA	ALLEGORIA DELL'AUTUNNO
80	COSSA	LA MADONNA IN TRONO, CON SAN PETRONIO, SAN GIOVANNI EVANGELISTA E UN COMMITTENTE
81	BOTTEGA DEL COSSA	SAN FRANCESCO RICEVE LE STIMATE
82	BOTTEGA DEL COSSA	SAN FRANCESCO E I GIOVANI DI CELANO
83	BOTTEGA DEL COSSA	UCCISIONE DI UN GENTILUOMO
84	COSSA ?	RITRATTO D' UOMO
85	COSSA ?	RITRATTO D' UOMO
86	SEGUACE DEL COSSA	LA MADONNA COL BAMBINO E DUE ANGELI
87	SEGUACE DEL COSSA	L'ANNUNCIAZIONE
88	SEGUACE DEL COSSA	SAN MICHELE

89	FRESCANTE, COETANEO DEL COSSA	LA MADONNA COL BAMBINO
90	FRESCANTE, COETANEO DEL COSSA	SAN SEBASTIANO
91	EMILIANO, DERIVATO DAL COSSA	LA MADONNA CON SAN ROCCO, SAN SEBASTIANO E UN DEVOTO
92	FERRARESE DELLA FINE DEL 400	IL MARTIRIO DI SAN SEBASTIANO: INTERO PART. PART. PART. PART.
93	ARTE FERRARESE DELLA FINE DEL 400	RITRATTO VIRILE
94	ARTE FERRARESE DELLA FINE DEL 400?	RITRATTO VIRILE
95	CICOGNARA	MADONNA COL BAMBINO
96	CICOGNARA	SANTA CATERINA ADORATA DA UNA MONACA
97	SCALETTI ?	LA MADONNA IN TRONO CON QUATTRO ANGELI MUSICANTI, SAN GIOVANNI EVANGELISTA E IL BEATO BERTONI
98	SCALETTI ?	IL CRISTO MORTO CON LA VERGINE E SANTI
99	SCALETTI ?	ASTORRE MANFREDI INGINOCCHIATO DINANZI A SAN BERNARDINO DA FELTRE
100	FAENTINO DEL PRIMO DECENNIO DEL 500	SAN SEBASTIANO
101	FAENTINO DEL PRIMO DECENNIO DEL 500	SAN GIOVANNI BATTISTA
102	BONASCIA	CRISTO MORTO TRA LA VERGINE E SAN GIOVANNI
103	B. DEGLI ERRI	LA MADONNA IN TRONO COL BAMBINO
104	A. DEGLI ERRI	EPISODI DELLA VITA DI SAN VINCENZO FERRERI: PART. PART. PART. PART.
105	PITTORE DELLA SECONDA DECADE DEL 500	ARCHITETTURA
106	PITTORE DELLA SECONDA DECADE DEL 500	ARCHITETTURA
107	<i>PITTORE DELLA FINE DEL SECOLO XV</i>	<i>S. GIROLAMO</i>
108	PITTORE DELLA FINE DEL SECOLO XV	STORIE DELLA PASSIONE
109	ROBERTI	SANT' APOLLONIA
110	ROBERTI	SAN MICHELE
111	ROBERTI	SANTA CATERINA

112	ROBERTI	SAN GIROLAMO
113	ROBERTI	SAN MICHELE
114	ROBERTI	SAN GIROLAMO
115	ROBERTI	LA MADONNA CHE ADORA IL BAMBINO
116	ROBERTI	SAN GIOVANNI BATTISTA
117	ROBERTI	SAN GIROLAMO
118	ROBERTI	LA CROCEFISSIONE
119	ROBERTI	SAN GIOVANNI BATTISTA
120	ROBERTI	L'ORAZIONE NELL'ORTO E LA CATTURA DI CRISTO
121	ROBERTI	LA SALITA AL CALVARIO: PART.
122	ROBERTI	PIETÀ
123	ROBERTI	SAN SEBASTIANO
124	ROBERTI ?	LUCREZIA, BRUTO E COLLATINO
125	ROBERTI	IL VASCHELLO DEGLI ARGONAUTI
126	ROBERTI	IL VASCHELLO DEGLI ARGONAUTI
127	ROBERTI	SCENA DI BATTAGLIA
128	ROBERTI	LA MADONNA COL BAMBINO ASSISA SU UN PONTE CON DUE ANGELI
129	ROBERTI ?	LA MADONNA COL BAMBINO
130	ROBERTI	SAN GIOVANNI EVANGELISTA
131	ROBERTI?	SAN SEBASTIANO
132	COPIA DAL ROBERTI	PORTE DELLA CROCEFISSIONE DELLA CAPPELLA GARGANELLI
133	FERRARESE: PRINCIPIO SEC. XVI	SAN GIROLAMO
134	SEGUACE DEL ROBERTI	MADONNA E DUE SANTI
135	ALTOBELLO MELONE ?	CRISTO AL CALVARIO
136	MAINERI	CRISTO PORTA CROCE
137	MAINERI	NASCITA DI SAN DOMENICO
138	FERRARI	LA CROCEFISSIONE
139	FERRARI	CRISTO E LA MADDALENA
140	FERRARI	LA CROCEFISSIONE CON LA MADDALENA, SAN PIETRO MARTIRE E SAN DOMENICO
141	FERRARI	CRISTO NEL SARCOFAGO
142	FERRARI	GESÙ NELL'ORTO
143	FERRARI	MADONNA COL BAMBINO
144	BALDASSARE D'ESTE	LA MORTE DELLA VERGINE
145	BALDASSARE D'ESTE?	RITRATTO DI GENTILUOMO
146	BALDASSARE D'ESTE?	RITRATTO DI GENTILDONNA
147	COLTELLINI	LA MORTE DELLA VERGINE

148	COLTELLINI	LA VERGINE IN TRONO CON I SANTI GIORGIO E GIOVANNI BATTISTA; S. MARIA MADDALENA; SAN GIROLAMO; L'ANNUNCIAZIONE; I SANTI PAOLO E ANTONIO
149	COLTELLINI	LA MADONNA IN TRONO CON S. GIOVANNI BATTISTA, SAN GIROLAMO E UN DONATORE
150	ATTR. AL GRANDI	RITRATTO DI IGNOTA
151	ATTR. AL GRANDI	LA MADDALENA ASSUNTA
152	ATTR. AL GRANDI	LA PIETÀ
153	ATTR. AL GRANDI	LA PIETÀ
154	ATTR. AL GRANDI	SAN GIOVANNI EVANGELISTA
155	ATTR. AL GRANDI	ESORCIZZAZIONE DI UNA INDEMONIATA
156	ATTR. AL GRANDI	I SANTI SEBASTIANO, GIOBBE E GIUSEPPE CON TRE DONATORI
157	ATTR. AL GRANDI	RITRATTO DI ALESSANDRO FARUFFINO
158	MAZZOLINO	LA NASCITA DI GESU' COI SANTI ALBERICO E BENEDETTO
159	MAZZOLINO	CRISTO FRA I DOTTORI
160	MAZZOLINO	LA STRAGE DEGLI INNOCENTI
161	MAZZOLINO	MADONNA E SANTI
162	MAZZOLINO	PRESEPIO
162bis	MAZZOLINO	IL PADRE ETERNO BENEDICENTE
163	COSTA	SAN SEBASTIANO
164	COSTA	RITRATTO DI GIOVANNI II BENTIVOGLIO
165	COSTA	SAN SEBASTIANO
166	COSTA	LA MADONNA IN TRONO TRA I SANTI SEBASTIANO, GIACOMO, GIROLAMO E GIORGIO
167	COSTA	SAN SEBASTIANO
168	COSTA	VENERE
169	COSTA	FIGURA IGNUDA DI DONNA
170	COSTA	LA VISITAZIONE DEI MAGI
171	COSTA ?	UBERTO SACRATI CON LA MOGLIE E IL FIGLIUOLO
172	COSTA ?	L'APPARIZIONE DI CRISTO RISORTO ALLA MADDALENA
173	FRANCIA	LA CROCEFISSIONE
174	FRANCIA	S. GIORGIO CHE UCCIDE IL DRAGO
175	FRANCIA	S. STEFANO
176	ASPERTINI	STORIE DELLA MADONNA
177	MUNARI	LA VERGINE IN TRONO COI SANTI GEMINIANO E GIROLAMO
178	PANETTI	L'ORAZIONE NELL' ORTO
179	PANETTI	S. ANDREA APOSTOLO
180	PANETTI	LA VISITAZIONE
181	M. D'ARGENTA	L'ANNUNCIAZIONE

182	ALEOTTI	LA MADONNA COL BAMBINO E ANGELI, SAN GIOVANNI BATTISTA, SAN PAOLO, SAN GIACOMO, SAN PIETRO MARTIRE
183	ALEOTTI	GESÙ MORTO SORRETO DA DUE ANGELI
184	DOSSO	CIRCE
185	DOSSO	NINF A E SATIRO
186	DOSSO	GIULLARE
187	DOSSO	FIGURE D'UOMINI E DI DONNE
188	DOSSO	RITRATTO DI UN GUERRIERO
189	DOSSO	APOLLO E DAFNE
190	DOSSO	RITRATTO DI UN GENTILUOMO
191	DOSSO	MADONNA COL BAMBINO
192	DOSSO	DAVIDE E UN PAGGIO
193	DOSSO	SAN GIORGIO
194	DOSSO	SAN GIOVANNI BATTISTA (stessa fotografia)
195	DOSSO	LA MAGA CIRCE
196	DOSSO	ANTIOPE DORMIENTE
197	DOSSO	SANTA LUCREZIA
198	DOSSO	LA PARTENZA DEGLI ARGONAUTI
199	DOSSO	ALLEGORIA DELLA MUSICA: I NTERO PART.
200	DOSSO	ORAZIONE NELL' ORTO
201	DOSSO	RITRATTO DI ALFONSO I
202	DOSSO	RITRATTO DI ALFONSO I
203	DOSSO	RITRATTO DI ERCOLE I
204	DOSSO	SAN GIROLAMO
205	DOSSO	IL SOGNO
206	DOSSO	RITRATTO DI UN GUERRIERO
207	DOSSO	LOTTA DI ORLANDO CON RODOMONTE
207a	DOSSO	NATIVITÀ
207b	DOSSO E COLLABORATORI	POLITICO DI S. ANDREA
208	BATTISTA DOSSI	LA NATIVITÀ
209	SEGUACE DEL DOSSI	SACRA FAMIGLIA
210	GIROLAMO DA CARPI ?	SAN GIOVANNI A PATMOS
211	GIROLAMO DA CARPI?	RITRATTO DI UN GUERRIERO
211bis	B. DOSSI	ARAZZO DELLA SERIE DELLA METAMORFOSI
212	GAROFALO	LA NATIVITÀ
213	GAROFALO	LA MADONNA IN GLORIA
214	GAROFALO	LA SACRA FAMIGLIA
215	GAROFALO	LA SACRA FAMIGLIA

216	GAROFALO	SAN SEBASTIANO
217	GAROFALO	SAN NICOLA DA TOLENTINO CHE CELEBRA LA MESSA
218	GAROFALO	DIANA E ENDIMIONE
219	GAROFALO	LA MADONNA DELLE NUVOLE, CON S. GIROLAMO, S. FRANCESCO E DUE DEVOTI
220	GAROFALO	ALLEGORIA DELL'ANTICO E DEL NUOVO TESTAMENTO. PART.
221	GAROFALO	LA MADONNA DEL PILASTRO, CON S. GIROLAMO, S. GIOVANNI BATTISTA, S. FRANCESCO D'ASSISI, S. ANTONIO DA PADOVA E UNA DEVOTA
222	GAROFALO	LA MADONNA DEL RIPOSO, CON S. GIUSEPPE DORMENTE E UN DEVOTO
223	GAROFALO?	RITRATTO D'UOMO
224	GAROFALO	L'ARPA ESTENSE
225	ORTOLANO	IL PRESEPIO
226	ORTOLANO	ORAZIONE NELL'ORTO
227	ORTOLANO	SAN SEBASTIANO. SAN NICOLA
228	TURA	FIGURA ALLEGORICA
229	TURA	LOTTA DI ERCOLE CON UN LEONE
230	TURA	SAN GIOVANNI EVANGELISTA
231	COSSA	ORFEO
232	M. ZOPPO	RESURREZIONE DI CRISTO
233	M. ZOPPO	NATIVITÀ
233	M. ZOPPO	SACRA CONVERSAZIONE
234	ROBERTI	SCENA DI BATTAGLIA
235	ROBERTI	STUDIO PER LA "CATTURA DI CRISTO"
235bis	ROBERTI	FIGURA DI GUERRIERO
236	ROBERTI	DETTAGLIO DELLA "SALITA AL CALVARIO"
237	ROBERTI	UN GUERRIERO
237bis	ROBERTI	DUE RAGAZZI
238	ROBERTI	STUDIO PER LA "PIETÀ" DI LIVERPOOL
239	ROBERTI	SACRIFICIO PAGANO
240	SCUOLA DI FERRARA	SAN SEBASTIANO
241	COSTA	DISEGNO PER L'ANCONA DI SAN GIOVANNI IN MONTE
242	COSTA	RITRATTO DI UN PRELATO
243	COSTA	RITRATTO D'UOMO
244	COSTA	STUDIO PER UNA STORIA DI CRISTO E DI UN APOSTOLO
244	COSTA	STUDIO PER L' "INVESTITURA DI FEDERICO GONZAGA A CAPITANO DELLA CHIESA"
245	DOSSO	VENERE E CUPIDO

246	GAROFALO	RITRATTO DI GIOVANE
247	FERRARESE: CIRCA IL 1460	SERIE DI 50 STAMPE DETTE "I TAROCCHI DEL MANTEGNA"
248	SCULTORE FERRARESE DELLA FINE DEL SECOLO XV	MADONNA COL CRISTO MORTO
249	ARTE FERRARESE DEL SECOLO XV	UN SANTO
250	SPERANDIO	RITRATTO DI ERCOLE
250bis	D. PARIS	LA MADONNA COL BAMBINO
251	MAZZONI	IL SEPOLCRO: INTERO PART.
252	A. LOMBARDO	MARTE
		LA BIBBIA DI BORSO D'ESTE
253		DALLA SERIE DEGLI ARAZZI
254	GIAN ANTONIO DA FOLIGNO?	3 PIASTRE DEL RELIQUARIO DI SAN MAURELIO: SAN MAURELIO E IL PRIORE DEGLI OLIVETANI DI SAN GIORGIO
	FRANCESCO DEL COSSA	VETRATA MOBILI: PANCHE CASSE DA CORREDO (20): 4 A, 2 B, 9 C, 2 D, 2 E, 1 F TAVOLE (6) 2 G, 1H, 1I, 2L ARMADIO: LETTERA M
(*)	VICINO DA FERRARA	IL BEATO BERNARDINO DA FELTRE
(*)	MAESTRO DELL'ADORAZIONE DEI MAGI	NATIVITÀ E ADORAZIONE DEI MAGI
(*)	TIZIANO?	IL RITRATTO DI ALFONSO I
(*)	PANETTI ?	MADONNA CON BAMBINO

(*) Fuori Catalogo

2000: la ricerca continua

Serena Garuti*

Il 10 febbraio, approfittando di un viaggio d'istruzione, ci siamo recate all'Archivio Fotografico Alinari di Firenze dove abbiamo avuto la riprova dell'esistenza dei negativi in lastra della dimensione di cm. 18 x 24 del fondo Fiorentini, relativi alla mostra ferrarese e abbiamo appurato che la catalogazione degli stessi, dalla n. 3001 alla n. 3258 (a questo numero corrisponde il *San Bernardino da Feltre* esposto in mostra, anche se fuori catalogo) rispecchiava, tranne qualche intrusione, con l'aggiunta del n. 3 iniziale, la numerazione delle opere della seconda edizione del catalogo curato da Nino Barbantini.

Delle lastre conservate nella fototeca fiorentina e in buono stato di conservazione mancano, nell'arco dei numeri da 3001 a 3254 i seguenti negativi: 3003, 3020, 3099, 3107, 3111, 3112, 3129, 3179, 3210, 3223, 3247, 3249, 3253, alcuni dei quali fanno riferimento a opere presenti solo nella prima edizione del catalogo, ma non in mostra.

Sfogliando, elenco alla mano, la lunga serie dei raccoglitori contenenti tra le migliaia di foto anche le nostre, abbiamo appurato che il fondo Fiorentini non conserva fotografie originali dello studio veneziano, e che le stampe visionabili nei cataloghi riportano, oltre alle opere d'arte, particolari relativi agli ambienti in cui venivano fotografate, nella maggior parte dei casi i laboratori di restauro del Palazzo dei Diamanti, come si può evincere da spazzole, pennelli, barattoli e tavoli da lavoro presenti in molte immagini, inoltre appaiono anche le sedie e gli sgabelli su cui erano appoggiate.

Per il gruppo scultoreo del Mazzoni, invece, la fotografia è stata probabilmente scattata nella stanza dell'Esposizione in cui il *Compianto* era stato montato il 5 Maggio 1933, due giorni prima dell'inaugurazione e fornisce informazioni circa l'allestimento scenografico dell'opera: oltre ai riflettori visibili nella parte alta dell'immagine, che garantivano l'illuminazione adatta, sono riconoscibili, al di là dei due scalini in cotto che portavano al piano d'appoggio delle sculture, due colonne con capitelli corinzi sorreggenti un arco a sesto ribassato in laterizio, stesso materiale usato per le pareti di fondo. In primo piano è evidente anche il cordone che separava la parte della stanza destinata al pubblico dalla *cripta* costruita per l'Esposizione.

* Alla ricerca ha collaborato Giulia Zanardi Prospero.

Il catalogo della mostra: le due diverse edizioni

Giorgio Donati, Irene Galvani

In occasione dell'inaugurazione dell'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento, avvenuta il 7 maggio 1933, viene presentata, a cura di Nino Barbantini direttore di Ca' Pesaro, una prima edizione provvisoria e a tiratura limitata del catalogo della mostra.

Come afferma Al [berto] Bo[ari], in un suo comunicato stampa apparso su numerosi quotidiani, il catalogo era un "... *bel volume ampiamente illustrato, [che] accusava però della fretta nella quale era stato compilato*".¹ Per questo Barbantini appronta una seconda edizione, pubblicata nel giugno '33 e pubblicizzata anche a pagamento a mezzo stampa.

Il critico d'arte Alberto Neppi, nella presentazione della seconda edizione del catalogo, afferma che "...*la prima edizione provvisoria dell'opera... aveva già caratteri scientifici severi, sobria eleganza di veste tipografica in nitidissime tavole fuori testo. Ma la recente ristampa, accresciuta e corretta, che conta la bellezza di 230 pagine in 8 ed un numero altrettanto copioso di illustrazioni, costituisce una documentazione storico-critica di gran lunga più esauriente e perspicua ...contribuisce infine a conferire al libro carattere duraturo la solida e signorile veste tipografica dovuta allo stabilimento Carlo Ferrari di Venezia. La copertina in cartone duro è colorata di un intenso verde giada, su cui spicca, al centro, impressa in argento, l'aquila estense, e la costola è di tela rigata color avorio. Orna il frontespizio una degnissima xilografia di Mimi Quilici Buzzacchi² (esperta d'ogni sorta di effetti prospettici), raffigurante il portale e il cortile di palazzo dei diamanti*".³

Il catalogo è corredato da riproduzioni fotografiche degli studi Anderson, Alinari e soprattutto Fiorentini; a questo noto studio fotografico veneziano facevano forse riferimento gli organizzatori della mostra per le fotografie inedite o non presenti nell'archivio della Pinacoteca, mentre dagli studi Anderson e Alinari provenivano invece le immagini di repertorio.

Da un'analisi comparata delle due edizioni, emerge che nella seconda, oltre allo spostamento del titolo dalla copertina alla costola, come già faceva notare Neppi nel suo articolo, sono state anche cambiate l'impaginazione e la numerazione delle fotografie, il testo è stato ampliato e modificato, sono stati aggiunti gli indici relativi agli artisti, alle opere e alle illustrazioni, che, aumentate



Frontespizio del catalogo dell'Esposizione, xilografia di Mimi Quilici Buzzacchi.

da 33 a 235, non si trovano più raggruppate al termine del catalogo, ma numerate e affiancate alla scheda delle opere rendono più agevole la consultazione dello stesso. Anche l'*Allegoria dell'Autunno* del Cossa che nel manifesto delle Celebrazioni Ariostesche di Nizzoli simboleggiava la mostra e che nella prima edizione del catalogo aveva un posto di rilievo all'apertura dello stesso, viene inserita accanto alla propria scheda, quasi ad attenuare la preponderanza che nei primi mesi di lavori il Quattrocento ferrarese aveva avuto rispetto al primo Cinquecento.

In entrambe le edizioni vengono riportati i dati relativi al patrocinio della Reale Accademia d'Italia per l'Esposizione e del Re per le Celebrazioni; la presidenza del Comitato d'onore delle Celebrazioni è affidata a Italo Balbo e la vicepresidenza all'amico Renzo Ravenna appartenente alla comunità israelitica locale e primo podestà fascista di Ferrara, mentre i membri sono personalità politiche e culturali rappresentative del regime fascista e notabili locali quasi ad evidenziare uno stretto rapporto tra potere centrale e periferico.

È solo nell'impaginazione dei dati relativi ai comitati della mostra che, nel-

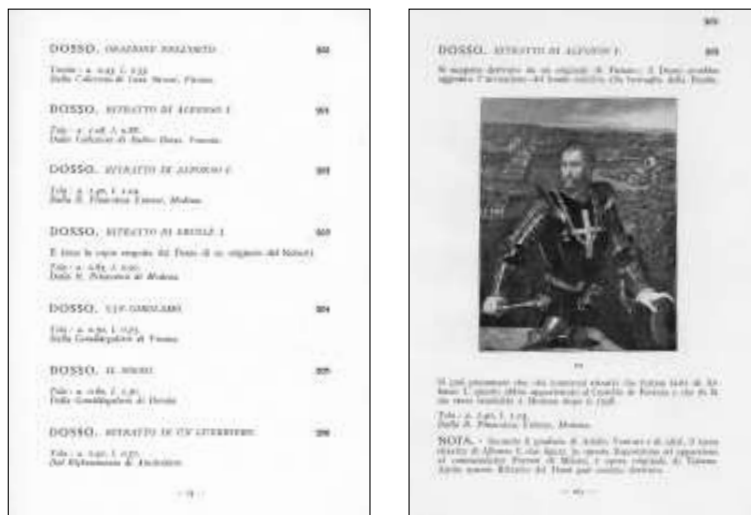
la seconda edizione, appaiono modifiche e il nome di Nino Barbantini, posto nella prima edizione tra il Comitato di Presidenza, formato dagli Accademici d'Italia Giulio Bertoni, Ugo Ojetti e Roberto Paribeni, dai Senatori del Regno Corrado Ricci e Adolfo Venturi e dal Podestà di Ferrara Renzo Ravenna e il Comitato dell'Esposizione, che aveva funzione soprattutto onoraria, acquista, nella edizione definitiva, maggior rilievo. Si pone, infatti, anche visivamente, con la qualifica di Direttore Generale dell'Esposizione, a capo dei *tecnici* della mostra, l'ingegner Carlo Savonuzzi alla direzione dei lavori, il dottor Romolo Stanchi alla direzione amministrativa e Secondo Battazzi alla direzione della segreteria, quasi a rivendicare l'esigenza di autonomia da tempo espressa in una lettera al Podestà Renzo Ravenna "È opportuno, credo, che tutto quanto riguarda l'Esposizione del Quattrocento, e non solo l'ordinamento artistico vero e proprio ...facciano capo a me".⁴

Inoltre nell'edizione del giugno '33 il settore relativo ai disegni viene preceduto dalla indicazione "I disegni che figurano nell'Esposizione sono stati scelti da Carlo Gamba"⁵, evidenziando in tale modo il contributo fattivo dello studioso che aveva anche curato uno dei due fascicoli allegati alla Rivista di Ferrara e il cui nome appariva nel Comitato dell'Esposizione. Infine vengono corrette alcune sviste, ad esempio il *Césan* citato a proposito del dipinto n. 79 viene modificato in *Cézanne*.

Nella prima edizione del catalogo, erano inoltre presenti alcune opere che, per vari motivi, non sono state poi esposte:

- n. 20 *Cristo Passo* di Frescante di casa Pendaglia;
 - n. 107 *San Girolamo* di un anonimo pittore della fine del XV secolo;
 - n. 129 *La Madonna col Bambino* del Roberti;
 - n. 179 *S. Andrea* del Panetti;
 - n. 210 *San Giovanni a Patmos* di Girolamo da Carpi;
 - n. 223 *Ritratto d'uomo* del Garofalo;
 - n. 249 *Un santo* (scultura del secolo XV);
- di conseguenza non appaiono nella seconda edizione, in cui, però, vengono inserite le schede ed alcune fotografie di altre, collocate in mostra all'ultimo momento:
- n. 70/bis *San Giovanni Evangelista* di un pittore affine al Tura;
 - n. 162/bis *Il Padre Eterno benedicente* del Mazzolino;
 - n. 207/A *Natività* di Dosso;
 - n. 207/B *Polittico di S. Andrea* di Dosso;
 - n. 239 *Sacrificio pagano* del Roberti;
 - n. 250/bis *La Madonna col Bambino* di Paris;

a queste va aggiunta una tela di Tiziano, citata in una nota in calce al *Ritratto di Alfonso I* del Dosso: "Secondo il giudizio di Adolfo Venturi e di altri, il terzo ritratto di Alfonso I, che figura in questa Esposizione ed appartiene al commen-



Prima e seconda edizione del catalogo: due pagine a confronto.

dator Foresti di Milano, è opera di Tiziano".⁶ Questo è l'unico riferimento in catalogo all'opera, di cui, forse per mancanza di tempo, non è stata inserita nemmeno la pregevole foto Fiorentini giunta sino a noi, il quadro era infatti arrivato a Ferrara a mostra iniziata.

Sono stati aggiunti, nella seconda edizione, anche riferimenti relativi ad una vetrata del Cossa, alla cassa contrassegnata dalla lettera "F" e alle tavole indicate con "L" e "M".

Il catalogo, messo in vendita al Palazzo dei Diamanti ha un notevole successo: è di agile consultazione, facilita la comprensione di autori e opere e ha come destinatari visitatori di diversa preparazione, infatti, come sostiene Alberto Boari "...i dipinti talvolta... non parlano ai profani, ai digiuni; per interpretare il significato di un quadro occorre l'intermediario erudito, il volgarizzatore sapiente, e discreto... Anche l'opera dell'erudito, dell'intenditore, dell'innamorato, si rileva nel tempo stesso, in quanto solo chi è profondamente padrone della storia e dell'arte, come Nino Barbantini, può riassumere in poche righe quanto basta ad identificare, ad esulare un dipinto, a richiamare su di un capo d'opera, l'attenzione del visitatore e la curiosità dell'appassionato, ...il catalogo non è stato soltanto una monografia illustrativa della mostra, ma costituisce per unanime consenso, un trattato organico e completo della pittura ferrarese negli

splendori del Rinascimento, un'opera a carattere duraturo che acquisterà in avvenire pregio ancor maggiore di quello che gli venne attribuito, durante la mostra dalla critica più autorevole".⁷ Anche il giudizio espresso da Bernard Berenson in occasione della sua visita alla mostra è lusinghiero: "Documento di valore eccezionale rimarrà a noi il catalogo; questo libro armonioso, senza peccche, perfetto nella informazione equilibrato nella erudizione, esemplare strumento di lavoro scientifico, non ho mai visto nulla di eguale, per molti rispetti in cinquant'anni di esperienza. È il monumento che resterà dopo l'Esposizione: un lavoro che colloca molto in alto il talento di chi l'ha compilato e il gusto di chi l'ha presentato in quella veste tipografica: specie nella seconda edizione. È un libro che, oltre a tutto, si presenta benissimo; addirittura un modello di comunicabilità. Inoltre costa poco, pochissimo. E anche per tale modicità del prezzo di vendita la pubblicazione del catalogo può essere considerata come un avvenimento di notevole importanza per gli studiosi".⁸

Nino Barbantini in una lettera del 1933 ad Adolfo Venturi a proposito del mantenimento in catalogo delle attribuzioni fornite da enti o privati, proprietari delle opere prestate, numerose delle quali saranno messe in discussione già nel 1934 da Roberto Longhi nell'*Officina Ferrarese*, illustra un importante criterio seguito nella sua stesura: "Il Catalogo della Mostra, non poteva o non doveva che prendere atto di questi battesimi; nelle note che ...sono nella seconda edizione, diligenti, sono riferite le opinioni in pro e in contro, senza che mai il compilatore prenda partito...: Io ho creduto bene portare all'Esposizione anche dei quadri d'incerta e discussa paternità, appunto perchè la loro vicinanza alle opere sicure ne renda più utile lo studio...".⁹

Il giudizio attuale sul catalogo rimane sostanzialmente positivo e, se per Ranieri Varese "...il catalogo del '33, oggi non è più ordinario strumento di lavoro e per riferimento ci si rivolge agli studi di Roberto Longhi, ma senza quello questi non ci sarebbero forse stati avrebbero avuto certo tempi di formazione più lunghi, sarebbe mancata la sollecitazione ad un lavoro organico di revisione di questo tempo della nostra storia",¹⁰ per Federico Zeri "...non è prolisso e fornisce indicazioni molto precise".¹¹

La seconda edizione del catalogo, la cui stampa ha comportato una notevole maggiorazione dei costi preventivati, è stata messa in vendita sia in mostra che nelle librerie .

Al termine delle Celebrazioni del Centenario Ariostesco sono rimaste invendute, perché usate, 9 copie della prima edizione lasciate in consegna al custode del Palazzo dei Diamanti, oltre a 1488 copie della seconda, delle quali 888 erano presso lo stesso custode (ma 11 di esse erano avariate), 10 si trovavano in deposito alla "Bottega del giornale del libro", 670 presso l'editore Ferrari di Venezia che aveva versato per esse un congruo deposito e che probabilmente le aveva messe in vendita presso le librerie corrispondenti.¹²

¹ "Corriere Padano", *Il nuovo catalogo dell'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, 30. 6. 1933 e *Gazzetta di Venezia, Il catalogo dell'esposizione della pittura ferrarese*, 6. 7. 1933.

² Mimi Quilici Buzzacchi "Attiva negli Anni Venti in una Ferrara postmetafisica e già sotto l'influenza del gusto di Valori Plastici e di Novecento, la Buzzacchi fu al centro della più viva cultura letteraria del tempo, avendo sposato il giornalista Nello Quilici, direttore del Corriere Padano... Importante è anche la collaborazione dell'artista alla bella "Rivista di Ferrara" con la elaborazione della notevoli copertine. Va infatti ricordato che Mimi Quilici Buzzacchi è una peritissima xilografa...", VITTORIO SGARBI 1987, in *Mimi Quilici Buzzacchi*, catalogo a cura di Enrica Torelli Landini, SATE Ferrara, 1998, p. 86.

³ "Il lavoro fascista", *Il catalogo della mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, 28. 7. 1933.

⁴ ASC Fe, Istruzione Pubblica, XX Secolo, b. n. 37, fasc. n. 3, lettera di Barbantini a Ravenna del 15. 11. 1932.

⁵ NINO BARBANTINI, *Catalogo dell'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, II edizione, Carlo Ferrari, Venezia, Giugno 1933, p. 188.

⁶ cfr. nota n. 5, p. 165.

⁷ "Corriere Padano", *Il nuovo catalogo della Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, 30 Giugno 1933.

⁸ "Corriere Padano", *Un entusiastico giudizio di Berenson sulla mostra della pittura ferrarese*, 9. 11. 1933.

⁹ Lettera di Nino Barbantini ad Adolfo Venturi del 1933 (senza data) G. AGOSTI, *Testimonianze Venturiane sulle mostre d'arte antica*, in *Atti del convegno su Nino Barbantini a Venezia*, ed. Canova, Treviso 1995.

¹⁰ RANIERI VARESE, *Cultura figurativa a Ferrara agli inizi del XX secolo*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Venezia 1981, p. 345.

¹¹ SILENO SALVAGNINI, *Intervista su Barbantini a Federico Zeri*, in *Atti del Convegno su Nino Barbantini*, Canova, Treviso 1995, p. 128.

¹² ASC Fe, XX Secolo, Istruzione Pubblica, b. n. 40, fasc. n. 1, Elenco del materiale rimasto al termine della Celebrazione del Centenario Ariostesco.

Lo strano caso di una intervista impossibile.

Elena Leone

Gli archivi sono davvero il regno della polvere. Su quegli scaffali, dentro quei grandi e vecchi contenitori c'è tutta una storia silenziosa, mille frammenti di vita passata, nascosti in fogli sgualciti ed ingialliti.

Mi guardo attorno alla ricerca delle cartelle dove sono conservati i documenti delle Celebrazioni Ariostesche del 1933, un vero evento epocale nel suo genere. Sono sola, comincio a pensare che la mia ricerca si farà lunga, considerando la mole di documenti che mi circonda.

D'un tratto avverto il rumore di una porta che si apre: sono salva! Probabilmente è un addetto dell'archivio che arriva in mio soccorso... Lo aspetto, ma tarda stranamente a raggiungermi, così decido di attenderlo nella sala lettura.

Seduto su una sedia c'è un vecchio signore dall'aspetto elegante e discreto, sta sfogliando alcuni documenti e sorride. Mi avvicino e mi accorgo che sta consultando proprio una delle cartelle che cerco.

Siamo soli nella stanza, mi siedo di fronte a lui e aspetto fiduciosa, il vecchio signore si aggiusta gli occhiali e con una voce decisa mi domanda se per caso ho bisogno di aiuto. A quel punto gli racconto della mia ricerca sul Centenario Ariostesco e subito i suoi occhi si illuminano, si toglie gli occhiali e li poggia delicatamente sul tavolo poi sussurra: "L'anno dell'Esposizione".

E' evidente che quell'uomo conosce una storia, una storia molto particolare, che nemmeno quei vecchi documenti, forse, potrebbero raccontarmi.

Piena di speranza, gli chiedo se conosce qualcosa riguardo gli eventi del 1933 a Ferrara e la sua espressione lascia trasparire un sereno compiacimento.

Mi racconta di una lettera del novembre del '32 indirizzata al Podestà Ravenna: l'inizio di un grande progetto nonchè la volontà di fare di questo un evento, anche a costo di assumersi ogni responsabilità amministrativa e gestionale. Ricorda il fervore e l'idealismo soffocati tra le righe di quella formale missiva.

Di colpo la prima impressione di familiarità, provata nei confronti dell'anziano signore, diviene certezza, anche se ha dell'irreale.

Il distinto signore si rimette gli occhiali e comincia a sfogliare alcune let-

tere dalla calligrafia quasi illeggibile. Le guarda, le scorre veloce come sape- già il loro contenuto poi si ferma e mi dice:

“Se qualcuno, un giorno, mi avesse detto che avrei scritto così tanto, forse non gli avrei creduto. Ma i mesi che precedettero l’Esposizione furono senza alcun dubbio frenetici: il tempo stringeva e tutto doveva essere fatto nei migliori modi possibili. Era un progetto concepito nel cuore della grandezza di un’ideologia, doveva essere un evento, il segno di un’epoca”.

Adesso è finalmente chiaro: davanti a me c’è Nino Barbantini, l’organizzatore della Mostra del 1933: sembra impossibile, ma credo che esistano presenze che il tempo, pur nel suo scorrere inesorabile, non riesce ad eliminare e queste spesso ci indicano anche dal passato percorsi di conoscenza che, proprio in nome del loro “non essere consueti”, meritano di essere battuti. E, in fondo, un’occasione è sempre un’occasione, in qualsiasi bizzarro modo essa si presenti.

Lui intuisce che l’ho riconosciuto, del resto cercare di essere impassibili in simile circostanza non è proprio possibile, sembra quasi schermirsi, appare imbarazzato in quel suo contegno da gentiluomo d’altri tempi.

Ne approfitto, mi improvviso giornalista, e gli chiedo di quella “sua creatura perfetta”: l’Esposizione di pittura ferrarese del Rinascimento. Accarezza con la mano i fogli da lui scritti, proprio durante quell’intenso periodo, compie quel gesto quasi come volesse in un certo qual modo rivivere il momento, quel frenetico convulso momento d’oro.

Mi guarda e dice deciso: *“Occorrevano contatti importanti per riavere a Ferrara le grandi opere di artisti di scuola ferrarese, i grandi nomi dell’arte avrebbero potuto fare la differenza, per questo avevo sapientemente intrattenuto tutta una serie di rapporti con gallerie e musei d’arte anche esteri. Ho avuto modo di stringere mani, che sapevo un giorno mi sarebbero tornate utili. Portare l’estero con la sua magnificenza artistica a Ferrara sarebbe stato come allargare, di colpo, gli angusti orizzonti cittadini innalzando la città all’ideale di Balbo”.*

Parla di quegli eventi lontani, della mostra, come se fossero ancora presenti davanti a lui, quelle sue lettere sono la testimonianza più nitida della volontà di riproporre al mondo la cultura ferrarese con una coerenza e una lungimiranza davvero poco comuni.

Il tempestivo e quasi miracoloso ripristino del Palazzo dei Diamanti, sede dell’Esposizione, mi ha sempre incuriosito, così gli domando delucidazioni in merito. Lui ricorda volentieri con una punta di nostalgia, che non traspare tanto dal suo nitido resoconto, quanto piuttosto da quei suoi acuti occhietti, nascosti dietro lenti dalla pesante montatura.

“Il palazzo che avrebbe dovuto ospitare l’Esposizione doveva essere grande e di chiaro effetto scenografico, non solo esternamente, ma anche internamente. Quale occasione migliore per ricondurre il Palazzo di Sigismondo d’Este ai suoi

antichi fasti? L’obiettivo era cambiare volto al Palazzo per farlo diventare il centro della città, di una città che, secondo Balbo, avrebbe dovuto competere in grandezza proprio con la città “Caput Mundi” Questo il grande progetto!

Il cortile doveva richiamare il modello dei giardini all’italiana: un progetto dove le geometrie degli spazi avrebbero culminato nella visione del pozzo, che avrebbe dominato al centro. Le sale avrebbero dovuto essere degna cornice per le opere d’arte, prestateci da gallerie e musei, ma dovevano anche ospitare nel tempo le poche che sarebbero rimaste a Ferrara, per questo ho disposto l’applicazione di stoffe alle pareti, ho rivestito di cassettoni i soffitti, ho voluto la sistemazione dei locali. Proprio in nome di questo ho deliberatamente utilizzato mobili e arredi del Rinascimento. Volevo interni scenografici, valorizzati da un giusto uso della luce sia per gli ambienti che per i capolavori esposti”.

Lo ascolto, rapita da quel suo parlare entusiasta, a tratti di una semplicità scarna, che non ha bisogno di fronzoli e di inutili giri di parole per arrivare allo scopo. Mi racconta poi del suo rapporto epistolare con il Podestà Ravenna, vigile ed accorto interlocutore di ogni sua iniziativa e richiesta. Parla di lui con serenità e il formalismo di quelle sue lunghe missive cede il passo ad una profonda e sentita amicizia nelle parole dell’anziano intellettuale.

E poi il racconto arriva al giorno dell’inaugurazione della Mostra della pittura ferrarese del Rinascimento: quel 7 maggio 1933, quando la storia fissò quell’evento nel suo “memore grembo”.

“Ricordo la visita del Principe e della sua Consorte, accompagnati da Balbo in divisa; ho ancora l’immagine di loro davanti al ritratto di Alfonso I, che avevo appositamente fatto collocare su di un pregevole cavalletto ligneo. Ricordo una città in festa, dove la Mostra e tutte le attività ad essa collegate attiravano pubblico e curiosi. Quel 7 maggio la mia lungimiranza e quella dei miei colleghi è stata ripagata con il consenso del pubblico. Il prezzo degli oneri assunti si è di colpo, quel giorno, convertito in soddisfazione. L’idea diveniva realtà...”.

Parla e la sua voce a tratti lascia trasparire l’emozione, probabilmente causata dai ricordi: Ferrara con quel suo ambizioso progetto era davvero uscita dagli angusti confini provinciali e aveva finalmente sconfinato in uno spazio internazionale.

A questo punto non posso esimermi dal complimentarmi in un qualche modo con il dottor Barbantini, ma lui sembra quasi non gradire i complimenti, pago dell’intima soddisfazione di aver visto il risultato dei propri sforzi divenire giorno dopo giorno più concreto. E’ un uomo che evidentemente, senza giochi di falsa modestia, sa quanto il proprio contributo sia stato decisivo in un progetto che doveva diventare realtà a qualsiasi costo.

Gli dico quanto la sua concezione degli spazi e la sua sistemazione museale abbiano fatto scuola e azzardo, vista anche la bizzarra possibilità di questa intervista, una previsione per il futuro delle mostre in Italia.

Barbantini mi fissa con lo sguardo consapevole di chi sa che con la propria esperienza personale ha spianato una strada nuova ed importante.

“Il futuro dei prossimi allestimenti museali non potrà che essere una sintesi ragionata e forse più matura dei modelli del passato. L’obiettivo? Creare qualcosa di sempre nuovo, sostenuto da un valido piano pubblicitario di ampio respiro. Bisogna focalizzare l’attenzione nei confronti dei possibili fruitori, occorrerà sempre di più utilizzare l’arma dell’informazione e della pubblicità. Così è stato ai miei tempi e forse così sarà ancora. Le piccole realtà museali locali, impegnandosi in una intensa operazione di sprovvincializzazione, diventeranno realtà autonome, le esposizioni saranno allestite ricercando l’effetto e la sistematica valorizzazione di ogni singolo pezzo d’arte esposto. La chiave di volta è ancora l’attenta pianificazione di progetti a ventaglio che comprendano e curino ogni singolo aspetto”.

Sto per allungare la mano per stringere quella di Barbantini quando avverto la presenza di qualcuno alle mie spalle... mi volto di scatto e dietro di me scorgo una donna, che, trafelata, mi domanda se ho bisogno di qualcosa. La guardo e le rispondo che ho tutto l’aiuto che mi serve visto chi ho di fronte, faccio il gesto di voltarmi verso Barbantini e la donna irrompe in un *“Chi?”*



Kirchi Casellato, ritratto di Nino Barbantini

Davanti a me c’è solo una sedia vuota e sul tavolo resta una cartella di documenti aperti e fogli sparsi. Possibile sia stata tutta un’illusione, una suggestione indotta dal luogo? La ragione suggerirebbe una risposta decisamente affermativa, ma l’istinto ne afferma una ben diversa e, mentre cerco di capire a quale dei due credere, la porta dell’archivio si chiude, come se qualcuno fosse uscito.

È come se rivedessi il finale di un vecchio film in bianco e nero: un distinto signore si allontana e una porta si chiude dietro di lui. Sono pronta a giurare che quell’uomo fosse proprio Nino Barbantini. Come lo so? ...Istinto!

Un uomo d’altri tempi. Ritratto di un padre

Elena Leone

Ci sono uomini che lasciano profonde tracce del proprio cammino, grandi figure che consegnano alla storia confusi, a tratti contraddittori, ritratti umani che spesso restano come sospesi tra le righe dei propri scritti. Ma oltrepassando la sottile linea rossa che divide lo studioso dall’uomo cosa si nasconde?

Io credo che si celi semplicemente una storia: il ritratto di un uomo dipinto dalla timorosa mano di una figlia, l’unica capace di restituire quei chiari scuri che la vita pubblica confonde e tende a relegare in un ruolo marginale.

Così Nino Barbantini, nella sua Venezia, in un pomeriggio piovoso di aprile, è stato raccontato dalla figlia Carla. Le sue parole sono diventate linee, contorni netti su una tela, che per lungo tempo lei stessa aveva deciso di lasciare in bianco.

Ci racconta di un viaggio personale alla riscoperta di un padre che aveva rinunciato a capire negli anni dell’adolescenza, e i suoi sono gli occhi di una figlia, dal carattere forse troppo simile a quel suo grande genitore, spesso asserragliato dietro vecchie concezioni.

Carla Barbantini si scusa quasi imbarazzata per i pochi ricordi che del padre conserva, ma quando comincia a parlare ci si rende immediatamente conto di quanto un solo ricordo, anche se confuso e rielaborato negli anni della maturità, possa raccontare l’uomo. Seduti nel grande e raffinato salotto di casa Barbantini, circondati da oggetti e da fotografie, si ha quasi l’impressione che da un momento all’altro Nino Barbantini varchi la soglia di casa e si presenti con il suo contegno di vecchio gentiluomo d’altri tempi. È una sensazione forte, acuita certamente dalla presenza di una sua fotografia in una semplice cornice d’argento, posta su di un prezioso tavolino.

In un’occasione come questa il Barbantini studioso sembra lasciare il posto all’immagine dell’uomo e del padre: è come se la scena si spostasse dall’intimo dei suoi carteggi di lavoro alla sua casa, in uno “spaccato” di vita che lo restituisce in una veste anche privata e familiare.

La signora Barbantini ci racconta di un padre dalla personalità forte e decisa, quasi ingombrante per quelle sue concezioni troppo lontane dalle preoccupazioni e dai pensieri di un’adolescente, impegnata a vivere il momento. Lui, barricato dietro quel suo contegno quasi impenetrabile, guardava con nostal-

gia al passato, dove certamente si sarebbe trovato forse più a suo agio. Difficile essere figli, mantenendosi in equilibrio tra due personalità forti: un padre all'antica ed una madre di carattere severo, ma di opposte vedute.

“Un uomo d'altri tempi, di quelli che non esistono più. Uno sguardo lontano rivolto ad un passato di esperienza personale e di scelte sempre guidate da una lucida autonomia e che, forse, non ho mai capito del tutto”. Con queste parole Carla Barbantini delinea il complesso ritratto di un genitore di cui forse per anni si deve essere chiesta il motivo di quel suo scarso interesse nei confronti delle sue giovani esperienze di vita, di quella sua mancata attenzione. Dal suo racconto traspare l'intima difficoltà di essere figlia innanzi ad un padre forse “troppo intelligente” per rivolgere il suo sguardo a quelle piccolezze che a vent'anni fanno la differenza. Non importa l'epoca che si attraversa, ciò che resta, a distanza di anni, è forse solo la consapevolezza che il trascorrere del tempo ha mitigato posizioni e atteggiamenti e che i ricordi si sono permeati di un alone più sereno e conciliante.

Nel suo racconto gli episodi di vita affiorano spontanei, senza un ordine preciso, rincorrendo piuttosto le tappe di un percorso interiore, cominciato dopo l'improvvisa morte del padre, nel privato dei pensieri di una persona amabile ed estremamente cordiale quale la signora Barbantini.

Ricorda l'immagine di suo padre nei salotti veneziani, tra i suoi amati artisti: persona integerrima, ammirata e stimata, grande conversatore e piacevole intrattenitore. *“Era uno snob, ma di uno snobismo non borioso nè stentato, era piuttosto il contegno del piccolo medio borghese, forte solo del proprio spiccato senso estetico...”* Queste parole sembrano di colpo riempire la stanza ed è come “vedere con gli occhi dell'immaginazione” Nino Barbantini con quel suo sguardo lontano, nascosto entro occhiali dalla spessa montatura, mentre intrattiene i suoi ospiti, raccontando dei suoi progetti e dei suoi artisti.

Certi ricordi possiedono una forza evocativa davvero prodigiosa!

Sorride riportando alla memoria l'immagine del Barbantini studioso. Ci racconta la volontà della famiglia, dopo la morte del padre, di non fare nulla per enfatizzarne la figura, forse nel timore che il suo operato venisse riletto alla luce di un contesto culturale diverso dal proprio, nel quale intuito e modernità non sarebbero stati pienamente capiti e valutati. Il suo essere al contempo moderno e di vecchie e radicate concezioni riporta l'intimo di un uomo diviso tra due anime, di cui quella forse più lungimirante ha spalancato una porta sul moderno.

Del padre conserva l'immagine di un organizzatore contraddistinto da una spiccata propensione ad occuparsi di ogni aspetto dei lavori di cui assumeva la direzione. Era un uomo soprattutto pratico, doveva realizzare ciò che aveva progettato, con i pochi mezzi a disposizione, gestendo tempi e spazi con una cognizione e un controllo davvero mirabili. A questo proposito ci racconta

di quando aiutato solo dalla “balia” aveva spostato dei vecchi mobili durante il restauro della Fenice.

La figura della vecchia balia di casa Barbantini ritorna spesso nei discorsi della signora: è proprio una sua frase che ci restituisce una nitida immagine di un uomo dalle grandi qualità umane. *“Il Signor Barbantini che venisse il Principe oppure l'ultimo tra gli uomini lui, li salutava con lo stesso sorriso”* Aveva la capacità di trattare con le persone, sapeva affascinarle con quelle sue maniere da gentiluomo, non facendo distinzioni di classe e di educazione.

La signora Barbantini illumina con i suoi ricordi un'altra zona d'ombra nella vita e nella carriera di suo padre: il suo rapporto con le istituzioni, nei confronti delle quali mostrò sempre una certa indipendenza di pensiero.

“Nel '38, mio papà lascia il Comune a causa del fascismo. Lui, che era un esagerato in tutto, non voleva dare del Voi e quando il vice sindaco di allora, un tale Paciotta, gli disse che avrebbe dovuto dare del Voi, mio padre rispose rassegnando le dimissioni...”

Sono parole molto significative che tracciano i contorni di una persona gelosa della propria autonomia non solo nel lavoro, ma anche nel privato. Era un organizzatore che non amava avvalersi di troppe persone, pago della soddisfazione di vedere portati a termine i propri progetti, curati in ogni minimo aspetto, non accettando ingerenze politiche a limitarli o stravolgerli.

Decisamente un uomo di grande integrità, esibita tanto nei salotti veneziani quanto nel chiuso delle pareti domestiche.

Dopo il 1938 la figlia ci racconta di un padre più presente a casa, anche se spesso chiuso nello studio che si era fatto costruire al primo piano: aveva fatto ricavare una scala in legno, collegando così due piccoli magazzini per ritagliarsi uno spazio in cui continuare a gestire la propria attività. Era per lui una sorta di rifugio, come la terrazza dove amava fermarsi a pensare e il giardino interno, con la panchina posta in angolo, dove sedeva a riposarsi. Questi luoghi erano diventati il suo mondo, un “piccolo mondo antico” entro cui poteva coltivare le sue passioni, prima fra tutte la sua collezione di porcellane settecentesche.

Della vita di suo padre Carla Barbantini ricorda la sua grande amicizia per i giovani artisti veneziani, con i quali aveva un rapporto speciale, li voleva valorizzare perchè credeva nella forza dell'arte contemporanea portata avanti dall'esperienza dei giovani ed in questo le sue idee si riflettevano come in uno specchio capace di sconfinare, proiettandosi nel moderno.

Testimonianza del suo grande amore per gli artisti veneziani è il racconto della tormentata amicizia del padre con il giovane pittore Gino Rossi, internato in un ospedale psichiatrico negli ultimi anni della sua breve vita. Barbantini sceglie di non visitarlo, preferisce mantenere un continuo contatto telefonico con i medici, piuttosto che rivedere l'amico, così ingiustamente pri-

vato dalla malattia, della ragione e della sua profonda creatività. In questo frangente emerge appieno il contegno di uomo orgoglioso, fermo sulle proprie concezioni, tanto da scegliere di ricordare un amico piuttosto che assistere al suo annullamento fisico e psichico.

L'ultima immagine che ci regala il racconto di Carla Barbantini, è l'immenso amore del padre per Ferrara, la sua città natale, lasciata per assumere la direzione di Ca' Pesaro, ma mai dimenticata.

Il rapporto con Ferrara si mostra determinate, quando non poteva tornare si accontentava di ascoltare le novità cittadine da amici e parenti rimasti: per lui era mantenere vivo un prezioso contatto. Ma il rapporto si palesa in lui talmente profondo che, una volta tornato, lascia una duratura impronta, realizzando due importanti progetti a livello cittadino: la Mostra del '33 e il restauro della Marfisa.

È come se con queste due realizzazioni Barbantini concretizzasse due sogni giovanili a lungo coltivati. Gli anni più belli sono legati ai luoghi della sua Ferrara. La figlia ci confida che spesso attribuiva quel suo carattere così particolare alla sua anima ferrarese, un'anima che non dimenticò mai nemmeno per Venezia.

"Con mio padre certamente si è chiusa un'epoca. Figure come la sua non esistono più sono sicure..."

Con questa sentita dichiarazione di stima tributata ad un padre dalla personalità scomoda, alle volte soffocante, una figlia conclude il suo ritratto.

È stato un lungo racconto, l'attenzione si sposta ad una cartella di vecchie fotografie di Nino Barbantini, recuperate dalla figlia nel corso degli anni. A vederle sparse su quel vecchio tavolo sembrano quasi "flashback" in bianco e nero che raccontano una storia ingiallita e lontana come quella patinata carta d'altri tempi. Tante immagini, momenti, istanti restituiti alla storia: l'inaugurazione della Mostra del '33 alla presenza del Podestà Ravenna, del Principe Ereditario e della Principessa. Il ritrovamento degli artisti dove Barbantini amava conversare d'arte, l'amico di sempre Vittorio Cini, l'inaugurazione delle grandi mostre veneziane. Istanti indimenticabili di una vita vissuta nel rispetto di valori che forse oggi risultano vuoti e superati, ma che emergono chiaramente dalle immagini di quell'uomo dallo sguardo serio e determinato e dal contegno austero. Parlare con Carla Barbantini è stato importante, la sua è certamente la testimonianza più preziosa e significativa che possediamo per tentare di andare oltre la visione di Nino Barbantini, grande organizzatore di Mostre, e per cercare di capire l'uomo.

Ma cos'è veramente un uomo? Non basterebbero cento pagine a rispondere a tale domanda, forse si potrebbe tentare di avvicinarsi dicendo che l'uomo non è altro che un sottile gioco d'equilibrio, in bilico tra grandezza ed imperfezione.

L'evento mostra

Chiara Alaia, Francesca Mattei

L'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento è stata una delle manifestazioni più significative tra le innumerevoli tenutesi a Ferrara nel 1933 per il quarto centenario della morte dell'Ariosto, non solo dal punto di vista artistico e culturale, ma anche per il suo utilizzo a fini politici e propagandistici, come eccezionale occasione per celebrare la città di Balbo.

Abbiamo ricostruito l'iter della mostra dalla genesi al momento della chiusura, evidenziando come sia diventata progressivamente l'evento cardine delle Celebrazioni in cui era inserita. Ci è sembrato giusto mettere in rilievo anche il ruolo di chi ha permesso la realizzazione di questo importante avvenimento, senza trascurare, però, anche l'importanza che il pubblico ha avuto nel determinarne il successo.

È ad Adolfo Venturi che si deve attribuire l'idea iniziale di una esposizione sulla pittura ferrarese. Dopo l'esperienza della Mostra d'Arte antica Emiliana di Bologna del 1888 e dopo quella di Londra del 1930, Venturi ne ha in mente una di stampo cronologico e geografico, che abbia come protagonista Ferrara: *"Dai primordi del Rinascimento, con Lionello d'Este si arriverà al periodo di Borso, di Ercole I, di Alfonso I d'Este, e perché si vedano i contatti dell'arte ferrarese con quella d'altre parti d'Italia, non sarà vano aggiungere al convegno dei Ferraresi, i maestri che con essi lavorano e gareggiano: Pisanello, Jacopo Bellini, sino a Tiziano Vecellio. Così avviata l'esposizione, si studierà di rendere l'influsso esercitato dall'arte ferrarese, specialmente negli Stati Estensi e nelle terre limitrofe, a Bologna e nelle Romagne, finché si vedrà il coronamento di tanti sforzi nel genio dell'arte emiliana: il Correggio"*.¹ Per realizzare tale idea: *"conviene svilupparla in modo che l'Esposizione serva non solo a raccogliere opere belle e storicamente importanti, ma anche tali da permettere di chiarire e risolvere problemi. L'esposizione, che approssimerà opere varie, ora l'una dall'altra lontana potrà portare a determinazioni nuove o, almeno, a dare o togliere forza a vecchie opinioni"*.² la mostra deve quindi essere l'occasione per ripensare criticamente le opere esposte e gli autori a cui vengono attribuite.

Il 1° Marzo 1932 Renzo Ravenna, come presidente del Comitato, affida al Conte Arturo Giglioli, direttore della Pinacoteca Comunale, l'incarico di stendere una relazione circa la possibilità di realizzare una mostra del '400 - '500

ferrarese; Giglioli propone di attenersi soltanto alle opere dei “grandi Maestri” della scuola ferrarese, “Cosimo Tura - Francesco del Cossa - Ercole de’ Roberti - Lorenzo Costa - Il Dosso - Il Garofalo - mettendo in evidenza - la derivazione, gli influssi, l’evoluzione, procurando di accordare questi criteri con la scelta dei quadri più significativi e più eccellenti, tolti preferibilmente dalle Gallerie italiane, e ciò allo scopo di non gravare soverchiamente le spese”.³

Questa dimensione, indubbiamente provinciale, viene superata da Nino Barbantini, a cui verrà affidata la direzione dell’Esposizione, attraverso una scelta opportuna non solo in merito al suo “ordinamento artistico vero e proprio- ma anche alla -propaganda [alle] questioni turistiche, [alle] iniziative collaterali (quelle, s’intende, strettamente connesse con l’Esposizione del Quattrocento)”.⁴

Personaggio di spicco nel panorama culturale nazionale, che aveva già dato prova di capacità gestionali e organizzative in ambito veneziano, capace di attirare l’attenzione anche internazionale su quest’evento, Barbantini presenta al Podestà, che ne dà lettura nella seduta del 18 Ottobre, una dettagliata relazione, in cui viene definito “quale sarà l’aspetto dell’Esposizione e quali pratiche si dovranno condurre a termine per radunarla”.⁵

Gli elenchi delle opere da reperire sono desunti dalla *Storia dell’Arte italiana* di Adolfo Venturi, e dalla *Pittura Italiana del Rinascimento* di Bernard Berenson, anche se non figurano alcuni capolavori appartenenti alla Galleria Nazionale di Londra, che, come ricorda il Venturi, non vengono proposti perché la prestigiosa istituzione “non manda neppure alle Esposizioni che si tengono all’Academy e al Burlington Fire Arts Club in Londra stessa, i quadri che dovrebbero soltanto passare dalla porta di quella galleria per entrare in un’altra porta prossima”.⁶

Barbantini afferma di aver assunto come criterio di scelta delle opere anche quello di *opportunità*, di essersi limitato per le collezioni straniere *al necessario*, e di aver *largheggiato abbastanza*⁷ nell’attingere dalla Pinacoteca Comunale di Ferrara e dalle collezioni nazionali, dato che l’appoggio del Governo Italiano e della Reale Accademia d’Italia garantiva il prestito delle opere contenendo i costi sia del trasporto che dell’assicurazione.

Definisce quindi i limiti cronologici dell’esposizione, da “quando si inizia l’attività del Tura a poco dopo la morte del Roberti avvenuta nel 1496; ma per chiarirne la comprensione, spiegarne le cause e rilevarne le conseguenze, riassumerà in termini concisi il periodo che la precedette fino allo scorcio del secolo quattordicesimo e riassumerà pure il periodo che seguì al suo fiorire fin verso la metà del secolo sedicesimo”.⁸

Autori di spicco della Mostra saranno Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de’ Roberti, i *tre grandi maestri indigeni*,⁹ poi Costa, Dosso Dossi, e infine, quegli artisti che, pur non appartenendo alla scuola ferrarese, ne hanno

influenzato fortemente la produzione, Pisanello, Piero della Francesca e Roger van der Weyden. Le loro opere, sparse in Italia e all’estero, in gallerie pubbliche e private, non solo vengono riunite per la prima volta proprio in occasione dell’Esposizione, ma in essa sembrano anche ritrovare la loro naturale collocazione e, integrate con disegni, sculture, vetrate e mobili d’epoca, ne rievocheranno l’atmosfera rinascimentale.

La prima riunione del Comitato di presidenza della Sottocommissione artistica per l’Esposizione si tiene, per intercessione di Italo Balbo e col patrocinio della Reale Accademia d’Italia, in una sala della Farnesina. Per l’occasione Alberto Neppi propone, sul “Lavoro Fascista”, di cambiare il nome dell’esposizione in Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento, forse con l’intento di valorizzare Dosso come pittore ariostesco; la proposta viene in parte accolta anche se rimarrà immutata la centralità del quattrocento e Dosso diventerà la figura di spicco del cinquecento ferrarese, ma per la sua specificità, non in quanto *illustratore* del Poeta.

I lavori di organizzazione della mostra, intrecciati a quelli per il ripristino del Palazzo di Sigismondo d’Este e di ristrutturazione di Via Vittorio Emanuele, che per l’occasione sarà intitolata a Ercole I d’Este,¹⁰ procedono a ritmo serrato e si protraggono fino alla vigilia dell’inaugurazione: il 10 Aprile la raccolta delle opere, di cui si occupano lo stesso Barbantini e l’equipe di Ca’ Pesaro, è appena iniziata: “...vedo anch’io - scrive un suo collaboratore - che per il lavoro di raccolta delle opere siamo abbastanza in ritardo. La colpa, però, non è certo mia: ad ogni modo ora bisogna fare miracoli per riguadagnare il tempo perduto ed io non manco di studiare tutte le possibilità per affrettare il lavoro”.¹¹

Il 7 maggio 1933, l’accademico d’Italia Ugo Ojetti, giunto all’aeroporto di Ferrara su di un aereo pilotato da Italo Balbo, inaugura, nel salone d’onore del Palazzo dei Diamanti, la mostra e le Celebrazioni in cui era inserita; per l’occasione sono presenti i Principi di Piemonte Umberto e Maria José di Savoia, accolti da Nino Barbantini e dal Podestà Renzo Ravenna oltre a personalità appartenenti al mondo politico e culturale.

La mostra avrebbe dovuto chiudere il 31 Ottobre del 1933, ma il 18 dello stesso mese, viene inviata a Mussolini la richiesta di una proroga in quanto: “...se, come è vero, l’Esposizione si è affermata, se i critici d’arte con i loro articoli di ampio consenso hanno fatto sì che della Esposizione della Pittura Ferrarese si parla oggi a Budapest, a Vienna, a Berlino, a Londra, a Parigi ed a New York così come se ne parla a Roma ed a Milano, a Venezia ed a Firenze, certo è che il concorso della gran massa dei visitatori si è orientato verso Ferrara soltanto in un secondo tempo, e cioè dopo che la stampa e la voce di chi effettivamente aveva vista la Esposizione hanno fatto per essa la più ampia e suadente propaganda, convincendo il gran pubblico che anche in una Città non fra le maggiori è stato possibile organizzare una manifestazione degna di una grande metropoli”.¹²



Italo Balbo e Ugo Ojetti scendono dall'aereo al campo di Ferrara.

La chiusura verrà spostata alla fine di giugno dell'anno successivo, poi sarà prorogata al 1° Luglio, per *"riservare l'ultima giornata a quanti desiderano rivedere questa mirabile raccolta d'arte"*.¹³ Rimane quindi aperta al pubblico ogni giorno, anche festivo, dalle ore 9 alle ore 16, tranne un breve periodo di chiusura durante l'inverno. Nel marzo 1934, infatti, la mostra riapre.

Il 15 ottobre 1933, S. M. il Re Vittorio Emanuele III presenzia alla solenne riunione dell'Accademia d'Italia, tenutasi al Teatro Comunale di Ferrara, durante la quale l'accademico Giulio Bertoni, *"il più benemerito cultore degli studi sulla Rinascenza ferrarese ai tempi dell'Ariosto"*,¹⁴ pronuncia il discorso conclusivo del Centenario trasmesso via radio in tutta la nazione; in questa occasione i negozianti ferraresi vengono sollecitati a radiodiffondere il messaggio, dalle 11 alle 11,40 per permettere a tutti i concittadini di ascoltarlo.¹⁵

Come per le altre manifestazioni, lo scopo politico dell'esposizione è di esaltare il passato della città, così da creare un ponte tra la grandezza della Ferrara rinascimentale e quella fascista di Balbo, nell'intento di stabilire un rapporto tra il tempo degli Estensi e il regime attuale, esaltando lo splendore di entrambi. Nonostante le attività collaterali, rivolte a un pubblico più vasto, attirano nella città il numero più consistente di visitatori (il calcolo è di circa tre-

centomila), la mostra, che ha il grande merito di permettere a una vasta categoria di utenti di accostarsi, attraverso le opere dei grandi artisti della scuola ferrarese, all'arte del Rinascimento, richiama ben 79.552 visitatori paganti, un numero eccezionale per una mostra d'arte antica.

Il successo dell'Esposizione è dovuto anche al modernissimo piano organizzativo e propagandistico di Barbantini; nel 1932, nella sua relazione al Podestà di Ferrara, presenta, oltre all'elenco ragionato delle opere da richiedere per la mostra, anche un dettagliatissimo preventivo di spese per l'allestimento e per l'organizzazione complessiva dell'Esposizione, in cui pronostica un costo di circa 680.000 lire, cifra ben superiore alle 8.000 lire preventivate da Giglioli.

Gli aspetti tenuti in considerazione sono molteplici. Innanzitutto si pone il problema delle spese assicurative: mentre le opere d'arte di proprietà statale non vengono assicurate, per quelle dei collezionisti privati sono richieste cifre notevoli, così come assai ingenti sono pure quelle per le opere concesse in prestito dai musei stranieri; pertanto *"dopo che si saranno garantite alla mostra le opere capitali si considereranno le disponibilità residue, prima di concludere per le altre"*.¹⁶

In secondo luogo viene evidenziato il costo, anch'esso molto elevato, degli imballaggi e dei trasporti, in quanto effettuati tramite ditte di fiducia degli enti prestanti. Il trasporto dai centri vicini, quali Modena e Bologna, è effettuato tramite camion, in altri casi per ferrovia o per nave.



Ferrara, 15 Ottobre 1933, S. M. Vittorio Emanuele III arriva al Palazzo dei Diamanti per visitare l'Esposizione.

Viene affrontato, inoltre, il problema del Palazzo dei Diamanti, luogo in cui viene allestita la mostra: si doveva porre rimedio allo stato di miseria e di abbandono già denunciato da Barbantini in un suo scritto giovanile;¹⁷ egli propone, pertanto, un radicale recupero dell'edificio, ricostruendo gli elementi decorativi andati distrutti, restaurando i superstiti, infine curando l'allestimento della mostra, così da ottimizzarne la fruizione.

Una particolare attenzione viene riservata alla propaganda dell'Esposizione, che non è possibile scindere completamente da quella delle Celebrazioni: Ferrara, infatti, città di provincia, non è abitualmente frequentata da turisti, è poco favorita dal clima e non ha una sufficiente organizzazione alberghiera; pertanto, in tale occasione, si dispone un miglioramento della città, sia con interventi urbanistici e architettonici,¹⁸ sia modernizzandone i servizi.

Nei bollettini di informazione per i turisti, nei volantini propagandistici dell'Esposizione e nel materiale pubblicitario distribuito presso gli uffici di informazione cittadini, quali la Sede del Comitato Ariostesco, l'ufficio informazioni e alloggi, l'ufficio timbratura biglietti ferroviari, gli uffici vendita biglietti presso le sedi delle singole mostre, l'ufficio per il Palio e il Teatro Comunale, vengono inserite, accanto al calendario delle manifestazioni, notizie circa i servizi tramviari, gli alberghi e i ristoranti. Il fine era di fornire ai turisti tutte le informazioni: dalla possibilità di usufruire di tessere valide *"per la libera circolazione al prezzo di lire 3"*,¹⁹ ai percorsi delle principali linee tranviarie e autotranviarie, dal costo dei biglietti, alla possibilità di poter effettuare una gita turistica con guida dei principali monumenti della città, dai posteggi per le auto e del loro costo, al prezzo degli alberghi, differenziati per categoria, e a quello dei ristoranti, il tutto accompagnato da una pianta della città.

Barbantini progetta un'intensa campagna pubblicitaria: nelle città e nei paesi della regione si esporranno manifesti *"che consisteranno nella semplice riproduzione di un capo d'opera dell'Esposizione, incorniciata dalle epigrafi opportune"*,²⁰ nelle maggiori città d'Italia verranno affissi speciali striscioni di notevoli dimensioni, collocati in zone centrali e nelle stazioni ferroviarie; nelle città estere, verrà distribuito il materiale pubblicitario nelle agenzie di viaggio. Saranno inoltre riprodotti, in cartelli di formato minore, gli affissi murali e distribuiti in alberghi, librerie, circoli di cultura e musei, stampate quattrocentomila cartoline, che riproducono opere d'arte e pubblicati, periodicamente, fascicoli illustrati *"con monografie di critici illustri su argomenti connessi con l'Esposizione"*,²¹ e infine si provvederà a inserire nelle maggiori riviste d'arte europee e americane la *rèclame* della mostra, che sarà pubblicizzata anche attraverso il cinema e la radio.

Per promuovere l'Esposizione anche presso la fascia medio-bassa della popolazione, essa viene inclusa all'interno di un pacchetto di offerte speciali, comprendenti vantaggiose concessioni ferroviarie, come la riduzione del 50% al

prezzo del biglietto. Tale sconto aumenta fino al 70% durante l'intero periodo della proroga. Sono anche predisposti treni popolari, specialmente dai centri vicini, sono istituiti speciali servizi per le gite a Ferrara dei Dopolavoristi, collegamenti automobilistici giornalieri con Ravenna, Mantova e Pomposa, e un servizio *"con grandi vetture automobilistiche per la visita ai monumenti e alle zone caratteristiche della Città"*.²²

Il prezzo del singolo biglietto per l'Esposizione è di dieci lire. Coloro che, però, hanno usufruito del ribasso ferroviario, hanno diritto ad acquistare uno speciale biglietto riduzione; inoltre, i cittadini ferraresi appartenenti alle Organizzazioni fasciste, politiche e sindacali, ai Dopolavoro, alle Associazioni del dopoguerra, agli Istituti di cultura e d'istruzione, nonché i singoli ufficiali del Presidio, possono visitare la mostra ad un prezzo di lire quattro.

In occasione del giorno di chiusura (1 luglio), il biglietto d'ingresso, fissato in lire 2, viene ridotto a lire 1, per coloro che risulteranno regolarmente iscritti al Dopolavoro, in modo da favorire *"il successo di questa giornata con la quale si vuole chiudere in modo degno la più interessante fra le manifestazioni artistiche del Centenario Ariostesco, quella che ha richiamato sulla nostra Città l'attenzione di tutto il mondo"*.²³

Nel rendiconto finanziario del 31 gennaio 1935, le spese per l'Esposizione presentano un'eccedenza di 219.643, 35 lire: tale differenza rispetto alla previsione di bilancio del Barbantini, viene giustificata con la durata effettiva di quattordici mesi della mostra, in luogo dei sei previsti e con il conseguente aggravio delle spese relative al funzionamento degli uffici, a quelle per il personale direttivo e di sorveglianza, e soprattutto con quelle sostenute per i necessari adattamenti e le importanti riparazioni apportate a Palazzo dei Diamanti, nonché per i restauri delle opere pittoriche della Pinacoteca, che vanno però considerate come investimento per il futuro.

Per quanto riguarda il costo per la propaganda, sicuramente elevato, è contenuto quasi interamente nel preventivo; difficile è distinguere quello per la sola Esposizione, poiché la propaganda spesso comprende *"nello stesso manifesto, foglietto, annuncio pubblicitario ed altro, le varie manifestazioni del Centenario"*,²⁴ è da notare che la spesa di lire 66.622,10 di molto superiore al previsto, per le due edizioni del catalogo, a cui si aggiungono lire 14.682,80 per le fotografie Fiorentini, risulta coperta dagli incassi ottenuti dalla vendita delle pubblicazioni.

Nei giorni immediatamente precedenti l'inaugurazione, convergono a Ferrara numerosi giornalisti provenienti da tutta Italia e dall'estero per la *vernice*. Invitati dal Comitato, vengono accolti con cordialità: *"il Circolo della Stampa ebbe un'idea tutt'altro che infelice, quella, cioè, di invitare a cena tutti i giornalisti"*.²⁵ Alla cena partecipano anche Nello Quilici, in qualità di presidente del Circolo della Stampa, Nino Barbantini e il Podestà Renzo Ravenna e senz'al-

tro il clima informale facilita le relazioni pubbliche. Gli articoli, inviati ai rispettivi giornali e riviste subito dopo la visita della mostra e pubblicati prima dell'inaugurazione ufficiale, contribuiranno al lancio pubblicitario dell'Esposizione con l'effetto di richiamare un numero maggiore di visitatori a Ferrara.

I visitatori della mostra appartengono a diverse categorie: uomini politici, come il Prefetto Festa, il Segretario Federale Chierici, i Podestà di vari Comuni, rappresentanti della nobiltà italiana e internazionale, tra cui l'ex-Re di Spagna, il Principe Colonna, il Principe Ludovisi, i Conti Scarselli e Cassoli, la Duchessa Massari, la Baronessa Ricasoli, i Marchesi Strozzi. Presenziano, inoltre, personalità di rilievo sul piano culturale, quali il direttore della Galleria degli Uffizi, quello della Galleria Borghese, quelli delle Pinacoteche di Napoli, Urbino, Bologna, il direttore del Louvre, critici d'arte quali Adolfo Venturi e Bernard Berenson, e, tra gli artisti, anche Margherita Sarfatti, la *madrina del Novecento*,²⁶ che, nonostante i contrasti avuti con Barbantini, presenza all'evento, a testimonianza che l'interesse per l'arte può far superare anche divergenze d'opinione *il bello ha un vertice solo*,²⁷ infine si registra la presenza di numerosi scienziati, tra i quali Guglielmo Marconi.

Tra tante personalità un grande assente: Mussolini, che, nonostante il telegramma d'invito firmato dai notabili ferraresi, si dichiara impossibilitato a presenziare alle Celebrazioni.

Gli ospiti *eccellenti* godono di un trattamento speciale e vengono accompagnati nelle sale dei Diamanti da Nino Barbantini, o, in sua assenza, come nel caso del responsabile del Louvre, da Corrado Padovani, storico dell'arte, o da Antonio Zanoletti, capo della Divisione Belle Arti.

Anche le scuole vengono sollecitate ad effettuare la visita: lo stesso Zanoletti, viene incaricato di illustrare la mostra a insegnanti ferraresi, per invogliarli ad accompagnare le classi, mentre il Provveditore agli Studi di Bologna aveva disposto che gli allievi dei ginnasi superiori e delle scuole medie di secondo grado partecipassero alle Celebrazioni Ariostesche, anche recandosi in visita alla mostra, a un prezzo speciale.

Numerose scuole, provenienti anche da altre provincie d'Italia, usufruiscono di ulteriori facilitazioni di tipo economico: al Liceo scientifico di Ravenna viene concessa la gratuità per la visita dei monumenti e la riduzione sul prezzo del biglietto della mostra; lo stesso trattamento viene riservato all'Accademia delle Belle Arti della stessa città, alla Regia Scuola di Ingegneri e alla facoltà di Architettura di Milano e al Liceo ginnasio di Modena.

Un caso a parte è quello del nostro liceo: il 31 maggio 1933, il preside Emilio Teglio, richiede al Podestà di Ferrara un trattamento speciale, in quanto *"i candidati della maturità classica, alunni della 3 classe liceale, debbono sostenere l'esame di storia dell'Arte. Ferrara è sede d'esami; è molto probabile quindi che l'esaminatore...insista un po' sulla pittura ferrarese del 400... acconsentisse, ec-*

cezionalmente per la detta classe...una visita collettiva senza che venisse richiesto ai giovani nessun pagamento"; naturalmente l'accompagnatore sarà l'insegnante di storia dell'arte Antonio Zanoletti, il cui compito sarà di fornire agli allievi una *"preparazione uniforme e compiuta"*.²⁸

Anche numerosi istituti di cultura fascisti come quello di Verona e quello di Bondeno, cui viene concessa una riduzione del 60% sul prezzo del biglietto e data l'indicazione di un albergo, visitano l'Esposizione, così come diverse organizzazioni sindacali fasciste, tra cui la Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti dei Professionisti e degli Artisti, il Comitato provinciale di Massa Carrara, la Federazione Provinciale dei Fasci di Combattimento di Piacenza, oltre a numerosissimi gruppi di dopolavoristi di diverse provincie, tra cui addirittura quelli di Taranto, Chieti, Bari e Aosta.

Accanto agli intellettuali e a coloro che erano in grado sia di ammirare che di comprendere compiutamente il valore delle opere e degli artisti, è presente la gente comune, anche intere famiglie che l'ultimo giorno di apertura, approfittando del prezzo speciale, affollano le stanze del palazzo estense, tanto che, alla chiusura della mostra, Alberto Brizio, responsabile dell'ufficio stampa, dirà: *"il bilancio morale della pittura ferrarese del Rinascimento si chiude dunque con il massimo dell'attività"*,²⁹ e nella lettera di Nino Barbantini a Renzo Ravenna, i due più importanti artefici dell'iniziativa, si legge: *"La mostra di Ferrara mi resterà nel cuore. Chiamandomi ad organizzarla, Lei mi ha dato modo di rivivere la mia città diletta, alla quale mi legano- dopo tanti anni di separazione- tanta parte di me stesso, tanti ricordi e tanta ammirazione"*.³⁰

NOTE

¹ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 37, fasc. n. 3, Lettera di Adolfo Venturi a Renzo Ravenna, 27 aprile 1932.

² *Ibidem*.

³ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 38, fasc. n. 5, Relazione di Arturo Glioli, aprile 1932.

⁴ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 37, fasc. n. 3, Lettera di Nino Barbantini a Renzo Ravenna, 15 novembre 1932.

⁵ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 38, fasc. n. 5, Relazione di Nino Barbantini a Renzo Ravenna, L'Esposizione della Pittura ferrarese del Quattrocento, 18 ottobre 1932.

- ⁶ Vedi nota 1.
- ⁷ Vedi nota 5.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ BASSI, PERON, SAVIOLI, *La strada degli Angeli e il suo quadrivio*, Corbo editore 1992, p. 9.
- ¹¹ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 37, fasc. n. 3, Lettera di (illeggibile) a Battazzi, 10 aprile 1933.
- ¹² ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 39, fasc. 3, Lettera di Renzo Ravenna al Capo del Governo Presidente del Consiglio dei Ministri, 18 ottobre 1933.
- ¹³ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b.n. 37, fasc. n. 3, Alberto Brizio, La chiusura della mostra della pittura ferrarese del Rinascimento, giugno 1934.
- ¹⁴ Attualità del mese in "Rivista di Ferrara" n. 6, giugno 1933, p. 36.
- ¹⁵ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 38, fasc. 3, invito di Romolo Stanchi ai negozianti.
- ¹⁶ Vedi nota 5, p. 10.
- ¹⁷ NINO BARBANTINI, *La Pinacoteca del Comune di Ferrara*, Ferrara 1906.
- ¹⁸ Vedi nota 5.
- ¹⁹ Bollettino di informazione per il forestiero, 1933.
- ²⁰ Vedi nota 5, p.15.
- ²¹ *Ibidem*, p.16.
- ²² Vedi nota 17.
- ²³ Vedi nota 13.
- ²⁴ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 40, fasc. n. 3, Relazione sul rendiconto finanziario, 31 gennaio 1935.
- ²⁵ Vedi nota 14, p. 40.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 36.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ ASLA Fe, Corrispondenza Ufficio, Lettera di Emilio Teglio al Podestà di Ferrara, 31 maggio 1933.
- ²⁹ Vedi nota 13.
- ³⁰ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 37, fasc. n. 3, Lettera di Nino Barbantini a Renzo Ravenna, 12 novembre 1934.

La ristrutturazione del Palazzo dei Diamanti e l'allestimento della mostra

Daria Bertazzini *

"...Le esposizioni e i musei valgono per il valore di ciò che contengono, ma vivono per il modo come son messi. Un'esposizione che in nessun caso, e meno nel nostro, può essere fatta solo per gli specialisti, vuol essere anche nel suo insieme seducente e spettacolosa. Bisogna quindi prima di tutto restituire il Palazzo dei Diamanti alla dignità perduta restituendone gli elementi decorativi che sono andati distrutti, restaurando i superstiti, conferendo a quell'insigne e romantica dimora un'impronta non di sontuosità, che non sarebbe né possibile né desiderabile, ma di grandiosa decenza ...".¹ Così Nino Barbantini presentava, a pochi mesi di distanza dall'inaugurazione della Esposizione, l'esigenza di apportare modifiche consistenti a tutto il Palazzo dei Diamanti prima di procedere alla sistemazione del piano nobile, all'allestimento nello stesso della mostra e alla messa a punto dei servizi: *"...la trasformazione del Palazzo dei Diamanti non si limiterà alle sale in cui saranno esposte le opere d'arte, ma avrà inizio dal pianterreno e precisamente dal vasto e luminoso cortile che verrà trasformato in un giardino all'italiana..."²*

I lavori iniziano il 2 Dicembre del 1932 con la rimozione, scaglionata nel tempo, delle opere dalla Pinacoteca Comunale, numerose delle quali vengono sottoposte ad un accurato restauro nel laboratorio situato nello stesso palazzo, la stessa scala viene liberata da tutti gli elementi neoclassici decorativi che la deturpavano; inoltre tutto il piano nobile subisce grossi cambiamenti: *"...dalle finestre si leva[no] i vetri opachi, si raschi[a] dalle pareti la tinteggiatura rosso-scura, che [dà] un aspetto lugubre e tetto agli ambienti, si incassa[no] con precipitazione e con poco riguardo le raccolte del Museo del Risorgimento, che, posto nel vestibolo, impedi[sce] il passaggio..."³*

Un particolare intervento riguarda l'annessione dell'ala ovest del palazzo che, divisa in due piani, era utilizzata come abitazione per l'ortolano, tale Ferrarini. I provvedimenti del Comune per liberare gli ambienti vengono attuati in tempi sorprendentemente veloci a seguito della precisa richiesta del Comitato per il Centenario Ariostesco, che ne rivendica l'utilizzo per la mostra. E' in-

* Alla raccolta dati ha collaborato Caterina Villani.

fatti del 5 Gennaio del 1933 l'intervento dell'ingegner Carlo Savonuzzi, direttore dei lavori dell'Esposizione che, data la necessità urgente di sgombrare, provvede al trasferimento provvisorio del sig. Ferrari in uno degli alloggi sfitti gestiti dall'Ente Autonomo delle Case Popolari di Ferrara in attesa della costruzione di una casetta all'interno dell'orto del palazzo. Il 12 Gennaio 1933 l'appartamento viene liberato ed il 16 Febbraio iniziano i lavori per la ristrutturazione della nuova sala che, provvista di un soffitto a volta reale, verrà collegata attraverso un ballatoio agli altri ambienti. Da una pianta dell'epoca e dal giornale dei lavori, risulta evidente anche una modifica nella successione delle sale: vengono spostate porte, aperte nuove finestre cercando di rispettare l'assetto originario del palazzo con l'aiuto di antiche planimetrie.

Tutto questo per permettere una migliore fruizione dello spazio e della luce, sia in funzione della mostra che della successiva sistemazione delle opere della Pinacoteca; viene rifatto l'impianto elettrico e gli ambienti vengono abbelliti con camini, stipiti e soffitti a cassettoni provenienti da alcuni edifici ferraresi, tra cui la Palazzina Marfisa, in quell'epoca in stato di abbandono e utilizzata anche come deposito di "...marmi e cornici dorate dal magazzino del piano terra".⁴

Il 31 gennaio del 1933 vengono trasportati al palazzo dei Diamanti, dal salone del convento di Sant'Antonio in Polesine, due grandi medaglioni a forma di stella ad otto punte che, inseriti nel soffitto di due sale, fungono da cornice a due opere di un seguace del Tura concesse in prestito dallo stesso monastero per l'Esposizione e mai più restituite.



Marzo 1933 - Lavori di riorganizzazione degli spazi del cortile del Palazzo dei Diamanti.

A partire dal 17 di marzo si attuano i lavori di espurgo dei condotti fognari e hanno inizio quelli di riorganizzazione dello spazio del piano terra: i cippi e i sarcofagi prima sparsi disordinatamente per tutto il cortile vengono radunati su di un solo lato e collocati su nuove basi in modo simmetrico, il grande pozzo viene posizionato al centro e tutt'attorno viene costruito un giardino all'italiana: le aiuole colorate, delimitate da siepi di bosso e vialetti, seguono regole di ordine e simmetria e lo spazio, divenuto un *locus amoenus*, viene delimitato da un muretto.

I lavori vengono eseguiti con un ritmo frenetico: nel numero di aprile del 1933 della *Rivista di Ferrara* si legge: "...Non lo si riconosce più internamente il Palazzo dei Diamanti: sale ricoperte di velluto rosso e verde, portali nuovi di marmo, cornici bianche in muratura, giardino all'italiana, bar, o come dice Marinetti, qui si beve... Il grande mago organizzatore e allestitore della mostra è il Commendatore Nino Barbantini. Lo vidi in giardino appoggiato ad una vecchia arca, sembrava non guardasse, e nulla invece gli sfuggiva di quanto accadeva lì, intorno a lui. Mi avvicino, mi presento, mi ascolta 'Lei ha molta urgenza di tali notizie perché oggi non avrei che dirle! Poi, lavori eccoli! Lei stesso è un buon giudice'. Volevo chiedere al Commendatore quale criterio avesse seguito nei restauri, ma non lo feci, temendo mi rispondesse: il mio buon gusto.

Si parlò dei quadri, egli li conosceva personalmente tutti; socchiudeva un tantino gli occhi e mi descriveva i connotati, la fisionomia del tal Tura, di questo Dossi che tra poco giungeranno dalle lontane gallerie italiane ed estere. Credo che il Barbantini voglia bene ai suoi futuri pensionanti e li ami un po' come figliuoli. Ad un certo momento vengono a interrompere la nostra conversazione ed io mi metto a girare col naso all'insù per le sale. Molte sono bianche latte, in altre vedo impalcature: Ma dove diavolo si sono ficcati i quadri? Dai restauratori. Una specie di ospedale, di clinica dei dipinti: affreschi strappati or ora, quadri, politici..., i restauratori... mi mostrano come si stira un quadro, come si strappa un affresco, in che modo si lava una tela ricoperta dal sudiciume... Quando mi sembrò di saperne abbastanza, andai a ficcare il naso in tutte le sale; in una c'è una cucitrice intenta a far scorrere tanto velluto sanguigno sotto l'ago veloce: Potrei intervistarla? Chi, la cucitrice? E no! tanto mi direbbe che da un mese non fa che pedalare velluti, che hanno servito a ricoprire tutta la prospettiva di sale che mi stanno di fronte..."⁵

Gli ultimi giorni dei lavori sono dedicati alla sistemazione degli ambienti destinati ad ospitare i diversi servizi per i visitatori. Quelli posizionati tra il giardino e l'orto, resi accessibili tramite la loggetta restaurata e abbellita con un rivestimento ultimato negli ultimi giorni d'aprile a ridosso dell'inaugurazione, sono adibiti a luogo di ristoro e, per "...rallegrare le gioiose soste...una piccola orchestra d'archi esegue, il giovedì e la domenica, scelte musicali".⁶

Oltre a ciò, al piano terra, vengono ammodernati i servizi igienici: a tale scopo si provvede alla costruzione di una vasca biologica e di un nuovo im-



Ferrara, maggio 1933, tavoli per il ristoro nel giardino all'italiana del Palazzo dei Diamanti.

pianto per l'acqua e i pavimenti vengono rivestiti con piastrelle di colore bianco e giallo, mentre le vecchie porte, che prima si aprivano verso la loggetta, vengono chiuse, e le nuove spostate verso il giardino. Infine, in previsione di un notevole afflusso di pubblico, viene costruito anche un orinatoio a ridosso del muro prospiciente Porta Po.

Il 7 maggio tutto è pronto per l'inaugurazione: salito lo scalone appena ristrutturato e oltrepassati i due *burò* per la vendita dei biglietti, dotati di cassetto e predella, si passa davanti al tavolo con sportelli, di cm. 160x80 attrezzato anche per la vendita di manifesti, locandine, fotografie Fiorentini e su cui poggiano *due cassette per cartoline a quattro scomparti* e uno *scafaletto porta cataloghi*,⁷ da questo punto doveva avere inizio la visita.

La mostra, oltre alla pittura, raggruppata per artisti o scuole, ma non sempre disposta secondo la sequenza indicata nel catalogo, comprendeva, per volontà di Nino Barbantini che aveva fatto propri i suggerimenti di Adolfo Venturi, anche l'arpa estense, sculture, miniature, disegni, arazzi, argenti, vetrate e mobili che avrebbero dovuto contribuire a rievocare il contesto culturale del Rinascimento ferrarese; il tutto era collocato nelle sale secondo criteri cronologici o stilistici, ma anche vincolato agli spazi espositivi e all'effetto scenografico.

Nell'allestimento, i cui muri color latte o tappezzati di stoffe rosse e verdi che alludono ai colori degli Estensi, "*...è riscontrabile una scelta di fondo in termini di funzionalità e rigore...seppure non priva di quel gusto per l'organicità e la decorazione rilevato negli altri allestimenti e restauri barbantini...* In pa-

lazzo dei Diamanti, Barbantini collocò alcuni cassoni e due camini del primo Cinquecento e fece rivestire le pareti delle sale più importanti con velluti verde o cremisi, ma soprattutto si preoccupò di un'intonazione complessiva di decoro e chiarezza... L'unico espediente dichiaratamente scenografico riguardò l'ambientazione, in una sorta di cripta e con illuminazione dal retro, del gruppo scultoreo del Sepolcro della Rosa".⁸

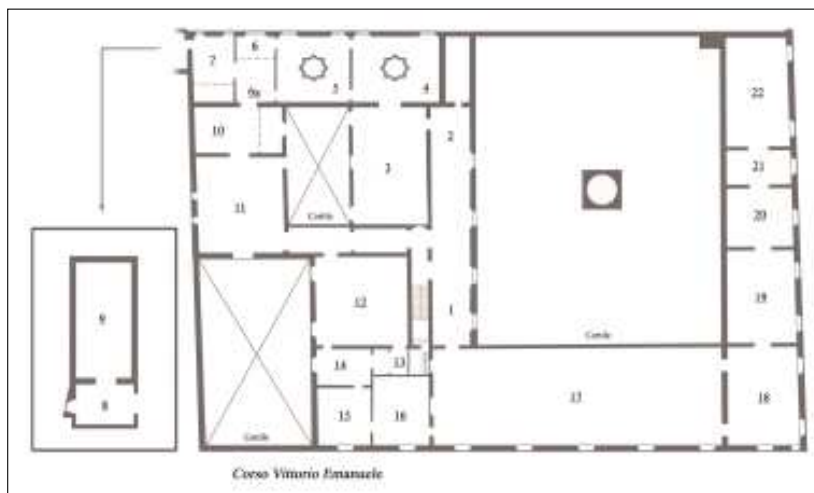
IL PERCORSO DI VISITA

Nel tentativo di ricostruire, almeno a grandi linee, il percorso di visita della mostra, ci siamo serviti di una pianta del piano nobile del palazzo del 1932 con indicati i lavori di ristrutturazione che abbiamo confrontato sia con quella del 1841 che con quella dell'attuale Pinacoteca Statale che ha mantenuto pressochè immutati gli spazi barbantini, piante che abbiamo letto alla luce delle informazioni tratte dal preventivo presentato dall'ingegner Carlo Savonuzzi il 24 gennaio 1933,⁹ a lavori già da tempo iniziati, dai registri riportanti le giornate di lavoro,¹⁰ dalla ricostruzione fornita da Padovani nel 1954,¹¹ da un suo articolo del 1935¹² e dai cataloghi dell'Esposizione.

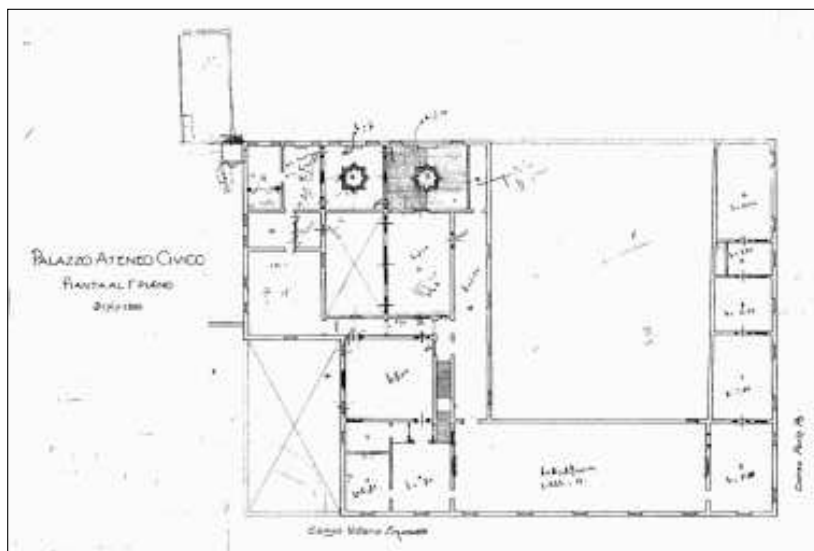
Abbiamo mantenuto la numerazione delle opere del catalogo e quella delle sale del Padovani, riportando tra parentesi quella tratta dalla pianta del 1932 che era stata utilizzata anche nei preventivi e nelle giornate di lavoro. Quando i dati ricavati dai documenti sopracitati erano contraddittori, nell'ipotesi di ricostruzione del percorso da noi proposto, abbiamo evidenziato le incongruenze più macroscopiche, cercando di motivare la nostra scelta.

Un caso a parte è la collocazione del gruppo scultoreo di Guido Mazzoni proveniente dalla chiesa della Rosa; Nino Barbantini aveva previsto la presenza in mostra di tre gruppi scultorei: la *Pietà* di Ferrara, il *Presepio* di Modena del Mazzoni e il *Martirio* di Bologna di Nicolò dell'Arca e aveva sottolineato, nella relazione in cui motivava la scelta delle opere da esporre, come una "*...sistemazione accorta, e...scenografica dei grandi gruppi..., così patetici e così accessibili ai sensi e al cuore di tutti, farà presa sul gran pubblico, per il quale l'Esposizione avrebbe- senza quelli- un carattere troppo eguale e troppo elevato: E in un'impresa costosa come quella che si prepara, il gran pubblico non va trascurato*".¹³

Tale sistemazione richiedeva lavori di muratura particolari che, dati i tempi stretti, vengono iniziati prima di avere la certezza del prestito: confrontando la pianta, il preventivo e i libri riportanti le giornate di lavoro, abbiamo individuato la presenza di tali interventi nelle stanze n. 7, 10 e 12. Probabilmente quando venne rifiutato il prestito dei gruppi di Modena e di Bologna, gli spazi erano stati già approntati e la soluzione scelta da Barbantini, che coincidebbe con quella ricordata dal Padovani, potrebbe essere di porre il *Compianto* nella sala n. 12 creando così una pausa a metà del percorso di visita.



Ricostruzione ipotetica del percorso dell'Esposizione (pianta di Lorenzo Benini).



Dicembre 1932 - maggio 1933. Pianta dei lavori del piano nobile del Palazzo dei Diamanti.

SALA n° 1 (18)

Nominata dal Padovani come vestibolo, gli interventi consistono sostanzialmente nel ripristino di un porticato architettonico togliendo *le grandi portiere a vetri*, nella tinteggiatura color latte delle pareti e del soffitto.

In questa sala, sono rimasti i ritratti dei marchesi Villa (sec. XVI e XVII), antichi proprietari del Palazzo Estense dei Diamanti (Padovani '54).



SALA n° 2 (18)

*“Dalla galleria si passa alla sala degli Affreschi, alle finestre della quale è stata data l'antica sistemazione...”*¹⁴

Anche in questo caso vengono tolte d'opera le vetrate che dividevano la galleria in due parti e tinteggiati pareti e soffitto di color latte. In questa sala sono presenti opere appartenenti al settore del catalogo della mostra intitolata *Pittori del sec. XIV* ed affreschi appartenenti al settore *Antonio Alberti e il suo tempo* tra cui le n. 1, *Il Trionfo di S. Agostino*, 14-18-19 (Padovani '54).



SALA n° 3 (11)

Gli interventi operati sono: restauro e decorazione con dorature del soffitto, tinta color latte alle pareti, messa in opera degli stipiti della porta *in S. Gotardo*, chiusura degli accessi al corridoio, zocchetto di legno alle pareti, apertura di due finestre.

Anche in questa sala sono presenti opere appartenenti ai primi due settori del catalogo tra cui i n. 12-17-27-28 (Padovani '54).

Nel giornale dei lavori in data 9 marzo 1933 si legge però *sezionato in due a[f]fresco S. Agostino e portato nella sala 11* questo dato contrasta con la collocazione dell'opera nella sala precedente fornita dal Padovani. È probabile che il criterio seguito nella disposizione delle opere, fosse quello teso a garantire la migliore fruizione delle stesse: non è accettabile che un affresco delle dimensioni del *Trionfo* (m. 5,87 x 5,56) fosse posizionato in uno spazio relativamente ristretto come quello disponibile nella galleria.



SALA n° 4 (12)

Questa sala e la successiva, come afferma Brizio, *“avranno semplice carattere quattrocentesco e nei soffitti di esse verranno montati due depositi del Salone del Convento di Sant' Antonio in Polesine - un Padre Eterno e una Madonna in trono con il Divin Figlio”*.¹⁵

Tra gli interventi di ripristino vi sono: restauro del soffitto, *velluto verde opaco* alle pareti (Padovani '35), chiusura di due porte e ripristino di quelle che un tempo permettevano l'accesso alla sala 5, soffitto in legno predisposto per l'inserimento del medaglione proveniente dal monastero di S. Antonio (n. 74).

Il Padovani indica come presenti, in quella che chiama prima sala di Cosimo

Tura, i dipinti n. 29-62-53-55-52-54-56-61-46-47, affiancati dall'unico arazzo attribuito al Tura (n. 66) e dalle quattro tarsie dei Cannozzi da Lendinara, provenienti dallo studio di Lionello e indicate come 36-37-38 e 39 (Padovani '54).



SALA n° 5 (13)

Gli interventi più consistenti in questa sala riguardano, come per la precedente, il soffitto in cui viene inserito il secondo medaglione proveniente da S. Antonio (n. 75); si segnala inoltre la chiusura di una porta e il ripristino delle due d'accesso alla sala 4, l'eliminazione di un camino in marmo, dipintura del soffitto, *parato di velluto verde* alle pareti (Padovani '54).

Nella seconda sala di Cosimo Tura sono esposte le opere n. 34-35-57-58-59-60-49-48-51-50-63 (Padovani '54)



SALA n° 6 (14)

Con la denominazione saletta 6, vengono indicati, da Padovani,¹⁶ due ambienti contigui e di caratteristiche simili. Il preventivo indica come lavori necessari a questi spazi: riparazioni al pavimento, tinta color latte e, nella 6 a, zoccolatura in marmorino alta m. 0,90, stipite in pietra alle porte, per la 6 b si legge invece: restauro del soffitto e zoccolo in legno. Viene aperta una nuova porta per accedere al Salone d'Occidente.

Nella saletta 6 a sono esposte opere appartenenti al settore *I maestri forestieri a Ferrara*: le n. 21-22-23-24-25-26.

Nella sala 6b, invece, vengono collocate le Muse un tempo nello studiolo di Belfiore, le n. 31-32-33-79 (Padovani '54).



SALA n° 7 (15)

Vengono effettuati numerosi interventi anche strutturali quale la *puntellatura del solaio per sostegno del gruppo della Pietà* come conferma la II edizione del catalogo in cui, in riferimento alla vetrata del Cossa, posta nella sala n. 8, si dice che *è qui situata nel corridoio adiacente alla sala con il "Sepolcro" di Guido Mazzoni*. Altri interventi sono: restauro al soffitto, zoccolo in legno, apertura di una porta per accedere al salone d'occidente, pareti color latte.

Il gruppo del Mazzoni non verrà collocato nella sala in cui sono invece esposte le opere n. 70 bis-102-144 (Padovani '54).



SALA n° 8

La saletta definita passaggio dal Padovani e piccolo cavalcavia da Brizio, costituisce un passaggio coperto per l'accesso al salone d'occidente.

Oltre alla vetrata del Cossa *entro la finestra circolare*, sono presenti le opere n. 87 e n. 231 (Padovani '54).



SALA n° 9

Dopo le due grandi sale del Tura e la saletta di Belfiore, il visitatore, arrivando in questa sala ...doveva rimanere in estasi! Gli interventi di ristrutturazione attuati sono radicali: si ricava un unico ampio ambiente dai due piani dell'abitazione dell'ortolano, demolendo muri, solai e pavimenti, si costruisce un soffitto a volta reale poggiante su capitelli che reggono degli archetti, sulle pareti bianco latte della sala di Francesco del Cossa, spiccano le opere n. 64-76-77-78-80-85-92-195-106, mentre *Nel mezzo della sala, sotto vetro, i così detti Tarocchi del Mantegna*. (Padovani '54).



Sala n° 8



Sala n° 7



SALA n° 10 (16)

Oltre a lavori di ordinaria manutenzione e alla tinta color latte alle pareti, si innalzano muretti che dividono l'ambiente in due zone.

Viene esposto il busto in marmo dello Sperandio Savelli, raffigurante Ercole I (n. 250) oltre alle opere n.67-68-69-40-97. (Padovani '54).



SALA n°11 (17)

Le pareti vengono dipinte di color latte e il giornale dei lavori riporta *chiusa una porta corridoio fra le sale 1 e la 17*.

La sala è dedicata (Padovani '54) alla *Diffusione dell'arte ferrarese nell'Emilia e nella Romagna* e ospita le opere n.81-83-91-93-94-99-103-104-105.



SALA n° 12 (1)

La sala, di notevoli dimensioni, ha subito varie modifiche di tipo strutturale emergenti dal preventivo: chiusura di una finestra al centro della parete, sostituita da altre due a filo di muro, apertura di una porta, chiusura di altre due, apertura parziale per una porta finta, *chiusura di arcate con muratura di mattoni nuovi... riduzione di vani di arcate con mattoni forati*. Le pareti, fornite di *zoccolatura*, sono dipinte di color latte e il soffitto viene restaurato.

Questa sala, situata a metà del percorso di mostra, è stata destinata esclusivamente ad ospitare l'unico allestimento dichiaratamente scenografico dell'esposizione, pensato per valorizzare al massimo il gruppo scultoreo del Mazzoni, il solo concesso in prestito dei tre richiesti.

Suggestiva è la descrizione del Padovani: *"In una vasta sala buia, un arco a centro ribassato, sorretto da rozzi pilastri a pietra nuda, si apriva come uno scurolo. L'illuminazione interna e nascosta dava un effetto scenografico ruscitissi-*

mo. ...*La collocazione del Sepolcro della Rosa alla mostra, era tra le cose più suggestive ed ammirate di Nino Barbantini*". (Padovani '54).



SALA n° 13

Questa saletta, definita da Padovani corridoio è un punto nevralgico del percorso di mostra e subisce di conseguenza modifiche sostanziali relative all'apertura e chiusura di porte e all'abbattimento di muri. Il soffitto ligneo viene pulito e ridipinto mentre le pareti divengono bianco latte.

Sono esposte solo due opere, la n. 182 e la n. 183. (Padovani '54).



SALA n° 14 (2)

Oltre all'apertura di una porta per accedere alla sala successiva, vengono effettuati solo lavori di ordinaria manutenzione: restauro del soffitto, riparazioni al pavimento e tinta color latte alle pareti.

È denominata (Padovani '54) *Sala di Francesco Bianchi-Ferrari*: comprende i numeri 138-121-141-156-142-137-132-139-140.



SALA n° 15 (3)

Oltre all'apertura di una porta di comunicazione con la sala precedente, viene restaurato il soffitto e tinteggiate di color latte le pareti.

"*A questa saletta di Ercole de' Roberti hanno contribuito i musei di tutto il mondo: Ercole è infatti uno dei maestri emiliani più studiati*". (Padovani '54).



SALA n° 16 (4)

Viene demolita un'arcata in forati e un pilastro, viene restaurato il soffitto e tinteggiate di bianco latte le pareti.

La sala raccoglie le opere attribuite ad Ercole Grandi. (Padovani '54).



SALA n° 17 (5)

Nominato indifferentemente *Gran Salone* o *Salone d'Onore* è uno degli ambienti più imponenti e spaziosi del piano nobile. La sua struttura non viene modificata dal restauro, che si limita ad esaltarne le qualità e le potenzialità, adeguandolo alle altre sale dell'Esposizione.

Numerosi sono invece i lavori di abbellimento per l'ambiente più rappresentativo del palazzo estense, tra i quali la collocazione, nel centro delle due pareti che hanno le porte d'accesso, di due camini della Rinascenza. Sarà proprio nel prestigioso salone che Ugo Ojetti inaugurerà con un discorso, pubblicato anche dalla Reale Accademia d'Italia, la mostra e le Celebrazioni, alla presenza anche dei Principi di Piemonte.

Nel salone viene collocata la raccolta di disegni ordinata da Gamba e, evento eccezionale, trenta fogli della Bibbia di Borso che, approfittando del restauro

del prezioso codice miniato, vengono esposti, sciolti, su leggi e banchi. Alle pareti bianco latte, decorate con stemmi e stucchi, spicca *Le Metamorfosi* del Dosso. "*L'accordo dei colori di questo splendido arazzo passava i limiti della pittura per entrare in quelli della musica*" (Padovani '54) e l'affresco del Garofalo che, date le dimensioni, non era stato spostato, ma solo coperto durante i lavori.



SALA n° 18 (6)

È detta anche *Sala del balcone d'angolo* ed è la prima delle cinque destinate ad ospitare la pittura del Cinquecento. In questa sala viene spostato, dal piano terra, un camino, e, al di sopra della zoccolatura in marmorino, viene tappezzata con velluto rosso. Il soffitto viene restaurato: "*Le cinque sale del Palazzo, lungo il Corso Porta Po, che formavano l'appartamento del Marchese Guido Villa, ... sono adorne di magnifici soffitti cinquecenteschi a lacunari, dipinti a grottesche e a figure*". (Padovani '35).

Da questa sala risulta, inoltre, particolarmente suggestivo l'effetto ottenuto con lo spostamento dei vani delle porte, in questa e nelle successive vengono infatti ripristinate le antiche aperture al centro delle pareti e "*dalla infilata delle porte sfavilla nel fondo l'ancona di Dosso, nell'oro delle cornici*". (Padovani '35).

Sono esposte le opere n. 163-164-167-168-169-173-174-175 e, secondo il Padovani anche il ritratto di Alfonso I attribuito al Tiziano.

Prima delle note vicende giudiziarie coinvolgenti il dipinto, citato in catalogo solo in una nota in calce alla scheda relativa a quello raffigurante il duca estense di Dosso (accanto al quale ci si aspetterebbe essere esposto), il quadro era stato segnalato da molti critici come una nuova importante scoperta: è quindi possibile che si volesse aprire con esso il settore cinquecentesco.



SALA n° 19 (7)

Oltre agli interventi strutturali già descritti e al restauro del soffitto, anche per questo ambiente vale la descrizione di Brizio "*...sale dalle preziose incorniciature, avranno gli stipiti di pietra grigia e saranno tappezzate di ricchissimi velluti cremisi...*" (Brizio).

Sono esposte opere di Dosso, del Garofalo e dell'Ortolano, tra cui Padovani segnala solo opere di Dosso: 195-196-189-187.



SALA n° 20 (8)

Gli interventi di restauro in questa sala sono analoghi a quelli operati nella precedente e viene anch'essa rivestita di velluto cremisi.

Sono segnalate le opere 207 e 198



SALA n° 21 (9)

Descritta nel '34 dal Padovani come *La piccola saletta seguente col soffitto ligneo non dipinto e tappezzata di velluto verde*, ospita, tra le altre, le opere n. 184 e 205 (Padovani '54).



SALA n° 22 (10)

Numerosi sono gli interventi di manutenzione eseguiti, dalla pulizia al soffitto alla riparazione del lucernario e del pavimento. Al di sopra dello zoccolo le pareti, a differenza delle sale precedenti, sono tinteggiate di color latte: *“Questa sala è l'ultima, e ospitando il Dosso dovrebbe avere una decorazione ricca e fantastica. Invece è squallida e disillude. Qui bisogna sognare sulle pareti nude e fredde un damasco rosso e vivo a fiorami, scompartito da lesene sormontate da capitelli di marmo antichi e dorati...”*. (Padovani '35).

Forse Barbantini riteneva sufficientemente scenografico il grande *Polittico di Sant'Andrea* dalla cornice dorata che sul bianco delle pareti acquistava più rilevanza:

Accanto al *Polittico*, Padovani segnala solo l'opera n. 206.



Ferrara marzo 1933, lavori nelle sale destinate ad ospitare il settore cinquecentesco della Esposizione.

NOTE

¹ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 37, fasc. n. 3, A. Brizio, La mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento. La intensa preparazione e la febbrile attesa, velina.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Attualità del mese, in “Rivista di Ferrara”, Aprile 1933, pp. 43-44.

⁶ Attualità del mese, in “Rivista di Ferrara”, Giugno 1933, p. 45.

⁷ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 40, fasc. n. 1, note di spese.

⁸ GILBERTO PELIZZOLA, *Situazioni Ferraresi di Nino Barbantini*, in Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia, pp. 70-71.

⁹ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 40, fasc. n. 1, ing. Carlo Savonuzzi, Preventivo per i lavori di restauro del Palazzo dei Diamanti, 24 Gennaio 1933.

¹⁰ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 40, fasc. n. 1, Giovanni Botti, Giornale dei lavori - Restauro Palazzo dei Diamanti, dal 9 Dicembre 1932 al 4 Maggio 1933.

¹¹ CORRADO PADOVANI, *La Critica d'arte e la pittura ferrarese*, S.T.E.R. Rovigo 1954, pp. 385-396.

¹² CORRADO PADOVANI, *La Pinacoteca di Ferrara dopo il nuovo ordinamento*, in “Rivista di Ferrara”, Maggio 1935, pp. 237-242.

¹³ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 39, fasc. n. 5, Relazione di Nino Barbantini a Renzo Ravenna, L'Esposizione della Pittura ferrarese del Quattrocento, 18 ottobre 1932.

¹⁴ Vedi nota n. 1.

¹⁵ *Ibidem*.

Passione e metodo

*Silvia Callegari, Sara Orsini, Elena Putinati,
Claudia Rosignoli, Elisabetta Tumaini*

Fin dal primo anno del triennio abbiamo deciso di aderire, sollecitate dalla curiosità per le attività di approfondimento pomeridiane di cui eravamo venute a conoscenza tramite la nostra insegnante di storia dell'arte, al progetto, nato in seguito al ritrovamento di 201 riproduzioni fotografiche di opere d'arte esposte alla mostra del 1933. L'iniziativa ci è parsa subito interessante e in grado di arricchirci dal punto di vista scolastico e personale, anche perché quell'evento, inserito nell'ambito delle celebrazioni ariostesche promosse durante l'epoca fascista, nell'ottica di una politica tesa ad esaltare le risorse del patrimonio artistico e culturale della nostra città, ebbe un'importanza a livello nazionale ed internazionale, contribuendo alla rivalutazione della pittura ferrarese rinascimentale e di Ferrara come moderno centro culturale ed artistico.

Nella nostra classe, inizialmente, avevano aderito in diversi, ma in seguito il gruppo si è assottigliato fino a ridursi a solo noi cinque studentesse.

Il nostro lavoro si è articolato, quindi, in un arco di tempo di tre anni, con una cadenza bisettimanale, anche se frammentato per gli innumerevoli impegni scolastici. Identificati i soggetti, abbiamo effettuato una ricerca accurata dei dati relativi ad ogni opera (ipotesi attributiva, datazione, titolo, collocazione remota ed attuale, provenienza, tecnica...), che è stata poi catalogata.

Come testo di base ci siamo avvalse della seconda edizione del Catalogo della Mostra, curato da Nino Barbantini. Confrontando tali dati con quelli della *Officina ferrarese* (1934), opera dello storico dell'arte Roberto Longhi, nata dall'interesse scaturito per gli artisti ferraresi dopo la visita del critico alla mostra, abbiamo cercato di fornire una completa ed attendibile descrizione didascalica, riunendo i dati in una scheda tecnica realizzata con l'aiuto delle professoresse Silvana Onofri e Cristina Tracchi, per rendere più chiaro il lavoro e svilupparlo secondo precisi criteri scientifici.

Per reperire informazioni aggiornate da mettere a confronto con quelle già in nostro possesso, ci siamo basate anche su cataloghi recenti e monografie specifiche degli artisti presi in oggetto, ricavando, in alcuni casi, dati più certi, in particolare sulla collocazione attuale dei dipinti, per la quale è stato necessario

anche contattare le collezioni e i musei di diversi paesi del mondo. In alcuni casi abbiamo utilizzato le risorse multimediali offerte dalla scuola (internet e fax) acquisendo così competenze anche nell'uso di strumenti tecnologici.

Un contributo importante è stato dato dal catalogo della mostra su Dosso Dossi, tenutasi a Ferrara nel 1998, in occasione della quale si è svolto anche un Convegno internazionale con la presenza di eminenti personalità nel campo della storia e critica dell'arte. La partecipazione di alcuni di noi a questo convegno ha aumentato il nostro coinvolgimento e ci ha fornito elementi utili per il proseguimento del nostro lavoro. Non sempre però i dati anche i più recenti, pubblicati nelle diverse occasioni culturali, ci hanno aiutati nel nostro compito, spesso difficoltoso per la mancanza di informazioni ancor oggi verificabili e attendibili. Prendere contatti con i musei italiani qualche volta non ci ha fatti approdare ad informazioni aggiornate ed è stato molto complesso ottenerle; molti limiti, inoltre, ci sono derivati dalle opere appartenenti a collezioni private di cui, in alcuni casi, si è persa traccia.

Il problema principale che abbiamo dovuto affrontare è stato quello riguardante le incongruenze che abbiamo rilevato inerenti alle ipotesi attributive; per tentare di risolvere al meglio le difficoltà che via via abbiamo incontrato, abbiamo cercato di focalizzare la nostra attenzione e di mirare i nostri sforzi alla realizzazione di un tipo di produzione volta a porre in rilievo, secondo un ordine cronologico, le diverse attribuzioni, anche evincendo dai diversi testi le curiosità relative a ipotesi difformi, a volte anche divertenti. A questa elaborazione è stata dedicata la parte più estesa di una nuova scheda in cui sono state messe a confronto le posizioni assunte dai vari critici a partire da Nino Barbantini, Roberto Longhi e altri che si sono occupati dell'opera presa in esame. I dati delle opere analizzate, precedentemente raccolti nella scheda tecnica, sono stati rielaborati, utilizzando soprattutto citazioni e riferimenti certi, secondo gli impartimenti metodologici che ci erano stati indicati.

Pertanto, dopo tre anni di lavoro, possiamo dire di avere acquisito efficaci capacità di analisi comparativa, di ricerca e documentazione, nonché di sintesi e di rielaborazione, delle quali ci possiamo avvalere anche in altri ambiti, così come possiamo certamente affermare di avere acquisito un metodo di lavoro efficace e rigoroso. I processi mediante i quali abbiamo maturato queste abilità e competenze non sono stati prettamente scolastici, ma al contrario coinvolgenti e appassionanti; molto spesso non ci hanno fatto sentire il sacrificio, bensì hanno contribuito a proiettarci in un ambito di ricerca speciale, attraverso il quale abbiamo potuto scrutare una parte di quel campo della cultura i cui interpreti affascinanti non sono solamente gli artisti, ma anche i critici dell'arte, toccando tangibilmente i prodotti delle loro ricerche e idee.

Non sempre ci siamo sentiti all'altezza, ma il cemento non ci ha spaventate...



Dosso Dossi, *La partenza degli Argonauti*, National Gallery of Art, Washington (foto Fiorentini).

SCHEDA CAMPIONE A

N 198 • Fotografia catalogo • Fotografia scuola • Fotografia fuori catalogo

Autore:	a) Dosso Dossi (Barbantini '33) b) Dosso Dossi (Longhi '34) c) Dosso Dossi (Catalogo della Mostra D. Dossi '98)
Titolo:	a) <i>La partenza degli Argonauti</i> b) <i>Partenza degli Argonauti</i> c) <i>Scena da una leggenda</i> (Enea e Acate sulla costa della Libia), (Catalogo della Mostra D. Dossi '98)
Dimensioni:	0,60 x 0,88 m.
Tecnica:	Tavola (cat. M. 33) Tela (cat. Dosso' 98)
Provenienza:	Proprietà del conte Contini Bonacossi, Firenze
Collocazione remota:	Studiolo di Alfonso I d'Este, Ferrara
Collocazione attuale:	National Gallery of Art, Washington
Varie:	In occasione della recente mostra, l'indagine radiografica ha rivelato alcuni pentimenti, caratteristici della produzione dell'artista. <i>Almeno tre figure di piccole dimensioni sono state ricoperte.</i> (Catalogo della Mostra D. Dossi '98)

n. 198

- Dosso Dossi, *La partenza degli Argonauti*, (Barbantini '33)
- Dosso Dossi, *Partenza degli Argonauti*, (Longhi '34)
- Dosso Dossi, *Scena da una leggenda* (Enea e Acate sulla costa della Libia), (Catalogo Mostra D. Dossi '98)

Tavola, 0.60 x 0.88 m.

Dalla proprietà del conte Contini Bonacossi, Firenze, un tempo di Alfonso I d'Este a Ferrara, ora alla National Gallery of Art, Washington D.C.

“Per Roberto Longhi che la pubblicò per primo, è l'opera più lampante del Dosso e, ad un tempo, la sua favola più indecifrabile. *Enea e Ecate sulle spiagge africane? Ulisse e Telemaco? Ruggero e il re di Scozia? Il ferrarese Guglielmo degli Adelardi che parte per la crociata?* Il Longhi ha scelto “in via provvisoria” il titolo di *Partenza degli Argonauti*”. (Barbantini '33)

La proposta di Longhi di identificare nel soggetto la partenza degli Argonauti è stata ampiamente accolta “...senonché, come fatto osservare da Gibbons (1968), *Giasone e gli Argonauti viaggiavano su un'unica nave, Argo, mentre qui ne sono raffigurate due. Più promettente un altro soggetto proposto da Longhi: Enea e Acate, dall'Eneide di Virgilio (I: 310-14); idea accolta e sviluppata dalla Shapley (1968-1979), che ritiene la tela, unitamente ai Giochi Siciliani e a Enea che entra nei Campi Elisi, parte integrante del fregio con scene dell'Eneide dipinto da Dosso per la fascia superiore della parete del Camerino di Alfonso...*”; mentre “...*Del Bravo (1994) ha avanzato delle obiezioni sul titolo in base al fatto che nel relativo passo dell'Eneide (I: 157 sgg.) Acate è armato di arco e frecce e non di uno spadone...*”; infine Ballarin ha sostenuto una “...*ipotesi alternativa...*, secondo la quale essa faceva parte del fregio di 16 “paesaggi” dipinto dal Dosso per la camera da letto del Duca, attigua al Camerino”. Ma tale ipotesi “...è poco convincente, perché questo fregio fu ereditato da Cesare d'Este nel 1598 e inviato a Modena, non a Roma” e perché “...*appare poco verosimile che questa composizione, così affollata di figure, possa essere descritta paesaggio*”. (Catalogo Mostra D. Dossi '98).

Dosso Dossi al Palazzo dei Diamanti: 1933-1998

Lydia Scarfò

L'ampiezza di materiale relativo a Dosso Dossi, prodotto dal 1933 ad oggi, rivela il fascino e l'attenzione che questo artista ha suscitato nel mondo contemporaneo. La possibilità di consultare il catalogo Barbantini, che dedica ampio spazio alla produzione dossesca (o presunta tale), ha fornito una solida base d'analisi, grazie anche al confronto con articoli dell'epoca pubblicati in seguito alla grande esposizione ferrarese, per la revisione dell'interpretazione critica e la valorizzazione di gran parte delle opere dell'artista.

Il recente evento della mostra Dosso Dossi - Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento inauguratosi al Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1998 e poi spostata al Metropolitan di New York e al Paul Getty di Los Angeles, ha costituito un'ulteriore occasione di raffronto e di riflessione, non solo per una riconsiderazione della personalità del pittore, ma anche per un'importante riesame delle interpretazioni critiche.

Le pagine del catalogo della mostra del 1933, pur così distanti nel tempo, sembrano indissolubilmente legate alla nuova interpretazione e valorizzazione della produzione pittorica di Giovanni Francesco di Luteri, detto Dosso Dossi.

La critica dell'opera di quest'artista è da sempre controversa e dibattuta, poiché da un lato si esalta la sua abilità nel tratteggiare scorci paesistici, dall'altro però egli viene fortemente riprovato per le sue *scapestrataggini di esecuzione*,¹ lontane dall'idealismo neoplatonico e dal culto del bello ideale imperante nella prima metà del '500. Pittore *romantico, sensuale e opulento*, secondo un articolo d'epoca, pur dotato della *ferace e ingenua immaginazione* propria del popolo di Ferrara e della *virtù di luminista e di prospettico*, egli è diviso tra *lezio e volgarità, genio e anomalia*, in un'attitudine alla *celebrazione del peccato della gola e della lussuria* e alla descrizione di *atti di magia*,² cui si unisce l'intento evidente di divertire e abbagliare il fruitore.

Un'aperta rivalutazione dell'arte dossesca viene proprio ad avere inizio con la mostra della pittura del Rinascimento ferrarese, nella quale si assiste al tentativo di comprendere e di analizzare le coordinate storiche e artistiche dell'autore.³ Questa tendenza prosegue e culmina nell'ultima mostra dedicata al

pittore, prima occasione in cui viene riunito un *corpus* così consistente della produzione dell'artista, tenutasi a Ferrara tra settembre e dicembre del 1998, in occasione della quale sono state ripensate criticamente alcune sue opere. Il merito va anche riconosciuto all'impiego delle moderne tecniche di indagine, che permettono di seguire quasi passo passo la genesi delle opere, in quanto per la comprensione della poetica dossesca, nonché per il dibattito attributivo, si rivela indispensabile la possibilità di individuare *pentimenti* che hanno modificato l'iconografia dell'opera.

Un esempio di questa complessa procedura d'analisi è costituito dall'opera intitolata, nella recente rassegna del 1998, *Circe e i suoi amanti*: durante l'esposizione del 1933 la tela, rappresentante una figura femminile attorniata da numerosi amanti, da lei irretiti e trasformati in uccelli e altri animali, comprendeva nel suo corteggio un leone e un cerbiatto assenti invece nell'attuale stato del dipinto, come emerge dal confronto fra la fotografia Fiorentini del '33 e la condizione attuale del quadro; le indagini eseguite hanno mostrato che questi due animali furono ricoperti dallo stesso Dosso, ma divenuto il colore trasparente con il trascorrere del tempo, furono riportati alla luce, in un successivo restauro. Solo grazie ad un recente intervento conservativo della National Gallery sono stati ricoperti, nel rispetto della volontà del pittore.

Un discorso analogo può essere svolto per un'altra opera appartenente alla prima produzione di Dosso, *Ninfa e Satiro*, un dipinto di carattere spiccatamente giorgionesco, la cui fruizione ottimale era stata compromessa da numerose ridipinture, che nella mostra del Rinascimento ferrarese avevano coperto la corona d'alloro attorno al capo della fanciulla, recuperata al pubblico poi in sede del restauro conservativo operato per salvaguardare l'integrità del quadro.

In generale, comunque, la presenza di ripensamenti e di modifiche in un dipinto costituisce uno dei criteri per stabilirne l'attribuzione, ma causa anche una certa difficoltà nell'applicare la comune pratica dell'iconologia alla produzione dossesca: il pittore, infatti, modifica in itinere la propria opera, cancellando e aggiungendo figure e rendendo quindi arduo il riconoscimento di un determinato significato simbolico all'interno del dipinto. Ne è un chiaro esempio l'*Allegoria di Pan*, in cui appunto risulta chiaramente riconoscibile solo Pan, raffigurato con i suoi tipici attributi quali le corna, le zampe da caprone e la siringa; estremamente importante, però, per la comprensione del tema trattato si rivela la scoperta, in seguito ad accurate indagini, che l'autore non intese mai rappresentare i personaggi del quadro nelle condizioni in cui si trovano attualmente, ma che esso fu soggetto a numerose correzioni e ripensamenti. La donna con il mantello rosso era infatti stata ricoperta dal pittore con un paesaggio ed essa fu quindi portata alla luce solo dal restauro del XIX secolo; Pan era invece un'aggiunta alla composizione originale e di conseguen-



Dosso Dossi, *Circe*, National Gallery of Art, Washington (foto Fiorentini).



Dosso Dossi, *Ninfa e Satiro*, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze (foto Fiorentini).

za le due figure non dovevano comparire contemporaneamente nel dipinto. In seguito a queste constatazioni l'opera non viene più interpretata dalla critica come *Antiope dormente*, secondo invece l'opinione prevalente al momento della mostra del 1933, ma risulta particolarmente dibattuta e precaria una chiara interpretazione iconologica.

Se inoltre si considera che anche opere di Dosso meno soggette a modifiche durante l'esecuzione, risultano particolarmente ostiche a livello interpretativo, si può comprendere quante problematiche ed interrogativi lasci aperti un'indagine relativa alla sua produzione: elemento fondamentale della poetica del pittore era infatti la libera interpretazione e commistione dei testi che potevano costituire un punto di riferimento importante per il soggetto di un'opera pittorica, poiché Dosso non si rivela mai un mero illustratore della fonte scelta, ma risponde ad un criterio di sensibilità personale, che liberamente interpreta lo scritto originario. Esemplificativo di questo atteggiamento del pittore attivo a Ferrara è il quadro probabilmente più apprezzato e studiato della sua produzione: Melissa per la quale, come sostiene Humphrey "...forse non esiste altra opera di Dosso nella quale le sue peculiari qualità di pittore si mostrano con altrettanta magnificenza".⁴ La difformità del titolo attribuito all'opera nella seconda edizione del catalogo della mostra del 1933 è da ricercarsi nel dibattito interpretativo che ne ha accompagnato lo studio e la diffusione: la figura femminile in primo piano veniva infatti originariamente interpretata come *la maga Circe* della tradizione omerica. Nel 1900 fu però proposta dal critico Schlosser una più coerente identificazione della figura, mettendo in relazione Dosso con il contemporaneo Ariosto, con Melissa, "*l'incantatrice benigna dell'Orlando Furioso*".⁵

La scelta del soggetto si rivelerebbe così strettamente legata alla committenza, in quanto la maga profetizza la gloriosa discendenza di Ruggiero e Bradamante, e la rappresentazione poteva risultare di particolare interesse per il duca Alfonso. Il dipinto comunque contiene meno riferimenti specifici a Circe che a Melissa e il secondo personaggio può essere inoltre considerato più attuale, tenuto conto anche del fatto che proprio il 1516, data a cui si fa indicativamente risalire l'opera, è anche l'anno di pubblicazione della prima edizione dell'*Orlando Furioso*.

Il dibattito interpretativo attorno alla produzione dossesca coinvolge altri due celebri dipinti, che sono stati oggetto di un accurato studio a livello iconografico nel tentativo di individuarne un significato iconologico: si tratta della cosiddetta *Allegoria di Ercole* e della *Scena da una leggenda*. La prima è presente nel catalogo della mostra della pittura ferrarese del Rinascimento con il titolo di *Figure di uomini e donne*: le interpretazioni relative al soggetto rappresentato sono numerose e discordi già nel 1933, mentre la critica contemporanea tende ad assumere un ben preciso orientamento: il dipinto di Dosso



Dosso Dossi, *Antiope Dormente*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (foto Fiorentini).



Dosso Dossi, *Figure di uomini e di donne*, Galleria degli Uffizi, Firenze (foto Fiorentini).

sarebbe da iscrivere “*nel genere comico, una pittura ridicola che convintamente sonda nuove direttrici fantastiche*”.⁶

Nell'opera viene infatti quasi unanimemente riconosciuta la figura di un “*Ercole vecchio, debilitato, oggetto più di riso che di pietà*”,⁷ e “*l'approccio irriverente*”,⁷ l'evidente carattere anti-eroico e “*l'aspetto di arguta e divertente satira*”⁹ andrebbero ricondotti alla vena artistica dossesca appoggiata dalla committenza proprio di quell'Ercole II d'Este che si era fatto rappresentare nelle vesti di un gigante intento ad allontanare uno sparuto gruppo di pigmei, si fa qui riferimento all'*Ercole e i pigmei* proveniente dal museo di Graz, e che si era dimostrato particolarmente interessato allo studio delle poetiche del riso anche nel teatro contemporaneo.

La seconda opera in questione ha nel catalogo del 1933 il titolo di *Partenza degli Argonauti*; ideata per il Camerino del duca, doveva far parte di un lungo fregio che occupava la fascia superiore della stanza, decorandone tutti i lati. La proposta da Longhi di identificare il soggetto della tela come appunto la partenza degli Argonauti, accolta dal Barbantini, risulta però superata dall'osservazione del Gibbons, del 1968, che “*Giasone e gli Argonauti viaggiavano su un'unica nave, Argo, mentre qui ne sono raffigurate più di due*”.¹⁰ Più plausibile si rivela quindi una seconda interpretazione proposta dallo stesso Longhi: *Enea e Acate sulla costa della Libia*, rappresentazione che sarebbe possibile collegare con le tele effigianti i *Giochi siciliani* e *Enea che entra nei campi Elisi*, relative appunto a episodi dell'Eneide.

Proprio la vena anticonformista e irridente, libera e indipendente dalle prescrizioni del testo di riferimento che rende così problematica l'applicazione delle categorie dell'iconologia, si manifesta anche nelle opere a tema religioso della produzione di Dosso. In esse infatti traspare la caratteristica ironia e originalità del pittore: ad esempio, nel quadro intitolato *Santi Cosma e Damiano*, “*la composizione non presenta la struttura gerarchica e l'atmosfera solenne usuali delle immagini liturgiche...; Dosso non aveva certo paura a proporre una soluzione non convenzionale per problemi tradizionali*”¹¹ - i due santi infatti - *procedono in nostra presenza all'esame delle urine del paziente*”.¹²

L'autore “*consapevolmente utilizza dettagli comici, o un'arguzia sorprendente, inaspettata, per smorzare tensioni, per riportare la narrazione entro alvei di un tono generale più basso, più fantasiosamente felice*”;¹³ rientrano in questa serie di espedienti il rebus che firma il *San Girolamo*, costituito dalla lettera D attraversata da un osso, le figure vagamente comiche dei diavoli, ad esempio nel *Lucifero sconfitto da San Michele*; nonostante il loro carattere queste opere sembrano appunto riallacciarsi alla vena che accomuna l'*Ercole e i pigmei*, il leggiadro volo di fantasia del *Giove pittore di farfalle* e in generale la maggior parte della produzione dossesca.

Problematica si rivela a questo punto la corretta attribuzione dei ritratti, così lontani dalla poetica di Dosso: la scarsa documentazione pervenutaci relativamente a questo capitolo dell'opera del pittore è probabilmente indicativa “*della scarsa propensione di Dosso per questo genere di dipinti*”.¹⁴ Perciò nella mostra del '98 è presente una campionatura ristretta dei ritratti, dubitativamente attribuiti al Dosso (molti con il generico titolo di *Ritratto d'uomo*). La mancanza di una firma, la povertà della documentazione e la conseguente impossibilità di individuare la corrispondenza fra alcune opere brevemente citate da documenti dell'epoca e quelle rimasteci, rendono davvero ardua una corretta attribuzione critica dei quadri. Questa difficoltà era del resto già evidente nel 1933, quando l'attribuzione a Dosso è espressa, per gran parte dei ritratti, in forma dubitativa ed è frutto di un lungo dibattito. D'altronde i quadri presenti alla Esposizione non coincidono con la campionatura di ritratti presentati nel '98, e l'unico soggetto che si richiama a quelli esposti nel '33 è il *Ritratto di Alfonso I*, attribuito alla scuola dossesca, del Metropolitan Museum, che viene affiancato agli altri ritratti solo nella edizione newyorkese della recente mostra e che rivela una notevole affinità, per composizione, colori e rappresentazione, con il dipinto esposto negli anni trenta e attribuito, anche se con forti incertezze, a Tiziano.

Proprio in occasione della mostra tenutasi a Palazzo dei Diamanti nel 1998, si è riconsiderato il problema dell'attribuzione delle opere, “*coinvolgendo non tanto, e non solo, gli aspetti stilistici, ma anche quelli prettamente tecnici ed esecutivi*”,¹⁵ data la scarsità del materiale documentario. In conclusione riveste un ruolo centrale per la comprensione della poetica e della personalità dossesca l'accurato lavoro di analisi svolto proprio a partire dalla mostra della pittura ferrarese del Rinascimento e culminato, a lunga distanza, in quella tenutasi nel 1998 a Palazzo dei Diamanti. Attraverso un cinquantennio di dibattiti e interpretazioni critiche le caratteristiche del pittore divengono oggetto di una rivalutazione, accompagnate non solo da un più coerente approfondimento delle coordinate storiche dell'artista, ma anche e soprattutto dalla considerazione dell'influenza dell'artista sulla pittura successiva. Il fascino e la fantasia della pittura di Dosso Dossi sono in grado di colpire e di stimolare anche le moderne generazioni.

¹ G. EDOARDO MOTTINI, *Dosso Dossi*, in "Rivista di Ferrara", fascicolo n. 5, 7 maggio 1933.

² *Ibidem*.

³ NINO BARBANTINI, *Catalogo dell'Esposizione della pittura Ferrarese del Rinascimento*, II edizione, Carlo Ferrari, Venezia, giugno 1933.

⁴ PETER HUMPHREY, MAURO LUCCO, *Melissa*, in Andrea Bayer (a cura di), *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, SATE Ferrara 1998, pag. 114.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. LUCCO, *Allegoria di Ercole (o Stregoneria)*, in ANDREA BAYER (a cura di), *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, SATE Ferrara 1998, pag. 218.

⁷ *Ibidem*, pag. 219.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, pag. 220.

¹⁰ P. HUMPHREY, *Scena da una leggenda (Enea e Acate sulla costa della Libia)*, in Andrea Bayer (a cura di), *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, SATE Ferrara 1998, pag. 130.

¹¹ P. HUMPHREY, *Santi Cosma e Damiano*, in Andrea Bayer (a cura di), *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, SATE Ferrara 1998, pag. 144.

¹² M. LUCCO, *Fantasia, arguzia e divertimento: l'arte di Dosso Dossi*, in Andrea Bayer (a cura di), *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, SATE Ferrara 1998, pag. 21.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, pag. 23.

¹⁵ P. HUMPHREY, M. LUCCO, *I ritratti*, in Andrea Bayer (a cura di), *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, SATE Ferrara 1998, pag. 229.

Alla ricerca di un'opera fantasma: Il ritratto di Alfonso I d'Este

Camilla Paolazzi e Marco Taddei *

Il ritratto di Alfonso I d'Este, presente a Ferrara nell'Esposizione della pittura Ferrarese del Rinascimento del 1933, è l'opera che ha creato più problemi durante il nostro lavoro di ricerca: appariva e spariva come un fantasma.

La nostra fatica è iniziata dal ritrovamento, insieme ad altre 200, di una fotografia dello studio Fiorentini riportante sul retro l'indicazione Tiziano-Alfonso D'Este, mancante però del numero di riferimento al catalogo della mostra, annotato sul retro delle altre foto. Anche il controllo su di una prima edizione del catalogo non ha dato esiti positivi, inoltre il dipinto non appariva nemmeno citato nell'indice delle pitture dell'Esposizione pubblicato nell'*Officina Ferrarese* di Roberto Longhi del 1934. Finalmente nella II edizione del catalogo di Barbantini, in una nota in calce all'opera n. 202, abbiamo letto: "Secondo il giudizio di Adolfo Venturi e di altri, il terzo ritratto di Alfonso I, che figura in questa Esposizione ed appartiene al commendator Foresti di Milano, è opera originale di Tiziano".¹

Avuta conferma che il quadro era effettivamente in mostra e attribuito dall'autorevole Adolfo Venturi a Tiziano, abbiamo cercato notizie su giornali e riviste locali, sicuri che un Tiziano a Ferrara non sarebbe passato inosservato, anche perché sarebbe servito a pubblicizzare la mostra e di conseguenza le Celebrazioni Ariostesche.

Sul "Corriere Padano" del 6 maggio '33, abbiamo infatti trovato riportata la segnalazione di Heimann al curatore della mostra Nino Barbantini della scoperta della nostra opera fantasma da parte di autorevoli critici, concordi a riconoscere nel ritratto un'opera di Tiziano creduta perduta e nel definirla di grande bellezza: "Pregola a nome di un gruppo di amatori intervenire ufficialmente presso comm. Carlo Foresti, direttore del museo di Carpi, per ottenere che esponga dopo di lei visione alla mostra di Ferrara un suo meraviglioso ritratto del duca di Ferrara, il cui originale di Tiziano fu creduto perduto: Roberto Longhi, Giuseppe Fiocco, Guido Nicodemi, Antonio Miraffi, Porcella, Negroni, Rossello, vistolo rimasero stupefatti ed entusiasti... - anche Adolfo Venturi scrive - ...il

* Hanno collaborato alla ricerca Giorgio Donati e Irene Galvani.

comm. Carlo Foresti mi manda la fotografia del ritratto di Alfonso I d'Este di Tiziano. Mi pare una cosa di grande bellezza di gran lunga superiore agli altri ritratti supposti del grande maestro. Qui si vede con chiarezza la propria mano di lui. Esso darà un gran successo...".²

Tempestiva è stata la richiesta del prestito, a ridosso dell'apertura della mostra, da parte di Barbantini, che fa appena in tempo a inserire nella seconda edizione del catalogo, in via di pubblicazione, la nota a cui abbiamo fatto riferimento. L'opera, secondo il Padovani si trovava su di un cavalletto, nella sala XVIII, quella del balcone d'angolo del Palazzo dei Diamanti.³

Un primo dubbio sull'attribuzione a Tiziano viene espresso da Nello Quilici che, nella "Rivista di Ferrara", mensile da lui trasformato in organo ufficiale delle Celebrazioni Ariostesche, dopo aver confrontato il ritratto con quello molto simile del Metropolitan, da lui recentemente visto a New York, esprime dubbi sull'attribuzione a Tiziano e auspica un'indagine più accurata attorno all'opera e alla sua provenienza.

Immediata è la risposta del cav. Foresti: "Se il tempo me lo avesse permesso (ebbi il telegramma del prof. Barbantini al sabato giorno antecedente all'inaugurazione della mostra: domenica!) avrei fatto fotografare i due cartellini che sono tutt'ora dietro al dipinto, e che l'autorizzo ad andare a leggerli, e se crede fotografarli; e da essi vedrà che il dipinto apparteneva ad un Lord Duca inglese, e che durante la rivoluzione francese fu nascosto da un ambasciatore a Parigi, con cura ciò che dimostra che sin da allora al dipinto era attribuito grande valore, benchè fosse tutto ricoperto o meglio ridipinto: forse per mascherarne il valore!

Fu venduto all'asta di Christie a Londra, come Dosso Dossi (sempre ridipinto) e comprato là all'asta pubblica.

Da me, e dal prof. Stefanoff scoperto nella pulitura durissima perché antica, e il primo fu il prof. Roberto Longhi a vederlo e a giudicarlo opera autentica originale del Tiziano: dopo fu visto dal prof. F. Mason Palkins, Amadore Porcella, Raimond Van Marle, Adolfo Venturi, Giorgio Nicodemi, Antonio Morassi e dall'ex proprietario di quello al Metropolitan Museum a New York: P. Hans Wendlan, il quale assieme ad altri che videro quello di New York come Roberto Longhi e gli altri giudicano quello là di epoca posteriore...".⁴

Incuriositi dal dibattito sorto attorno all'opera, abbiamo cercato ulteriori notizie su riviste e quotidiani e abbiamo appurato che "Il quadro ...è stato recentemente sottoposto a sequestro giudiziario d[a] parte di un creditore dell'attuale proprietario, fino alla concorrenza di oltre duecentomila lire. La causa per la conferma del sequestro sarà prossimamente trattata avanti le nostre autorità giudiziarie... Certo si è che questo Alfonso I, che dalle sale del castello ducale, era passato a quelle non certo regali, di un privato collezionista, per ritornare per brevi mesi fra le gentilizie pareti del palazzo estense dei Diamanti, non si aspettava

certamente di dover salire le scale del patrio tribunale, anche se non per colpa propria".⁵

Dopo il sequestro, sull'opera è calato il silenzio della stampa e anche i critici che in precedenza ne avevano trattato sembrano averlo dimenticato: Roberto Longhi, che non poteva non sapere della presenza in mostra dell'opera, non ne parla nell'*Officina Ferrarese* del 1934 e non ne abbiamo trovato traccia nemmeno nel catalogo della mostra su Tiziano organizzata da Nino Barbantini nel 1935 a Venezia; forse l'attribuzione a Tiziano era caduta e l'opera era diventata particolarmente scomoda. Corrado Padovani che scriverà diffusamente dell'Esposizione, a proposito di questo quadro dirà "...era probabilmente una copia, esposta con intenti commerciali. Comunque un'opera interessante"⁶ e Nino Barbantini ha forse presente anche questa esperienza quando, nel 1942, dirà: "Chi essendosi trovato a presiedere esposizioni d'arte antica o ad occuparsi di acquisti di quadri o di sculture, ha sofferto l'oppressione delle perizie addensate a tergo delle opere offertegli, sa per prova quanto siano diffuse tra gli esperti di mestiere quella leggerezza di spirito, e quell'elegante cinismo che costituiscono il corredo professionale di una gran parte di loro... I più ...non esitano a conformarsi alle esigenze di commercianti, non sempre scrupolosi., a rilasciare- per mercede- autenticazioni inverosimili".⁷

Nel tentativo di rintracciare il quadro che sembrava sparito abbiamo incontrato un numero consistente di ritratti di Alfonso I, molto simili fra di loro.

Nello Quilici, nella "Rivista di Ferrara" aveva già confrontato il ritratto esposto nella città estense con quello di dimensioni quasi identiche del Metropolitan, e aveva riscontrato molte somiglianze e qualche differenza: "...Il fondo è dello stesso colore a tinta unita, ma nel quadro ferrarese gli angoli sono tagliati in diagonale dalla cornice, in modo che la tela risulti ottagonale. Le maniche, con lo stesso sboffo al gomito, sono, nel quadro ferrarese, in broccato chiaro e appariscente dalla spalla al polso; mentre, nel quadro americano, il velluto cremisi arriva sino al gomito e soltanto dal gomito al polso è il broccato di tono più chiaro. Lo stesso broccato compare sul quadro ferrarese nel risvolto destro dell'abito, il che non si nota invece nel dipinto americano. Il fusto del cannone è perfettamente rotondo e alquanto più rialzato nel dipinto esposto a Ferrara, mentre nell'altro, la mano del Duca posa sopra un fusto a decagono con le dita aperte e in atteggiamento di minor abbandono. Inoltre nell'indice di questa mano è un anello col sigillo ducale, che non risulta affatto nel presunto Tiziano di Ferrara. Anche l'elsa della spada è diversa, ma la differenza più importante sta nella completa assenza della collana ducale nella tela ferrarese, mentre questa collana figura splendidamente nel ritratto della Galleria di New - York. E' noto che Alfonso teneva moltissimo a questo suo monile...".⁸

Probabilmente fonte comune a tutti i ritratti che abbiamo esaminato erano i due di Tiziano, andati in seguito perduti; il primo, eseguito tra il 1523 e il



Tiziano?, *Ritratto di Alfonso I*, collocazione ignota (foto Fiorentini).

1528, è stato da alcuni identificato con quello portato a Madrid da Carlo V, in cui pare che il duca fosse raffigurato “...quale uomo già in sulla quarantina, non un solo pelo grigio traspare dalla scura, ricciuta e abbondante capigliatura, né dalle ritorte punte dei mustacchi o dalla tinta castagna della folta barba. Larga la fronte coi capelli che nascono nel mezzo a forma triangolare; l’occhio sereno e fresco; arcuate le sopracciglia; il naso corto, ma regolare; nobile il portamento, e ricca la veste che indossa. Appoggia con naturalezza la mano sinistra all’elsa della spada, e con la destra accarezza il peloso dorso di un cane. La veste di colore scuro ornata d’oro, la collana appesa al collo, la verde sciarpa e la cintura alla vita, su cui sta scritta TIZIANO compiono la pittura, che stacca sopra un fondo cenerino scuro”⁹ forse lo stesso quadro, datato 1523 a cui si fa riferimento nel catalogo della Palazzina Marfisa “...vennero pagati al pittore cadorino 300 scudi per l’esecuzione appunto del ritratto di Alfonso che viene rappresentato a mezza figura al naturale, con la mano sinistra appoggiata ad una spada e la destra sopra un cagnolino bianco”.¹⁰

Nel secondo ritratto, commissionato, dopo la morte del padre, da Ercole II nel 1535 e basato su uno schizzo che Tiziano aveva eseguito in precedenza, il duca viene raffigurato, secondo il Vasari “con un braccio sopra un gran pezzo



Copia da Tiziano, *Ritratto di Alfonso I*, The Metropolitan Museum, New York.

d’artiglieria”,¹¹ con al collo il simbolo dell’ordine francese di San Michele e appare sicuramente più vecchio.

Da questi due ritratti, presi singolarmente, o da entrambi, deriverebbero versioni diverse, eseguite in periodi successivi da artisti di area ferrarese su cui, cercando il ritratto smarrito, ci siamo documentati.

Nel catalogo della mostra del '33 compare, come ritratto di Alfonso I, anche un’opera allora attribuita a Dosso Dossi, proveniente dalla collezione privata di Italice Brass di Venezia, che presenta in alto a destra la scritta: “ALFONSO DUCA TERZO CON IL FIASCO ET IL BICHERE CONSERVÒ IL DUCATO DE FERRARA E RICUPERÒ QUELLO DI MODENA E REGGIO QUANDO ALLI VI DI MARZO MDXXVII S’ABOCÒ CON BORBONE NEL FINALE”.¹² L’Estense, rappresentato a tre quarti con un abito semplice, è rivolto verso destra, tiene nella mano sinistra un bicchiere e nell’altra un fiasco; nonostante l’abito dimesso e l’atteggiamento ben poco decoroso del soggetto, che hanno portato Roberto Longhi a escluderne l’identificazione con l’Estense, la posizione del personaggio ricorda quella del primo ritratto del Tiziano, la stessa ripresa anche nell’Alfonso I di un ignoto del XVI secolo ora nello Studiolo della Palazzina Marfisa di Ferrara.



Dosso Dossi?, *Ritratto di Alfonso I*, collezione privata, Pavia (foto Fiorentini).

Nonostante la differenza di abbigliamento, nell'olio della Marfisa il duca indossa infatti una preziosa armatura ageminata d'oro ed è di età molto più avanzata, la somiglianza è evidente: Alfonso I è rappresentato a tre quarti, il volto e il corpo rivolti verso destra e "...*tiene la mano sinistra sull'elsa della spada, mentre l'avambraccio destro poggia sul prezioso elmo che sostituisce il cagnolino...*".¹³ La posizione rimanda, anche se solo in parte, al ritratto di Alfonso I, pure esposto nel '33 proveniente della Galleria Estense di Modena, ora attribuito alla cerchia dei Dossi; il duca è rappresentato di tre quarti col corpo rivolto verso destra, mentre tiene nella mano sinistra una picca dentata e poggia l'altra sulla bocca rotonda di un cannone, a differenza dei due ritratti precedenti il capo è però rivolto verso sinistra; indossa un'armatura da combattimento su cui risalta la collana dell'ordine di San Michele sullo sfondo di una battaglia.

Il ritratto della Galleria Pitti di Firenze, attribuito da alcuni al Bastianino, in cui il duca, rivolto verso sinistra, è rappresentato: "...*dai capelli e dalla barba grigia... in magnifico abbigliamento rinascimentale dai colori vivaci, con un ricco collo di pelliccia, ...la mano destra che esce da una manica di stoffa rossa a fiorami, con decorativi galloni gialli e neri, poggia sulla bocca di un cannone,*



Anonimo del XVI secolo, *Ritratto di Alfonso I*, Palazzina Marfisa d'Este, Ferrara.

mentre la sinistra sorregge la spada con l'elsa dorata",¹⁴ è molto simile, nonostante la presenza della collana dell'ordine di San Michele, al ritratto sequestrato e alla descrizione pervenutaci del secondo dei ritratti tizianeschi.

Nell'aula riunioni nel Palazzo di Renata di Francia a Ferrara abbiamo casualmente incontrato un altro ritratto di Alfonso I di un ignoto pittore ferrarese del XIX secolo, acquistato, insieme ad altri tre ritratti di duchi estensi, dalla collezione del Conte Saracco e che "...*poggia su telaio ottagonale di cui si vedono le tracce, raffigura Alfonso I d'Este, in piedi con corazza e armatura, ...si ispira...al ritratto, conservato nella Galleria Estense di Modena, e anche all'anonimo ritratto della Palazzina di Marfisa...*".¹⁵

Sfogliando un recente catalogo sempre alla ricerca del "nostro" quadro, ci siamo imbattuti in un altro ritratto di Alfonso I, forse della cerchia di Dosso e Battista Dossi, ora collocato alla Galleria Nazionale di Praga. Poiché era stato programmato un viaggio di istruzione proprio in quella città, abbiamo contattato il responsabile delle Collezioni Estensi di quel museo per poter visionare l'opera che era conservata nei depositi. Siamo stati accolti dal dr. Peter Pribl in una sala del Palazzo Sternberg sede della Galleria, dove, su di un cavalletto ci attendeva Alfonso I.

L'opera proviene dalle collezioni estensi di Modena dove è probabilmente giunta da Ferrara, al seguito di Cesare d'Este, a seguito della devoluzione della città allo stato pontificio e, dopo il 1860 è passata a Palazzo Modena a Vienna, quando Francesco V d'Este, ultimo membro del ramo estense-austriaco, vi trasferì le collezioni di famiglia. Alla sua morte fu ereditata dall'arciduca Francesco Ferdinando d'Asburgo passando poi alle collezioni estensi del castello di Konopiste da dove, nel 1939, è stata acquisita dalla Galleria Nazionale di Praga.

L'olio su tela è stato sottoposto a restauro nel 1909, in questa occasione è stata tolta la cornice ottocentesca, tuttora conservata nei depositi del museo ed è stata reintegrata la tela vicino all'occhio destro; lo sfondo, un tempo verde freddo è stato ridipinto con vernice verde scuro e sono stati effettuati ritocchi ad olio che si sono inscuriti col tempo. Le misure attuali di cm. 59,5 x 51,5 sono dovute alla decurtazione della parte inferiore e di quelle laterali e differenziano notevolmente da quelle degli altri ritratti da noi esaminati. Ciò che è rimasto dell'opera ha una notevole somiglianza, per la positura e per i caratteri fisionomici, sia con la tela esposta a Ferrara che con quella del Metropolitan: nelle tre opere il duca è in abiti civili, inoltre la lavorazione a broccato della manica, visibile a luce radente sotto le ridipinture, sembra andare dalla spalla al polso come nel ritratto ferrarese, mentre il gioiello al collo è uguale a quello del ritratto del Metropolitan. Si può ragionevolmente supporre che anche le parti mancanti del dipinto praghese fossero simili a quelle degli altri due.

Simile a questo ritratto è anche quello appartenente al Statens Museum for Kunst di Copenaghen di cui abbiamo visto solo una riproduzione: stessa pittura, stessi lineamenti, stessa collana ducale e soprattutto stesso taglio compositivo.

A questo punto, poiché non avevamo ancora trovato traccia dell'opera scomparsa, abbiamo pensato di consultare il catalogo del Metropolitan dove, finalmente, nella scheda curata da F. Zeri e E. Gardner, abbiamo trovato notizie della nostra opera fantasma: era probabilmente nel museo di Belle Arti di San Diego.

Contattato via fax il museo di San Diego in California, abbiamo saputo che l'opera designata come *Ritratto di Alfonso I d'Este*, scuola del Tiziano e dono di Anna R. e Amy Putnam, era stata ceduta il 10 ottobre 1990 alla casa d'aste Christie di New York da cui siamo in attesa di ulteriori informazioni.



Dosso Dossi?, *Ritratto di Alfonso I*, Galleria Estense, Modena (foto Fiorentini).



Copia da Tiziano del XVI secolo, *Ritratto di Alfonso I*, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze.



Ignoto pittore ferrarese del XIX, *Ritratto di Alfonso I*, Palazzo di Renata di Francia, Ferrara.



Cerchia di Dosso, *Ritratto di Alfonso I*, Galleria Nazionale, Praga.

¹ NINO BARBANTINI, *Catalogo dell'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, II ed., Tip. Carlo Ferrari, Venezia, giugno 1933 - XI E.F., p. 165.

² "Corriere Padano", *Nuova attrattiva alla mostra della Pittura - Un ritratto di Alfonso I del Tiziano ritenuto perduto e recentemente ritrovato figurerà al Palazzo dei Diamanti*, 6 maggio 1933.

³ CORRADO PADOVANI, *La Critica d'arte e la Pittura Ferrarese*, S.T.E.R. Società Tipografica Editrice Rodigina - Rovigo, 1954, p. 392.

⁴ "Corriere Padano", *Sull'attribuzione al Tiziano del ritratto di Alfonso I*, 10 Novembre 1933.

⁵ ASC Fe, XX Secolo, Istruzione Pubblica, b. n. 37, fasc. n. 3, L'avventura giudiziaria del Tiziano esposto alla mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento (senza firma dattiloscritto).

⁶ CORRADO PADOVANI, *La Critica d'arte e la pittura ferrarese*, S.T.E.R. Rovigo 1954, p. 394.

⁷ NINO BARBANTINI, *Le perizie delle opere d'arte*, in Nino Barbantini, *Scritti d'Arte Inediti e Rari*, a cura di Gino Damerini, Bompiani, Milano-Roma 1953, pp. 325 e 326.

⁸ NELLO QUILICI, *Il ritratto tizianesco di Alfonso I esposto al Palazzo dei Diamanti e il suo sosia al Metropolitan Museum di New York. Quale è il vero e quale è il falso Tiziano?*, in "Rivista di Ferrara", anno I, n. 9, Settembre 1933, Ferrara - XI.

⁹ BERENICE GIOVANNUCCI VIGI, *Alfonso I d'Este - notizie iconografiche* in "la pianura" n.1, 1980, pag. 70.

¹⁰ ANNA MARIA VISSER TRAVAGLI (a cura di), *Palazzina di Marfisa d'Este a Ferrara*, Corbo editore, Ferrara 1996, p. 250.

¹¹ *Ibidem*.

¹² vedi nota n.1, p. 164.

¹³ vedi nota n. 8, pp. 250-51.

¹⁴ vedi nota n. 7.

¹⁵ Soprintendenza Beni Artistici e Storici - Bologna, catalogo generale 08/00028508.

...e Ferrara si inchinò alla Chiesa...

I Pianzùn d'la Rosa

Gabriele Fabbri

"Non si trattava di persone vive, bensì di statue: di statue di legno dipinto, scolpite a grandezza naturale. ...Erano per l'appunto quei famosi Pianzùn d'la Rosa davanti ai quali da bambino (non lì al Gesù, ma nella chiesa della Rosa di via Armari, di dove evidentemente erano stati rimossi più tardi) mi aveva condotto tante volte la zia Malvina...".¹ Sono queste le parole con cui lo scrittore ferrarese Giorgio Bassani ricorda il *Compianto sul Cristo Morto* di Guido Mazzoni: un gruppo di otto figure di terracotta (e non di legno) dipinta custodita a Ferrara nella Chiesa di San Michele del Gesù, in via Borgoleoni, dal 1934; proprio in questi giorni di primavera del 2000, il *Compianto* è in fase di restauro presso lo studio Fedeli di Firenze, onde rimediare, per quanto possibile, agli ingentissimi danni subiti in occasione del bombardamento del gennaio 1944 che colpì pesantemente la chiesa prospiciente la locale sede della Banca d'Italia. Oltre che dall'interesse per le valenze artistiche e culturali insite nell'opera stessa, l'intervento di restauro è stato motivato dal fatto che il *Compianto* è oggetto di una fervente ed ininterrotta devozione da parte della popolazione ferrarese sin dal periodo della sua esecuzione.

La datazione, così come l'attribuzione, è stata oggetto di un profondo ed annoso dibattito fra storici dell'arte, che ebbe luogo fin verso gli anni Dieci del '900; causa, di certo involontaria, del contendere, è una frase contenuta nel *De sculptura* di Pomponio Gaurico, pubblicato nel 1504: l'autore, riferendosi al Mazzoni "si preoccupa di dire che Uxor etiam eius finxit et filia ed è una di quelle notizie che hanno una persistenza nelle fonti dovuta principalmente alla loro singolarità".² Il fatto, invero piuttosto raro, che il Mazzoni avesse parenti molto strette che si dedicavano alla sua stessa attività artistica ingenerò in molti il sospetto che l'intervento di collaboratori fosse piuttosto massiccio; solo con gli studi filologici di Adolfo Venturi, pubblicati nel 1894 ed afferenti a documenti inediti custoditi all'Archivio di Stato di Modena, si venne quasi del tutto a capo della situazione: l'insigne storico, infatti, rinvenne una ricevuta di pagamento datata 5 maggio 1485, nella quale la duchessa Eleonora d'Este donava "bracia cinque di pano bigio fiorentino... ala moiere de mastro Paganin da

Modena dipintore che fece il Sepolcro in Santa Maria de la Roxa".³ In precedenza, tuttavia, l'attribuzione alla stessa famiglia Mazzoni, accettata comunemente a Ferrara, fu messa di frequente in discussione: alcuni reputavano il *Compianto* opera di Pietro Lombardo, altri di Alfonso Lombardo, altri ancora del Begarelli; il Burckhardt, rifacendosi all'opera del Tiraboschi, il primo biografo dell'artista modenese, ritiene il gruppo sì opera di Mazzoni, ma appartenente alla fase giovanile della sua vita e quindi degno di un interesse non troppo profondo.

Si è in precedenza detto, all'interno di questa trattazione, che il pagamento del lavoro fu effettuato dalla moglie del duca allora al potere, Ercole I; quale interesse poteva avere una committenza così elevata per un'opera di devozione prevalentemente popolare, per giunta custodita all'interno di una chiesa minore e decentrata nel panorama religioso della Ferrara della seconda metà del '400?

Molteplici e interessanti sono le risposte a questo interrogativo, che apre a tutta una serie di considerazioni sulla politica cortese italiana. "A Ferrara lo scultore modenese è impegnato per la prima volta con una corte, mentre [aveva fino ad allora] seguito l'andamento più spontaneo di una committenza religiosa o privata";⁴ la città estense in quel periodo viveva un'atmosfera di rinnovamento e di istituzionalizzazione della signoria latente, grazie all'investitura pontificia a duca ottenuta da Borso da papa Paolo II nel 1471.⁵ La tradizione popolare cittadina parla dei *Pianzùn* come di un ex voto che il duca Ercole I offrì a Cristo per la guarigione da una grave malattia che in quel periodo lo aveva tormentato; tale motivazione, tuttavia, non appare oggi sufficiente per giustificare la committenza di un'opera così importante, con l'utilizzo abbastanza insolito della terracotta policroma.

Partendo dall'analisi della collocazione remota, quella cioè nella Chiesa di Santa Maria della Rosa, anticamente detta di Santa Maria del Guazzatore, all'angolo tra gli attuali Viale Cavour e Via Armari, si nota certamente che tale edificio di culto vedeva una intensa frequentazione popolare, per la devozione ad "un'antica immagine della Vergine che teneva sulle ginocchia il *Divin figlio avente tra le mani una rosa*"⁶: la famiglia ducale dunque aveva in mente un preciso progetto propagandistico-politico volto agli strati inferiori della popolazione urbana che, non potendo accedere agli spettacoli di palazzo, ai banchetti al Castello, alle cerimonie nelle delizie, doveva tuttavia essere spettatrice del grande fasto di una delle maggiori corti di tutta la Penisola; e quale mezzo migliore di un gruppo di statue, di un compianto, poteva illustrare a tutti la definitiva risoluzione dell'antagonismo fra il signore e il Pontefice? Il *Compianto* del Mazzoni è la prima e più importante opera d'arte devozionale, destinata al popolo, con committenza estense, che Ferrara abbia avuto.

Anche la scelta tipologica dell'opera, un gruppo di statue di terracotta policroma a grandezza maggiore di quella naturale, con lineamenti molto marcati, è importantissima per la decodificazione del significato intrinseco del complesso: fin dal '300, gli artisti operanti in città, fanno proprio ed interpretano in maniera originale un gusto espressionista radicato nella mentalità padana;⁷ nel corso del '400 tale attitudine locale, entrando in contatto tanto con l'Umanesimo toscano di Leon Battista Alberti e di Piero della Francesca, quanto con l'arte fiamminga di Roger van der Weiden, dà luogo a quella che il Longhi, nel 1934, definisce Officina Ferrarese.

Il Mazzoni, pur non essendo originario della zona di Ferrara, riesce a far propria tale drammaticità dando luogo ad un'opera molto vicina ai gusti dell'epoca; egli, comunque, proviene da Modena, l'altra città emiliana governata dalla famiglia d'Este e, pur non avendo mai avuto, in precedenza, rapporti di lavoro con la famiglia ducale, ha in ogni caso ben presenti le scelte operative di politica culturale di più frequente attuazione.

Ma il messaggio di una pace diplomatica finalmente sancita con lo Stato della Chiesa non si ferma al solo aspetto iconologico; da un punto di vista iconografico, infatti, in tre delle otto figure evangeliche rappresentate nel *Compianto*, si possono ravvisare i lineamenti di altrettanti esponenti di spicco di casa d'Este: in San Giovanni Evangelista rivive Acarino "il *leggendario fondatore di Ferrara, il supposto capo stipite della famiglia Estense*",⁸ nei tratti di santa Maria di Cleofa si può riconoscere secondo alcuni Isabella d'Este, secondo altri Eleonora d'Este⁹ e in quelli di Nicodemo (e non di Giuseppe d'Arimatea come erroneamente creduto in passato) la figura del duca Ercole I; ai ferraresi del tempo tutto ciò era chiaro al primo sguardo.

Ecco dunque che la promozione culturale della corte estense, specialmente durante il periodo di *pentecostetia* dei ducati di Borso (1450/71), Ercole I (1471/1505), Alfonso I (1505/34), si muove su fronti differenti. Se da un lato con le tre addizioni, fra le quali spicca quella Rossettiana del 1492, si vuole rendere la città *exemplum* per tutte le corti d'Italia a livello di modernità, dall'altro con la costruzione di delizie ed in particolar modo di quella di Schifanoia, il cui portale venne posato nel 1471, si vuole stupire la diplomazia attraverso la spettacolarizzazione e la teatralità della vita cortese. In tutto questo il popolo è solo spettatore, ma appagato, dall'esterno: le finestre di Schifanoia hanno imposte decorate con scene mitologiche e cavalleresche cosicché anche alla massa sia possibile sognare i fasti dei palazzi e dei giardini. Ed i *Pianzùn* mostrano i signori d'Este, ed il mitico fondatore della famiglia, come uomini veri, in abiti quotidiani, distrutti e deformati dal dolore e dalla sofferenza, preda di uno sconforto senza fine per la morte di Cristo; in loro non c'è quella compostezza e quella serenità che solo la fede può dare, c'è piuttosto l'attitudine dell'uomo comune del Rinascimento ad apprezzare la vita terrena e a dolersi per

la fine di essa. Il messaggio, da un punto di vista morale non è ortodosso, tuttavia altri, e probabilmente più importanti, erano gli intenti dell'artista modenese.

Fino al 1624 il gruppo di statue conserva l'antica collocazione e sistemazione dei vari personaggi attribuita dal Mazzoni; in quell'anno, a causa della ricostruzione della Chiesa della Rosa in stile Barocco il complesso viene spostato e rialzato da terra per mezzo di una pedana lignea. Fino agli inizi del '900 la situazione si mantiene costante, con l'unica variante, documentata fotograficamente dal Pettorelli nel 1925, dell'eliminazione della predella; in entrambi gli allestimenti, il corpo di Cristo è posto su di un cataletto alto circa cinquanta centimetri che, oltre a far convergere gli sguardi dei diversi personaggi su di un unico punto focale, "serve anche... come elemento di maggiore coesione delle figure".¹⁰ Nel 1933/34, l'opera è presente all'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento con un allestimento curato da Nino Barbantini il quale, con il chiaro intento di coinvolgere il pubblico, peraltro molto eterogeneo, della mostra, pone il gruppo di statue sotto un arco ribassato con illuminazione indiretta a luce gialla: in questa maniera gli spettatori quasi interagiscono con le figure, da cui sono separati soltanto da un cordone, che crea una sorta di rapporto osmotico fra loro e l'opera d'arte. La modernità di tale allestimento è qualcosa di sconosciuto nella Ferrara fascista e borghese degli anni Trenta: l'intuizione barbantiniana di costruire percorsi di livello culturale differenziato all'interno della stessa occasione espositiva è di portata innovatrice eccezionale; sono appagati dalla visione tanto i bambini delle elementari, impressionati dai tratti crudi dei personaggi, quanto i più raffinati critici d'arte, soddisfatti per la collocazione e l'illuminazione che mettono in luce i particolari di ogni singola figura.

Nel 1934,¹¹ data la fama conquistata dai *Pianzùn* in occasione della mostra di Palazzo dei Diamanti, la Chiesa di Santa Maria della Rosa viene considerata inadeguata per un'opera di tanta importanza: la Curia Vescovile di Ferrara decide lo spostamento del *Compianto* alla Chiesa del Gesù di Via Borgoleoni, allora retta dai Padri Gesuiti, nella quale esso trova posto, anche se senza il cataletto, di cui si sono perse le tracce, "all'ingresso della chiesa sulla sinistra in corrispondenza della controfacciata, su una predella lignea a livello del pavimento".¹²

Saranno gli ultimi anni di vita dei *Pianzùn* con le fattezze date loro da Guido Mazzoni: nel gennaio 1944, parte di un grappolo di bombe destinato alla Banca d'Italia, che comunque è gravemente colpita, devasta la Chiesa del Gesù: resistono i muri portanti, le cappelle laterali, l'Altar Maggiore, le preziose pale d'altare di insigni pittori; i soffitti ed il catino absidale, riccamente affrescati, cadono sotto il peso di un bombardamento aereo che ucciderà una quindicina di persone rifugiatesi nel *caveau* della Banca d'Italia, ritenuto, a torto

purtoppo, il luogo più sicuro della città. Anche il *Compianto* è gravemente danneggiato: le schegge delle bombe e le macerie piovute da ogni parte, oltre che il violento spostamento d'aria, mozzano mani e piedi a diversi personaggi e sfondano il torace di Cristo.

Il resto è storia recente: negli anni 1973/77 il *Compianto* è restaurato da Lorenzo Rossi a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna e di Ferrara; di quest'intervento manca purtroppo una relazione tecnica che spieghi la direzione presa dai lavori: all'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna sono presenti soltanto alcune foto che illustrano la differenza fra prima e dopo il restauro.

Come si diceva nell'incipit, proprio in questi giorni lo studio Fedeli di Firenze sta iniziando un nuovo intervento sui *Pianzùn*, questa volta di carattere sia conservativo che integrativo delle parti mancanti: si cerca, in ogni maniera, di restituire armonia ad un complesso fortemente danneggiato.



Guido Mazzoni, *Il Sepolcro*, particolare, Chiesa del Gesù, Ferrara (foto Fiorentini).

¹ GIORGIO BASSANI, *Il romanzo di Ferrara - libro IV - Dietro la porta*, Milano, Mondadori, 1980, pag. 470.

² POMPONIO GAURICO, *De sculptura*, cit. in ADALGISA LUGLI *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel quattrocento*; Torino, Allemandi, 1980, pagg. 111/112.

³ Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale, Memoriale del soldo, reg. 4888/97, p. 33, cit in A. LUGLI, *ibidem*, pag. 112.

⁴ A. LUGLI, *ibidem*, pag. 110.

⁵ Per una più accurata trattazione dell'età cortese di Ferrara e della Penisola si veda GIUSEPPE PAPAGNO *La corte e lo spazio - Ferrara Estense*; Roma, Bulzoni, 1982.

⁶ ALBERTO BRIZIO, *Opere di scultura alla Mostra ferrarese del Rinascimento - La "Pietà" di Guido Mazzoni della Chiesa di Santa Maria della Rosa* in "Corriere Padano" 9 marzo 1933, pag. 6.

⁷ A questo proposito si possono vedere gli affreschi Trecenteschi conservati a Casa Minerbi, in Via Gioco del Pallone.

⁸ A. BRIZIO, *ibidem*.

⁹ Per la prima interpretazione si veda A. BRIZIO, *ibid.*; per la seconda A. LUGLI, *ibidem*, pag. 326.

¹⁰ A. LUGLI, *ibidem*, pag. 325.

¹¹ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 39, f.n. 3, Lettera di Renzo Ravenna(?) a Nino Barbantini, 12 ottobre 1934.

¹² A. LUGLI, *ibidem*, pag. 325.

L'Arpa estense: la musica nella Ferrara del Rinascimento

Nicola Badolato

Le pagine dedicate da Baldesar Castiglione alla musica ne *Il Libro del Cortegiano* (1528) presentano contenuti essenziali: nel tracciare l'ideale del perfetto uomo di corte, raffinato e colto, viene delineata la figura di un gentiluomo, tra l'altro, esperto dei diversi generi di musica, vocale e strumentale, praticati all'epoca.¹

La musica, come la letteratura e l'arte, la filosofia e la scienza, è una componente sicuramente importante nella cultura di corte del periodo rinascimentale; spesso il palazzo del Principe o la residenza del Signore diventano veri e propri centri di produzione culturale che hanno al loro servizio intellettuali illustri.

Nel disegno politico messo in atto dai rappresentanti di casa d'Este a Ferrara nel corso del Cinquecento, non manca di certo un attento progetto culturale; la corte crea un proprio spazio scenico nel quale agire, formulato a partire dalla sua centralità politica e articolato in una serie di pratiche differenti tra loro, ma tutte volte a costruire un'immagine estremamente fastosa e auto-celebrativa: feste, cerimonie, rappresentazioni teatrali, sono leggibili come manifestazioni di una chiara volontà di rendere palese all'interno (in città) e all'esterno (nelle altre corti) la potenza e la grandezza dei Signori.²

Sicuramente anche la musica doveva costituire una componente importante a questo proposito.³

Nino Barbantini nella mostra per le celebrazioni ariostesche del 1933, ne sottolinea la rilevanza: l'*Arpa estense*, la cui cassa armonica è suddivisa in quattordici riquadri nei quali sono rappresentate altrettante figure allegoriche (Ars, Clio, Opulentia, Quies, Euterpe, Talia, Polymnia, Honor, Herato, Termine, Therpsicore, Labor, Diligentia, e una non nominata), così come i visitatori potevano apprezzarla tra i velluti cremisi che la circondavano, presenta una duplice lettura espositiva: se da un lato, infatti, le decorazioni che riporta sulla colonna, attribuite dal Venturi al Garofalo "per l' analogia delle sue decorazioni con i fregi che adornano a Ferrara una volta del Palazzo Trotti... - che utilizzano decorazioni - con quadri, finte damaschature, uccelli variopinti, mazzette di garofani di rose, di viole di gelsomini..."⁴ vengono presentate come un pezzo di pittura ferrarese, dall'altro Barbantini, fedele all'intenzione di ricreare

l'ambiente rinascimentale nella sua globalità, ha voluto citare quell'atmosfera imbevuta anche di cultura musicale che regnava presso gli Estensi, di cui questo strumento, appartenuto alla corte rinascimentale di Ercole II e Renata di Francia, è testimonianza.

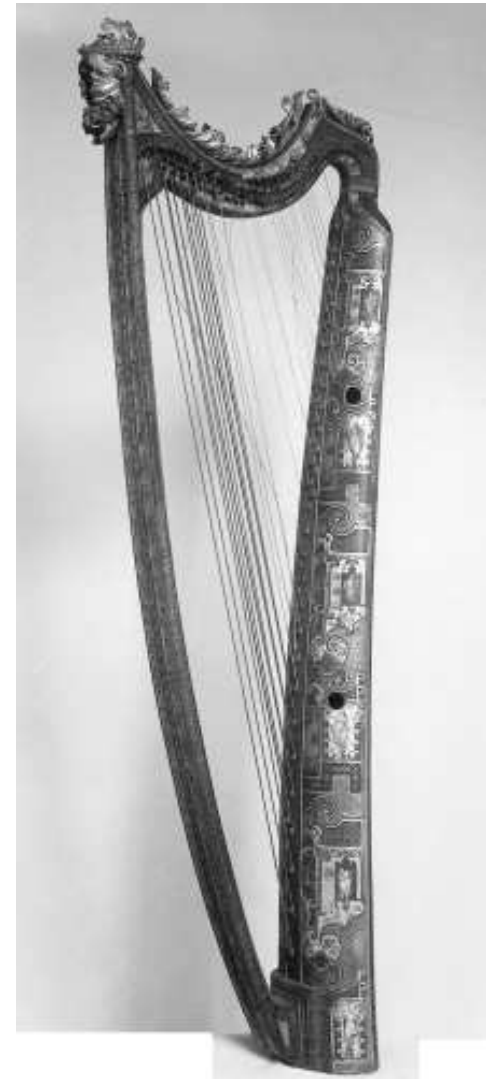
Da un punto di vista tecnico l'*Arpa Estense* presenta alcune tra le caratteristiche tipiche della evoluzione strutturale di cui lo strumento è oggetto nel '500. Un segnale sicuro di ciò non è dato tanto dal numero di corde che essa riporta (49), quanto soprattutto dalla loro accordatura cromatica: *"È soltanto nel Rinascimento che l'arpa passa dall'accordatura diatonica a quella cromatica, ma sempre con una estensione di due ottave o poco più. Ritengo che l'arpa estense dovesse avere in origine un minor numero di corde e che non pochi pironi siano stati aggiunti col tempo in seguito allo sviluppo della tecnica dell'istrumento, forse suonato ancora fino a pochi anni prima dell'invenzione dell'arpa a pedali"*.⁵

Va precisato, infatti, che il tipo più comune di arpa rinascimentale è caratterizzato da un numero minimo di 26 corde e una cassa armonica più voluminosa rispetto ai modelli precedentemente utilizzati; l'intonazione diatonica (e quindi impossibilitata a modulare) si rivela nel '500 insufficiente per far fronte alla sensibilità tonale in via di sviluppo (argomento di cui si parlerà oltre), e si prospetta di conseguenza l'esigenza di un'accordatura cromatica. Vanno quindi a mio avviso considerate valide le affermazioni sopra riportate secondo le quali il numero di corde dell'*Arpa Estense* (ben 49) sarebbe frutto di interventi successivi sullo strumento: un gruppo di corde così consistente è quasi sicuramente riconducibile alla seconda metà del secolo.⁶

L'arpa all'Esposizione del '33 proveniva *dalla collezione di strumenti di casa d'Este*,⁷ presso gli Estensi, la musica era senza dubbio considerata un'attività nobile cui dovettero dedicarsi probabilmente gli stessi membri della famiglia del Dominus: *"Nel catalogo del Museo di Modena viene chiamata Arpa delle Duchesse di Ferrara ...Pensiamo ...con maggiore probabilità ancora a Renée di Valois o ad Aglae d'Orléans che si dice coltivassero la musica e che secondo il Valdrighi avrebbero portato di Francia istrumenti a complemento delle ricche collezioni estensi"*.⁸

Proprio la presenza dell'*Arpa* all'Esposizione ci suggerisce una riflessione specifica sulla pratica musicale cinquecentesca e sul ruolo che rispetto a questa doveva avere Ferrara.

L'estendersi e l'approfondirsi degli studi musicologici più recenti consentono di sostenere che anche nel campo della musica sia possibile parlare di Rinascimento, indicando con questo termine una sorta di comunione di ideali estetici, funzioni sociali, soluzioni linguistiche, tra la musica e le altre arti. Il Rinascimento musicale vero e proprio corrisponde alla fioritura della Scuola Fiamminga tra la fine del '400 e i primi anni del '500 e ha come centri propulsori le maggiori corti europee del periodo.



Benvenuto Tisi da Garofalo, *L'Arpa estense*, Galleria Estense, Modena (foto Fiorentini).

Data la scomparsa pressoché totale del patrimonio vocale e strumentale greco-romano, manca al Rinascimento musicale il *ritorno agli antichi* fatto proprio dall'ambito letterario; in polemica con la pratica musicale medievale, la musica di questo periodo persegue una sorta di rivalutazione del profano, che trova piena cittadinanza nel campo della più eletta spiritualità, prima appanaggio esclusivo del sacro.

Un primo esempio di questo andamento è l'applicazione della polifonia a testi profani operata per la prima volta dall'Ars Nova francese e italiana; la qualità artistica della frottola quattrocentesca (forma polifonica a quattro voci parallela all'omonima forma letteraria) e l'aristocratica spiritualità del madrigale (composizione dapprima a due-tre voci poi assimilabile alla frottola e quindi a quattro voci e in continua evoluzione formale per tutto il Cinquecento) ne sono una testimonianza tangibile.⁹

La fioritura, inoltre, di una prima letteratura esclusivamente strumentale è frutto immediato di una visione più edonistica e materialistica della cultura musicale che muove le mosse, naturalmente, dall'imitazione della vocalità. L'arte fiamminga si distanzia dal precedente gusto gotico portando ad una semplificazione razionale del ritmo, della melodia e della struttura polifonica, orientata in misura sempre maggiore verso le tecniche dell'imitazione e del canone.

Si è detto di un'arte musicale strettamente collegata al ceto aristocratico ricco e colto: dove questa classe non è presente, la musica viene a mancare nelle sue tendenze più *moderne*.

La splendida fioritura della scuola franco-fiamminga ha un'importanza storica determinante nello sviluppo di tecniche compositive che propongono ai musicisti nuovi problemi di organizzazione sonora e agli ascoltatori prospettive sonore inedite. In Italia, soprattutto nelle grandi corti settentrionali, la presenza di musicisti oltremontani comincia ad essere richiesta ed apprezzata, anche se la tendenza specifica della cultura musicale italiana era concepita come un'estensione della parola poetica piuttosto che come una struttura indipendente e polifonicamente organizzata.

Perfettamente inserita nel circuito culturale italiano ed europeo del tempo, la corte ferrarese non si lasciò sfuggire l'occasione di avere nel proprio entourage alcuni tra i più illustri esponenti del panorama musicale più attuale; primo fra tutti Josquin Despres (1440-1521), presumibilmente a Ferrara dal 1497 al 1505, dove risulta essere il musicista più pagato da Ercole I d'Este, al quale fra l'altro dedica una delle sue più celebri messe. La sua produzione è estremamente ampia, costituita in prevalenza da mottetti, chansons e messe, estremamente innovativi dello stile polifonico attraverso la fusione della compiuta perfezione fiamminga con la nascente sensibilità armonistica italiana. Despres intuì la capacità della musica di integrare e potenziare la parola, creando nuove sintesi espressive.

Negli stessi anni del soggiorno ferrarese di Despres compare alla corte estense un altro celebre fiammingo, Jacob Obrecht (1450-1505), autore di messe e mottetti diffusi per tutta la prima metà del Cinquecento. Anche se i contemporanei lo consideravano meno attuale e apprezzabile di Despres per quanto concerne il potenziamento delle qualità espressive del testo, non possiamo non considerare di estrema importanza la sua presenza a Ferrara.

Procedendo di qualche anno troviamo ancora un illustre fiammingo, Adrian Willaert (1490 ca-1563), attivo al servizio degli Estensi tra il 1522 e il 1525, poi cantore nella cappella dell'Arcivescovo Ippolito d'Este nel periodo 1525-1527. I frutti migliori e storicamente più significativi della sua attività vanno ricercati sicuramente nei suoi madrigali, caratterizzati dalla ricerca costante di uno stretto rapporto tra musica e testo, tramite il ricorso all'uso del cromatismo in funzione espressiva.

Quelli sopra riportati non sono altro che alcuni degli esempi più illustri dei musicisti attivi a Ferrara nel XVI sec., ma credo possano contribuire a dare l'idea di come il clima culturale di corte dovesse essere rigoglioso. L'attività di promozione artistica e musicale intrapresa dai Signori Estensi costituisce indubbiamente un tassello imprescindibile se si desidera analizzare la complessità di quel modello di gestione politica che si afferma in Italia tra '400 e '500 che è la corte.

Tecnicamente la composizione rinascimentale è caratterizzata in linea di massima da una scrittura imitativa sistematicamente estesa dalle forme vocali a quelle strumentali del ricercare, della fantasia e della canzona;¹⁰ dall'omioritmia che esalta la ricchezza sonora di una verticalità di scrittura fortemente triadica e la contemporanea presenza di deviazioni imitative interne; da una testura di stampo strumentale costruita su ornamentazioni, frammenti di scale e rapide figurazioni. Raggiunto insomma nell'opera di Despres l'apice dell'equilibrio ritmico-lineare e dei rapporti verticali tra i suoni, il contrappunto della prima metà del Cinquecento si limita a seguirne le tracce.

Un altro capitolo della produzione musicale del primo Rinascimento sicuramente fondamentale e fortemente *di corte* è dato dalle composizioni destinate alla danza: è infatti del primo Cinquecento il consolidamento del genere della Suite, basato sul raggruppamento organico di un certo numero di danze di carattere contrastante. Dapprima emanazione genuinamente popolare, la danza si trasferisce nelle corti riadattando le proprie vesti al gusto più raffinato dell'aristocrazia, dove fra l'altro raggiunge la sua definitiva consacrazione nell'ambito della musica colta stilizzandosi ritmicamente ed espressivamente. Le tipologie più diffuse di danze rinascimentali, strettamente collegate all'aspetto coreutico, sono riassumibili in due gruppi: la pavana, dal ritmo binario, dal carattere solenne e dall'incedere moderato, si sviluppa direttamente negli ambienti di corte, tanto da essere esaltata come la danza più aulica di tutto il

Rinascimento; accanto a questa la gagliarda, danza veloce in tempo ternario nata sul finire del Quattrocento e usata come secondo movimento della suite unitamente alla pavana.¹¹

Da questa breve e senza dubbio riduttiva rassegna appare chiaro come la tendenza ad avere al proprio servizio i musicisti migliori fosse da sempre prerogativa della casa d'Este, costantemente attenta alle ricerche sperimentali più all'avanguardia sia nel campo della musica strumentale che vocale.¹² Tali tendenze porteranno alla costituzione di quell'ambiente artistico nel quale si formerà ad esempio un musicista del calibro di Luzzasco Luzzaschi (1540-1607) sotto la tutela del fiammingo Cipriano da Rore (1516-1565, a Ferrara dal 1545 al 1558), e del quale il duca Ercole II vorrà che facciano parte anche i figli Alfonso II, Lucrezia ed Eleonora. Il vertice della produzione musicale ferrarese del Rinascimento sarà raggiunto verso la fine del Cinquecento, periodo nel quale l'Europa tutta riconosce la sublime qualità di una musica fondata sull'espressività e sulla ricerca di rapporti armonici emozionalmente tesi che raggiungerà il suo vertice nella produzione di Frescobaldi (1583-1643).

Il fatto che Ferrara abbia costituito, già agli inizi del XVI sec., una tappa fondamentale nei viaggi dei musicisti fiamminghi conferma il peso che la signoria degli Este ricopriva a livello non solo italiano. Credo risulti chiaro che l'episodio dei maestri nordeuropei non è il solo dato rilevante in un'analisi dell'attività musicale dell'ambiente ferrarese dell'epoca, ma di certo è possibile eleggerlo a momento emblematico della costruzione di un importante centro produttivo culturale, da questo punto di vista spesso sottovalutato o, a torto, tenuto in scarsa considerazione.

NOTE

¹ «Molte sorti di musica [...] si trovano, così di voci vive, come di instrumenti; però a me piacerebbe intendere quale sia la migliore di tutte ed a che tempo debba il cortegiano operarla. [...] Bella musica parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola [...] Sono ancor armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perché hanno le consonanze molto perfette e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo di musicale dolcezza. E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la quale è soavissima ed artificiosa. Dà ornamento e grazia assai la voce umana a tutti questi instrumenti de' quali voglio che al nostro cortegiano basti aver notizia [ovvero deve conoscerli abbastanza bene. ndr]». BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, II, XIII, a cura di A. Quondam, Milano, Garzanti, 1981, pag.137.

² Per quanto concerne l'organizzazione dello spazio cittadino attuata dalla corte estense in tutte le sue manifestazioni, si rimanda al volume curato da G. PAPAGNO, *La Corte e lo Spazio: Ferrara Estense*, Bulzoni, Ferrara 1982.

³ A confermare che la musica doveva essere una componente da sempre presente alla corte estense, credo sia opportuno citare una fonte iconografica: se osserviamo infatti gli affreschi del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia, magnifica illustrazione della vita quotidiana di corte all'epoca di Borso d'Este, non possiamo non notare la presenza nella fascia superiore del mese di Aprile di diverse figure di cortigiani e giovani dame rappresentati in semicerchio con liuti e flauti in mano.

⁴ N. BARBANTINI, *Catalogo* 1933, pag.

⁵ E. ALBINI, *Due rari strumenti musicali d'arte ferrarese del '500*, in *Rivista di Ferrara*, Luglio 1934, pag. 319. Ricordiamo che il sistema moderno di pedali, applicati alla base dell'arpa per facilitare le operazioni di abbassamento o innalzamento del tono di ciascuna corda di uno o due semitoni, fu introdotto per la prima volta alla fine del '700 ad opera degli arpisti J.K. Krumpholtz e J.G. Cousineau e "brevettato" nel 1812 dal costruttore S. Erard.

⁶ Per avere una descrizione precisa di un'arpa rinascimentale con caratteristiche simili a quelle sopra descritte dobbiamo far riferimento all'opera di V. GALILEI, *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), in cui viene citato uno strumento fornito di 58 corde disposte su due file parallele, una per i suoni diatonici, l'altra per quelli cromatici.

⁷ E. ALBINI, *Op. cit.*, pag. 319.

⁸ E. ALBINI, *Ibidem*, pag. 320.

⁹ Per la diffusione della maggior parte delle raccolte di musica polifonica di scuola fiamminga e dei vari libri di frottole è doveroso ricordare l'opera editoriale di Ottaviano Petrucci (1466-1539), il primo a lavorare a edizioni musicali interamente stampate con caratteri mobili e col sistema della "tripla impressione" (prevede la stampa, nell'ordine, del rigo, delle note, del testo).

¹⁰ La tipologia delle forme strumentali del primo Rinascimento risulta generalmente molto variegata e rischia di generare confusione in chi si voglia cimentare nello studio di

tale letteratura musicale. I termini “ricercare”, “fantasia”, “canzona”, sono stati citati a titolo puramente esemplificativo della innumerevole quantità di forme praticate; con i suddetti termini intendiamo rispettivamente: una composizione strumentale in forma libera che si sviluppa a imitazione (etimologicamente indica sia la ricerca delle possibilità timbriche e foniche dello strumento che quelle contrappuntistiche di un’idea musicale); una composizione strumentale in forma libera di carattere brillante, improvvisato o imitativo spesso analoga al ricercare; una forma strumentale derivante dalla pratica di trascrivere per liuto, organo o cembalo le celebri chansons francesi. Si rimanda alla nota 1 per una breve rassegna degli strumenti musicali più diffusi a corte.

¹¹ I primi strumenti utilizzati nel periodo rinascimentale per l’esecuzione delle danze riportate dovevano essere sicuramente il liuto e il clavicembalo. La Suite rinascimentale non è che il nucleo originario di un genere strumentale destinato ad avere una grande fioritura in epoca barocca nella struttura che gli imporrà l’opera di J.J. Froberger (1616-1667). Per la tipologia delle danze impiegate nella Suite si è preferito riportare una tipologia essenziale per non generare confusione (può valere lo stesso discorso fatto per le forme strumentali alla nota 10).

¹² A proposito del clima di sperimentazione musicale promosso alla corte di Ferrara, ricordiamo l’apporto di Alfonso II, “che promuove la costruzione di strumenti insoliti come l’archicembalo cromatico enarmonico che solo Luzzaschi, e più tardi Frescobaldi, sapranno suonare, liuti sperimentali, claviorgani [...] Ma la sperimentazione alfonsiana trova i suoi settori di espansione privilegiata soprattutto nel celebre Concerto delle dame e nel Concertone al quale come è noto partecipavano sessanta esecutori tra voci e strumenti”. A. CAVICCHI, *Per far più grande la meraviglia dell’arte*, in *Frescobaldi e il suo tempo*, Marsilio Editori, Venezia 1983, pagg. 19-20.



Manifesto dell’Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento, Tipografia Carlo Ferrari, 1933, Venezia.



Guido Mazzoni, *Il Compianto sul Cristo morto*, Chiesa del Gesù, Ferrara.



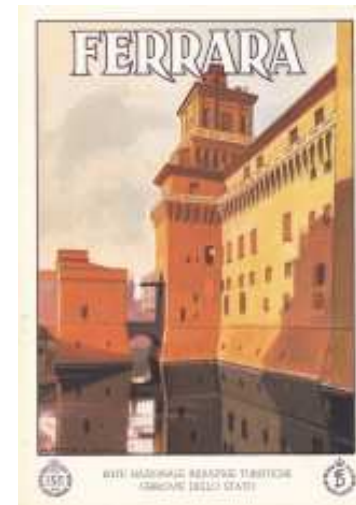
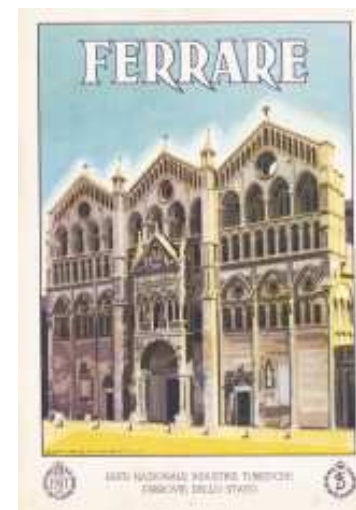
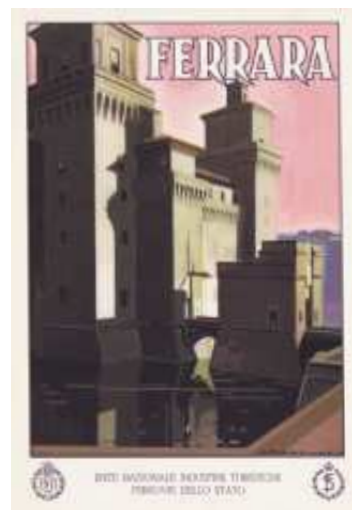
Manifesto del Palio di S. Giorgio - Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1933, Bologna.



Copertina del supplemento alla rivista "Tennis", 15 maggio 1933.



Copertina de "Il Palio di S. Giorgio a Ferrara", numero unico, 1934.



Copertine della guida *Ferrara* compilata da Guido Angelo Facchini, a cura dell'E.N.I.T. e delle F. S. Pubblicata in italiano, francese, tedesco e inglese. Grafiche I.G.A.P., Roma, 1933.



Seconda parte

Mimi Quilici Buzzacchi - Copertina della "Rivista di Ferrara", gennaio, 1933.

Ferrara, il fascismo, gli anni del consenso.

Antonella Guarnieri

Comprendere il ventennio fascista a Ferrara, una città che per ammissione di numerosi storici e ricercatori assunse, per diversi aspetti, un ruolo paradigmatico rispetto alla realtà nazionale, non può prescindere dalla conoscenza della situazione economica, politica e sociale di questa provincia.

Interpretare quelli che comunemente vengono definiti gli anni del 'consenso' al fascismo, in una realtà come quella della città estense, dove alla metà degli anni trenta il regime si impegnò ad organizzare capillarmente una miriade di 'eventi culturali' e non, deve assolutamente tenere conto dell'altra parte di quell'universo variopinto ed eclatante, fatto di uomini e donne eleganti, di cultura ai massimi livelli, di cerimonie ed occasioni ufficiali. Non si possono dimenticare i braccianti di una provincia poverissima, sconfitti solo qualche anno prima dalla violenza fascista, appaltata dai grandi proprietari terrieri; quegli uomini che nelle idee del movimento socialista e di quello cattolico avevano trovato una valida e potente arma di riscatto nei confronti delle fatiche e delle rinunce che una terra insufficiente ed agrari sempre disposti allo sfruttamento avevano loro imposto.

Le campagne ferraresi, all'alba dell'offensiva fascista, oltre a quelli che erano i problemi secolari di una realtà agraria dove il bracciantato era sempre stato preponderante, pagavano il prezzo che la prima guerra mondiale aveva imposto a gran parte dell'Italia del nord.

Ricorda Alessandro Roveri: "Molti non erano più tornati alle loro case; altri, resi inabili all'usato lavoro dalle ferite e dalle mutilazioni, vi avevano fatto ritorno anzitempo, lungo gli anni del conflitto; i rimanenti andavano rientrando alla spicciolata, via via che procedeva la smobilitazione. Nell'animo dei sopravvissuti, memori della promessa della terra udita nelle trincee, e in quello dei rimasti, una rabbiosa fierezza s'intrecciava a tormentose aspettative".¹

Furono questi gli stati d'animo e le aspettative che le masse di questa provincia, già dalla fine del secolo precedente abituate a lottare per l'affermazione dei propri diritti, misero in campo con grande forza durante il "biennio rosso". Si trattò di lotte durissime, condotte con rabbia e, a volte, con forte eccitazione degli animi, al punto che, secondo i fascisti, l'atteggiamento delle masse

bracciantili finì per garantire “una parvenza di giustificazione morale alla ferocia della reazione antiproletaria”.² Ma non può essere dimenticato che l’atteggiamento del bracciantato della provincia estense traeva origine dalle gravissime condizioni nelle quali quei lavoratori si erano ritrovati a vivere.

La situazione economica ferrarese non si discostava da quella nazionale. In quel periodo, in Italia, era presente uno spaventoso disavanzo dell’erario, dissanguato dalla guerra e della bilancia dei pagamenti, appesantita dalla sempre maggiore necessità di rivolgersi all’estero per l’importazione di materie prime e di derrate agricole ed alimentari.³ La situazione era resa ancora più grave dallo stato di abbandono delle campagne, impoveritesi sempre più a causa degli scarsissimi lavori e dell’insufficiente concimazione; non faceva eccezione lo stato del patrimonio zootecnico che era notevolmente diminuito a causa delle pesantissime requisizioni imposte dal conflitto bellico.⁴

La situazione ferrarese, già considerata pesantissima nel primo decennio del secolo, aveva visto aggravarsi sempre di più le condizioni dei lavoratori della terra che da 85.000 nel biennio 1910-1911 erano passati a 106.000 dopo dieci anni.⁵

Era questa una popolazione gravata dall’insufficienza dell’offerta di lavoro proveniente dalle campagne, che doveva far fronte alla crescita esponenziale della disoccupazione sempre più presente, oltre che nelle consuete stagioni autunnale ed invernale, anche in quella primaverile. La gravità della situazione occupazionale rappresentava il nodo cruciale della ‘questione bracciantile’ locale che, dalla fine dell’800 sarebbe giunta sino agli anni centrali del ‘900.

La insufficiente presenza industriale all’interno della provincia estense rendeva ancora più gravoso il compito dell’agricoltura che doveva tentare di assorbire il maggior numero possibile di manodopera presente sul mercato.

Sottolinea, a proposito, Roveri, che “il pericolo del fascismo era già implicito nel contrasto tra lo sviluppo delle forze produttive agricole e la rigidità dei rapporti di produzione: ecco perché lo squadristo non poteva realizzarsi se non nelle campagne”.⁶

Tale realtà ferrarese, caratterizzata già dalla fine dell’Ottocento da una crescita sempre maggiore della grande proprietà terriera, vide esplodere nel 1897 i grandi scioperi che, determinati in parte dai cattivi raccolti di grano e canapa dell’anno precedente, portarono, dopo mesi di lotta, i braccianti ad affermare un principio realmente rivoluzionario, quello della rappresentanza, “che costringeva per la prima volta i proprietari ad accettare che un contadino, a nome di tutti i colleghi della provincia, partecipasse alla commissione che doveva elaborare i nuovi patti agrari”.⁷

Quella ferrarese fu una delle province all’interno della quale maggiormente, per i primi due decenni del secolo, si svilupparono scioperi ed agitazioni brac-

ciantili che portarono ad un’enorme crescita del movimento sindacale e di quello socialista. Ma questo biennio di grande crescita del socialismo ferrarese fu caratterizzato da innumerevoli errori di valutazione da parte dei dirigenti locali.

La fine della prima guerra mondiale, con le conseguenze delle quali abbiamo già parlato, non fece altro che inasprire le tensioni di una zona all’interno della quale le lotte bracciantili erano all’ordine del giorno.

Il movimento socialista si mostrava particolarmente agguerrito e, nonostante nell’estate del 1920 il consenso apparisse in calo, a causa anche del fallimento del tentativo di occupazione delle fabbriche, i dirigenti ferraresi si impegnarono nella preparazione di nuove strategie. Venne così stilato, dimostrando l’incapacità dei capi a comprendere le dinamiche della provincia, un nuovo programma marcatamente rivoluzionario, che finì per impaurire non poco gli avversari politici del socialismo.

Prese vita da qui la reazione degli avversari, che nonostante la sconfitta del Blocco Nazionale alle elezioni del 1919 si riorganizzarono attorno alla figura del portavoce degli ex combattenti prof. Francesco Brombin e del giovane ardito futurista, fondatore del primo fascio ferrarese, Olao Gaggioli.

In autunno, dopo le elezioni amministrative, i proprietari terrieri si convinsero che il governo Nitti non li avrebbe protetti dalle organizzazioni sindacali socialiste. Fu così che ebbe inizio l’interesse dei grandi proprietari terrieri nei confronti del fascio, fatto che si dimostrò “di importanza capitale non solo per l’organizzazione locale, ma anche per il movimento fascista nel suo insieme”.⁸

La scelta di campo dei proprietari terrieri della provincia estense determinò sin dall’inizio un enorme salto di qualità all’interno del fascio ferrarese, che già aveva manifestato la propria forza inscenando manifestazioni cittadine, durante le quali aveva fatto sfoggio di automobili e di un camion, dimostrando già così il legame con i ceti abbienti della zona.

Le elezioni alle quali parteciparono i rappresentanti del fascio, inseriti nel blocco nazionale, confermarono la vittoria dei socialisti che ottennero 13.000 voti, contro i 7.000 dei loro avversari. “La situazione era rimasta, più o meno quella del novembre 1919. L’amministrazione provinciale e tutte le altre amministrazioni comunali rimasero in mani socialiste”.⁹

Ma la vittoria socialista aveva ottenuto il risultato di rendere ancora più forte il terrore degli agrari nei confronti di tale movimento, esaltando in maniera crescente il ruolo del fascio, che sin dagli inizi aveva propagandato l’uso della violenza, per proteggere “la libertà dei cittadini sia in occasione di scioperi, sia in occasione di lotte politiche”.¹⁰

Un episodio, scarsamente trattato dagli storici e dai ricercatori, si concretizzò come la chiave di volta della situazione politica ferrarese: il 20 di dicembre del 1920 dimostranti socialisti e fascisti, nonostante il corteo di questi ul-

timi fosse stato vietato, si affrontarono nei pressi del Teatro Comunale. Lo scontro fu pesante e alla fine rimasero uccise cinque persone, quattro fascisti ed un socialista.¹¹ Le responsabilità, appare evidente, non potevano essere attribuite con certezza ad una sola delle parti. Malgrado ciò la pubblica opinione finì per ritenere responsabili dell'accaduto i socialisti, anche perché alcuni colpi d'arma da fuoco sembravano essere stati esplosi dalle finestre dell'amministrazione provinciale, situata in Castello ed in mano ai socialisti. Nessuno, in quel momento, possedeva la documentazione prodotta dagli stessi fascisti che oggi attesta, invece, che i ferraresi erano stati esortati dal Comitato milanese ad imporre con ogni mezzo l'ordine antisocialista.

Da questo momento in poi il fascio ferrarese ebbe la strada spianata: le forze dell'ordine si schierarono apertamente a favore di esso, mentre gli agrari già lo avevano fatto. Numerosi episodi di violenza vennero perpetrati ai danni di esponenti socialisti senza che si cercasse di individuare i responsabili ed una lunga serie di mandati di cattura vennero, inoltre, emessi nei confronti di esponenti socialisti, tra i quali Gaetano Zirardini ed il sindaco Bogiankino.¹²

Ma la vera e propria svolta all'interno del fascio ferrarese avvenne già all'inizio del 1921, quando fu evidente che non esistevano alternative rispetto alla presenza attiva degli agrari, gli unici a poter fornire il necessario sostegno economico nella conduzione politica del movimento. Questa situazione provocò un violentissimo scontro tra i fascisti legati alla concezione "diciannovista" del movimento, coloro che avevano partecipato alla prima guerra mondiale, gli studenti, i sindacalisti ed i fascisti legati agli agrari, quelli che, infine, sarebbero usciti vittoriosi da questa durissima lotta.

Olaog Gaggioli e gli appartenenti al suo gruppo si rivolsero al Comitato milanese per denunciare la sempre maggiore influenza degli agrari locali. Ma i tempi erano cambiati ed i dirigenti fascisti del capoluogo lombardo dovevano avere compreso le enormi possibilità di sviluppo offerte al movimento ferrarese da questa svolta se, com'è dimostrato dalla documentazione, proprio i milanesi appoggiarono la nomina di Balbo, fortemente caldeggiata dai possidenti locali, a capo del fascismo estense.¹³

Italo Balbo, il personaggio centrale della svolta agraria del fascismo ferrarese e, più tardi, grazie all'organizzazione squadrista da egli messa in piedi, di gran parte della pianura padana, all'apparenza non differiva molto per le esperienze di vita e per quelle politiche, dalla gran parte dei componenti del gruppo fondatore del fascismo estense.

Anche se, a differenza di ciò che si può scrivere di Olaog Gaggioli, la sua condotta durante la prima guerra mondiale non fu particolarmente valorosa,¹⁴ Balbo non sembrava distinguersi particolarmente dai componenti del gruppo originario ferrarese.

Sin dagli inizi, la sua biografia politica appariva estremamente confusa e



Italo Balbo, 1933.

ben poco originale. "Prima dello scoppio della guerra aveva condiviso quella accesa visione mazziniana che a Ferrara stata comune a tanta parte della sua generazione: una visione per la quale l'azione politica era fatta non tanto di scioperi, salari e leghe socialiste, quanto - romanticamente - di rischio e di avventura".¹⁵ Nemmeno la guerra riuscì a produrre nella concezione politica di Balbo un consistente salto di qualità, le sue convinzioni repubblicane ed anti-socialiste rimasero intatte: come molti dei giovani che avevano vissuto l'esperienza della guerra, disoccupato e privo di punti di riferimento, desiderava mutamenti politici repentini e radicali.¹⁶

Ciò che emerge è che più che le sue idee politiche furono le sue qualità, soprattutto la grande voglia di arrivare, anche a prezzo del sacrificio di ideali e convinzioni, a convincere il comitato milanese e gli agrari locali, che era questo l'uomo giusto da mettere a capo del movimento ferrarese. Il sodalizio tra Balbo ed i grandi proprietari terrieri locali provocò nel giro di brevissimo tempo la crescita ed il consolidamento del fascismo ferrarese.

Un semplice aneddoto rivela in realtà concretamente quello che doveva essere l'atteggiamento di Balbo nei confronti dell'esperienza fascista: si racconta che, davanti alle prime richieste dei dirigenti locali di nominarlo capo del

movimento, egli rispose con una domanda “Sass ciapa a far al fascista?” (che cosa si guadagna a fare il fascista?).¹⁷

Balbo tenne a bada senza eccessive difficoltà i fascisti urbani, sconfitti dallo scontro ed inoltre, si impegnò, grazie all'aiuto economico dei potenti locali, ad organizzare le “squadracce” di picchiatori, allo scopo di distruggere, con la violenza le organizzazioni socialiste e cattoliche. In cambio del sostegno degli agrari, Balbo si impegnò attivamente, ottenendo risultati immediati, per creare una vera e propria milizia privata dei più importanti esponenti della società locale, convinti di essere stati abbandonati dal governo e di doversi difendere dalle organizzazioni socialiste.

Resta ancora oggi difficile comprendere come, in così breve tempo, una realtà come quella ferrarese, all'interno della quale il socialismo sembrava aver attecchito tanto profondamente e numerosamente, abbia potuto trasformarsi in uno dei più importanti centri fascisti di tutta la penisola.

È indubbio che la violenza esercitata dalle squadre di Balbo ebbe un ruolo cardine all'interno di questa trasformazione, non si può dimenticare che gli attacchi ai socialisti ed alle sedi di tali organizzazioni furono numerosissimi.¹⁸ Distruzione, violenze, incendi, grazie alla collusione delle forze dell'ordine, divennero ben presto quotidiani. Il fascismo si impose nella provincia estense varcandone velocemente i confini e convertendo ai propria 'ideali', con l'uso degli stessi convincenti metodi, molte altre zone della pianura padana e del veneto.¹⁹

Ma la violenza, ed una sorta di suggestione di massa che colpì molti in quel periodo, non furono gli unici motivi che determinarono il cambiamento di rotta delle campagne padane. In realtà la vera arma usata dai fascisti fu la pubblicizzazione di quella che, nelle intenzioni, avrebbe dovuto essere la politica agraria del movimento e che avrebbe dovuto sistemare sulla terra i lavoratori delle campagne.

Fu semplice, in una realtà dove il bracciante agricolo viveva da sempre in condizioni di grave povertà, distruggere il mito socialista della collettivizzazione delle terre, sostituendolo con quello sintetizzato nello slogan “bisogna dare ad ogni uomo tanta terra quanta ne può coltivare”.²⁰ Il fascismo cercò di comunicare ai braccianti delusi dal sogno socialista la possibilità che, rafforzando questo movimento, in futuro imminente, ogni lavoratore avrebbe potuto contare su di un proprio possedimento da coltivare, sufficiente per sostenere se stesso e la propria famiglia. Ampliare la classe dei piccoli proprietari per aumentare la produttività e, soprattutto, per allontanare il rischio di una possibile rivoluzione socialista: era questo l'intento fascista.

In seguito il fascismo ferrarese, guidato da Balbo, e quello bolognese, agli ordini di Grandi, così come gli agrari che li appoggiavano, si opposero risolutamente al tentativo, promosso da Mussolini, di mettere in opera un patto di pacificazione con i socialisti, per porre fine alle sempre più insistenti voci, pro-

venienti dalle prefetture padane, di una situazione di ordine pubblico difficilmente controllabile. Le azioni squadriste andarono intensificandosi, colpendo, nella provincia, esponenti socialisti e comunisti, provocando terribili ritorsioni, che condussero alla morte di due fascisti.

La firma, da parte di Mussolini, quale rappresentante del movimento fascista, del patto di pacificazione, che doveva sanare lo scontro violento con i socialisti e la CGL avvenne il 3 agosto del 1921,²¹ ponendo il futuro dittatore nella condizione di ottenere un altissimo consenso presso l'opinione pubblica nazionale, sia che gli squadristi si fossero allineati, sia che si fossero opposti. Nel primo caso, Mussolini avrebbe potuto condurre con maggiore facilità al governo il movimento; nel secondo, egli si sarebbe dimesso, ed era ovvio che non sarebbe stato semplice trovare un suo sostituto.

Balbo fu, tra i capi dei fascismi locali, quello che maggiormente si adoperò per uno scontro con Mussolini in relazione al patto di pacificazione ed è evidente che, già in questa fase, è possibile intravedere quelli che sono i primi sintomi del rapporto conflittuale, e sarà ancora più chiaro in seguito, che caratterizzò, per tutta la durata della vita del ferrarese, i suoi rapporti col duce.

Balbo si trovò ad agire su fronti diversi: il dissenso interno, incarnato da Barbato Gattelli e da Olao Gaggioli, che richiamava il fascismo ai programmi del diciannove e contestava il legame con l'agricoltura e la reclusione dei socialisti che, sfruttando il momento di confusione all'interno del fascio ferrarese, cercavano di riorganizzarsi. Egli rovesciò nuovamente sulle leghe tutta la violenza antiproletaria di cui era capace, organizzando numerose e riuscite spedizioni punitive. A distruggere per sempre ogni velleità dei dissidenti fascisti ferraresi contribuì, invece, con grande decisione, Mussolini, che aveva compreso che il fascismo agrario, appoggiato dalla burocrazia, dalla pubblica sicurezza e dalla magistratura era l'unico che poteva garantire la sopravvivenza del movimento.²²

Si era di fronte ad una svolta importantissima per il movimento: il previsto Congresso nazionale fascista di Roma per Mussolini “era finito ancor prima di cominciare, ed era finito con l'immancabile riconciliazione con Grandi e con Balbo, con il seppellimento del patto di pacificazione e con la nascita del Partito nazionale fascista”.²³

La marcia del 28 ottobre 1922 procedette a Ferrara senza il minimo incidente, dimostrando, se mai ce ne fosse stato bisogno, che il movimento locale aveva in precedenza già annientato ogni possibile avversario. “Furono occupati la stazione ferroviaria, l'ufficio postale e i tribunali, e gruppi di squadristi partirono alla volta di Roma e Milano”.²⁴

La grande facilità con la quale il fascismo ferrarese si impose dimostra con evidenza quale grado rilevante di penetrazione avesse raggiunto nella società ferrarese, soprattutto tra i maggiorenti cittadini.

Per meglio comprendere le origini del fascismo ferrarese e per inquadrare correttamente la figura di Balbo, che come vedremo in seguito, negli anni del consenso, si allontanerà con forza dalle posizioni violente assunte nei primi anni del suo potere, non può non essere ricordata l'uccisione del sacerdote argentano don Minzoni, della cui responsabilità, in qualità di mandante, il ras ferrarese venne a più riprese accusato.

Don Minzoni aveva rappresentato per Balbo ed i suoi accoliti un grosso problema nell'argentano, zona nella quale, notoriamente, i socialisti ed i comunisti incontravano grossissimi consensi. Il sacerdote, avvantaggiato dalla propria posizione, non perdeva occasione per scagliarsi contro il fascismo e per tentare di coalizzare le forze ad esso contrarie.²⁵ L'atto di sangue, seppure a lungo fatto apparire come un incidente isolato, condusse a termine il processo di distruzione del partito popolare estense, formalmente compiuto già con la fuoriuscita da esso, dopo la direttiva del P.N.F. che precludeva ai popolari la possibilità di mantenere cariche nelle pubbliche amministrazioni, di personalità del calibro di Grosoli, Socrate Reali e Mario Dotti che, in questo modo, conservarono i propri seggi nei consigli comunale e provinciale.²⁶

La reazione al delitto degli ambienti politici cattolici fu pressochè nulla e le autorità ecclesiastiche, per le quali don Minzoni era stato fonte di grave imbarazzo, si limitarono a chiedere che gli autori dell'omicidio fossero catturati.²⁷ Il processo di distruzione dell'indipendenza cattolica era stato così completato ed il fascismo era ormai considerato dalla gran parte di questi come un garante di libertà.

Il fatto che Balbo riuscisse a passare indenne attraverso uno degli assassinii più clamorosi di tutto il ventennio, dimostrava la grande forza del ras che poteva contare concretamente sull'appoggio delle parte più cospicua della società ferrarese. Il 'sistema Balbo' era ormai impiantato e nella città estense sarebbe rimasto tale sino alla morte del gerarca a Tobruk, in zona di guerra, il 28 giugno del 1940. La scelta di uomini a lui fedeli da collocare nelle posizioni di massima influenza cittadina gli consentirono, anche negli anni in cui fu costretto ad allontanarsi da Ferrara,²⁸ di mantenere saldamente il controllo della situazione. Gli amici Umberto Klinger, segretario del fascio, l'avvocato Renzo Ravenna, podestà della città, i Caretti padre e figlio ed ancora Nello Quilici, dal 1925 direttore del 'Corriere Padano', il quotidiano fondato da Balbo, del quale diremo più avanti,²⁹ non lo abbandonarono sino alla morte.

La Ferrara fascista, dopo il 1925, vide crescere in maniera esponenziale i tentativi di promuovere, in ogni settore della vita sociale ed economica, iniziative volte a far crescere la città.

Dopo aver distrutto con la violenza ogni forma di dissenso, il fascismo era riuscito a diventare realmente il partito unico della borghesia ferrarese. Si trattò di un'operazione che a livello nazionale non riuscì mai completamente; men-



Achille Funi - *Nello Quilici* (disegno).

tre a Ferrara "l'egemonia fu invece piena, perché la borghesia urbana non era abbastanza forte e articolata da poter opporre resistenza".³⁰

Fu a questo punto, quando cioè fu necessario organizzare il processo di gestione della 'fascistizzazione' di Ferrara, che entrarono in gioco le qualità di Balbo che si mosse con intelligenza, mescolando, con accortezza elementi del passato con altri provenienti dalla nuova esperienza politica.

Il ruolo centrale di Balbo nella gestione del potere fascista rimase sempre saldissimo: se da una parte egli dovette sottomettersi alla volontà degli agrari, dall'altra, però, si deve riconoscere che il massimo gerarca ferrarese "fu sempre il capo riconosciuto e incontrastato nella vita politica ferrarese e nella macchina politico amministrativa, presente in tutte le scelte di rilievo e tramite indispensabile ed efficiente con il governo e la burocrazia romana".³¹

Nonostante non abitasse più a Ferrara dal 1926, Balbo mantenne con la propria città un legame fortissimo, ritornando di frequente, anche se per brevi periodi. Molti ricordano che amava passeggiare per le vie del centro e fermarsi nei bar più rinomati per incontrare i propri amici e per avere contatti con la personalità più importanti della città.

Tra la fine degli anni '20 e la metà degli anni '30, Ferrara si presentava come una città nella quale si moltiplicavano le grandi manifestazioni ed i cortei

di piazza che avevano il compito di celebrare le grandi ricorrenze fasciste. Crebbero a dismisura le organizzazioni di regime “col dichiarato (e in larga parte realizzato) proposito di inquadrare tutta la popolazione e di controllare tutte le manifestazioni di vita collettiva”.³²

Questa politica fu condotta, genericamente a livello nazionale, ma in una provincia come quella ferrarese, “ebbe un ruolo maggiore che altrove, per la necessità di colmare il vuoto lasciato dalle organizzazioni socialiste e (per) la presenza di masse potenzialmente ostili di braccianti, per la relativa debolezza della borghesia e della chiesa cattolica ferraresi, portate ad appoggiarsi al fascismo assai più che nelle province in cui avevano radici più salde ed articolate, e per la ricchezza di iniziativa del gruppo dirigente che faceva capo a Balbo”.³³

Un altro elemento deve essere sottolineato se si vuole comprendere quale clima, dopo aver fatto ampio uso della violenza per arrivare ad imporsi, Balbo volesse creare nella città estense: Ferrara venne gratificata, durante il ventennio fascista, di un'amministrazione comunale onesta ed efficiente, guidata sapientemente prima dal sindaco Caretti, e quindi dal podestà Ravenna che “seppero conciliare le tradizioni di ‘buon governo’ dell'amministrazione liberale, la difesa degli interessi di classe e un'apertura alle esigenze propagandistiche a più livelli del regime fascista”.³⁴

Esistono negli archivi riferimenti ad episodi di sottogoverno e di corruzione che dimostrano, però, come i dirigenti fascisti ferraresi, a differenza di ciò che accadde in altre realtà locali, non superarono mai i limiti della decenza e non vennero mai additati come ladri.³⁵

È in questo clima che si concretizzò il progetto di grande rinascita della Ferrara fascista che Balbo ed il suo gruppo misero in atto, impegnandosi in un arduo, ma ben riuscito, piano di elaborazione di una nuova politica culturale della città. Ed è in questo progetto che si sposano la grande forza raggiunta dal fascismo nella città estense, la politica di lustro personale messa in atto da Balbo e lo spirito di ripresa espresso da una borghesia cittadina a lungo sopita.

Per capire il grande progetto culturale fascista di quegli anni appare centrale analizzare il ruolo rivestito dal “Corriere Padano”, il quotidiano, fondato da Balbo nel 1925, dopo l'omicidio Matteotti, che, all'indomani dell'apertura, assorbì, mostrandosi fedele all'intento monopolistico fascista, “gli unici due giornali di forte tradizione locale: ‘La domenica dell'operaio’ di estrazione cattolica e la ‘Gazzetta ferrarese’ di stampo liberale”.³⁶

Balbo aveva chiamato alla direzione del proprio giornale Nello Quilici, giornalista di grande prestigio, che il gerarca ferrarese aveva conosciuto a Bologna, in qualità di direttore di un quotidiano di spicco come “Il Resto del Carlino”. Ottenere per il “Corriere Padano” la direzione di Quilici sarebbe stato estremamente difficile per Balbo in altri tempi. In aiuto del gerarca estense

venne nel 1924 la difficile situazione di Quilici che “era rimasto coinvolto, benché di striscio, nel delitto Matteotti”.³⁷ Il giornalista si trovò in gravi difficoltà: pochi in quel frangente lo consideravano e, senza un lavoro, si trovò sul punto di essere emarginato. Fu Balbo che lo riscattò dalla grave situazione, creando con il giornalista un rapporto strettissimo fatto di amicizia, ma per certi versi, di sottomissione.³⁸

Il *Padano*, come comunemente veniva chiamato il giornale dai ferraresi, non si discostava dalle linee di tendenza di molti altri quotidiani locali che rispettavano pedissequamente le direttive imposte dal P.N.F. ed erano, quindi, pesantemente influenzati dalla censura.

La testata ferrarese si distingueva, però, nel panorama della stampa di regime per l'interesse manifestato nei riguardi della discussione teorica sul fascismo e per una ‘terza pagina’ letteraria di eccezionale apertura che si interessò di scrittori e poeti stranieri come T. S. Eliot, J. Joyce, F. Kafka, T. Mann, M. Proust, P. Valéry e italiani come A. Bertolucci, G. Dessì, E. Montale, S. Quasimodo, M. Soldati, G. Ungaretti, E. Vittorini. Non deve essere dimenticato inoltre che, proprio sul *Padano* cominciarono la propria esperienza uomini che, in seguito, avrebbero rotto con il fascismo quali Michelangelo Antonioni, Lanfranco Caretti e Giorgio Bassani, uno dei primi ferraresi a prendere contatti, già nella prima metà del 1943, con gruppi resistenziali.³⁹

È evidente che il modo stesso in cui il “Corriere Padano” era costruito denunciava un'operazione strategica: da una parte un impianto locale chiuso e provinciale, tanto da essere ben visto dagli agrari, dall'altra una terza pagina di larghe vedute, volta a glorificare l'immagine di grande apertura e di anti-conformismo di Balbo.

Il “Corriere Padano” ed il suo direttore Nello Quilici garantirono al gerarca ferrarese la riuscita di questa operazione, permettendogli, inoltre, di continuare, anche dopo il suo allontanamento dalla città estense a causa degli impegni romani, a controllare ed influenzare la situazione locale. “Non diceva altro che la verità Nello Quilici quando scriveva che ‘tutto ciò che è stato fatto nell'ordine spirituale e nell'ordine tecnico del *Corriere Padano* ...porta il segno della sua volontà”.⁴⁰ Il rapporto tra Quilici ed il massimo gerarca ferrarese era nato e si era sviluppato all'insegna da parte del giornalista “della devozione ...da parte di Balbo del possesso, e questi ruoli non furono più cambiati”.⁴¹

Il legame così intenso che si era instaurato tra i due uomini, basti ricordare che Quilici chiese a Balbo il permesso, negatogli, di andarsene dal quotidiano ferrarese per recarsi a dirigere un grande giornale a tiratura nazionale, “Il Mattino” di Napoli,⁴² fu interrotto soltanto dalla morte, che li colse insieme, sullo stesso aereo, nei cieli africani di Tobruk, il 28 di giugno del 1940, solo 18 giorni dopo l'entrata in guerra dell'Italia.

Un altro aspetto di primo piano della politica culturale ferrarese riguarda

gli studi corporativi che nella città estense, come vedremo, acquisiranno una sempre maggiore importanza. Il *Padano* fu ancora una volta uno dei più validi strumenti di circolazione delle idee; al suo interno si incontrarono nomi del calibro di Colamarino, Fortunati, Fovel impegnati a studiare, sotto la supervisione di Quilici, il corporativismo e, più in generale, lo stato fascista.⁴³

Anche il corporativismo e gli studi ad esso inerenti finirono per far parte, a Ferrara, del disegno cultural-propagandistico di Balbo. Di grande importanza all'interno dello sforzo volto a dimostrare la unicità del fascismo ferrarese, deve essere senza ombra di dubbio collocato il II Convegno Nazionale di Studi Corporativi, inauguratosi a Ferrara il 5 maggio del 1932, alla presenza delle autorità locali, dei rappresentanti del regime, di numerosi studiosi giunti da ogni parte d'Italia.⁴⁴

A rendere ancora più degno di nota lo sforzo propagandistico dei fascisti ferraresi contribuì il fatto che, come sottolineavano la stampa locale, la stampa nazionale, Bottai e gli altri numerosi rappresentanti del potere centrale intervenuti alle tre giornate di studi ferraresi, era foltissima la rappresentanza di studiosi stranieri.⁴⁵

Dal punto di vista propagandistico, l'importante evento culturale poteva essere sfruttato sia dal punto di vista nazionale, mostrando l'immagine di una nazione aperta, almeno formalmente, alle istanze provienti dall'estero, sia da quello ferrarese, evidenziando l'importanza che la città estense ed il gruppo dirigente balbiano avevano assunto all'interno del regime.

Il Convegno di Studi corporativi del 1932, del quale Nello Quilici fu uno dei più impegnati organizzatori,⁴⁶ consentì a Ferrara di balzare all'attenzione di tutti i maggiori quotidiani nazionali, che diedero spazio alle cronache ed alle discussioni propiziate dall'evento ferrarese.

Un episodio rende indimenticabile, per gli studiosi, questo avvenimento: fu in questa occasione che Ugo Spirito, per la prima volta, portò a conoscenza della platea, le sue ultime teorie secondo le quali "era auspicabile e necessario giungere 'ad una fusione fra capitale e lavoro sulla base del passaggio della proprietà e dei mezzi di produzione dal capitale privato alle corporazioni'".⁴⁷ L'intervento causò non poco scalpore tra i presenti che accusarono lo studioso di aver "sconvolto l'ideale fascista, proponendo l'evoluzione verso teorizzazioni di carattere bolscevico".⁴⁸

Per comprendere la grande forza che in questo momento il fascismo, sia ferrarese, sia nazionale, cercava di mostrare, deve essere sottolineato che, a differenza di quanto ci si potrebbe aspettare e, a differenza di quanto soprattutto sarebbe potuto accadere in un altro momento del ventennio, Spirito ed il suo unico sostenitore, il professore della Libera Università di Ferrara, Massimo Fovel, collaboratore della rivista di Quilici, "Nuovi Problemi", nonostante le intemperanze della platea, vennero lasciati terminare i propri interventi

e, alla fine della giornata, tornarono tranquillamente ai propri alloggi.

Il Convegno di studi corporativi rivestì un'enorme importanza all'interno dell'ambiente intellettuale ferrarese che a lungo fu impegnato in discussioni edotte riguardanti le teorie espresse durante il dibattito. Ma di quegli interventi, a testimonianza della netta divisione esistente tra i ceti medi urbani e i lavoratori agricoli, dovette giungere nelle campagne un'eco abbastanza attutita: era evidente che la città rappresentava il luogo di identificazione del partito, mentre nelle zone agricole, dove esisteva una concreta polarizzazione tra i proprietari terrieri e il mondo bracciantile, il P.N.F. aveva margini di mediazione ben più ristretti. Deve essere ricordato, per delineare con sufficiente precisione il quadro del periodo, che quelle espresse durante il Convegno e all'interno delle discussioni, che a più riprese interessarono gli ambiti culturali ferraresi, rimasero comunque delle teorie, che non trovarono diretta applicazione nella vita economica sia ferrarese, sia nazionale.

Considerando la grande importanza assegnata all'evento, dal regime, appare interessante sottolineare che all'inaugurazione del Convegno, partecipò l'allora Ministro dell'Educazione Nazionale Bottai, amico personale di Balbo, mentre Mussolini non si presentò, rispettando così la consuetudine, interrotta solo dopo la morte di Balbo con un brevissimo scalo fatto all'aeroporto ferrarese, che voleva che il duce, durante il regime, non fosse mai stato ospite di Ferrara e del massimo gerarca della città.

Un accenno ai rapporti tra Balbo e Mussolini non può essere evitato se si vuole cercare di comprendere il clima nel quale la città estense visse la propria esistenza durante il ventennio.

E' noto che Balbo fu, tra tutti i gerarchi del fascismo, l'unico ad essere temuto da Mussolini quale possibile antagonista nella guida del paese. Per il duce Balbo "era un gerarca autorevole, ma la sua indubbia superiorità rispetto alla media degli altri collaboratori di Mussolini non gli dava alcuna garanzia di conservare e accrescere la sua posizione, ma ne faceva semmai un concorrente potenziale per il dittatore, anche al di là delle sue intenzioni".⁴⁹

Per tornare alla Ferrara degli anni del consenso non deve essere dimenticato che il fascismo cercò di sviluppare attivamente un altro settore della cultura locale, quello universitario.

La Libera Università di Ferrara era piccola, ma quasi completamente asservita al fascismo. Veniva finanziata dalle banche e dagli enti locali, che ne esprimevano il consiglio di amministrazione del quale Balbo fu presidente; "i docenti del piccolo ateneo erano fascisti militanti o filofasci, a dimostrazione della perfetta integrazione tra cultura vecchia e nuova".⁵⁰

Già nel 1928 il fascismo ferrarese aveva mostrato il proprio interesse per gli studi sindacali con l'inaugurazione, avvenuta il 12 novembre di quell'anno, alla presenza delle maggiori autorità locali e di Balbo, della laurea in Scienze

sociali e sindacali⁵¹. A questa iniziativa fece seguito, nel 1935, l'istituzione di una scuola sindacale che era presentata "come l'ultimo atto necessario al completamento del percorso di studi sindacali".⁵² Ma il tentativo di creare un vero e proprio indirizzo di studi corporativi venne messo in atto nel 1936 con l'istituzione di una Scuola post-universitaria di Perfezionamento in discipline corporative, che doveva sostituire la Facoltà di Scienze sociali e sindacali,⁵³ ma che finì per non ottenere il successo che si era previsto.⁵⁴

Balbo e il suo gruppo, quindi, lavoravano per accrescere il proprio prestigio e a Ferrara cominciava a respirarsi aria di grandi avvenimenti e di manifestazioni di carattere culturale. La rivisitazione del luminoso passato rinascimentale della città veniva sempre più spesso proposta, ispirando gli eventi che attiravano sulla città estense l'attenzione degli ambienti culturali italiani e stranieri.

Si trattava di avvenimenti diversi che "si inserivano nella strumentalizzazione del grande passato nazionale per la gloria del regime, portando però a modello non una Roma imperiale e pretenziosa, ma una Ferrara rinascimentale equilibrata e armoniosa".⁵⁵

Una città impegnata nella riscoperta di un passato glorioso, quello di una signoria, gli estensi, che governò in maniera dittatoriale una popolazione agricola poverissima, afflitta da tasse esorbitanti, ma che, allo stesso tempo, usò la cultura, l'arte e la scienza per affermare ed accrescere il proprio prestigio tra le grandi famiglie di quel tempo.

L'operazione tentata a Ferrara all'inizio degli anni trenta non poteva prescindere dalla presenza nella città estense di grandi personalità che si impegnarono personalmente nel difficile progetto: Angelo Facchini, Nives Comas Casati, Nello Quilici, Renzo Ravenna, Agnelli, Ravagnani, sono alcuni dei protagonisti di quel vivacissimo frangente della storia ferrarese.

A questo punto, in relazione alla presenza fondamentale di Renzo Ravenna e di altri ebrei all'interno della politica messa in atto da Balbo nella città estense, appare importante sottolineare il ruolo centrale che, all'interno di tale realtà ha sempre rivestito la Comunità israelitica. Abbiamo citato tra i nomi dei più importanti collaboratori di Balbo l'avvocato Renzo Ravenna, primo podestà della città estense, che mantenne questo incarico dal 1926, sino alla promulgazione delle leggi razziali nel 1938.

Questa figura, prioritaria all'interno della politica di creazione del consenso attuata a Ferrara da Balbo, esemplifica, in qualche modo, il rapporto tra la città estense ed il gruppo ebraico locale.

A Ferrara non esisteva un 'problema' ebraico; la comunità, che al momento delle leggi razziali contava circa 700 aderenti, "era una delle più anziane e meglio inserite di tutta Italia. Contava una maggioranza di media borghesia commerciale, una minoranza proletaria e un certo numero di agrari medi e grandi, tra i quali alcuni dei più ricchi proprietari della provincia".⁵⁶



Renzo Ravenna, 1933.

Gli ebrei in questa città erano inseriti a pieno titolo nel tessuto connettivo sia dal punto di vista economico, sia da quello sociale: "infatti furono in grande maggioranza fascisti ferventi".⁵⁷

Non semplice, quindi, l'intento di descrivere quale fu l'impatto delle leggi razziali sulla popolazione ferrarese non ebraica da sempre abituata a convivere con questa componente perfettamente integrata della società.

Balbo riconosceva il legame esistente tra il fascismo ferrarese e molti dei componenti della comunità; per questo motivo, pur essendo conscio dell'impossibilità di fermare Mussolini, nella riunione del gran Consiglio del 6 ottobre 1938, tentò di attenuare la portata della legislazione, ottenendo appoggio solo in De Bono e Federzoni.⁵⁸

La messa in opera delle leggi razziali produsse a Ferrara numerose vittime illustri, primo tra tutti il podestà Ravenna, che si dimise dall'incarico "per evitare ai fascisti ferraresi l'imbarazzo di allontanare dal palazzo comunale un personaggio tanto in vista e, soprattutto, intimo amico di Balbo".⁵⁹

Balbo non ottenne di bloccare la legislazione antisemita; nonostante ciò egli "manifestò ripetutamente la sua amicizia verso Ravenna ed altri ebrei cacciati dalle loro cariche...Lo stesso atteggiamento tenne il fascismo ferrarese, che accettò l'antisemitismo senza crederci ed espulse dalla collettività

alcune centinaia di persone che pure non sentiva diverse: una dimostrazione di meschinità politica e morale, a ben vedere non poi così sorprendente nel clima grigio e conformista della dittatura fascista e in una provincia che trovava del tutto naturale condannare alla più nera miseria la metà almeno dei suoi abitanti”.⁶⁰

Ma per ritornare alla politica di creazione del consenso e di sprovincializzazione di Ferrara è necessario ricordare che è proprio in questa ottica che si spiega lo sforzo culturale compiuto con la pubblicazione dell’*Ottava d’Oro*, il volume che contiene i testi di circa una quarantina di conferenze su Ariosto svolte da studiosi buona fama, ma anche da alcuni notabili locali; lo stesso Balbo vi contribuì con un saggio dal titolo “Il volo di Astolfo”, preparato con la collaborazione di Nello Quilici.⁶¹

Anche se all’origine del rinnovato interesse da parte della cultura ferrarese per il rinascimento sta il celebre saggio di Benedetto Croce sull’Ariosto come poeta dell’Armonia,⁶² e quindi uno studio di altissimo valore, il risultato dell’*Ottava d’oro* apparve di livello differente.

L’*Ottava* non si configurava, infatti, come una raccolta omogenea di studi ariosteschi, ed in effetti non poteva essere considerata tale, data la partecipazione all’esperienza editoriale di personaggi che avevano ben poco a che vedere con la letteratura e con l’Ariosto, quanto piuttosto come “la testimonianza massiccia ed imponente di una rinnovata attenzione che si polarizza[va] sul rinascimento come un momento centrale ed esemplarmente positivo della cultura e della storia italiana, e che si concentra[va] su Ferrara soltanto perché nell’Ariosto è indicato il rappresentante autentico e tipico di un’esperienza spirituale d’idillio naturalistico e di armonia”.⁶³

Ma l’intento culturale e letterario non rendeva meno importante quello propagandistico. L’iniziativa, che si concludeva alla vigilia delle celebrazioni ariostesche, “veni[va] così a essere anche un’operazione di esaltazione della città di Ferrara attraverso il suo massimo poeta: e si spiega[va] in questo modo la presenza di Italo Balbo fra i patrocinatori, in una politica culturale di intonazione tutta municipale, che non bada[va], quindi, per nulla, al fatto che l’Ariosto [potesse] essere riconducibile a lezioni politiche”.⁶⁴

Le celebrazioni ariostesche avevano lo scopo, quindi, di ricollegare Ferrara al proprio grandioso passato rinascimentale, proponendo, e non certo velatamente, un parallelo tra i signori di quel tempo ed i novelli anfitrioni della città.

L’operazione ambiva, è evidente, a riportare Ferrara al centro dell’attenzione della cultura nazionale e straniera, ma non si deve dimenticare un altro aspetto fondamentale di questa operazione propagandistica, collegato con il passato violento del fascismo ferrarese. L’interesse per la cultura e per l’arte, in tutte le proprie manifestazioni, celava la volontà, di certo non secondaria,

di fornire un’immagine purificata del fascismo ferrarese, un movimento, in seguito divenuto partito, che era giunto al successo tramite l’uso sistematico della violenza e della prevaricazione. Manifestare interesse attivo per argomenti tanto elevati, presenziare a mostre e convegni, produrre saggi per ambiziose esperienze letterarie, forniva la possibilità, a personaggi tanto compromessi, di tentare di ricostruirsi una facciata accettabile agli occhi della pubblica opinione, che ancora tendeva ad individuarli come gli squadristi.

Analizzare questi fraganti, impegnandosi a sottolineare i risultati a volte veramente elevati ottenuti dalla cultura e dall’arte in questo periodo della nostra storia, non ci autorizza, perciò, a dimenticare che quello all’interno del quale si muovevano uomini di grande spessore intellettuale, era pur sempre un regime dittatoriale che, oltre alle violenze esercitate per raggiungere il potere, aveva privato gli italiani di ogni libertà democratica, abolendo i partiti, applicando una pesantissima censura nei confronti dei mezzi di informazione ed esercitando un controllo capillare della vita dei cittadini.

Il clima culturale della città appariva imperniata su tali manifestazioni: le Celebrazioni Ariostesche compresero eventi tra i più svariati. Ebbero inizio con l’inaugurazione della Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento, ma proseguirono con altre Mostre (Bibliografica, Iconografica, dei Bronzi e d’Arte Moderna), con l’esordio della Stagione Lirica presso il Teatro Comunale, con la ripresa delle corse del Palio e varie altre manifestazioni, alcune delle quali di carattere sportivo.⁶⁵

L’interesse della comunità nei confronti delle Celebrazioni ariostesche fu elevatissimo e numerosi furono gli ambienti cittadini che si impegnarono per la riuscita delle manifestazioni.

La volontà degli intellettuali locali di rendere esemplari queste celebrazioni è testimoniata dalla decisione della Commissione Esecutiva per le Onoranze Centenarie a Ludovico Ariosto che scelse addirittura di bandire un concorso, tra gli artisti nati nella provincia, per la creazione di un manifesto murale che propagandasse gli eventi.⁶⁶

Il Regio Liceo “Ariosto” non poté non offrire il proprio contributo ad un evento tanto importante della vita cittadina, così strettamente legato al poeta del quale si fregiava di portare il nome.

Tra le numerose testimonianze dell’impegno profuso dall’istituto non può essere dimenticato che alcuni professori del Liceo parteciparono agli studi ariosteschi con saggi letterari, in seguito pubblicati.⁶⁷

Rilevante importanza, all’interno dello sforzo culturale e propagandistico compiuto dal fascismo ferrarese per dare lustro alla propria esperienza politica, rivestì la grande Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento, aperta al pubblico il 7 maggio 1933, mentre il giorno precedente la rassegna era stata visitata da critici e studiosi di chiara fama.⁶⁸

La mostra, secondo alcuni, era stata proposta e decisa da Italo Balbo “nell'autunno del 1931, così come tre anni prima il quadrumviro aveva promosso le conferenze ariostesche dell' *Ottava d'oro*.”⁶⁹

Egli attivò immediatamente il direttore delle Belle Arti, Arduino Colasanti ed i propri carissimi amici, il podestà Renzo Ravenna e Nello Quilici, i quali “per la realizzazione dell'impresa pensarono subito a due personaggi di eccezione: Adolfo Venturi, considerato il maggior conoscitore dell'arte ferrarese, e Nino Barbantini, direttore della Galleria d'Arte moderna di Venezia, un ferrarese d'origine e di cultura, rimasto molto affezionato alla città natale.”⁷⁰

Il clima che caratterizzò la preparazione della Esposizione fu immediatamente vivace e coinvolse numerosi esponenti della società ferrarese. Di grande rilievo il comitato d'onore della manifestazione che, come si può leggere nelle pagine iniziali del catalogo dell'esposizione, era “stata indetta dalla città di Ferrara -auspice la reale accademia d'Italia - per celebrare il quarto centenario della morte di Lodovico Ariosto”⁷¹ e poteva vantare il patrocinio del Re d'Italia.

Una lunga lista di nomi altisonanti testimoniava il grande seguito che l'esperienza ferrarese riusciva ad ottenere anche a livello nazionale: il Ministro dell'Educazione Nazionale Francesco Ercole, il Presidente del Senato Luigi Federzoni, il Presidente della Camera dei Deputati, Giovanni Giurati, il Segretario Nazionale del P.N.F., Achille Starace, il Presidente dell'Accademia Reale d'Italia, Guglielmo Marconi, il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, il ferrarese Edmondo Rossoni ed inoltre il Prefetto e l'Arcivescovo di Ferrara, Americo Festa e Ruggero Bovelli ed il Podestà di Reggio Emilia, città dalla quale provenivano alcune delle opere esposte, Adelmo Borettini.⁷² La presidenza effettiva della celebrazione del centenario era affidata ad Italo Balbo, mentre il podestà Ravenna, vicepresidente, si occupava concretamente della messa in opera della mostra.⁷³

Il direttore dell'Esposizione, alla quale si dedicò con dedizione e passione, fu Nino Barbantini, il quale riuscì, in questa operazione, ad affermare i propri meriti “sia nella scelta, collocazione, presentazione delle opere, sia nell'indicazione di un itinerario critico, magari imperfetto, ma organico e stimolante, senza del quale non sarebbe stato possibile lo straordinario risultato dell'officina ferrarese di Roberto Longhi”.⁷⁴

Nel dicembre del 1932 si diede inizio ai lavori di adattamento della Pinacoteca Comunale, collocata all'interno del Palazzo dei Diamanti, che furono portati a termine con grande puntualità.⁷⁵

L'Esposizione, che come abbiamo scritto venne inaugurata il 7 maggio 1933 con un discorso dell'accademico d'Italia Ugo Ojetti, che in seguito venne pubblicato, doveva chiudersi il 16 ottobre dello stesso anno, ma venne prorogata sino al 1° luglio 1934, per una durata complessiva di quattordici mesi e con un afflusso di oltre 70.000 visitatori.

La Mostra, ma anche altre delle celebrazioni ariostesche, poterono contare sulla presenza in città di alcuni membri della famiglia reale.

Il 7 di maggio giunsero a Ferrara i Principi di Piemonte, la giovane coppia di sposi attrasse prepotentemente l'attenzione della pubblica opinione ed il *Padano* si preoccupò di descrivere con precisione la visita all'Esposizione, sottolineando le grandi manifestazioni di calore nei confronti della corona, che culminarono il 15 ottobre “alla venuta di Vittorio Emanuele III, accompagnato da Francesco Ercole, per la celebrazione ufficiale del Centenario Ariostesco, tenuta al Comunale da Giulio Bertoni con una orazione diffusa dalla radio anche all'estero”.⁷⁶

Ancora una volta, a rimarcare l'atteggiamento di distacco nei confronti della città, l'assenza di Benito Mussolini, che non passò certo inosservata ai notabili, ma nemmeno alla popolazione ferrarese, che, si racconta, abitualmente si lamentava del trattamento di scarso interesse ad essa riservato dal duce. Anche in questa occasione il dittatore italiano dimostrò di non gradire la forte personalità di Balbo e preferì restare lontano dalle celebrazioni che, con la consegna al ferrarese del bastone di Maresciallo dell'aria, ne sancirono una volta in più il successo.

Tra la fine degli anni '20 e la metà degli anni '30, Ferrara pullulava di iniziative di ogni genere e la cultura deteneva, all'interno di questo vasto movimento, un ruolo centrale.

Gli anni seguenti videro un cambiamento di rotta notevolissimo che di certo venne influenzato dall'allontanamento di Balbo, che nel novembre del '33 fu costretto ad abbandonare il Ministero dell'aeronautica e venne destinato in Libia come governatore,⁷⁷ ma che più concretamente venne condizionato dall'aggravarsi della situazione economica e dall'interesse sempre più acceso del regime nei confronti di esperienze belliche, che sarebbero culminate nella partecipazione alla seconda guerra mondiale nel giugno del '40.

Alla metà degli anni trenta il fascismo ferrarese si trovò a fronteggiare difficoltà notevoli: da una parte i problemi economici, che costrinsero il regime a rivedere la propria politica di opere pubbliche, dall'altra il calo del consenso all'interno degli ambienti prevalentemente borghesi che lo avevano sempre appoggiato ed il sempre meno celato “malcontento delle classi subalterne, che malgrado ogni sforzo organizzativo e propagandistico non potevano dimenticare che la dittatura aveva peggiorato (e nel caso più favorevole non migliorato) le loro condizioni di vita”.⁷⁸

Trova così spiegazione il cambio di rotta deciso da Balbo, pur sempre presente nelle decisioni riguardanti Ferrara, e dal suo gruppo. Due le direzioni nelle quali si mossero: “un rafforzamento dell'organizzazione e la ricerca di garanzie per l'occupazione dei braccianti”.⁷⁹

Per lenire la situazione il fascismo ferrarese si trovò a rilanciare, come già

era stato nel passato, il mito di un grande programma di appoderamento che avrebbe dovuto condurre alla suddivisione di ben 170.000 ettari di terreni.⁸⁰

Ma ben più interessante a livello propagandistico si rivelò lo sforzo compiuto dal fascismo ferrarese, per sostenere un altro dei punti cardine di quella che doveva essere la politica di ripresa economica della provincia: la creazione di una zona industriale ferrarese. Questo compito fu affidato a Vittorio Cini, già artefice della messa in attività di quella veneziana di Porto Marghera, collocata tra Ferrara ed il Po.

Il comune avrebbe messo a disposizione aree a costi non particolarmente elevati, impegnandosi in un piano di esproprio, al quale si opposero gli agrari, e avrebbe predisposto le infrastrutture, mentre il governo sarebbe intervenuto con un pacchetto di esenzioni fiscali e doganali.⁸¹

In realtà la creazione della zona industriale, che molta importanza rivestì per Ferrara negli anni successivi la fine del fascismo, non portò miglioramenti evidenti nella vita delle masse lavoratrici ferraresi. Essa può essere interpretata piuttosto come “il risultato della convergenza di strategie tra il gruppo industrial-finanziario veneziano di Cini e Volpi, interessato ad ampliare la sua sfera di influenza, e quello ferrarese di Balbo, che dalla zona industriale si aspettava un rafforzamento della sua posizione, che non mettesse però in discussione le strutture dell'agricoltura provinciale, nè il potere degli agrari”.⁸²

La situazione ferrarese andava velocemente evolvendosi, Balbo ed il suo gruppo mantennero, comunque, il controllo e la preminenza all'interno della provincia, dando “dimostrazione di iniziativa politica, nell'ambito s'intende del suo ruolo di classe”.⁸³

La politica dei ‘grandi eventi’ era terminata; l'evoluzione dei tempi imponeva svolte che l'entrata in guerra, in seguito, avrebbe reso ancora più drammatiche.

Tra la fine degli anni '20 e la prima metà degli anni '30 la cultura ferrarese aveva vissuto un periodo di innegabile splendore ed aveva prodotto alcuni di quelli che, nel dopoguerra, sarebbero divenuti tra i migliori intellettuali italiani.

È un dovere dello storico evidenziare e descrivere questo processo che ci aiuterà a riflettere su quanto questa evoluzione della nostra cultura possa essere addebitata al fascismo e quanto, invece, abbia fatto comunque parte del processo di crescita e di modernizzazione del paese. È importante non dimenticare che se è vero che il fascismo ferrarese seppe esprimere un progetto di egemonia politica inteso come “capacità di fornire e sfruttare un quadro culturale ed ideologico organico”,⁸⁴ rivolto alla borghesia cittadina, ben diverso fu l'atteggiamento nei confronti della classi subalterne, per le quali mai ci fu spazio.

Le parole di Luigi Ambrosoli, che non possiamo che condividere, concludono e chiariscono adeguatamente il quadro della politica culturale ferrarese, durante il ventennio.

“Il fascismo ferrarese cercava il consenso degli intellettuali borghesi, destinati a diventare i ‘beniamini’ del regime fino a consentire loro un'autonomia di giudizio che arrivò a sfiorare la fronda ...Ma questa è la facciata dietro alla quale rimangono il grave ritardo culturale delle masse e i bisogni arretrati di istruzione del popolo che, se non si aggravano, non ottengono ricuperi... L'avvento del fascismo arresta le iniziative di istruzione popolare e di educazione proletaria che i sindacati e i partiti di sinistra, stante le carenze dei governi, avevano posto in atto. Due facce della medaglia: favorire il ruolo degli intellettuali nella società da una parte, contenere ed annullare quello del proletariato dall'altra”.⁸⁵

In un'epoca di facili revisionismi, nella quale si tenta sempre più spesso di comunicare alle nuove generazioni il concetto del superamento dell'opposizione tra fascismo ed antifascismo, appare fondamentale, per chi si occupa di storia, ribadire che le differenze esistono e sono rilevanti.

Riconoscere che, all'interno del regime fascista, sono state prodotte valide iniziative di carattere culturale e che sono stati messi in atto processi di modernizzazione e di crescita, che hanno avuto un ruolo di primo piano anche nell'Italia post bellica, non significa dimenticare che quello di Mussolini fu un regime dittatoriale, che si impose con la violenza, abolendo ogni forma di libertà, che perseguitò, spesso in maniera violenta, i propri avversari, e che lasciò la maggior parte degli italiani in condizioni economiche gravissime, trascinando la nazione in una guerra, accanto all'alleato nazista, che distrusse quasi completamente il paese. Queste sono le premesse che, ogni volta che si accenna allo studio del regime fascista, non possono essere dimenticate, senza stravolgere il senso di ciò che il fascismo ha rappresentato per l'Italia.



Ferrara 1938, lavori nella zona industriale.

NOTE

¹ ALESSANDRO ROVERI, *Le origini del fascismo a Ferrara, 1918/1921*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 11-12.

² *Ibidem*, p. 12.

³ *Ibidem*, p. 13.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁷ ANTONELLA GUARNIERI, *Il disagio delle campagne e la ribellione del 1897*, sta in *Atti del Convegno, Gli scioperi del 1897 nel Ferrarese*, Ferrara, Il Globo, 1999.

⁸ PAUL R. CORNER, *Il fascismo a Ferrara*, Bari, Laterza, 1974, p. 122.

⁹ *Ibidem*, p. 125.

¹⁰ *Ibidem*, p. 126.

¹¹ *Ibidem*, p. 131. A proposito dei fatti del 20 dicembre del 1920 si legga la ricostruzione, tra le più complete, realizzata da Alessandro Roveri, nel suo volume già citato precedentemente., alle pp. 100-106.

¹² *Ibidem*, p. 133.

¹³ P. R. CORNER, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴ A proposito degli anni formativi e dell'esperienza di guerra, si veda: GIORGIO ROCHAT, *Italo Balbo*, Torino, UTET, 1986, pp. 15-34.

¹⁵ P. R. CORNER, *op. cit.* p. 194.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 195.

¹⁸ A proposito PAUL CORNER, *op. cit.*, p. 157, riporta una interessante stima: "Un autore ha calcolato che tra il febbraio e l'aprile ebbero luogo più di 130 spedizioni, da cui risultò la distruzione di circa 40 sedi socialiste (comprese Camere del lavoro, uffici delle leghe e alcune cooperative)".

¹⁹ Numerosissimi erano, sino a qualche tempo fa, quanti, nelle campagne limitrofe a quella ferrarese, ricordavano con terrore le incursioni delle "squadracce" di Balbo contro le leghe socialiste e contro quanti non si volevano arrendere all'avanzata fascista. A proposito è ancora PAUL R. CORNER, *op. cit.*, p. 158, a descriverci un interessante esempio di ciò che accadeva nelle campagne: "Il 9 marzo si tenne a Codrea una riunione della lega locale per decidere l'atteggiamento da assumere dinanzi al movimento fascista, e si optò per la resistenza. Allora numerosi fascisti presenti picchiarono il capolega e il se-

gretario dell'ufficio di collocamento davanti agli occhi dell'assemblea, dopo di che - riferì la *Scintilla* con pesante ironia - gli operai si sono sottomessi e con grande entusiasmo sono diventati fascisti".

²⁰ P. R. CORNER, *op. cit.*, p. 164.

²¹ ALESSANDRO ROVERI, *L'affermazione dello squadristo nelle campagne ferraresi 1921-1922*, Ferrara, Italo Bovolenta Editore, 1979, *op. cit.*, p. 19.

²² *Ibidem*, p. 34.

²³ *Ibidem*, p. 35.

²⁴ P. R. CORNER, *op. cit.*, p. 256.

²⁵ *Ibidem*, p. 280.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 281.

²⁸ Il 5 novembre 1933 Balbo venne esonerato dalla carica di Ministro dell'Aeronautica e il 15 Gennaio 1934 raggiunse la Libia in qualità di Governatore. Vedi a proposito G. ROCHAT, *op. cit.*, p. 220 e p.252.

²⁹ A proposito è interessante quanto scrive GIORGIO ROCHAT, *op. cit.*, p.187: "Secondo la testimonianza di Annio Bignardi, verso la metà degli anni Trenta facevano parte stabile del gruppo il podestà Renzo Ravenna, Nello Quilici che sovrintendeva ai problemi culturali, Enrico Caretti e Giulio Divisi, due protagonisti dello squadristo, nonché alcuni più giovani, come il nipote amatissimo Lino, segretario provinciale del partito dal 1934 al 1940, Annio Bignardi, segretario del sindacato braccianti, e Paolo Fortunati, professore universitario di statistica. Negli anni precedenti avevano fatto parte del gruppo Umberto Klinger, segretario del partito dal 1924 al 1929 e poi passato a Roma a sviluppare l'aviazione civile, e Renzo Chierici, segretario del partito dal 1929 al 1933".

³⁰ *Ibidem*, p. 176.

³¹ *Ibidem*, p. 185.

³² *Ibidem*, p. 177. A proposito dell'organizzazione fascista e parafascista ferrarese, di fondamentale importanza per la comprensione del fenomeno locale appaiono gli studi di Renato Sitti, tra questi il volume *La Capillare. Rapporto su un'organizzazione fascista di base*, Ferrara, Cartografica Artigiana, 1986.

³³ G. ROCHAT, *op. cit.*, p. 178.

³⁴ *Ibidem*, p. 181.

³⁵ *Ibidem*, p. 180-181.

³⁶ ANNA FOLLI, *Italo Balbo e il 'Corriere Padano'*, sta in: *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali. Dalla Scuola Metafisica a 'Osessione'*, a cura di Walter Moretti, Bologna, Cappelli, 1980, p. 83.

³⁷ *Ibidem*, p. 86.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ ANTONELLA GUARNIERI, *Ferrara 1943, Dal 25 luglio a Salò. Interpretazione della "lunga notte"*, Casalecchio di Reno-Bo, Grafis, 1993, p. 21.

⁴⁰ A. FOLLI, *op. cit.*, p. 85.

⁴¹ *Ibidem*, p. 86.

⁴² *Ibidem*, p. 87.

⁴³ G. ROCHAT, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁴ ANTONELLA GUARNIERI, *Gli studi corporativi a Ferrara*, sta in *Padania*, n12, anno IV, 1992, p. 205.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 207.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ GIORGIO ROCHAT, *Italo Balbo nel regime fascista*, sta in *La cultura ferrarese tra le due guerre mondiali*, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁰ G. ROCHAT, *Italo Balbo*, *op. cit.*, p. 183.

⁵¹ A. GUARNIERI, *Gli studi corporativi a Ferrara (1927-1941)*, *op. cit.*, p. 200.

⁵² *Ibidem*, p. 210.

⁵³ *Ibidem*, p. 215.

⁵⁴ G. ROCHAT, *Italo Balbo*, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 184-185

⁵⁶ *Ibidem*, p. 196.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 197.

⁵⁹ ANTONELLA GUARNIERI, *Fonti per lo studio della Comunità israelitica ferrarese durante il fascismo*, sta in *Ebrei e antisemiti. Storia e problemi contemporanei*, n. 14, a. VII, Bologna, CLUEB, 1994, p. 85.

⁶⁰ G. ROCHAT, *Italo Balbo*, *op. cit.*, p. 197-198.

⁶¹ *Ibidem*, p. 183.

⁶² GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L' "Ottava d'oro" e l' "Officina ferrarese"*, sta in *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali*, *op. cit.*, p. 144.

⁶³ *Ibidem*, p. 144.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Vedi a proposito L' *Incipit* interno al volume.

⁶⁶ Vedi a proposito il saggio interno al volume: VALENTINA MODUGNO, NORA ZANETTI, *Il cartello pubblicitario*.

⁶⁷ Vedi a proposito il saggio interno al volume: SARA ALVISI, EUGENIO CARPEGGIANI, *Le Celebrazioni Ariostesche e il Regio Liceo "Ariosto"*.

⁶⁸ ARCANGELO ROTUNNO, *L'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento e "L'officina ferrarese" di Roberto Longhi*, sta in *La cultura ferrarese tra le due guerre mondiali*, *op. cit.*, p. 183.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 182.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Catalogo della Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Ferrara, maggio-ottobre 1933.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ A. ROTUNNO, *L'Esposizione della cultura ferrarese del Rinascimento e l' "Officina Ferrarese"*, *op. cit.*, p. 182.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 183.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ G. ROCHAT, *op. cit.*, 190.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 191.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 192.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 192-193.

⁸¹ *Ibidem*, p. 194.

⁸² *Ibidem*, p. 195.

⁸³ *Ibidem*, p. 196.

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 184.

⁸⁵ *Ibidem*.

Le Celebrazioni Ariostesche e il Regio Liceo “Ariosto”

*Sara Alvisi, Eugenio Carpeggiani **

Il Regio Liceo Statale Ariosto, fondato nel Dicembre del 1860, che, come gli altri licei del regno doveva curare la preparazione della classe dirigente locale, accoglieva quasi esclusivamente allievi appartenenti alla borghesia: era quindi naturale il coinvolgimento a più livelli della scuola nelle attività culturali della città, a maggior ragione se gravitanti attorno a Ludovico Ariosto a cui l'istituto era stato dedicato sin dal 1865.¹

Il primo Marzo del 1932, in una sala della Residenza Municipale, su invito del Podestà Renzo Ravenna e indetta dal Comitato dell' *Ottava d'Oro*, si era tenuta la prima riunione per la Celebrazione del IV Centenario Ariostesco allo scopo di definire le modalità di svolgimento delle attività previste.

Erano presenti, tra i più alti esponenti della società ferrarese, il Dott. Cav. Emilio Teglio,² preside del Regio Liceo Ariosto, che informa i presenti della prossima pubblicazione di un Annuario della scuola contenente gli studi dei professori dell'Istituto sul Poeta, e il Dott. Cav. Uff. Antonio Zanoletti,³ insegnante di storia dell'arte del liceo, Fiduciario Provinciale dell'Associazione Fascista Scuola, Vice Presidente del Comitato Provinciale Ordine Nazionale Balilla che, come Capo della Divisione Belle Arti del Comune di Ferrara, figurerà poi nel Comitato dell'Esposizione.

Negli anni seguenti il liceo verrà coinvolto, a vario titolo, nelle celebrazioni: il prof. Paolo Rocca,⁴ ordinario di materie letterarie al liceo e membro del Comitato provinciale O.N.B., curerà la revisione e stenderà gli indici de *L'Ottava d'Oro*; saranno inaugurate per l'occasione due lapidi commemorative, il busto dell'Ariosto, opera di Angelo Conti e di proprietà della scuola, verrà esposto nella Mostra Iconografica Ariostesca, allievi dell'istituto visiteranno le mostre ferraresi e infine la biblioteca della scuola, una delle più prestigiose della città, si arricchirà di libri editi per l'occasione, e riceverà in dono dallo stesso Comitato Ariostesco il plico contenente 227 foto Fiorentini, dal ritrovamento delle quali ha avuto inizio il nostro lavoro di ricerca.

La partecipazione del liceo alle Celebrazioni è documentata nei numeri VI e VII degli Annuari⁵ della scuola, pubblicati a cura del Preside Emilio Teglio che, in una seduta del collegio dei docenti “...Ringrazia ...i compilatori del-

* Al lavoro di ricerca hanno collaborato Beatrice Bissi e Francesco Mannella

*l'Annuario 1930-32, che, è lieto di affermarlo, ha meritato molte lodi e le congratulazioni di S. E. il Ministro*⁶: la pubblicazione infatti, grazie anche alla crescente rilevanza delle Celebrazioni, ha avuto una diffusione non solo interna ed è stata considerata, nell'epoca, un significativo contributo agli studi attorno all'Ariosto, infatti il Comitato per le Celebrazioni farà pervenire alla scuola £ 400 "...a titolo di concorso nella spesa sostenuta dall'Istituto per la pubblicazione nell'Annuario di studi ariosteschi".⁷

Questo numero speciale degli Annuari viene introdotto dal prof. Francesco Carli,⁸ ordinario di lettere italiane e latine del liceo e fiduciario della Dante Alighieri con un intervento dal titolo significativo, *Le celebrazioni del centenario ariostesco nel Liceo-Ginnasio Ariosto*⁹ in cui si legge: "Anche la nostra scuola, che si gloria di nominarsi dal Poeta, chiama i suoi giovani alla festa comune. Ma il rito vuol essere più umile e affettuoso e quotidiano... I poeti, grandi fanciulli, si rivelano più facilmente agli spiriti semplici e immaginosi. E noi li incoraggiamo ad accogliere pronti l'invito del Poeta a mettersi in comunione diretta con lui, a immergersi quasi nell'armonia delle ottave, e con quanta potenza di incanti egli li attrae, costringendoli a ripercorrere le vie di tutti i sogni di cui è signore, e nel rapimento essi finiscono per amarlo e comprenderlo".¹⁰

Seguono diversi contributi di insegnanti della scuola, che in tal modo forniscono il loro apporto alle letture ariostesche dell'*Ottava d'Oro*: vengono pubblicati *La Musa latina nell'opera di Ludovico Ariosto* di Francesco Viviani,¹¹ *Riflessi delle Georgiche nel Furioso* di Paolo Rocca e *Figure muliebri nell'Orlando Furioso* di Alfredo Grilli.¹² Proprio quest'ultimo verrà in seguito invitato a introdurre nell'annuario una monografia storica sul nostro liceo.¹³

Anche l'Annuario 1932-33 testimonia il coinvolgimento dell'istituto alle Celebrazioni. Ha inizio con il resoconto dettagliato dell'inaugurazione della lapide in onore degli ex allievi caduti in Guerra e di quella in onore dell'Ariosto, inaugurazione tenutasi il 25 Maggio. Il 24 Maggio, questa è la data impressa sulla lapide, anniversario della dichiarazione di guerra dell'Italia, il liceo, insieme alle massime autorità locali, aveva partecipato alle celebrazioni dell'avvenimento, per cui è stato necessario posporre di un giorno la cerimonia che prevedeva la presenza delle personalità locali e naturalmente di tutti gli allievi e insegnanti dell'istituto, oltre che di rappresentanze delle altre scuole cittadine. Nell'Annuario del R. Liceo Scientifico A. Roiti, si legge: "Il Preside, il prof. Colombo ed una rappresentanza di alunni con bandiera intervengono alla solenne cerimonia svoltasi nei locali del R. Liceo Ginnasio Ariosto...".¹⁴

A proposito dell'iniziativa il Preside Teglio dice: "...non poteva, non doveva, il nostro Istituto, dimenticare il suo lare domestico nella ricorrenza centenaria; fra le molteplici celebrazioni che Ferrara, festante e festosa, sotto la guida del suo benamato e benemerito Podestà, tributa alla memoria del poeta, non doveva mancare il rito della Scuola che di lui ha il nome. L'accostamento odierno non



Lapide in ricordo degli ex alunni del liceo caduti in guerra.

*sembri artificioso o comunque inopportuno. Tutte le fiamme dell'Ideale debbono brillare nella Scuola a stimolo e incitamento dei giovani...".*¹⁵

Italo Balbo invitato, ma impossibilitato a presenziare, invia un telegramma di partecipazione: "Impegni del mio ufficio mi impediscono di essere personalmente tra la gioventù studiosa del Liceo Ariosto che celebra il maggior poeta della nostra terra e gli eroici ex alunni che diedero la fiorente vita nella guerra liberatrice, ma il mio spirito di antico studente e di combattente è presente e partecipe del generoso entusiasmo che esalta la poesia e l'eroismo, duplice retaggio della giovinezza italiana dal Duce lanciata verso i più alti destini. - Italo Balbo" il messaggio viene letto dal Preside "...tra ripetute acclamazioni al Quadrunviro e al Duce...".¹⁶

Accompagna la scoperta delle lapidi il discorso commemorativo gli ex alunni caduti nella guerra del 1915-18, pronunciato dal prof. Antonio Zanoletti che, come Vicepresidente del Comitato provinciale O.N.B. e per i suoi trascorsi militari, è il più adatto a tessere le lodi di questi valorosi studenti.

Le prime notizie relative alle lapidi, risalgono al 28 Giugno del 1932 quando, durante un'adunanza straordinaria del Consiglio di Amministrazione del Real Liceo, il Preside aveva fatto presente che: "Nel prossimo anno verrà celebrato in Ferrara il centenario ariostesco, al quale questo Istituto intende parteci-

pare ...ritiene questo una buona occasione affinché il Liceo-Ginnasio assolvere un suo impegno d'onore ponendo nei locali della scuola una pietra che ricordi gli ex alunni caduti in guerra".¹⁷ Data la valenza educativa dell'iniziativa, il Preside propone che la spesa sia sostenuta interamente dalla cassa scolastica mentre il rappresentante di padri di famiglia, avv. Antonio Ravenna e il prof. Luigi Calzolari, direttore della locale Cassa di Risparmio e rappresentante degli enti sovventori, si impegnano di far avere in aggiunta contributi esterni che verranno utilizzati anche per una lapide celebrante il centenario del Poeta.

Per la realizzazione e la messa in opera delle stesse verranno pagate lire 1.386,70¹⁸ di cui lire 500 offerte dalla Cassa di Risparmio, lire 100 dall'Amministrazione Provinciale, lire 100 dalla famiglia Sinigaglia e lire 140 da alunni vari.¹⁹

Nella lapide ai Caduti, collocata dopo lo spostamento del liceo in via Arianuova sul muro che fiancheggia il viale d'ingresso della scuola, si leggono le seguenti parole, dettate dal prof. Francesco Viviani

MORS DOMUIT CORPORA
VICIT MORTEM VIRTUS

seguite dai nomi dei Caduti; "verrà così soddisfatto", come sostiene il Preside Emilio Teglio, "un debito d'onore del nostro Istituto".²⁰

La lapide in onore dell'Ariosto, di cui abbiamo perso le tracce nel momento del traslocco del liceo da via Borgoleoni a via Arianuova, aveva la seguente epigrafe, dettata dal prof. Francesco Carli:

LUDOVICO ARIOSTO
CHE DI BELLEZZA RICREÒ L'ITALIA TRISTE
CD ANNI DOPO LA MORTE
INCANTA ANCORA E SORRIDE
E DÀ SERENI FANTASMI ARMONIOSI
NUOVE LUCI SPANDE NUOVE FIAMME
DI CORTESIE E DI AUDACI IMPRESE
PER L'ITALIA REDENTA DA ROMA

Nei verbali della scuola si legge: "Il Preside esprime la sua intima soddisfazione per il modo col quale si è svolta la cerimonia del 25 maggio; gli sono pervenute manifestazioni di compiacimento da parte delle Autorità; ringrazia i colleghi per la collaborazione prestatagli, particolarmente il Vicepreside prof. Zanolletti per la bella orazione pronunciata".²¹

Infine nell'Annuario del '32-'33, si segnala la partecipazione della scuola alle "...cerimonie per l'apertura e per la chiusura delle celebrazioni per il centenario ariostesco, alla presenza la prima delle LL. AA. RR. i Principi del Piemonte, l'altra di S.M. il Re"²² e si dà notizia delle "...visite degli alunni delle classi

liceali, guidati dal professore di Storia dell'arte, alla Mostra della pittura ferrarese del Rinascimento".²³

In una fotografia scattata in occasione della lettura ariostesca in difesa di Angelica, tenuta da Antonio Baldini, ideatore dell'Ottava d'Oro, al Parco Massari, accanto al relatore si vede chiaramente il busto dell'Ariosto di proprietà della scuola e, in occasione delle Celebrazioni, il nostro liceo ha concesso in prestito la scultura perché fosse esposta alla Mostra Iconografica Ariostesca e l'utilizzo di una sua fotografia per il depliant illustrativo della gara di tiro al piccione tenutasi a Ferrara nella Piazza d'Armi il 10, 11 e 12 Luglio 1933.

La gara più attesa era infatti il tiro Ariosto, tenutasi alla presenza del Podestà e di altri notabili ferraresi con un monte premi di £ 15.000 e una coppa destinata al vincitore denominata significativamente Balbo.

La prima testimonianza relativa al busto dell'Ariosto ci è stata fornita dal *Bullettino Ufficiale* del 1875 in cui si legge: "Abbiamo veduto il busto di Ludovico Ariosto scolpito dall'egregio nostro concittadino Angelo Conti, che dovrà essere collocato nell'aula del R. Liceo Ariosto, per gentile iniziativa di quegli studenti, coadiuvati dai loro compagni di altri istituti del Regno e dalle offerte di privati cittadini".²⁴

Su Angelo Conti il catalogo della Mostra Iconografica del 1933 aggiunge che "...allievo del Demaria a Bologna e del Torwaldsen a Roma, ha lasciato molti lavori pregevoli tra i quali meritano particolare ricordo il monumento al Garofalo ed il bassorilievo, in quello del famoso anatomista Leonello Poletti, entrambi nel nostro cimitero comunale"²⁵ e che la sua ultima opera è proprio il busto: la sua morte, infatti, risale al 1876.

Una prima richiesta di prestito era stata fatta da Giuseppe Agnelli, direttore della Biblioteca Comunale, al segretario generale del Comitato Ariostesco, rivolta poi ufficialmente al preside del liceo, Emilio Teglio, da parte del Podestà Renzo Ravenna, che si dice grato "...se Ella volesse gentilmente accondiscendere a cedere in prestito quest'opera, che verrebbe a conferire alla Mostra stessa particolare significato, sia per il valore artistico, sia per l'occasione in cui fu scolpita, IV Centenario della nascita del Poeta".²⁶

Il busto viene esposto nella sala ingresso della casa dell'Ariosto in Contrada del Mirasole, dal 7 Maggio al 27 Luglio 1933, è indicato in catalogo con il numero 3 dove è documentato anche fotograficamente.

Dopo il trasferimento del liceo in via Arianuova, la scultura viene collocata all'interno del cortile, davanti all'ingresso principale della nuova sede, dove rimane fino al furto avvenuto tra le 14.00 di sabato 11 novembre e le 7,30 di lunedì 13 del 1978. Sulla colonna che la sorreggeva, era appeso un cartello con la seguente scritta: "Io Lodovico essendomi stufato di abitare questo sito che voi avete il coraggio di chiamare Liceo, mi involo per altri lidi!! Comunicherò mie notizie - L.A".²⁷



Angelo Conti, *Busto dell'Ariosto*, Liceo Ariosto, Ferrara.

Ritrovata poi sulle mura ferraresi è stata riconsegnata all'allora preside Migaglia e ricollocata sulla sua colonna. Dopo il furto il busto è stato vittima di scherzi più o meno pesanti da parte degli studenti che, nei quindici anni successivi, lo hanno imbrattato più volte con vernici colorate e, dato che si provvedeva sistematicamente alla sua *pulizia* con una mano di bianco, l'Ariosto era divenuto pressoché irriconoscibile. Anche in passato il busto dell'Ariosto era stato preso di mira da allievi della scuola, anche da Italo Balbo che, "*studente piuttosto turbolento... nel corridoio del Liceo Ginnasio Ariosto di Ferrara aveva acceso per protesta un falò sotto il busto dell'Ariosto*"; forse la protesta era relativa alla quarta bocciatura in sette anni che il futuro gerarca aveva subito durante il corso ginnasiale!²⁸

La scultura viene tolta dal cortile solo dopo che una sassaiola, accompagnata dall'abbattimento della statua ad opera di ignoti, l'aveva danneggiata in più punti, frantumandone anche il naso; è stata quindi portata in laboratorio, insieme ai frammenti di marmo raccolti dal personale ausiliario e andati in seguito sfortunatamente perduti. Solo nel 1996 il tecnico di laboratorio della scuola Anna Rita Culatti ha iniziato le operazioni di pulitura e di restauro, al termine delle quali il busto, privo ormai definitivamente di naso, viene posto con la sua colonna all'interno dell'edificio, di fronte alla porta di ingresso principale, dove tuttora si trova.²⁹

La biblioteca della scuola si arricchirà di numerose pubblicazioni attinenti alle Celebrazioni non solo negli anni trenta, ma anche durante il nostro lavoro di approfondimento; oltre a libri pubblicati per l'occasione o collegati, anche se indirettamente, alle manifestazioni, vengono acquisite cartoline, depliant, riviste e cataloghi.³⁰

NOTE

¹ *La Carta dei Servizi del Liceo Ariosto*, Tipo-Litografia Artigiana, 1996, Ferrara.

² Il Cav. della Corona d'Italia prof. Emilio Teglio, di famiglia ebraica, nasce a Modena il 30 Giugno 1873, consegue nel 1897 la laurea in Matematica alla R. Università di Torino, e, nel 1898, la laurea in Fisica presso la R. Università di Modena dove presta servizio come assistente all'Istituto di Fisica dal 1898 al 1906. Nel 1905 inizia l'insegnamento come docente di fisica, nel 1917 viene nominato Capo Istituto a Fermo. Trasferito a Ferrara nel 1920 con un curriculum ricco di pubblicazioni in ambito scientifico, presta servizio nella nostra città fino al 1938, anno della promulgazione delle leggi razziali, quando viene *collocato a riposo* per limiti di età: l'urgenza del provvedimento è evidenziata dallo stesso Teglio nel Rendiconto della cassa scolastica del 19 Settembre del 1938 in cui dice "*l'odierna adunanza è anticipata di una ventina di giorni perché l'esercizio 1937/38 si chiuderebbe il 30 del corrente mese*". Significative sono anche le sue parole del 27 Giugno 1938 desunte dal libro dei verbali "*Abbandonare definitivamente il proprio lavoro, vedere conclusa... la propria vita è, si comprende, fonte di malinconia, di rammarico; rammarico e malinconia che egli prova nell'abbandonare la Scuola, questa Scuola e che vano sarebbe voler nascondere. D'altra parte egli è intimamente convinto che, per ragioni di età, di fronte alle direttive che i nuovi tempi impongono, le sue facoltà non potrebbero più essere pari al compito*". Muore a Brescia il 13 Agosto 1940 e viene sepolto nel cimitero israelita di via delle Vigne a Ferrara.

³ Antonio Zanoletti nasce il 15 giugno 1889 in provincia di Potenza, consegue una laurea in Lettere nel 1911 e una in Filosofia nel 1913 presso la R. Università di Bologna. Partecipa attivamente alla I Guerra Mondiale e gli vengono assegnati "*... distintivi di guerra con numero quattro stellette per le Campagne 1915-16-17-18. Croce di guerra-due Capitano di artiglieria. Durata: dal 24.5.15 al 15.4.19. Cavaliere della Corona d'Italia*". Capo Divisione all'Ufficio Comunale di Istruzione dal Maggio del 1924, nello stesso anno è incaricato di Storia dell'arte nel R. Liceo Ariosto dove nel 1935 viene nominato anche per l'insegnamento di Cultura militare. Ha ricoperto i ruoli di Fiduciario Provinciale dell'A.F.S. Vice Presidente del Comitato Provinciale O.N.B. e Capo della Divisione Belle Arti del Comune di Ferrara.

⁴ Paolo Rocca nasce il 14 febbraio 1894 in provincia di Rovigo, chiamato alle armi il 4.11.1915, presta servizio ininterrotto fino al 25.10.1918, tenente di Fanteria, mutilato di guerra, croce al merito di guerra, encomio solenne. Nel 1923 consegue la laurea in Lettere e, due anni dopo, quella in Filosofia presso la R. Università di Bologna. Dal 1926 insegna materie letterarie al liceo. Collabora alla stesura degli Annuari VI e VII e al "Corriere Padano". Risulta iscritto al P.N.F. e all'A.F.S.

⁵ Gli Annuari del Regio Liceo Ariosto pubblicati durante la presidenza del prof. Emilio Teglio, a cura dello stesso, sono sette: I Annuario 1924-25, tip. Estense Ferrara; II Annuario 1925-26, tip. Estense, Ferrara, XXX Aprile, MCMXXVII (V); III Annuario 1926-27, tip. Estense Ferrara; IV Annuario 1927-28, tip. Estense, Ferrara; V Annuario 1928-29 e 1929-30 tip. Estense, Ferrara, 1930, VIII; VI Annuario 1930-31 e 1931-32, tip. Estense, Ferrara, 1933, anno XI; VII Annuario 1932-33, tip. Estense - Ferrara, 1934 - anno XII.

– Di questi Annuari la scuola attualmente non possiede alcun numero.

– in ASLA Fe, inventari, categoria strumenti e libri + accessori, Giornale di entrata-uscita, vol. IV, compaiono in entrata solo i 7 Annuari di cui sopra, come dono del Preside, ma sono depennati già nella revisione del 1955.

– Il VI Annuario, come è documentato dal Registro Protocollo della scuola, viene inviato in dono alla Biblioteca Municipale di Reggio Emilia il 30 Ottobre 1934.

– Copia degli Annuari, con l'eccezione del III, sono nella Biblioteca Ariostea di Ferrara.

– Copia degli Annuari con l'eccezione del II vengono inviati in dono al Ministero delle Finanze di Roma infatti in ASLA, Registro Protocollo, il 6. 4. 36 appare la richiesta da parte del Ministero delle Finanze di Roma della "collezione Annuari per Archivio Stato" e il 7.4.36 si legge "Si invia copia degli annuari pubblicati 1924-25 (1925-26 esaurito) 1926-27,28,29,30,31,32,33 (n. 7)" all'ente che ne aveva fatta richiesta.

– Non ci risulta che siano stati pubblicati altri Annuari durante la presidenza di Emilio Teglio, anche se nel libro dei verbali dell'anno scolastico 1934-35, si legge in data 23 Giugno "Nel prossimo anno verrà pubblicato l'Annuario; il Preside prega gli insegnanti di volere preparare qualche monografia che si riferisca specialmente alla vita e alla storia del nostro Istituto" forse la mancata pubblicazione risente del cambiamento del clima politico a Ferrara e nel resto d'Italia.

⁶ ASLA Fe, Libro dei verbali, adunanza ordinaria del 5 Giugno 1933.

⁷ ASLA Fe, Corrispondenza Ufficio, lettera di Secondo Battazzi al Preside del Liceo, 26 novembre 1935.

⁸ Francesco Carli nasce l'1 settembre 1887 in provincia di Ferrara, nel 1913 consegue la laurea in Lettere presso la R. Università di Bologna. Dal 1916 al 1919 presta servizio militare. Dall'Ottobre del 1924 all'Ottobre 1934 insegna lettere italiane e latine al Liceo Ariosto, fiduciario della "Dante Alighieri" collabora alla stesura del VI Annuario della scuola.

⁹ Il discorso viene pubblicato anche come: FRANCESCO CARLI, *Le Celebrazioni del Centenario Ariostesco nel Liceo/Ginnasio "Ariosto"* (Estratto dal VI Annuario del R. Liceo-Ginnasio), Stabilimento Tipografico Estense, Ferrara 1933.

¹⁰ Annuario VI, 1930-31 e 1931-32 del Regio Liceo Ariosto, tip. Estense, Ferrara, 1933, anno XI, pagg. 69-70.

¹¹ Per notizie relative a Francesco Viviani si rimanda a STEFANO CARIANI e CLAUDIO CAZZOLA, *La figlia postuma di Carneade, Francesco Viviani e il Corriere Padano*, in Quaderni dell'Ariosto, TLA Editrice - Ferrara, Luglio 1999.

¹² Alfredo Grilli nasce il 5 marzo 1878 a Imola, nel 1905 consegue la laurea in Lettere presso la R. Università di Bologna. Dall'ottobre del 1923 insegna materie letterarie al R. Ginnasio di Ferrara sino al 1935, anno in cui è trasferito a Livorno. Socio corrispondente della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna e Socio corrispondente dell'Accademia dei Filopatri di Savignano di Romagna, collabora attivamente alla stesura degli Annuari del Liceo e sporadicamente a giornali locali.

¹³ ASLA Fe, Libro dei verbali, adunanza ordinaria del 20 Ottobre 1932.

¹⁴ Annuario, VIII-X del R. Liceo Scientifico A. Roiti, Cappelli, Rocca S. Casciano 1934, pag. 44.

¹⁵ Annuario VII del R. Liceo Ariosto 1932-33, tip. Estense, Ferrara, 1934-anno XII, pag. 7.

¹⁶ *Ibidem*, pag. 6.

¹⁷ ASLA Fe, Verbali Cassa scolastica 1926 - 1939, Adunanza straordinaria del 28 Giugno 1932.

¹⁸ ASLA Fe, Corrispondenza ufficio, fattura del 20 Maggio 1933.

¹⁹ ASLA Fe, Verbali Cassa scolastica, Adunanza ordinaria del 24 Novembre 1933.

²⁰ ASLA Fe, Libro dei Verbali, Adunanza ordinaria del 20 Ottobre 1932.

²¹ ASLA Fe, Libro dei verbali, 5 Giugno 1933.

²² Annuario VII del R. Liceo Ariosto 1932-33, tip. Estense, Ferrara, 1934 - anno XII, pagg. 37-38.

²³ *Ibidem*, pag. 38.

²⁴ *Il ritratto di Lodovico Ariosto dello scultore Angelo Conti*, in *Bullettino Ufficiale del IV Centenario Ariosteo*, Tipografia Sociale, Ferrara, maggio 1875.

²⁵ GIUSEPPE AGNELLI, GIUSEPPE RAVEGNANI, *Guida-Catalogo della Mostra Iconografica Ariostea*, Tipografia Sociale, Ferrara, 1933 - anno XI, pag. 6.

²⁶ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 39, fasc. n. 4, lettera del Podestà di Ferrara a Emilio Teglio, 18 Aprile 1933 - XI.

²⁷ ASLA Fe, Corrispondenza d'ufficio, raccomandata a mano del Preside Miraglia alla Questura di Ferrara, del 13 Novembre 1978.

²⁸ LUCIANO CHAILY, *Ricordo di Giuseppe Ravagnani*, in A.A. V.V., *Per Giuseppe Ravagnani, 1895-1964*, Litoline Artigrafiche, Pavia, 1997, pag. 16.

²⁹ Prima del restauro la statua si presentava in un grave stato di degrado, dovuto ai danni provocati da fenomeni atmosferici, ad atti vandalici da parte degli studenti e a maldestri tentativi di pulizia. Le parti più danneggiate erano le spalle, la barba, la testa e le pieghe della giacca, coperte da muffe e da vari strati di calce bianca. Le parti sono state trattate con un composto ottenuto mescolando pomice polverizzata, CaCO₃ e Na₂(CO₃) e acqua e asportato successivamente con carta vetrata molto fine, bagnata nell'acqua. Per togliere lo strato superficiale di vernice è stato utilizzato lo sverniciatore NX-BLASTER della NOXOR. Al termine di questa operazione la superficie della statua si presentava porosa con un assorbimento di vernice colorata: il viso, la barba e le pieghe della giacca di colore rosso, i capelli di color giallo, gli occhi blu. Le vernici erano penetrate nel marmo, durante i primi maldestri tentativi di pulizia effettuati del personale ausiliario. Per rimuoverle è stato usato il NX-DARK/N. (Intervista a Anna Rita Culatti).

- ³⁰ Nuove acquisizioni per la biblioteca:
- LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso* (vol. I-II-III), a cura di Debenedetti, Laterza, Bari 1928, dono.
 - MICHELE CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto, ricostruita su nuovi argomenti*, vol. I, Tipografia Giuntina, Firenze, 1930, dono del Municipio.
 - MICHELE CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto, ricostruita su nuovi argomenti*, vol. II, Tipografia Giuntina, Firenze, 1931.
 - LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Edizioni Argentieri (voll. I-II-III-IV), Edizioni d'Arte, Spoleto 1931, dono della Federazione Fascista Commercio di Ferrara.
 - NINO BARBANTINI, *L'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, I edizione, stampato in Venezia coi tipi di Carlo Ferrari, maggio 1933. Acquisto.
 - NINO BARBANTINI, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, II edizione, stampato in Venezia coi tipi di Carlo Ferrari, giugno 1933. Acquisto.
 - ADOLFO VENTURI, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, fascicolo I, stampato in Venezia coi tipi di Carlo Ferrari, giugno 1933. Acquisto.
 - CARLO GAMBA, *L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, fascicolo II, stampato in Venezia coi tipi di Carlo Ferrari, giugno 1933. Dono di Leopoldo Santini.
 - GIUSEPPE AGNELLI, GIUSEPPE RAVEGNANI, *Giuda-catalogo della mostra iconografica ariosteana*, Premiata Tipografia Sociale, Ferrara, 1933.
 - GIUSEPPE AGNELLI, GIUSEPPE RAVEGNANI, *Giuda-catalogo della mostra bibliografica ariosteana*, Premiata Tipografia Sociale, Ferrara, 1933.
 - AA.VV., *L'Ottava d'Oro*. Edizioni Mondadori, Verona 1933, XI. dono del Preside.
 - LUDOVICO ARIOSTO, *Le commedie*, a cura di M. Catalano, voll. I e II, Zanichelli, Bologna, 1933.
 - GIUSEPPE FUSAI, *Ludovico Ariosto poeta e commissario in Garfagnana nel quarto centenario dalla morte*, Stabilimento Tipografico Ditta E. Zelli, Arezzo 1933, acquisto.
 - *Lodovico se ne va*, Libretto dell'Opera, fine Centenario Ariostesco, Novembre 1933 XII, Ed. "Négar d'Ungia".
 - "Rivista di Ferrara", nn. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 - SATE, Ferrara, 1933.
 - "Le vie d'Italia e del mondo", anno I, nn. 1-12, mensile del Touring Club Italiano, Stabilimento Arti Grafiche Alfieri e Lacroi, Milano, 1933.
 - "Anno Santo", Rassegna illustrata del Giubileo della Redenzione, Calcografia del Gazzettini Illustrato, Venezia. Quindicinale dal 30 Aprile 1933 al 15 Aprile 1934.
 - GIUSEPPE STROZZI, *Ludovico Ariosto cittadino Reggiano*, Officine Grafiche Fasciste, Reggio Emilia, 1936, acquisto.
 - PIETRO NICCOLINI, *Ariosto dopo il IV Centenario*, Tipografia G. Ferraguti, Modena 1936, acquisto.
 - DARIO BONOMO, *Orlando Furioso e la Rinascenza*, Stabilimento Forniture Grafiche Marangoni, Ferrara, 1936, dono dell'autore.
 - GUIDO ANGELO FACCHINI, *La storia di Ferrara illustrata nei fatti e nei luoghi*, Istituto Fascista di cultura, Ferrara, 1936. Acquisto.
 - AA.VV., *La Bibbia di Borso d'Este*, volumi I e II, riprodotta integralmente per mandato di Giovanni Treccani con documenti e studio storico-statistico di Adolfo Venturi, Emilio Bersetti Editore, Milano, 1937 - XV E.F.
 - LUDOVICO ARIOSTO, *Carmina*, a cura di Ezio Bolaffi, Società Tipografica Modenese, Modena, 1938.

Il latino al tempo del fascismo: il recupero della romanità come politica culturale

Contributo dell'Istituto di Filologia Romanza di Roma
al Centenario Ariostesco

Di Lydia Scarfò

PRÆFATIO

Cum anno XI a Fascibus restitutis et Italarum Regis et Ducis et Academiae Italicae patrocinio sollemnes dies festi anno iam quadringentesimo post Ludovicum Areostum mortuum Ferrariae celebrantur, fuerat mihi consilium, quod iam diu menteolvebam, huius praeclarissimi poetae nostri carmina accuratius excussa in lucem proferre atque italice vertere, cum praesertim tam corrupte tradita essent, tam multis variisque erroribus essent depravata et falsis lectionibus et vitiosissima sententiarum distinctione, ut interdum sensus ipse infuscaretur planeque obscuraretur, ubi contra aliquae litterae opportune inter se mutatae vel leviter emendatae complures locos sanare possent. Atque id eo libentius susceperam quod mihi quoque, ut iam antea Sabbadinio et Gandilio, iisque Carducciis monuerat ne recentiores quidam editores obtemperasse visi erant.

Nunc vero, quattuor annorum

PREFAZIONE

Poiché si celebravano, nell'undicesimo anno dalla rifondazione dei Fasci e sotto il patrocinio del re degli Italiani e del Duce e dell'Accademia italiana, solenni giorni di festa, nell'ormai quarto centenario della morte a Ferrara di Ludovico Ariosto, avevo preso la decisione, che già da lungo tempo ponderavo, di pubblicare i carmi di questo nostro celeberrimo poeta, dopo averli esaminati più accuratamente, e di tradurli in italiano, tanto più che erano stati tramandati con una tale molteplicità di punti corrotti ed erano deturpati da tanto numerosi e svariati errori e da lezioni errate e da una viziatissima suddivisione delle frasi, che talvolta il senso stesso ne era oscurato e reso manifestamente ostico, quando invece alcune lettere, opportunamente scambiate tra loro o lievemente emendate, potevano rimediare alla corruzione di parecchi luoghi. E avevo intrapreso questo compito tanto più volentieri poiché anche a me, come già in precedenza a Sabbadinio e Gandiglio, neppure gli editori più recenti erano sembrati obtemperare

intervallo, quibus in eodem argo-mento versari numquam destiti aliosque eiusdem aetatis Latinos poetas perlegi ac praeterea multa dubia controversaque hinc atque il-linc agitata sunt, eadem carmina iteratis curis edidi, ubi alia emen-davi, alia renovavi, alia addidi, alia sustuli.

Sed quondam non modo prop-ter id ipsum quod, antequam ego re-censерem (a. MCMXXXIV), variis compluribusque mendis poetae car-mina inficiebantur, sed etiam prop-ter quasdam iudicandi rationes, eve-nerat ut Areosti ars in Latinis Car-minibus conscribendis nec satis esset inspecta nec iuste existimata, quales Latinae litterae Areosti tem-poribus Ferrariae exstitissent quae-que ipse attulisset iam in priore edi-tione breviter exposueram: quo qui-dem in proposito etiam nunc permansi ac nonnulla in hac parte addidi, eo magis quod mihi ita per-suasi, me, Areosti carminibus iam critice recensitis et Italice versis, hoc inquirendi genere id assecuturum, ut eadem in legentium animos ma-gis penetrarent meumque opus quo-dam modo perficeretur. (...).

Nunc vero singula carmina Ita-lice reddita expolire conatus sum; praeterea adnotationum quas ma-gna ex parte iam ipse adieceram (exiguas enim ac saepe mendosae apud Polidorium) ut aliqua sive ad carminum metrum sive ad historias

ai suggerimenti che Carducci aveva proposto.

Ora invero, trascorsi quattro ani-ni, in cui non ho mai smesso di oc-cuparmi dello stesso argomento e ho esaminato a fondo altri poeti dello stesso periodo che scrivono in latino e inoltre molti luoghi dubbi e con-troversi sono stati esaminati da una parte e dall'altra, ho pubblicato gli stessi carmi dopo ripetute analisi, in cui ho corretto alcune varianti, rin-novato il commento di altre, aggiun-to alcune, espunto altre.

Ma siccome non solo per il fatto che, prima che io li recensissi (a.1934), i carmi del poeta erano in-quinati da varie e numerose mende, ma anche per alcune ragioni relative al criterio di giudizio, era accaduto che l'abilità dell'Ariosto nello scrive-re carmi in latino non fosse oggetto di sufficiente interesse né venisse ade-guatamente valutata, avevo già espo-sto brevemente in quale considera-zione venissero tenute le composizio-ni in latino a Ferrara ai tempi dell'Ariosto e quali contributi egli stesso vi avesse offerto: ed invero so-no rimasto saldo in questo proposito e ho aggiunto pochissimo in questa parte, tanto più che sono persuaso che, dato che avevo già recensito cri-ticamente i carmi dell'Ariosto e li avevo tradotti in italiano, avrei potu-to ottenere con questo genere di ric-erca che essi raggiungessero meglio l'intimo dell'animo dei lettori e la mia opera, per così dire, si compisse (...).

Ora, invero, mi sono sforzato di rifinire i singoli carmi dopo averli tra-

ac veterum fabulas sive ad quorun-dam nominum origines sive deni-que ad virorum vitam pertinentia breviter explicarem, in hac editione numerum auxi, easque, librorum indicibus interdum instructas, non-numquam dilatavi.

Neque infitaibor me non sine aliqua oblectatione huiusmodi vo-lumini operam dedisse, ubi severi-tas in re critica exercenda, voluptas in scriptoris arte pernoscenda senti-tiisque interpretandis, studium denique tam multa diversaque ex-quirendi varie agitaretur. Quodsi id assecutus ero, ut aliquid in textu re-censendo attulerim, et, Arrosti arte in Latinis poematis plane explicata carminibusque Italice conversis, il-le, nobilissimus nostro sermone poeta, Latino quoque late cogno-scatur, me haud frustra tempus con-sumpsisse putabo.¹

¹ LUDOVICI AREOSTI, *Carmina*, a cu-ra di Ezio Bolaffi, Istituto di Filologia Ro-manza della R. Università di Roma, Mo-dena 1938

ALCUNE CONSIDERAZIONI

Non deve sorprendere la pubblicazione di un'edizione riveduta e corretta delle opere in latino di Ludovico Ariosto nel contesto delle Celebrazioni Ario-stesche: proprio il legame di queste manifestazioni con la cultura di regime e la sua rispondenza alle iniziative e alle prospettive artistiche del governo fa-scista permette di inscrivere e collegare a questo grande evento una serie di ini-ziative collaterali che esaltano l'importanza della rassegna. Proprio in questa circostanza numerosi furono i componimenti e i saggi critici dedicati al poeta e tra di essi spiccano alcuni tentativi di mettere in evidenza e far apprezzare la

sposti in italiano, inoltre ho aumenta-to il numero delle annotazioni che in gran parte io stesso avevo aggiunto ai carmi (erano infatti esigue e spesso scorrette in Polidori) per chiarire bre-vemente alcuni punti relativi al metro dei carmi o alle storie e ai miti degli antichi o alle origini di alcuni nomi o infine alla vita degli uomini, e talvol-ta le ho ampliate, in qualche inseren-dole negli indici dei libri.

E non negherò che non senza un certo godimento dello spirito mi so-no adoperato per la pubblicazione di un volume di tal fatta, nel quale si al-ternavano il rigore nell'esercitare l'in-terpretazione critica, il piacere nel considerare l'abilità dello scrittore e nell'interpretare le sue affermazioni, lo zelo infine del ricercare molte e diverse espressioni. E se avrò otte-nuto di fornire un contributo nel re-censire il testo e che, diffusa ad un vasto pubblico l'abilità di Ariosto nei componimenti in latino e tradotti in italiano, egli, illustrissimo poeta nel-la nostra lingua sia ampiamente no-to anche in latino, riterrò di non aver consumato il mio tempo invano.

sua produzione in latino; inoltre, per sottolineare l'importanza della lingua della *romanità* venne pubblicata la traduzione in latino dei primi due canti dell'*Orlando Furioso* opera di un anonimo canonico che, nel secolo precedente, aveva trasformato "l'ottava - metro italiano - in lasse latine di otto esametri".¹ Tanta fatica, peraltro, era stata accolta con parole non proprio lusinghiere, già nel 1802, da Pietro Giordani che, sollecitato di un parere letterario dalla Commissione per la traslazione delle ceneri dell'Ariosto aveva risposto: "l'Ariosto si trova nella sua traduzione con pochissima fisionomia e mente e anima... anche questa (come altre traduzioni) potrebbe chiamarsi tomba dell'originalità".²

Il testo che ho tradotto fa parte della prefazione ad un'opera curata da Ezio Bolaffi su incarico dell'Istituto di Filologia Romanza di Roma ed edita all'interno delle commemorazioni del quarto centenario della morte del grande poeta ferrarese Ludovico Ariosto. Il curatore di questa rassegna si occupa della produzione latina di Ariosto, i *Carmina*, proponendo una propria revisione del materiale tradito e correggendo luoghi dubbi e controversi e rimediando a mende che danneggiavano la purezza del testo originale. L'orgoglio per tanta opera traspare dalla ricercatezza con la quale l'autore ha scritto, in latino, la presentazione e il commento ai testi, in stile il più possibile simile a quello dell'inascoltato moralizzatore dell'ormai decadente repubblica romana, Cicerone, che proprio nel Ventennio fu consacrato a modello ideale di vita e di stile compositivo della classicità.

Ma, al di là dei singoli casi, quali motivazioni di ordine politico e culturale possono giustificare un così cospicuo interesse per il recupero della cultura e della lingua latina e la produzione di opere che si riallaccino a questa tendenza? Può in esse essere rintracciato un comune progetto? Volto a quali scopi?

La politica culturale del regime conferisce una funzione di spicco al rapporto tra il governo fascista e il suo modello, l'antica Roma ed in particolare l'Impero romano, e ne esalta contemporaneamente i caratteri, contrapponendoli, in un primo momento, alle tradizioni germaniche: la presa di posizione tedesca di vietare l'insegnamento della scrittura latina scatenata, in un clima di ostilità ancora molto lontano da quello di collaborazione da cui invece scaturirà il Patto d'acciaio, la critica diretta degli organi di stampa. Si dichiara infatti che "è giusto, perfettamente logico che gli ordini per i massacri del trenta giugno e per l'assassinio Dollfuss siano scritti solo in carattere runico. La scrittura latina non avrebbe mai potuto esprimere un segno di barbarie",³ che non può non preludere ad altri sanguinosi orrori. Il mondo latino è dunque considerato dal regime italiano quale supremo esempio di civiltà e come tale esaltato e scelto come punto di riferimento. Sin dalle origini, anzi, il movimento fascista propone significative analogie con il mondo romano, sul piano organizzativo e culturale, secondo le parole di Mussolini in persona: "Sogniamo un'Italia romana, cioè saggia e forte, disciplinata e imperiale".⁴ Vengono intra-

prese numerose iniziative di stampo culturale (la creazione di una rivista di storia antica "Historia", la pubblicazione di una "Storia di Roma" in 30 volumi...) e la produzione di una serie di "Quaderni" riveste l'importante funzione di mettere in luce la continuità tra "Roma antica e la Chiesa cattolica, Roma antica e la storia d'Italia, Roma antica e il fascismo".⁵ Per capire le posizioni ideologiche e culturali degli intellettuali di questo periodo, in particolare di quelli che sono esperti conoscitori della cultura classica, nei confronti del regime e delle sue scelte, è importante sottolineare che uno dei punti cardine della politica del governo fascista è quello della ricerca di un consenso, largamente esteso. Laddove esso non può essere ottenuto con un'efficace propaganda, subentra allora il ricorso alla costrizione: un esempio significativo può essere costituito dall'imposizione del giuramento di fedeltà al regime, cui erano vincolati i professori. Esso si iscrive inoltre nel proposito del regime di fare dell'intellettuale un funzionario, di costringerlo a schierarsi; si verifica una sorta di osmosi tra il campo politico e quello culturale, in cui gli stessi politici si mescolano al lavoro degli *specialisti* e perciò molto spesso la reazione antifascista si configura come un rifiuto tout court della politica. Di conseguenza il classicismo italiano si schiera compatto a favore del fascismo, che attribuisce appunto un ruolo di spicco al mito di Roma; esso si sente di nuovo necessario ed egemone, mentre "la cultura classica ha sempre sofferto, nel mondo contemporaneo, il complesso del superamento, la consapevolezza di sentirsi superata dal mondo circostante... ed è stata in genere afflitta dal problema di spiegare agli altri la propria necessità, il proprio ruolo".⁶ Pertanto molto spesso i classicisti italiani, allettati dalla prospettiva di riuscire ad incidere sulla società, costituiscono l'ala più retriva e conservatrice del fascismo, che inclina ad un'intesa con il reazionarismo cattolico, collegandosi del resto ad un'interpretazione della Chiesa come depositaria dell'eredità di Roma. Il classicismo fascista propone allora alcune costanti che rafforzano e sostengono la politica del regime: la contrapposizione tra la Grecia e Roma (con la conseguente svalutazione del primo di questi due poli), la ricerca di una tradizione romana univocamente determinata, il recupero dell'idealità del *civis romanus*, la svalutazione della democrazia a favore dell'Impero. E' così che l'uso del latino viene volontariamente rilanciato, poiché, secondo le parole stesse di Mussolini, "la lingua di Roma è la lingua del nostro tempo, di questo durissimo ma bellissimo tempo fascista".⁷ "Rimettere gli italiani a parlar latino"⁸ costituisce infatti il modo più semplice e sbrigativo per mettere in evidenza la loro derivazione dai Romani, sostenendo la purezza della razza e i *caratteri naturali*⁹ del latino, connotato in senso fortemente antimarxista. Un tentativo, insomma, di fornire un appoggio culturale al regime e di arrivare a diffondere la propria ideologia superando ogni opposizione in nome della dignità del popolo italiano, erede del grande impero di Roma.

¹ ALBERTO BRIZIO, *Una versione latina dell'Orlando Furioso e un giudizio del Giordani*, Società editrice Vita e pensiero, 1933.

² *Ibidem*.

³ FABIO GABRIELLI, *Antifonario n. 15 La scrittura latina*, in *Storia e scritti del 14 novembre*, periodico sindacale fascista 1933-34. Frondisti per ortodossia, pag. 52.

⁴ LUCIANO CANFORA, *Ideologie del classicismo*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1989, pag. 91.

⁵ *Ibidem*, pag. 95.

⁶ *Ibidem*, pag. 77.

⁷ *Ibidem*, pag. 102.

⁸ *Ibidem*, pag. 101.

⁹ *Ibidem*.

Illusa Ferrara - Breve storia dell'*Ottava d'Oro*

Marco Crivellaro

Molteplici e di vario genere sono state le iniziative tese a commemorare Ludovico Ariosto: dal 1928, Ferrara venne impegnata in una serie di eventi tesi a rinnovare la gloria dell'illustre poeta, e, pur essendo lo scopo commemorativo il denominatore unificante, gli esiti cui alla fine si pervenne con le varie manifestazioni, furono profondamente diversi.

Se da una parte, dalla importante mostra sulla pittura ferrarese, di cui questa pubblicazione propriamente si occupa, ha avuto origine la capitale *Officina Ferrarese* di Roberto Longhi, stesso acume e originalità non si può riscontrare nella voluminosa raccolta (trentanove saggi per un totale di circa novecento pagine) intitolata *L'Ottava d'oro*, che non ha infatti avuto alcuna ricaduta in ambito letterario.

Abbiamo tuttavia ritenuto fosse giusto trattarne, essenzialmente perché, al di là dello strumentale uso ideologico-politico che se ne è fatto, (ma dobbiamo anche chiederci quale manifestazione culturale dell'epoca, di una certa rilevanza, non subì la medesima sorte), bisogna riconoscere che, nel clima di generale esaltazione di cui l'opera di Ariosto fu investita durante il periodo delle celebrazioni, l'iniziativa portò a Ferrara studiosi e intellettuali di primo piano, e non tutti fiancheggiatori del regime fascista.

Giunsero fra gli altri, oltre a Malaparte e Marinetti, anche Momigliano, Titta Rosa, Campanile, Bacchelli, Catalano, mentre, sebbene chiamati a partecipare, declinarono l'invito Cecchi, Trilussa e soprattutto Papini

Chiariamo dunque, innanzitutto, che cosa effettivamente fu l'Ottava d'oro, come iniziativa e come pubblicazione.

L'idea nacque da Antonio Baldini che il 17 Marzo 1928 scrisse a Enrico Vanni, redattore del "Corriere", una lettera dove raccontava all'amico "un sogno nel quale m'era come parso di trovarmi con lui (Vanni, n.d.A.) e con altri vecchi amici 'in una trattoria di Ferrara chiamata All'Ottava d'oro piena di lumi e di bandiere' dove si commentava molto liberamente il più scabroso canto dell'Ariosto".¹ Il redattore pubblicò la lettera il 25 "unitamente a un suo articolo nel quale postulava la fondazione di una specie di liberissima accademia di letture da tenersi al chiuso e all'aperto, con accompagnamento di musiche e canti del secol d'oro, e tante altre belle cose".²

Il desiderio di istituire una serie di letture ariostesche risaliva al 1919, anno in cui il critico Michele Catalano auspicava “che a somiglianza del poema dantesco, anche i canti dell’Orlando Furioso fossero letti e commentati a Ferrara in periodiche letture”.³ La proposta fu sostenuta sulla “Gazzetta Ferrarese” da Donato Zaccarini e Gualtiero Medri (rispettivamente il 3 Giugno e il 22 Dicembre 1919), quest’ultimo “chiamando a raccolta gli intellettuali cittadini perché la Lectura Areosti potesse iniziarsi senza indugio”.⁴

Poi più nulla fino al sogno di Baldini.

Il 28 Marzo 1928 era già costituito il Comitato Ferrarese dell’Ottava d’oro, “...con sede ideale nella parva domus ariostana di Mirasole”.⁵ ed era formato dalle personalità allora più in vista della città, Vanni, Ravegnani, Arlotti, Facchini, con presidente Italo Balbo, vicepresidente l’amico Podestà Renzo Ravenna e sostenuto dall’attivo “Corriere Padano” diretto da Nello Quilici, che partecipò, anche come relatore, alle letture.

Nello statuto del 15 Aprile possiamo leggere, al punto terzo: “Le letture dovranno avere carattere prevalentemente artistico, per servire alla comprensione dello spirito del Poema, più che alla sua illustrazione erudita”,⁶ e all’ottavo: “A lettura eseguita il Comitato ne acquisterà la proprietà letteraria a tutti gli effetti di Legge curandone la pubblicazione in degna veste tipografica”.⁷

Le letture furono inaugurate il 6 Maggio 1928 da Italo Balbo, terminarono con l’intervento di Pietro Niccolini, senatore del Regno, il 15 Gennaio 1933, e i luoghi deputati ad ospitare conferenzieri e pubblico (una volta presenziò anche Vittorio Emanuele III) furono scelti fra i più rappresentativi e noti di Ferrara: oltre al Castello Estense e Palazzo dei Diamanti, ricordiamo il Chiostro di San Romano, Casa Romei e Palazzo di Ludovico il Moro.

Era prevista la pubblicazione, sul “Corriere Padano”, di tutti gli interventi, “poiché le letture si facevano normalmente nelle domeniche di maggio - giugno e novembre - dicembre, così di consueto dopo il resoconto della cronaca il lunedì, compariva di martedì per tutta la terza pagina il testo della conferenza, preceduto da poche righe di didascalia”.⁸

Il “Corriere Padano” tentò anche un’edizione a parte delle singole letture: uscì quella inaugurale di Balbo, mentre de *La difesa di Angelica*, firmata da Baldini furono realizzate solo le bozze. Accantonato tale progetto, organizzatori e sostenitori si rivolsero ai Fratelli Treves di Milano, con un’idea nuova che avrebbe permesso una più ampia diffusione. I saggi sarebbero stati pubblicati in volumi dal 1928 al 1933, al ritmo di uno all’anno. Anche questo tentativo rimase incompiuto, poiché i Treves pubblicarono il primo volume nel 1930, con gli interventi del ’28 (Balbo, Baldini, Malaparte, Lipparini, Quilici, Fari-nelli e Campanile) e un messaggio di D’Annunzio, mentre del secondo vennero approntate, nuovamente, solo le bozze.

L’Ottava d’Oro - La vita e l’opera di Ludovico Ariosto, in volume unico, fu



Ferrara 21 maggio 1928, lettura di A. Baldini, *La difesa di Angelica*, Parco dei Massari.



Ferrara 7 luglio 1929, lettura di F. T. Marinetti, *Una lezione di futurismo tratta dall’Orlando Furioso*, cinta muraria della città.

finalmente realizzata, per i tipi di Mondadori⁹, con la premessa di Baldini e due messaggi di D'Annunzio, proprio nel 1933 e comprendeva i testi delle letture tenute a Ferrara fra il 1928 e il 1933 da "conferenzieri, tutti di prim'ordine ...scelti in parte fuor del novero degli specialisti, tra romanzieri e giornalisti di cartello, scienziati e poeti, oratori cari alla folla, uomini di teatro e di cinematografo".¹⁰

Tutti gli interventi furono pubblicati, ad eccezione di *Orlando a Strapae* di Mino Maccari "...che l'autore stesso ha pensato bene di ritirare dalla stampa..."¹¹ e *Angelica nel Boiardo* e nell'*Ariosto* di Alfredo Panzini.

Il Prof. Paolo Rocca, insegnante di Lettere al Liceo Classico, rivide la stesura dei singoli testi, controllò le citazioni ariostesche e stese l'Indice dei Personaggi e delle Cose notevoli, al fine di rendere più agevole la consultazione: gli interventi non furono disposti in ordine cronologico, bensì "con un criterio, per quanto era possibile, logico e progressivo".¹²

Riviste e rassegne bibliografiche si occuparono largamente delle letture ad iniziare da *All'insegna del libro* che, pochi giorni prima della lettura inaugurale, aveva espresso un giudizio più che lusinghiero sull'iniziativa, non scevro da implicazioni politiche: "Oggi all'impresa dell'Ottava d'oro sorride un destino armonioso di bellezza e di gloria; i tempi sono veramente eroici e virili sotto la espertissima guida del Duce, e tutte le nobili iniziative hanno primieramente dall'alto i più sicuri e generosi consensi, le più sapienti direttive. I primi pionieri dell'idea sono con Ferrara ariostesca, anche oggi, con tutta la passione e con tutta la loro fede, esultanti".¹³ Al momento dell'edizione Mondadori, Alberto Brizio, sulla "Rivista di Ferrara", così parlò del libro: "tipograficamente perfetto, artisticamente pregevole per le molte, interessanti e rare illustrazioni che adornano e accrescono il pregio del ricco volume... Libro, dunque, erudito e piacevole a un tempo".¹⁴ Certo non ci furono solo reazioni entusiaste, il giudizio del giovane Guido Piovene su "Pan" è di tenore ben diverso: "Sono conversazioni e divagazioni, fatte da colti e meno colti, da romanzieri e da studiosi, da conoscitori o da semplici uomini di buon gusto: e come avviene conversando, alternano il nuovo e il trito, il giusto e il falso. Ma l'insieme di studi e discorsi, la maggior parte improvvisati, del centenario ariostesco, era una scarsa materia d'esame".¹⁵ Egli, cogliendo de *L'Ottava d'oro*, il carattere di amenità destinata per lo più a non specialisti, la eliminò dalla propria riflessione su Ariosto, costatandone l'ineadeguatezza critica.

La bibliografia non coeva è scarsissima, com'è facile immaginare, se si tiene presente che i commenti all'iniziativa erano elogiativi soprattutto in termini di propaganda. Un'indagine attenta è stata svolta da Giorgio Barberi Squarrotti, che nel 1980 riconobbe in Croce, nel suo saggio sull'*Ariosto*, il riferimento critico costante, anche se non dichiarato, dei relatori evidenziando tuttavia la scarsa carica innovativa degli interventi che non hanno prodotto in

seguito nulla di equivalente all'*Officina Ferrarese*: "...dietro le pagine del Longhi, sta l'esperienza delle avanguardie artistiche contemporanee, attraversate con piena consapevolezza critica e ideologica, la dove, ne L'Ottava d'oro, l'unica avanguardia presente è quella ormai molto bolsa e alquanto immiserita fra alcove e cucina di Marinetti...; e sta altresì una cultura europea che manca agli autori de L'Ottava d'oro per diverse ragioni, soprattutto – nei più coscienti – per l'intento di celebrazione di un'idea di poesia, come misura ed equilibrio, che, invece, non ha senso davvero per la visione dinamica delle forme artistiche in movimento e in continuo divenire che è del Longhi".¹⁶



Copertina de *L'Ottava d'oro*. Mondadori, Verona, 1933.

- ¹ ANTONIO BALDINI, *Premessa a L'Ottava d'oro*, Mondadori, Milano, 1933 p. 15.
- ² *Ibidem*.
- ³ All'insegna del libro, Anno I n. 2, Ferrara, 1928.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ ALFREDO GRILLI, *L'Ottava d'Oro*, in "Corriere Padano", 14 Ottobre 1933.
- ⁶ *Premessa a L'Ottava d'oro*, Treves, Milano, 1930, p. 8.
- ⁷ *Ibidem*, p. 9.
- ⁸ ANTONIO BALDINI, "Corriere Padano", 14 Ottobre 1933
- ⁹ AA.VV., *L'Ottava d'Oro*, Edizioni Mondadori, Verona 1933, XI.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ vedi nota n. 4.
- ¹² vedi nota 8.
- ¹³ vedi nota 3.
- ¹⁴ ALBERTO BRIZIO, "Rivista di Ferrara" Anno II, Ottobre 1933, n. 10.
- ¹⁵ GUIDO PIOVENE, *L'Ariosto nel gusto moderno*, "Pan", anno I n. 1, 1 Dicembre 1933.
- ¹⁶ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L'Ottava d'oro e l'Officina ferrarese in La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali*, a cura di Walter Moretti, Cappelli, Bologna, 1980.

La propaganda e le mostre dei primi anni Trenta

Irene Galvani

Il regime fascista, fin dalle sue origini, si preoccupa di ottenere il consenso popolare attraverso un progetto propagandistico che abbraccia tutti gli ambiti della cultura.

Il fine ultimo della propaganda, al servizio della quale sono impegnati numerosi artisti e intellettuali, è di destare l'entusiasmo delle masse anche attraverso il recupero del patrimonio culturale tradizionale, di cui il regime si presenta come difensore e continuatore. Grande importanza ha dunque, negli anni in cui il regime fascista si mantiene al potere, la promozione di mostre e di esposizioni destinate a un pubblico vasto, attraverso le quali vengono sottolineati gli ideali politici del partito, con intento apologetico e a cui anche le scuole sono invitate a partecipare.

E' il caso, ad esempio, della Mostra della Rivoluzione Fascista, tenutasi a Roma nel 1932-33 e prorogata nel '34 in occasione del decennale della conquista del potere da parte del regime. Come documenta Gigi Maino nelle Pagine della Dante dello stesso anno, " *...lo stile di questa mostra, singolare ed unica al mondo, è di una chiara, evidente modernità ...non vi è simbolo ...che non abbia assoluta rispondenza nella esattezza storica di ieri: l'esaltazione del Duce e del Fascismo, la glorificazione dei Martiri, non scaturiscono da una sapiente scenografia allegorica, ma dalla stessa evidenza della realtà epica...*"¹

La mostra riassume tutti i principali eventi della storia del Fascismo, dal 1914, data di inizio della Prima Guerra Mondiale, al 1922, anno della marcia su Roma. Essa si articola in varie sale in cui sono esposti proclami storici, cimelii, documenti e fotografie. La tappa più importante è il Sacrario dei Martiri, in cui, afferma ancora Maino, " *...ogni cuore ha l'impressione di fare un passo nel paese dell'inconoscibile...*" seguivano poi altre sale, che dimostrano " *...in rapide e artistiche sintesi le realizzazioni del Regime dopo la marcia su Roma*"²

Come sede viene scelto il Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale a Roma; per l'occasione, l'edificio è coperto da un immenso cubo di 30 metri, sul quale si profilano quattro giganteschi fasci metallici. Ospita in tutto 3.500 documenti, oltre 14.000 reperti articolati nei vari stands espositivi sotto la regia del pittore e scenografo Cipriano Efisio Oppo.

Tra gli artisti impegnati oltre a Sironi, Funi e Nizzoli, sono presenti anche Pagano, Terragni e Della Libera per l'allestimento e il progetto della facciata, oltre allo scultore Rambelli, autore fra l'altro della statua del Duce che compare anche nel bozzetto della copertina del catalogo della Mostra, che, ideato da Sironi, viene realizzata con la moderna tecnica del fotomontaggio. La mostra verrà visitata da quasi quattro milioni di persone, tra cui capi di Stato, delegazioni estere e visitatori provenienti da tutte le parti del mondo. Data l'importanza educativa dell'iniziativa, anche le scuole sono invitate con insistenza a partecipare.

Lo stesso liceo Ariosto, nel '33, riceve numerosi inviti dal Provveditorato agli Studi dell'Emilia, con oggetto proprio la "visita degli studenti medi alla Mostra della Rivoluzione Fascista"³, seguito da un sollecito dalla Associazione Fascista Scuola di Ferrara in cui il fiduciario provinciale Antonio Zanoletti, peraltro insegnante di storia dell'arte al liceo, ribadisce l'importanza di tale viaggio e della sua organizzazione. Poiché il liceo ha poca disponibilità economica per affrontarlo in quanto, scrive il Preside Teglio "La Cassa deve far fronte alle spese per la cerimonia dell'apposizione nei locali della Scuola di una lapide commemorativa del centenario ariosteo..."⁴ gli si assegna un "contributo di lire 500 ... per venire incontro ai bisogni degli istituti che ancora non si erano recati a Roma".⁵ Il programma della gita comprende, oltre alla visita alla mostra, anche un "omaggio all'Ara dei Caduti Fascisti - e una - visita di orientamento alla città antica e moderna delle opere del regime".⁶ Dagli Annuari del liceo sappiamo che il viaggio dura cinque giorni, dal 23 al 27 marzo 1933 e che ad esso partecipano ventisette alunni, di cui quattro a titolo di premio sovvenzionati dalla Cassa Scolastica con un contributo del Ministero. La comitiva, accompagnata dal prof. Francesco Carli, è aggregata a quella dell'Istituto Tecnico e dell'Istituto Magistrale guidate dai rispettivi presidi.⁷

Nel 1933 inoltre viene pubblicato il catalogo della mostra, considerato "...una efficace e sintetica narrazione dei mirabili avvenimenti che si svolsero dal 1914 al 1922..."⁸ Anche il Preside del liceo Ariosto è invitato dal Ministero dell'Educazione Nazionale a dotarne la propria biblioteca, indirizzando al più presto l'ordinazione al Segretario Amministrativo del Partito Nazionale Fascista in Roma; non pare però che la scuola abbia effettuato tale acquisto infatti negli inventari risulta come dono ministeriale.

La mostra, sostenuta da un'abile azione propagandistica, contribuisce molto ad accrescere la popolarità del regime, esaltandone sapientemente le imprese e gli ideali; viene utilizzato anche il più moderno strumento di comunicazione: la radio, canale privilegiato per la pubblicità in quanto riesce a raggiungere settori di popolazione poco permeabili ai messaggi a mezzo stampa, permette la diffusione ripetuta dei comunicati in fasce orarie molto ampie, è sempre presente nella vita quotidiana e influisce perciò sui comportamenti so-

ciali. Il regime fascista, per consolidare il consenso di massa, si serviva delle trasmissioni radiofoniche in maniera capillare: non solo attraverso gli spazi pubblicitari a cura della S.I.P.R.A., ma anche attraverso programmi informativi e culturali il cui intento apologetico era più o meno evidente. Lo stesso Guglielmo Marconi il 15 ottobre 1932, invia via etere, ai vari paesi del mondo, in italiano, francese, inglese e tedesco il seguente messaggio: "Nella ricorrenza del Decennale della Marcia su Roma, la Regia Accademia che accoglie rappresentanti insigni del pensiero e dell'arte, uniti nella fede di Mussolini, rivolge ai cultori di ogni scienza, l'invito più cordiale a partecipare alla Mostra..."⁹

Scopo in parte simile ha l'Esposizione della Pittura ferrarese del Rinascimento, inaugurata a Ferrara il 7 maggio del 1933, nell'estense Palazzo dei Diamanti alla presenza dei Principi di Piemonte, con un discorso introduttivo di S. E. Ugo Ojetti. Posta sotto il Patrocinio della Reale Accademia d'Italia e prorogata fino all'anno successivo a seguito del rilevante successo di pubblico, viene anch'essa visitata da allievi delle scuole superiori.¹⁰

Il più grande merito di questa mostra è sicuramente quello di raccogliere opere sparse in ogni parte del mondo, in gallerie pubbliche e private e presentarle in modo che sembrino nel loro ambiente naturale. Le opere esposte, riunite per la prima volta dopo la dispersione del patrimonio artistico ferrarese, sono di artisti locali o strettamente collegati a Ferrara e alla sua corte operanti da fine trecento agli inizi del cinquecento.



Ferrara 7 maggio 1933, Nino Barbantini accoglie i Principi di Piemonte all'ingresso del Palazzo dei Diamanti.

L'Esposizione diventa ben presto l'evento cardine attorno al quale ruotano tutte le altre manifestazioni del Centenario Ariostesco, assume notevole importanza nel panorama italiano e internazionale e finisce per oscurare parte delle altre celebrazioni, che erano rivolte ad un pubblico meno colto.

Preceduta, a partire dal 1928, dal ciclo di letture ariostesche aperto dallo stesso Balbo con la narrazione di come si fosse lanciato in groppa all'ippogrifo fin sulla luna, a cercare i cervelli dei suoi amici ferraresi, letture successivamente raccolte nel volume *L'Ottava d'Oro*, l'esposizione viene affiancata da mostre secondarie, congressi di antiquari e della Dante Alighieri, ma anche da gare sportive: ippica, scherma, tiro a volo, boxe e foot-ball, da raduni di stenografi e poligrafici, da gare di società corali, da gite popolari, da una tappa del Giro Ciclistico d'Italia, infine viene riproposto il Palio di San Giorgio documentato negli Statuti cittadini sin dal 1279.

Fine delle Celebrazioni Ariostesche è anche di far dimenticare le recenti violenze squadriste e quello della Mostra soprattutto di esaltare le origini illustri della città, come si può dedurre dalle affermazioni dello stesso direttore responsabile dell'Esposizione, Nino Barbantini, che nel marzo '34, in occasione della riapertura delle sale del Palazzo dei Diamanti, scrive sulla "Rivista di Ferrara": "...con l'Esposizione della Pittura del Rinascimento, la nostra città ha rivelato il fatto più glorioso della propria storia..."¹¹ e da quello di Guido Angelo Facchini che in un suo scritto del 1961 riguardante gli avvenimenti dell'epoca fascista, ribadirà che l'intento era quello di "...collegare la grandezza del passato a quella cui tendeva con tutte le sue forze la Ferrara moderna".¹²

Sostenitore di questo secondo Rinascimento ferrarese è Italo Balbo, capo del potere politico fascista della città, protagonista, fra l'altro, in quegli stessi anni, della doppia trasvolata atlantica. È lui, affiancato per l'aspetto organizzativo e culturale dal Podestà di Ferrara Renzo Ravenna e da Nello Quilici direttore del "Corriere Padano", a promuovere il Centenario Ariostesco, che doveva contribuire a riportare Ferrara al rango di grande centro urbano, proprio come ai tempi della Signoria Estense. Scrive Nello Quilici, sulla "Rivista di Ferrara", da lui trasformata da bollettino statistico ad organo ufficiale del Comitato: "...Il Centenario Ariostesco ha servito a dare all'Italia e, perché no al mondo, testimonianza diretta del rinnovamento ferrarese. ...Al nome dell'Ariosto si è intrecciato quello di Italo Balbo, capo e guida di aquilotti transoceanici, ed è sembrato a tutti che quest'ultimo ferrarese incarnasse proprio la più audace fantasia di quel Ferrarese antico: la cavalcata sul dorso di un destriero alato, al di là dei monti e dei mari..."¹³

Per quanto riguarda la direzione generale dell'Esposizione, viene affidata a Nino Barbantini, direttore di Ca' Pesaro che la appronta in soli sei mesi incarnando una nuova figura, quella di operatore culturale "...esercitando...il suo ruolo di polyvalente organizzatore culturale e di illuminato museologo, ...stabi-

lendo legami strettissimi tra le manifestazioni d'arte ...a tutti i livelli e le valenze possibili, ...creando linguaggi e itinerari di lavoro..., configurando un paesaggio culturale inedito e di profonda modernità... plasmando i suoi strumenti in termini null'affatto generici, li disegna su un sito ...dimostrandosi operatore versatile su un paesaggio culturale storicizzato e su un orizzonte progettuale lucidamente delineato..."¹⁴

Come tutte le manifestazioni organizzate dal regime fascista, anche la mostra e le altre Celebrazioni sono state accompagnate da un efficace piano pubblicitario: oltre ai manifesti, locandine, cartoline, opuscoli informativi, striscioni, articoli, inserzioni su giornali e riviste, vengono contattate anche le agenzie di viaggio per invogliarle a includere, nell'itinerario di visita, anche Ferrara; nel mese di Marzo del 1934 ci si rivolge, in particolare, alle agenzie romane in quanto, in occasione del Giubileo Straordinario e della ricorrenza pasquale, la capitale "sarà meta di uno straordinario concorso di stranieri".¹⁵

Anche nel caso della mostra e delle celebrazioni ferraresi i comunicati radio costituirono un moderno strumento di propaganda utilizzato per tutta la durata dell'evento. Nel piano di pubblicità del 26 gennaio 1933 infatti si legge: "La S.I.P.R.A. ci propone la trasmissione di comunicati pubblicitari a mezzo della radio da stazioni di frontiera, oltrechè dalle stazioni di Milano e di Roma,



Pieghevole informativo a 8 facciate, distribuito alle agenzie di viaggio in Italia e all'estero.

onde incitare gli stranieri a visitare Ferrara ... I comunicati dovrebbero essere letti in Francese, Inglese, Tedesco e Ungherese ...le trasmissioni in lingua straniera dovrebbero aver luogo di sera, dopo le ore 19,30, e quella in lingua italiana di giorno, tra le 22,30 e le 13,30..."¹⁶ È ancora la S.I.P.R.A che diffonde, a pagamento, via etere dalle stazioni di Milano, Torino, Trieste, Firenze, Roma e Bari un comunicato circa la riduzione ferroviaria offerta ai visitatori, da diffondere, si raccomanda il Podestà, prima dei risultati delle partite di campionato e dell'arrivo di tappa dei campioni del giro d'Italia! mentre l'E.I.A.R. si occupa degli aspetti culturali.

Nel progetto della mostra presentato al comitato ariostesco nell'ottobre del 1932, Nino Barbantini, che si era occupato in modo dettagliato anche della pubblicità, aveva proposto di affiancare alla radio un altro moderno mezzo di comunicazione. "...si studierà il modo di una propaganda utile e decorosa attraverso i cinematografi"¹⁷ e il Comitato, facendo proprie le sue considerazioni, estenderà il piano alle altre iniziative, rivolgendosi sia all'Istituto L.U.C.E., per le riprese degli aspetti ufficiali delle Celebrazioni da propagandare su scala nazionale, sia a professionisti come il ferrarese Antonio Sturla, tecnico aereo-foto-cinematografico come lui stesso si presenta, per gli aspetti più legati al territorio.

Il Regime si serve infatti del cinema a scopi prevalentemente educativi e propagandistici; nel 1925 era stata fondata l'Unione Cinematografica Educativa che, soprattutto attraverso i cinegiornali, controllava la diffusione delle notizie e poiché, per decreto, tutte le fotografie e le immagini cinematografiche attinenti alle pubbliche amministrazioni statali e parastatali dovevano essere affidate all'Istituto Nazionale, è naturale che il Comitato per le Celebrazioni si sia rivolto all'Istituto L.U.C.E per le riprese delle fasi più salienti delle manifestazioni, garantendosi in tal modo una informazione capillare e gratuita delle iniziative ferraresi.

In un promemoria dei primi mesi del 1933, conservato in Archivio Comunale, appare la richiesta molto dettagliata delle riprese da effettuare: gli interni dell'Esposizione, il discorso inaugurale tenuto da S.E. Ogetti, quello commemorativo dell'Ariosto di S.E. Bertoni, il Palio di San Giorgio e infine di formare un giornale delle varie manifestazioni corredato da vedute della città da proiettarsi a settembre nei cinematografi del Paese.

Presso l'Istituto L.U.C.E. abbiamo rintracciato alcuni spezzoni di film girati tra maggio e dicembre del 1933 a Ferrara il cui contenuto corrisponde solo in parte a quanto richiesto: il primo riprende i Principi di Piemonte che presenziano alle Celebrazioni, il secondo il Palio di San Giorgio alla presenza di LL.EE. Balbo e Biagi, il terzo le ultime cerimonie in onore dell'Ariosto, il quarto la chiusura delle Celebrazioni alla presenza di S.M. il Re, il quinto la consegna del bastone da maresciallo a Italo Balbo, il tutto corredato da numerose



Antonio Sturla.

immagini dei palazzi più significativi della città. Manca curiosamente tra il materiale inviatoci tanto la cerimonia di apertura delle Celebrazioni e dell'Esposizione col discorso di S.E. Ogetti tenuto nel salone d'onore del Palazzo dei Diamanti alla presenza dei Principi, quanto le riprese del prestigioso edificio che era stato sottoposto per l'occasione ad un accurato restauro.

Altre riprese dell'edizione del Giugno del 1933 del Palio di San Giorgio vengono effettuate dal ferrarese Antonio Sturla, già operatore dell'Istituto L.U.C.E. e pioniere del cinema ferrarese, con la regia di Nives Casati, che della manifestazione popolare aveva curato la coreografia e aveva disegnato i costumi. A questo filmato fa riferimento lo stesso

Sturla nel preventivo di spesa inviato a Renzo Ravenna per la riproduzione "di n. 4 copie sonore e parlate del film Palio di S. Giorgio"¹⁸ che sarà utilizzato per pubblicizzare, previa nulla osta ministeriale in quanto girato da un privato, la seconda edizione dei giochi del 1934. Tre di queste copie, al termine delle Celebrazioni vengono consegnate a Secondo Battazzi. *Este viva! Il Palio di S. Giorgio*, questo è il titolo completo del filmato, oltre ad essere proiettato a Ferrara al cinema Apollo il 7 Marzo del '34, verrà distribuito dalla Milesi Film nelle maggiori città dell'Emilia-Romagna, della Lombardia, del Veneto e della Toscana regioni da cui era possibile raggiungere la città estense anche utilizzando le linee ferroviarie.

Leonida Felletti, dopo avere sottolineato l'originalità delle riprese effettuate da Sturla dice: "Girare una pellicola sul Palio di S. Giorgio, dopo l'esempio non certo felice datoci dal Film Luce non era cosa facile. C'era da rischiare, se non proprio di cadere negli stessi errori... di ripetere le stesse visioni di interesse assai discutibile. Nives Casati e Sturla, non hanno eluse queste difficoltà, ma le hanno affrontate e abilmente superate".¹⁹

Anche per l'edizione del Palio del 1934 il Comitato inviterà l'Istituto L.U.C.E. ad effettuare altre riprese, ricevendo la conferma dell'invio di un operatore per riprendere "le fasi più interessanti della corsa"²¹ nell'intento di mantenere desto l'interesse nei confronti di un'iniziativa che s'intendeva continuare nel tempo.

¹ GIGI MAINO, *La Mostra della Rivoluzione Fascista*, in *Le pagine della Dante*, n. 6, 1932, pag. 223.

² *Ibidem*, pag. 225.

³ ASLA Fe, Corrispondenza Ufficio, lettera del Provveditore agli Studi dell'Emilia al Preside, 7 Febbraio 1933.

⁴ ASLA Fe, Corrispondenza Ufficio, lettera del Preside Teglio al Provveditore agli Studi dell'Emilia, 9 Febbraio 1933.

⁵ ASLA Fe, Corrispondenza Ufficio, lettera del Provveditore agli Studi dell'Emilia al Preside Teglio, 7 Aprile 1933.

⁶ ASLA Fe, Corrispondenza Ufficio, da A. Zanoletti, fiduciario dell'A.F.S., ai Presidi, 28 Gennaio 1933.

⁷ *Annuario VII 1932-33*, tip. Estense, Ferrara, 1934 - anno XII, pag. 38.

⁸ ASLA Fe, Corrispondenza Ufficio, comunicato del Ministro Ercole al Liceo, 10 Luglio 1933.

⁹ GIANCARLO MASINI, *Marconi*, Utet, Torino 1975, pag. 393.

¹⁰ Per il coinvolgimento delle scuole vedi il saggio interno al volume CHIARA ALAIA, FRANCESCA MATTEI, *L'evento mostra*.

¹¹ NINO BARBANTINI, *Si riapre la Mostra del Rinascimento*, "Rivista di Ferrara", Marzo 1934, pag. 106.

¹² Ferrara, *Annuario Guida* ed. 1° 1960-61 a cura di Edmondo Lodi. Articolo di G. A. Facchini p. 28.

¹³ NELLO QUILICI, *Bilancio del Centenario*, "Rivista di Ferrara", Ottobre 1933, p. 3.

¹⁴ GIANDOMENICO ROMANELLI, *Nino Barbantini a Venezia, demiurgo di Ca' Pesaro*, in *Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia*, Canova, Treviso, 1995, pp. 31-32.

¹⁵ Archivio Leopoldo Santini, Ferrara, da Renzo Ravenna ad Agenzie turistiche di Roma, 1 Marzo 1934.

¹⁶ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 39, fasc. n. 4, dal Comitato Ariostesco..., 1 Marzo 1934.

¹⁷ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 37, fasc. n. 3, Relazione di Nino Barbantini a Renzo Ravenna, L'Esposizione della Pittura ferrarese del Quattrocento, 18 ottobre 1932.

¹⁸ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 39, fasc. 5, Pro Memoria per l'Istituto LUCE.

¹⁹ LEONIDA FELLETTI, *Superbe visioni della vecchia Ferrara*, "Il Palio di S. Giorgio a Ferrara", numero unico, pag. 15, Ferrara, 1934.

²⁰ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 39, fasc. n. 5, richiesta del Comitato Ariostesco all'Istituto LUCE.

Il cartello pubblicitario

Valentina Modugno e Nora Zanetti

All'interno delle Celebrazioni del Centenario Ariostesco la pubblicità occupò un posto rilevante, come testimonia la particolare attenzione rivolta al cartello murale che doveva propagandare l'evento e che, attraverso la sua storia testimonia il passaggio dalla dimensione municipale a quella internazionale assunta dalla manifestazione.

Il 15 agosto 1932 la Commissione Esecutiva per le Onoranze Centenarie a Ludovico Ariosto bandisce un concorso riservato a "artisti nati in provincia di Ferrara anche se residenti altrove e quelli iscritti al Sindacato Artisti e Professionisti di Ferrara anche se nati fuori provincia, per il bozzetto di un cartellone murale - il cui scopo è - di propagandare le feste con le quali la Città Estense intende onorare il suo maggior Poeta".¹ Nel bando venivano indicate le dimensioni dei bozzetti, le somme stabilite per i premi e le modalità di partecipazione.

Al concorso partecipano anche artisti locali di provata capacità tra cui Nives Casati e Amedeo Angilella, ma il 22 ottobre 1932 la giuria presieduta dall'Avv. Gr. Uff. Renzo Ravenna e costituita da rappresentanti della cultura cittadina il Comm. Giuseppe Agnelli, il Cav. Uff. Antonio Zanoletti, l'Ing. Cav. Giorgio Gandini e il pittore Giovanni Guerrini, decide di non aggiudicare i premi, perché "data l'importanza delle manifestazioni che devono essere propagate anche all'estero, nessuno dei bozzetti risponde pienamente allo scopo prefisso".²

La Commissione Esecutiva, il 28 novembre 1932, bandisce quindi, con le medesime finalità, un secondo concorso aperto a tutti gli artisti italiani iscritti al Sindacato Fascista di Belle Arti; vengono presentati alla Commissione 77 bozzetti, accompagnati da motti spesso ridondanti e ripetitivi che, riportati in busta chiusa, permettono di identificarne l'autore.³

La giuria composta da Renzo Ravenna, Nino Barbantini e Nello Quilici, nominati dal Comitato per il Centenario del Poeta, dal pittore Achille Funi e dallo scultore Carlo Pini, incaricati dal Commissario Nazionale del Sindacato Fascista delle Belle Arti Gran.Uff. Alberto Maraini, riunitasi il 20 gennaio 1933, pur non assegnando a nessuno dei partecipanti il premio stabilito, segnala quattro bozzetti: il n. 27 *Marco* di Terzo Paolazzo, il n. 31 *Ospitalità* di Arrigo Ghe-

dini, il n. 63 Ave di Ferrari & Mieville e il n. 73 1933 Ferrara di Alberto Salietti i cui autori vengono retribuiti con la somma di lire 1.000 con cui viene acquistato il diritto di riproduzione da utilizzare per cartoline, opuscoli ecc.⁴

Il concorso si svolge in un'atmosfera "cameratesca" come evidenzia la lettera manoscritta, trovata fra i documenti dell'Archivio storico comunale, inviata dallo scultore Carlo Pini al Podestà di Ferrara:

23.1.33 XI

Ill.mo Signor Podestà
di Ferrara

Come Ella avrà già constatato, la giocata al lotto ha avuto esito negativo.

Dolentissimo di simile infelice risultato, mi permetto di inviarLe il documento della sventura, che, tuttavia serve a ricordare la cordiale e gioviale atmosfera del raduno della Giuria.

Si potrebbe quasi dedurre che non è possibile vincere al lotto puntando su numeri desunti da un concorso avente esito nullo.

Colgo l'occasione per ringraziarLa della gentilissima accoglienza e riceva, Ill.mo Signor Podestà, i miei più distinti saluti e ossequi

Carlo Pini



21 gennaio 1933, ricevuta della giocata al lotto dei numeri dei bozzetti segnalati.

I numeri della giocata 27-31-63-73 corrispondono alle opere segnalate!

I bozzetti presentati vengono esposti pubblicamente nell'atrio del Teatro Comunale, e il ricavato della mostra, visitata anche per la sua posizione centrale da un pubblico abbastanza numeroso, viene devoluto, tramite l'Arcivescovo Monsignor Ruggero Bovelli, all'Ente Opere Assistenziali.⁵

In questa occasione, Aroldo Canella, sulla "Rivista di Ferrara", dopo aver scagliato una feroce critica contro quei pseudo-artisti che hanno affrontato il concorso presentando bozzetti scemi, di scarso impatto propagandistico sul pubblico senza rendersi conto che "l'arte pubblicitaria è una forma difficile da trattare... il cartellonista oltre agli scopi estetici ne ha dei pratici...", riconosce la buona qualità di alcuni dei lavori esposti, ma non rispondenti al tema "...quello dove giganteggia il dorso coperto di corazza di un paladino a cavallo, trattato a pennellate ampie e forti di grigio e bianco come usano fare i cartellonisti 900: Ma in ciò il Centenario dell'Ariosto non centra nulla! Anche gli altri che avrebbero avuto tantissime qualità per riuscire vincitori (tra i primi quell'armigero dalla lancia spezzata che tende la mano alla rosa) non sviluppano a sufficienza, o non comprendono il tema. Moltissimi presero spunto dal Palio... capisco che le corse al Palio fanno sempre colpo sul pubblico e offrono tantissimi spunti pittorici, ma nel caso di Ferrara non bisognava esagerare: Poichè questa corsa sarà un



Ferrara gennaio 1933, A. Funi, N. Barbantini, R. Ravenna, N. Quilici, C. Pini nell'atrio del Teatro Comunale. Sullo sfondo alcuni dei bozzetti esposti.



Bozzetti segnalati dalla Commissione Giudicatrice del II Concorso per il cartello pubblicitario: Marco di Terzo Paolazzo, *Ospitalità* di Arrigo Ghedini, *Ave di Ferrari & Mieville*, 1933 *Ferrara* di Alberto Salietti.

numero nel vasto programma dei festeggiamenti in onore del Poeta della bellezza, non il numero assoluto; è una parte, non il tutto...".⁶

Poiché anche il concorso nazionale ha dato esito nullo, viene finalmente presa la decisione di commissionare il manifesto ad un *professionista* raccomandato da Achille Funi; Renzo Ravenna infatti, a nome del Comitato Ariostesco, invita il pittore, cartellonista e grafico Marcello Nizzoli, che assieme a Funi aveva partecipato alla Mostra della rivoluzione Fascista del 1932 a Roma, a presentare un bozzetto per il cartello murale, usando la tecnica del *fotomontage*.

Nel bozzetto, oltre alla dicitura indicata dal Comitato, deve apparire il Castello Estense, l'Allegoria dell'Autunno del Cossa, il ritratto dell'Ariosto di Tiziano e l'affresco del Palio di Schifanoia in modo da pubblicizzare oltre alla città e all'Ariosto anche i due eventi più significativi delle Celebrazioni: l'Esposizione rivolta ad un pubblico colto e il Palio a quello più popolare.⁷

Nizzoli invia da Milano due piccoli bozzetti dimostrativi, precisando che l'uso del *fotomontage* "darà luogo ad un tipo assolutamente nuovo di cartello pubblicitario. Non tanto nuovo sarà per la composizione fotografica, quanto per il sistema fotomeccanico da applicarsi per la riproduzione a stampa, di cui non è stato fatto ancora esemplare, salvo un tentativo del sottoscritto alla Mostra della Rivoluzione Fascista in una delle sale".⁸

Sarà il Podestà, insieme a Nino Barbantini e a Nello Quilici a proporre modifiche non solo del testo, ma anche di tipo formale da apportare al progetto del bozzetto scelto: "Benissimo la soppressione del Ferrara rosso e nero che potrebbe essere però sostituito da una dicitura in bianco su fondo verde del tipo di quello del cartello della Mostra della Rivoluzione che unisco.

Il Castello forse sarebbe bene avesse un tono più scuro, in guisa che il profilo dell'Ariosto stacchi di più. In basso sarebbe bene ripetere a destra lo stacco nero che è a sinistra della testa, o meglio prolungare a destra la scena del Palio".⁹

Finalmente l'8 marzo viene comunicato a Nizzoli che il bozzetto soddisfa le esigenze della Commissione Esecutiva e che la realizzazione della stampa del manifesto, avrebbe potuto essere affidata all'Impresa Affissioni proposta dallo stesso Nizzoli solo però se i prezzi fossero stati pari a quelli presentati da altre ditte.

La risposta di Nizzoli, a stretto giro di posta, è significativa in quanto, fornendo informazioni precise circa la tecnica di realizzazione del bozzetto giustifica il preventivo più alto presentato dalla ditta, inoltre, poiché ne era responsabile artistico, avrebbe potuto seguire di persona la stampa colore per colore: "La riproduzione del bozzetto fotomontage presenta delle difficoltà di esecuzione che sono nuove e non ancora in uso commerciale.

Le ditte che hanno fatto pervenire prezzi di preventivo per la stampa presso Codesto Spett. Comitato, senza aver preso visione del bozzetto, limitandosi a sa-

pere il numero delle tinte di cui è composto il lavoro, sono in errore, e mi permetta di dirLe, che non danno affidamento. Non trattandosi di una comune esecuzione, ma bensì di un sistema fotomeccanico di riproduzione, occorre l'attrezzatura adatta.

La lavorazione a mano è in minima parte, occorrono dei trasporti litografici che certamente non sono stati tenuti presenti dalle Ditte che non hanno preso visione del bozzetto, o comunque hanno creduto di poter fare una riproduzione del tipo corrente, mantenendo conseguentemente un prezzo di stampa adeguato...¹⁰

Il 13 marzo le officine IGAP di Milano, la cui direzione artistica è affidata oltre che a Nizzoli anche a Marcello Dudovich, vengono incaricate della fornitura di ben 10.000 manifesti di formato cm. 100x140; 5.000 di formato cm. 70x100; 2.500 cartelli di formato cm. 24x30 e infine 2.500 vetrofanie di formato diverso.¹¹

Sarà la stessa Impresa Generale d'Affissioni a curare la distribuzione del materiale fornito, in tutta l'Italia, naturalmente nei luoghi più frequentati dal pubblico, mentre il Comitato ferrarese ottiene dai vari Podestà le massime riduzioni possibili sulle tariffe comunali di pubblicità.¹²

NOTE

¹ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 36, fasc. n. 6, Bando di concorso per un cartello murale, 15 Agosto 1932, X.

² ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 36, fasc. n. 6, Giudizio della Giuria (senza data).

³ *Ibidem*, Concorso per un cartello murale, 28 Novembre 1932.

⁴ *Ibidem*, Giudizio della Giuria, 20 gennaio 1933, X.

⁵ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 36, fasc. n. 6, invito, 13 Gennaio 1933, XI.

⁶ "Rivista di Ferrara", Attualità del mese, Febbraio 1933, pp. 42-43.

⁷ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 36, fasc. n. 6, lettera del Podestà a Nizzoli, 21 gennaio 1933, XI.

⁸ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 36, fasc. n. 6, lettera di Nizzoli al Comitato Aristesco, 24 Febbraio 1933, XI.

⁹ *Ibidem*, lettera di Ravenna (?) A Funi, 14, Febbraio 1933, XI.

¹⁰ *Ibidem*, lettera di Nizzoli al Podestà, 10 Marzo 1933, XI.

¹¹ *Ibidem*, lettera di Romolo Stanchi alle Officine IGAP, 13 Marzo 1933, XI.

¹² ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 40 fasc. n. 1.

Guid'Anzul, Nives e...

Michela Pastore e Silvia Podetti

Partire per un viaggio e ritornare a Ferrara nel 1933... Vedere una città risvegliarsi per magia da un torpore quasi secolare... Le Celebrazioni Ariostesche con l'inaugurazione della Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento affiancata da quelle Bibliografica, Iconografica, dei Bronzi e d'Arte Moderna, la Stagione Lirica al Teatro Comunale, la Commemorazione Ufficiale dell'Ariosto, tutte manifestazioni rivolte ad un pubblico colto; ma anche la ripresa delle corse al Palio e la rivista Lodovico, meno impegnative, oltre al Concorso Ippico, al Campionato di Tennis, alla tredicesima Tappa del Giro Ciclistico d'Italia, alla gara di tiro al volo, al raduno motociclistico e alle altre iniziative destinate ad un pubblico più vasto.

È in questo clima e grazie all'entusiasmo, alla passione di alcune personalità un po' particolari come Guido Angelo Facchini e Nives Comas Casati, che la città di Ferrara conosce non solo un fiorente periodo di rinascita culturale, ma riesce anche a "...dar vita ad un elemento di richiamo straordinario e fare in modo che la curiosità, la fantasia e l'ammirazione fossero accese e stimolate in un più vasto strato di persone e in più vasto raggio di paesi",¹ riproponendo il Palio.

Anche costoro, oltre a Ravenna, Barbantini, Quilici, Agnelli, Ravegnani, Medri contribuiscono a riaprire, dopo quattro lunghi secoli, quell'antico e polveroso volume di storia rinascimentale, quel libro che celava avventure ormai nascoste nei meandri della memoria, ma che, sfogliato di nuovo, avrebbe riportato alla luce quello che un tempo era un ducato "maestro di civiltà fra le corti d'Europa"²: Ferrara, riuscendo così a "...ricreare il clima della rinascenza, dare alla folla elementi vivi per animare con vigore e slancio la sua fantasia rievocatrice..."³

In pochi mesi la cittadina estense torna ad essere il microcosmo di un tempo, facendo rivivere in "una visione di fasto e di grandezza il fulgido periodo che vide Ferrara maestra di civiltà fra i popoli"⁴: per le vie della città la corte ricomincia a sfilare proprio come negli affreschi del Cossa, il popolo a gareggiare nella Piazza Nuova nelle corse al Palio, i personaggi ariosteschi a rivivere nella rivista *Lodovico*.

“Avevo più volte sognato di ridar vita a quel mirabile particolare del comparto di Aprile nel salone di Schifanoia dove si vedono il duca e la corte assistere alla corsa dei barberi e degli asini, dei fanti e delle donne, mentre dai sovrastanti balconi dame e donzelle incitano i concorrenti o fanno l’occhietto a qualche cavaliere”⁶: così Guido Angelo Facchini ricorda in un articolo degli anni '60, quando ormai risiedeva da tempo a Prato, il suo sogno: riprendere il Palio di S. Giorgio, ricreando il clima del periodo in cui la cittadina estense ha raggiunto il suo massimo splendore: il Rinascimento.

Ma chi è *Guid’Anzul*, come amava farsi chiamare dagli amici ferraresi?

Per rispondere usiamo le sue stesse parole: “Sono nato a Ferrara nel 1904 e ho frequentato le scuole tecniche perché il sogno dei miei genitori era di vedermi ingegnere. Invece nel '21 avevo già sulla coscienza un volumetto di poesie e mi davo da fare nella redazione della Gazzetta Ferrarese. Nel '25 pur frequentando con dignitoso impegno il Politecnico di Padova, mi rendevo recidivo con la pubblicazione di un secondo volumetto di liriche: *Arione*. Fu allora che, per non perdere gli anni di studio e buttar via gli esami già dati, tornai a Ferrara, mi laureai in matematica e... consegnai alla Casa editrice Francescana di Assisi la mia terza raccolta di liriche, *I canti della Verna*.”



Ferrara, 6 maggio 1933, C. E. Oppo, caricatura di Guido Angelo Facchini, disegnata durante la cena offerta ai giornalisti in occasione della vernice della Esposizione.

Poi, come direttore dell’Unione Professionisti e Artisti e dell’Istituto di Cultura, mi scatenai a organizzare mostre ed esposizioni, conferenze e concerti, concorsi e spettacoli e perfino il Palio di San Giorgio.

Finita la guerra mi sono ritrovato a dover far punto e da capo e poiché ero in leggerissime brache di tela, ho preferito emigrare sulle rive del Bisenzio. Qui mi sono rimpannucciato e la mia vita è diventata tanto tranquilla e serena quanto agitata e tumultuosa era stato il primo quarantennio.

Hobby? Parlare, scrivere, pensare, sognare di Ferrara!

Segni particolari? Una inguaribile irriducibile fiducia nell’amicizia di cui continuo a mantener vivo il culto... costi quel che costi!”⁶

La caratteristica peculiare di Facchini è indubbiamente l’amore per Ferrara: anch’egli contribuisce a salvarla dall’isolamento grazie alla potente attrattiva che il Palio esercita sulle masse di turisti.

Il 4 Giugno 1933 il suo sogno diventa realtà: italiani e stranieri conoscono le bellezze culturali e storiche della città, “...perché mai come nei giorni del Palio il nome di Ferrara fu di così efficace richiamo ed ebbe così vasta e calda risonanza nel mondo”;⁷ il popolo ritorna, come nel primo Rinascimento, il protagonista di questa festa, l’animatore della competizione: “Era una gioia per gli



Costumi del Palio di S. Giorgio del 1933, realizzati su disegno di Nives Casati e ispirati agli affreschi di Schifanoia.

occhi e per lo spirito; era un sogno che appassionava ed esaltava chiunque avesse un poco di sensibilità e di amore per la sua terra e per il suo glorioso passato”.⁸

Ferrara sta iniziando “un periodo di fervore e di rinnovamento delle sue tradizioni”.⁹ Più di 30.000 persone si radunano quel giorno nella piazza nova per assistere alla sfilata della corte e delle otto contrade e alle corse del Palio di S. Giorgio: “Dalle istoriate pareti del Palazzo Schifanoia sono discese le figure dei fanti, dei putti, degli asini e dei cavalli e dalle polverose pagine dei codici antichi è stato desunto il regolamento,¹⁰ perché la rievocazione sia in tutto e per tutto fedele a quella manifestazione gioconda di popolo, che, nel passato, ogni anno si rinnovava nel giorno di S. Giorgio: il cavaliere dei santi e il santo dei cavalieri”.¹¹

Ma il percorso per poter far rinascere questa festa popolare non è né breve, né senza ostacoli o diffidenze: sorge il problema di accertare la legittimità storica del Palio e di ripristinarlo quanto più fedelmente possibile all'originale del 1279. Documentatosi per tempo, su invito di Balbo, consultando alcuni antichi statuti conservati nell'Archivio di Stato di Modena, Facchini ne dimostra l'effettiva storicità provando che l'antico ducato estense era stato il primo ad istituire questo tipo di manifestazione, sebbene l'ultimo, in ordine di tempo, a promuoverne la rinascita rispetto ad Assisi e Siena.

Intanto si occupa anche della fase operativa: divide il territorio del comune in otto settori, distinti in quattro interni alle mura (i Rioni di S. Benedetto, S. Spirito, S. M. In Vado e S. Paolo) e quattro esterni (i Borghi di S. Giovanni, S. Luca, S. Giorgio e S. Giacomo),¹² saccheggia tutta l'araldica estense per assegnare un'impresa ad ogni contrada.¹³ Infine redige il nuovo regolamento della manifestazione sulla base dell'originale del 1279¹⁴ e per la formazione delle contrade coinvolge le parrocchie di ogni quartiere cittadino, in quanto i parroci hanno sì il compito di impartire la benedizione ai vessilli e a tutti i concorrenti,¹⁵ ma soprattutto di indurre i giovani a crescere con l'entusiasmo di prendere parte al Palio.

Ed ecco finalmente il giorno tanto aspettato!

L'inizio è alle ore 15 circa, quando le rappresentanze rionali partono dalle rispettive sedi per recarsi sul sagrato della parrocchia per ricevere la benedizione; verso le 15,45 seguendo gli itinerari stabiliti, si recano ai posti di convegno per la formazione del corteo che entrerà nella Piazza Nuova, preceduto dalla rappresentanza del Comune, alle ore 16. Dopo la sfilata, le rappresentanze prendono i posti loro assegnati e, ad un cenno del Giudice della Massaria, fanno il saluto alla voce, gridando: *Este Viva*; alle 16,45 si svolge lo sbandieramento dei rappresentanti di ciascuna contrada e alle 17 iniziano le corse nel seguente ordine:

- Palio di San Romano: corsa dei putti (un giro di pista a piedi);
- Palio di San Paolo: corsa dei fanti (due giri di pista a piedi);

- Palio di San Aurelio: corsa degli asini (due giri di pista);
- Palio di San Giorgio: corsa dei cavalli (cinque giri di pista).

Il tutto termina alle ore 19, quando, dopo la proclamazione dei vincitori da parte del Podestà e la solenne consegna del Palio di S. Giorgio, dei paliootti e dei premi minori, le rappresentanze rientrano alle proprie sedi.

Ad aggiudicarsi l'ambito trofeo il 4 giugno del 1933 è il Rione di San Paolo, che conquista anche il paliootto di San Aurelio, mentre il Borgo di San Giorgio ottiene quello di San Romano e il Rione di Santo Spirito quello di San Paolo. Oltre ai rispettivi Palii, per le prime tre gare le contrade vincono quattro o cinque *brazza de panno fino* e un piccolo premio in denaro, mentre per la corsa dei cavalli vengono consegnati un ronzino e 500 lire alla prima arrivata, una porchetta e 300 lire alla seconda e due galli e 200 lire alla terza.

All'indomani della manifestazione i quotidiani locali e nazionali enfatizzano sul rinato Palio di S. Giorgio: “Bisogna dire che soltanto l'Italia, col suo clima storico dove nulla è caduco e mortale, può assicurare la riuscita di una simile visione, toglierle ogni carattere di puro spettacolo o di ricostruzione teatrale, abolire i toni della finzione e dare ancora, a una rassegna di questo genere, un senso così vivo e prepotente di intatta e vibrante realtà. Quando sugli otto cavalli bianchi, a passo cadenzato, sono entrati i battistrada del Comune nei loro costumi bianchi e neri precedendo il gonfalone, i valletti, i palafrenieri e i paggi, s'è sentito subito che la storia tornava viva a noi, che un'ora lontana tornava a splendere, e che sul prato verde e sotto la statua candida quattro secoli si cancellavano e le loro nebbie dileguavano al soffio della fantasia”.¹⁶ E ancora: “La rievocazione è stata sublime. La sfilata del corteo, la disputa delle gare, gli artistici sbandieranti dei vessilli, la solenne consegna dei premi, hanno destato l'ammirazione della moltitudine e l'hanno entusiasmata. A giudicare dagli applausi, dalle grida di giubilo e dallo sventolio dei cappelli, che in alcuni momenti hanno raggiunto un'intensità impressionante, il successo popolare della manifestazione è stato di gran lunga superiore al previsto, e Ferrara può andarne legittimamente orgogliosa poiché ciò è frutto della magnifica preparazione, della perfetta organizzazione e dell'incomparabile esecuzione dello stupendo spettacolo”.¹⁷

Ma il Palio non è solo folklore. Il Palio è anche e soprattutto fatica ed impegno da parte dei componenti del Comitato Organizzatore che il 1° Marzo dell'anno 1932 in occasione della loro prima riunione avevano discusso proprio a riguardo della: “...Ripresa del tradizionale Palio di S. Giorgio che si correva in Ferrara durante la dominazione Estense”¹⁸ dovendo far fronte non solo all'aspetto meramente organizzativo, ma anche a quello amministrativo.

Il rendiconto finanziario del 31 gennaio 1935 testimonia che la previsione di bilancio delle spese per il Palio di Lire 184.000 riguardava una sola edizione della storica rievocazione, mentre nel consuntivo finale sono comprese

anche le spese della seconda edizione con un costo complessivo di Lire 403.784,65. L'eccedenza sul previsto è dovuta anche alla necessità di rinfrescare il materiale esistente, di aumentare la dotazione dei costumi e delle armi e di impreziosire gli addobbi. Pure la spesa dei Pali, trasportati dal *Carroccio*, si rivela maggiore di quanto preventivato: si è dovuto infatti far fronte alla necessità di rinnovarli perchè rimanessero ai vincitori quelli dell'anno precedente.

Per fronteggiare le esigenze finanziarie dei Borghi, che, essendo esterni alle mura, non godevano delle consistenti sovvenzioni private di cui potevano invece usufruire i Rioni, nel 1934 i premi secondari vengono sostituiti con una somma totale di circa 24 mila Lire.

L'esito finanziario della vendita dei biglietti del Palio si chiude con un introito maggiore del previsto, anche se si deve considerare che la storica manifestazione è stata ripetuta il 10 giugno 1934. Ma, se per la prima edizione, conclusasi con un incasso di Lire 140.000, ci si poteva dichiarare soddisfatti, non altrettanto può dirsi per la seconda, che è stata per tutti motivo di spiacevole sorpresa. Infatti, oltre a essersi svolta in un periodo di generale depressione economica, si è tenuta contemporaneamente ai mondiali di calcio, disputati a Roma e a Milano, e proprio per questo non ha goduto della presenza di un gran numero di forestieri, mostrando un carattere più locale. Va notato inoltre che la distribuzione di ben 500 biglietti gratuiti a ciascuna delle otto contrade, per compensarle della loro partecipazione alle gare, ha ulteriormente ridotto le entrate.

Nella organizzazione, ma soprattutto nella coreografia e scenografia del Palio, Facchini viene affiancato da una ferrarese d'adozione: Nives Comas Casati, personaggio di spicco nell'ambiente provinciale in cui si trova proiettata, di carattere estroverso ed esuberante, attiva in tutte le iniziative sia culturali che popolari della città.

Nasce a Feroleto Antico, in provincia di Catanzaro, nel 1901. Figlia di Itala Dudovich, negli anni '20 è, a Milano, allieva dello zio, Marcello Dudovich, uno dei più famosi cartellonisti del tempo, da cui apprende l'arte del manifesto. Dopo il matrimonio con il medico Emanuele Casati, si trasferisce a Ferrara, dove continua la sua attività di pittrice approntando una collezione personale presso il Circolo di Lettura di Palazzo Santini, collabora poi ad alcuni cartelloni per il *Gran Ballo* ferrarese del 1928, espone alle Mostre Collettive Ferraresi che si tengono prima in Castello e poi al Ridotto del Teatro Comunale, nel 1932, partecipa al primo concorso per il bozzetto del cartellone murale che doveva propagandare le Celebrazioni Ariostesche con i due bozzetti *Riprendi il Timone e la Scotta* e *Canto la Forza Antica e Nova*, cura l'arredamento della Mostra Regionale di Palazzo S. Anna, e infine illustra alcuni numeri della "Rivista di Ferrara".

È proprio sul mensile del Centenario che l'artista si presenta in modo originale e incisivo: Nives e la signora Casati si intervistano a vicenda:

«Prego, Signora, s'accomodi».

Nello studio un po' troppo piccolo, un po' troppo pieno di carte e cartoni forse anche un po' troppo in disordine, la Signora entra osservando con curiosità e con una certa diffidenza.

'Lei desidera, Signora...?'

'Vede...il Commendator Quilici mi ha mandato per intervistarla. Veramente doveva venire lui stesso, ...ma... è molto occupato... lei sa... e allora ha mandato me perchè desidera sapere qualche cosa di lei...'

'Grazie dell'interessamento, Signora. Grazie anche al Commendatore, ma non ne vale la pena'.

Le due signore sono di fronte. Anzi non due signore: una la Signora e l'altra semplicemente una donna.

È la Signora Casati che, per incarico del Commendatore, fa l'intervista a 'Nives' ed è 'Nives' che per conto suo fa l'intervista alla Signora Casati. Per 'Nives' l'altra ha una quantità di difetti. In un salotto è sempre fuori posto - molte volte non sa che cosa dire - altre volte dice troppo gesticolando e allargando quelle sue enormi mani troppo poco curate per una Signora di mondo. Nella intimità della sua casa, ha troppe lacune: è disordinata, è trascurata, non sa fare i conti. Per la Signora Casati, 'Nives' è troppo 'nature', troppo grezza, dice tutto quello che pensa, si cura poco delle convenzioni, è troppo tinta.

Le due donne così, a tu per tu, si guardano in cagnesco. Non potranno mai andare d'accordo e non potranno mai essere in disaccordo completo. E l'una è il tormento dell'altra da molto tempo e per tutta la vita, senza rimedio. La Signora Casati si è trovata da un momento all'altro a vivere in una città che non conosceva e dove tutti si conoscono, a dover essere una donna di casa e una signora di 'società', a dover fare delle visite e a riceverne con tutte le regole del 'come si deve', a vivere di una vita tranquilla nella tranquilla città.

'Nives' è rimasta quella che era; con la nostalgia della sua terra calabrese piena di sole e di vita semplice; con la nostalgia di tante altre terre sconosciute; con i suoi slanci improvvisi e assolutamente impulsivi per tutto quello che è bello e semplicemente perchè è bello, con tutti i suoi sogni d'arte, con tutte le sue aspirazioni d'arte.

'Nives' è quella che sogna sempre di poter fare un bel ritratto e nello stesso momento costruisce una scena per una rivista o inventa la trama di una commedia che non scriverà mai. 'Nives' vorrebbe vivere solo per sperimentare le sue possibilità, a qualsiasi costo e senza curarsi di tutto il resto.

E non potranno mai andare d'accordo, e si guarderanno sempre come due nemiche e ne soffriranno sempre.

...

'Mamma!'

Una piccola voce, una corsa, un piccolo viso ridente con due grandi occhi...

'Ciao, patatina mia!
 E le due signore si chinano verso la bimba con lo stesso gesto, con la stessa voce.
 'Nives' e la Signora Casati sono, solo in questo, pienamente d'accordo».¹⁹

Ed ecco la poliedrica Nives affiancarsi a Guid'Anzul, si occupa della regia e della coreografia del Palio di S. Giorgio, ne disegna i bozzetti per la realizzazione dei costumi che devono sembrare scesi dai mesi di Schifanoia, e collabora con Antonio Sturla per il documentario *Este Viva! Il Palio di S. Giorgio*.

E mette in scena il *Lodovico*, la rivista teatrale per la quale, oltre a curare la scenografia, disegna i costumi, contribuendo, anche come attrice, al suo notevole successo popolare: le sei rappresentazioni, nei primi mesi del 1933, prima al Teatro Nuovo e poi al Teatro Verdi, determinano il tutto esaurito, gli attori e gli autori dell'operetta sono capaci di "far sorridere il pubblico senza ricorrere a luoghi comuni, canzonare con garbo uomini e cose del giorno senza riuscir mai offensivi, divertire insomma alle spalle di tutti e di nessuno".²⁰

Lodovico è naturalmente l'Ariosto, di cui in città si sta celebrando il IV Centenario. Il Poeta, domiciliato da secoli sul Parnaso, essendo venuto a sapere



Ferrara 1933 - Nives Casati sceglie le stoffe per il Palio di S. Giorgio (Foto A. Sturla).

che nella sua amata Ferrara si stanno tenendo festeggiamenti in suo onore, decide di ritornarvi in abiti moderni, seguito dai suoi Paladini. Giunto in incognito in un teatro cittadino l'Ariosto sente un noiosissimo conferenziere celebrare l'*Ottava d'Oro* con un'interminabile orazione. Indispettito si precipita impetuosamente in scena con i suoi eroi e le autorità ferraresi, riconosciuto, decidono di far visitare all'ospite illustre la tanto mutata Ferrara. Passeggiando per le vie della città moderna, Lodovico rievoca nostalgicamente le giostre, i cavalieri e il Palio del suo tempo.

Lodovico rimane in città fino alla fine dell'anno e prima di andarsene rievoca, a suo modo, la fine del Centenario e dei festeggiamenti inflittigli dalla sua Ferrara: *Lodovico se ne va* è il titolo della seconda rivista messa in scena dalla Casati in cui "il pubblico ha...veduto sulla scena gli effetti dell'affissione del Manifesto del Centenario, sul Listone, ove le fruttivendole commentavano saporitamente il fotomontaggio di Nizzoli,²¹ che quasi per miracolo, prendeva vita e movimento ...la Mostra Antica e quella Moderna... dal Concorso Corale ...all'arrivo dei treni popolari..."²²

E infine il poeta se ne va "...riportato al Parnaso dalle sue Ottave d'oro".²³



Ferrara, novembre 1933.
 A sinistra: La Musa di Berlino prende vita in *Lodovico se ne va*.
 In basso: Il balletto di *Lodovico se ne va*.



NOTE

¹ Ferrara, Annuario Guida ed. I° 1960-61 a cura di Edmondo Lodi. Articolo di G. A. Facchini pag. 32.

² NINO FRANCO VISENTINI, *Il Palio di Ferrara*, Rovigo, Istituto Padano di Arti Grafiche, giugno 1968.

³ Ferrara, Annuario Guida ed. I 1960-61, a cura di Edmondo Lodi. Articolo di G. A. Facchini pag. 31.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, pag. 30

⁶ GUIDO ANGELO FACCHINI, *Vita con Italo*, romanzo inedito in cinque parti, parte I Giò, 1975-76. Conservato presso la biblioteca di Leopoldo Santini, Ferrara.

⁷ Vedi nota 3, p. 32.

⁸ *Ibidem*. p. 31.

⁹ NINO FRANCO VISENTINI, *Il Palio di Ferrara*, Rovigo, Istituto Padano di Arti Grafiche, giugno 1968.

¹⁰ Per ulteriori informazioni sul regolamento del Palio di S. Giorgio.
- Regolamento del Palio di S. Giorgio, a cura di Guido Angelo Facchini, SATE, Ferrara, 1933 - XI;
- G. A. FACCHINI, *Il Palio di San Giorgio a Ferrara*, Edito a cura del Maggiore Consiglio del Torneo delle Contrade, 1939 - XVII, Soc. An. Tipografica Emiliana in Ferrara
- NINO FRANCO VISENTINI, *Il Palio di Ferrara*, Rovigo, Istituto Padano di Arti Grafiche, giugno 1968.

¹¹ Vedi nota 9, p. 113.

Regolamento del Palio di S. Giorgio

1. Celebrando Ferrara il IV Centenario della morte di Lodovico Ariosto vengono riprese le corse al Palio, di cui si ha ricordo e documento nelle antiche cronache, negli Statuti Estensi, nei registri Ducali e negli affreschi di Schifanoia;

2. Ogni anno il Podestà, udito il parere dei Consoli e dei Massari dei Rioni, ordinerà le corse al Palio fissandone la data;

3. Il Campo del Palio è la Piazza Ariostea".

¹² *Ibidem*, p. 113.

¹³ *Ibidem*, p. 115.

¹⁴ *Ibidem*, p. 131.

Disposizioni transitorie per il 1933

1. ogni rione e borgo dovrà versare al Podestà la somma di lire 3.000 come quota d'iscrizione e partecipazione alle corse al Palio;

2. il versamento deve essere effettuato cinque giorni prima del giorno fissato per il Palio;

3. per i campioni dei rioni e borghi (putti, fanti e staffieri) è richiesta la documentazione di residenza nel territorio del rione dal 1° marzo 1933 mentre per il barbaresco è sufficiente la documentazione di residenza nel Comune dalla Pasqua del 1933;

4. Quei putti, fanti, staffieri e figuranti che alla Pasqua 1933 avessero cambiato rione possono far parte della rappresentanza del rione di provenienza purché presentino regolare documentazione".

¹⁵ *Ibidem*, p.124

¹⁶ "Corriere della Sera" del 5 giugno 1933, articolo di Orio Vergani.

¹⁷ "Corriere Padano" del 5 giugno 1933, articolo di Vincenzo Poli.

¹⁸ Asc Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 37, fasc. n. 3, Prima riunione del Comitato..., 1 marzo 1932.

¹⁹ "Rivista di Ferrara", fascicolo IV pag. 23-24, NIVES CASATI, *Autointervista*.

²⁰ "Rivista di Ferrara", Attualità del mese, marzo 1933, p. 49.

²¹ *Lodovico se ne va*, Libretto dell' Opera, fine Centenario Ariostesco, novembre 1933 XII, Ed. "Négar d'Ungia".

Si riporta la parte relativa al manifesto di Nizzoli:

"IL CARTELLONE: L'attacchino - L'autunno - Il testone - I cavallini - Le "autunno's girls", pag. 8.

Coro: *Ed ecco qua, signori il cartellon
Del Centenario.*

*Io sono giunto prima d'apparir
Sul calendario.*

*Ci son io pur; ma niuno ahimè, mi può conoscer
poiché a pezzi ed a boccon*

*Nizzoli ha creato questo cartellon
del centenario.*

Di Schifanoia siamo i cavallin

Pronti pel Palio

Di cui Facchin più ancora che papà

È stato il Balio!

Il cartellon varcato ha monti e mar

*ed ha finito il mondo per scocciar
ragion per cui ormai stancati noi ci siam
del Centenario".*

²² "Rivista di Ferrara", dicembre 1933, p. 47, Anno XII

²³ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA DI GUIDO ANGELO FACCHINI
(Ferrara 1904 - Prato 1977):

1. *I vagiti di un vagabondo*, liriche, ed. Taddei, Ferrara, 1921, (vol. in 16° br. pag. 104).
2. *Gioietta*, prose liriche, ed. Estense, 1925.
3. *La soglia dorata*, romanzo.
4. *Uno più, uno meno...*, novelle.
5. *Maresa*, romanzo.
6. *Diritto di uccidere*, un atto drammatico.
7. *Il Fauno*, fiaba teatrale, musicale.
8. *Eredità*, un atto drammatico.
9. *Nel buio*, commedia in tre atti.
10. *I tormentati*, commedia in tre atti.
11. *La piccola casa*, commedia in tre atti.
12. *Prometeo incatenato*, commedia in tre atti.
13. *Per la sua fede*, un atto drammatico.
14. *Il secondo amore*, commedia in tre atti.
15. *Arione*, liriche, ed. Estense, Ferrara, 1925, (vol. in 16° br. pag. 82).
16. *Arione nei giudizi della critica*, ed. Estense, Ferrara, 1925.
17. *I canti della Verna*, liriche, editrice Francescana, Assisi, 1926 - (vol. in 16° br. pag. 90).
18. *La Verna, calvario serafico*, conferenza, ed. Il Diamante, Ferrara, 1927.
19. *Tripolitania*, fascicolo di propaganda coloniale, ed. Istituto fascista di cultura, Ferrara, 1927, (in 8° pag. 20).
20. *Brevi cenni storici sui principali monumenti*, Ferrara, VI Ottobre 1929. Adunata poligrafici fascisti - Sindacato fascista ferrarese - Dopolavoro - Italo Balbo - Organizzatori. Ferrara, stamp. di Ant. Manfrini 1929, in 16° ill°, pag. 7.
21. *Il teatro alla corte degli Estensi*, conferenza, ed. Il Diamante, Ferrara, 1929.
22. *La Palestra Ginnastica Ferrara nel cinquantennio della fondazione 1879/1929* - Ed. S.A.T.E., 1929.
23. *La stampa incisa a Ferrara*, conferenza, ed. Il Diamante, Ferrara, 1930.
24. *Il volo nella leggenda, nella poesia e nella storia*, conferenza, ed. Il Diamante, Ferrara, 1931.
25. *Ferrara medioevale*, ed. Istituto fascista di cultura, Ferrara, 1932.
26. *Fulgori di poesia e d'arte nella storia di Ferrara*, ed. Istituto fascista di cultura, Ferrara, 1932.
27. *Il Palio di S. Giorgio*, ed. Rivista di Ferrara, 1933.

28. *Regolamento del Palio di S. Giorgio*, stampato dal Comitato per la Celebrazione del IV Centenario Ariostesco, Ed. S.A.T.E., Ferrara 1933 - VI.

29. *La storia di Ferrara illustrata nei fatti e nei luoghi*, ed. Istituto fascista di cultura, Ferrara, 1933.

30. *Il paese dei mulini, dei fiori e dei fiorini*, ed. Istituto fascista di cultura, Ferrara, 1934.

31. *Stemmi, imprese e divise dei principi d'Este signori di Ferrara*, estratto dalla "Rivista di Ferrara", Luglio 1935 - XIII, anno III, n. 6), Ferrara, ed. tip. S.A.T.E. 1935.

32. *Donne e Madonne nella pittura italiana*, ed. Istituto fascista di cultura, Ferrara.

33. *Donne d'amore e di leggenda nella storia di Ferrara*, ed. Istituto fascista di cultura, Ferrara.

34. *Il paese dei canti e degli incanti*, ed. Istituto fascista di cultura, Ferrara.

35. *Il torneo delle contrade*, ed. S.A.T.E., 1938.

36. *Il Palio di S. Giorgio a Ferrara*, edito del Maggior Consiglio del Torneo delle contrade, 1939.

37. *Regolamento del torneo delle contrade per il Palio di S. Giorgio*, ed. S.A.T.E., Ferrara, 1939.

38. *Trittico epicedico, a Italo, Lino e Nello, caduti nel cielo di Tobruk*, ed. "Corriere Padano", Ferrara, 1941.

39. *Sermoni natalizi indirizzati agli amici più cari da Prato*, dal 1956 al 1977, Biblioteca di Leopoldo Santini, Ferrara.

40. *Storia di Ferrara* - nuova edizione a cura di Gualtiero Medri, Ferrara, Banca di Credito Agrario, Rovigo, S.T.E.R., 1959.

41. *La nostra bèla Frara, poesie dialettali ferraresi*, ed. a cura della Società Circolo Neozianti, Ferrara, 1963.

42. *La caravella, poesie per i quarant'anni di nozze*, La Verna, 18 giugno 1927, Prato, La Castellina, 18 giugno 1967.

43. *Giò vita con Italo*, romanzo in cinque parti: I) *Giò* - II) *Dorina* - III) *Agli ordini di Italo* - IV) *Vita con Italo* - V) *Ancora con Italo*. Dattiloscritto inedito, 1975 (Italo si riferisce ad Italo Balbo).

44. *Le bellezze di Ferrara - Guid'Anzul - Il blézz ad Fràra*, Ferrara, Banca di Credito Agrario, (Cento, Siaca Arti.), 1976.

Il piano pubblicitario e la rassegna stampa

Federica Danesi

Il 26 gennaio 1933, anno XI dell'era fascista, la Commissione Esecutiva, incaricata delle decisioni in materia finanziaria per le Celebrazioni per il IV Centenario Ariostesco, discute i diciannove punti all'ordine del giorno riguardanti il *piano di pubblicità* delle succitate Celebrazioni.

Il piano fu studiato dal Comitato Ariostesco in un'ottica moderna di diffusione capillare e mirata a fini di propaganda pubblicitaria. Esso prevedeva oltre alla stampa di cartoline, opuscoli, depliant, guide, all'affissione di manifesti e striscioni, al conio di una medaglia commemorativa e alla trasmissione di comunicati pubblicitari via radio in Italia e all'estero, la nascita di un ufficio stampa e la pubblicazione di inserzioni pubblicitarie sulle più illustri e diffuse riviste d'arte europee ("The Burlington Magazine" di Londra, il mensile "Pantheon" di Monaco).

Incaricati dell'ufficio stampa furono *Avv. Cav. Alberto Boari* [ALBO], *Prof. Cav. Alberto Brizio* per i quali fu fissato un compenso di £ 125 per articolo pubblicato.¹

Si decise che la "Rivista di Ferrara" sarebbe divenuta l'organo ufficiale del Comitato: essa avrebbe trattato, in ogni suo numero, del Centenario Ariostesco e avrebbe pubblicato un numero speciale contenente esclusivamente articoli riguardanti le manifestazioni indette dal Comitato.

Il Comitato inoltre si abbonò alle agenzie di stampa "Eco della Stampa" di Milano e "Argus International de la Presse" di Ginevra per l'invio dei ritagli di giornali e riviste italiani e stranieri che riportassero articoli riguardanti il Centenario Ariostesco.

Le idee espresse nel documento discusso dal Comitato erano in realtà estensione a tutte le Celebrazioni Ariostesche della proposta per il piano pubblicitario, riguardante unicamente l'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento che, nell'ottobre 1932, Nino Barbantini aveva presentato al Podestà di Ferrara, Renzo Ravenna.

Barbantini riteneva che la mostra fosse "un'esposizione d'arte d'importanza enorme"² e, a tal proposito, proponeva una propaganda mirata, proporzionata agli ambienti cui era rivolta: striscioni pubblicitari nelle grandi città e pres-



Mimi Quilici Buzzacchi, copertina della "Rivista di Ferrara", ottobre, 1933.

so le stazioni, manifesti in città e paesi emiliano-romagnoli, materiale pubblicitario nelle agenzie di viaggio all'estero, locandine in alberghi, librerie, circoli culturali e musei italiani e stranieri.

Consigliava inoltre la stampa di quattrocentomila cartoline di propaganda, in più lingue, riproducenti opere famose esposte in mostra, le quali, nel caso in cui fossero state utilizzate, avrebbero autonomamente moltiplicato la loro funzione pubblicitaria.

Era inoltre prevista la pubblicazione periodica, tra gennaio e giugno 1933, di "...quattro fascicoli illustrati... con monografie di critici illustri su argomenti connessi con l'Esposizione"³ che sarebbero stati inviati a direttori di musei, scrittori, amatori d'arte, antiquari, giornalisti e a quanti, italiani e stranieri, avessero avuto particolare interesse per l'Esposizione.

Secondo Barbantini, comunque, fondamentale per un'azione propagandistica efficace, era la collaborazione della stampa, sia italiana che estera: a tal proposito egli prevedeva non solo inserzioni pubblicitarie sulle maggiori riviste d'arte europee ed americane, ma anche che, dal gennaio 1933, l'Ufficio di-



Cartolina postale di propaganda dell'Esposizione (Foto Fiorentini).

rettivo distribuisse notizie interessanti per "...tener desta...l'attenzione dei giornalisti e degli studiosi..." attorno alla mostra, "suggerendo argomenti e...fornendo fotografie per articoli illustrati".⁴ In tal modo si sarebbe facilitato il lavoro alla stampa e incentivata la pubblicazione di articoli riguardanti l'*Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*.

Barbantini e il Comitato ariostesco concordavano quindi nell'attenzione particolare rivolta alla pubblicità tramite giornali e riviste: il risultato di tale comunità di intenti è oggi percepibile se si consulta la *Rassegna stampa delle celebrazioni ariostesche*.⁵

La rassegna, in generale ben conservata, se si eccettuano l'ingiallimento naturale della carta, alcuni fogli stropicciati e l'affiorare di macchie causate dal collante, è suddivisa in volumi titolati e numerati a mano da 1 a 35, al cui interno sono incollati, in ordine cronologico per ogni giornale, i ritagli degli articoli, con date manoscritte o realizzate con timbri: in realtà i volumi sono quaranta ma alcuni di essi hanno identica numerazione.

I primi tre volumi raccolgono gli articoli del "Corriere Padano" dal 29 di-



Inserto pubblicitario a pagamento nel supplemento della rivista "Tennis".

cembre 1932 al 10 giugno 1934: essi trattano di tutte le attività connesse alle Manifestazioni del Centenario Ariostesco con contributi di illustri personaggi come Adolfo Venturi, non tralasciando il battesimo di Via Ercole d'Este, i lavori di restauro di Palazzo Ludovico il Moro e nemmeno articoli in chiave satirico-umoristica.

Seguono poi i volumi, n. 2 - 11, delle testate giornalistiche di rilevanza nazionale stampati a Milano, Roma, Bari, Napoli, Bologna, Reggio Emilia, Brescia e poi quelli, dal 12B al 17, dei giornali di rilevanza locale, raggruppati per città di provenienza (Roma, Genova, Trieste, Napoli, Torino, Milano).

Tra i giornali raccolti nel dodicesimo volume della rassegna stampa, compaiono i ritagli della "Gazzetta Ufficiale" contenenti le autorizzazioni della Presidenza del Consiglio per lo svolgimento delle Celebrazioni Ariostesche: la prima, datata 11 novembre 1933, prevede una durata dal maggio all'ottobre, la seconda invece, del 25 novembre 1933, autorizza la proroga fino al giugno 1934.

Dal volume 18 al 24 l'autore della rassegna ha raccolto gli articoli suddividendoli per regioni o per gruppi di regioni come nel caso di volumi 23 "Marche Umbria Abruzzi" e 24 "Meridionali".

Il volume 25 è dedicato ai giornali delle colonie mentre gli articoli dei giornali delle isole sono riuniti nel ventiseiesimo.

Tutti questi volumi rispettano un'identica impostazione: raccolgono articoli e spazi pubblicitari che si riferiscono alle Celebrazioni Ariostesche di Ferrara e a quelle organizzate nel resto d'Italia, magari con riferimenti alle agevolazioni finanziarie per parteciparvi e a conferenze realizzate all'estero su Ariosto e sulla pittura ferrarese rinascimentale.

Un gruppo a parte è costituito dai giornali esteri. I due volumi 27 raccolgono testate giornalistiche pubblicate all'estero in lingua straniera, rivelando il carattere internazionale delle Celebrazioni di cui fu scritto, non solo in tutta Europa, ma anche in Africa e nelle Americhe. Oltre al volume 30, che contiene gli articoli dell'"Osservatore Romano" della Città del Vaticano, ci sono il volume 31 che raccoglie i giornali esteri in lingua italiana e il 32 con i giornali italiani in lingua inglese, francese e tedesca.

Furono raccolti anche gli articoli dei giornali per bambini (volume 28) e dei giornali umoristici (volume 29) pubblicati in tutta Italia. Il volume 35 è invece dedicato alle riviste e giornali illustrati con foto o con disegni, sia a colori che in bianco e nero.

Il volume 34 è il solo che raccoglie unicamente spacci di un'agenzia di stampa, la *Stefani* di Milano, di rilevanza nazionale: all'interno degli altri volumi è possibile a volte ritrovare spacci di altre agenzie che testimoniano il fatto che l'abbonamento, previsto dal Comitato solo per l'"Eco della Stampa" e per l'"Argus international de la Presse" fu esteso ad altre agenzie italiane ed estere, come ad esempio l'"Argus Norske" e la tedesca "Adolf Schustermann". In accordo col piano pubblicitario del 26 gennaio 1933, è possibile riscontrare la numerosa presenza di articoli redatti dal Brizio e dal Boari, non solo su giornali locali, ma anche su testate nazionali di diversa provenienza.

Tra i documenti riguardanti le Celebrazioni Ariostesche conservati in Archivio Storico Comunale è stato trovato anche un indice completo, di autore ignoto, degli articoli riguardanti la sola Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento facente riferimento ai diversi volumi della rassegna stampa.

Nel suo complesso la rassegna può far ben comprendere quanto le Celebrazioni Ariostesche significarono dal punto di vista culturale ed artistico per Ferrara, per l'Italia e, in generale, nel panorama internazionale e quanto articolato e vasto fu il programma promozionale che le supportò il quale coinvolse non solo le forze politiche, ma anche la cittadinanza tutta che, nel marzo 1933, è, ad esempio, invitata "ad addobbare le case a festa"⁶ con una decorazione elegante e con severa semplicità per esaltare il senso di civismo per il decoro di Ferrara.

NOTE

¹ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 37, fasc. n. 3, Il piano pubblicitario, 26 Gennaio 1933.

² *Ibidem*, Relazione di Nino Barbantini a Renzo Ravenna, L'Esposizione della Pittura ferrarese del Quattrocento, 18 ottobre 1932.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, fuori inventario.

⁶ ASC Fe, XX Secolo, Pubblica Istruzione, b. n. 42 fasc. n. 1.

INDICE DELLA RASSEGNA STAMPA DELLE MANIFESTAZIONI
PER IL CENTENARIO ARIOSTESCO

- 1 CORRIERE PADANO, FERRARA dal 29/12/32 al 26/5/33
- 1bis CORRIERE PADANO, FERRARA dal 15/5/33 al 23/11/33
- 1bis CORRIERE PADANO, FERRARA dal 26/11/33 al 10/6/34
- 2 CORRIERE DELLA SERA, MILANO dal 14/11/32 al 11/6/34
- 3 IL POPOLO D'ITALIA, MILANO dal 5/1/33 al 12/6/34
- 4 GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO, BARI dal 30/12/32 al 31/5/34
- 5 IL LAVORO FASCISTA, ROMA dal 3/1/33 al 7/6/34
- 6 LA TRIBUNA, ROMA dal 11/1/33 al 23/3/34
- 7 IL MATTINO, NAPOLI dal 4/1/33 al 10/6/34
- 8 IL RESTO DEL CARLINO, BOLOGNA dal 29/12/32 al 12/6/34
- 9 L'AVVENIRE D'ITALIA dal 29/12/32 al 12/6/34
- 10 IL SOLCO FASCISTA, REGGIO EMILIA dal 29/12/32 al 10/6/34
- 11 POPOLO DI BRESCIA dal 30/12/32 al 27/1/34
- 12B ROMA
L'IMPERO dal 31/12/32 al 8/9/33
IL MESSAGGERO dal 30/12/32 al 21/4/34
POPOLO DI ROMA dal 8/1/33 al 1/6/34
IL GIORNALE D'ITALIA dal 6/1/33 al 22/11/33
IL PICCOLO dal 31/12/32 al 12/6/34
IL TEVERE dal 21/1/33 al 20/1/34
ROMA FASCISTA dal 27/11/32 al 18/2/34
- 12 GIORNALI DI ROMA N°2
L'ITALIA LETTERARIA dal 8/1/33 al 25/3/34
GIORNALE D'ITALIA dal 9/5/34 al 12/6/34
PALESTRA DEL DIRITTO ottobre 1933
DIRITTI DELLA SCUOLA dal 6/1/33 al 25/10/33
AZIONE FUCINA dal 18/12/32 al 1/10/33
SETTEBELLO 5/2/33 vignetta umoristica
CRONACHE SCOLASTICHE dal 11/11/33 al 21/2/34
GAZZETTA UFFICIALE 11/11/33: autorizzazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri per le manifestazioni del centenario da maggio ad ottobre 1933 (decreto 20/1/33)-
25/11/33: autorizzazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri per la proroga delle
manifestazioni fino al giugno 1933 (decreto 27/10/33)
GIORNALE DELLE SCUOLE MEDIE dal 26/1/33 al 4/1/34
LAVORO POLIGRAFICO dal gennaio 1933 al novembre 1933

ITALIA CHE SCRIVE dal febbraio 1933 al 1/2/34
 LE PROFESSIONI E LE ARTI dal dicembre 1932 al 14/9/33
 NUOVO STATO dal 20/2/33 al 20/3/34
 NOTIZIARIO DELL'E.M.I.T. dal 2/1/33 al 26/4/34
 LA RADIO NAZIONE (spacci dattiloscritti) dal 3/5/33 al 16/10/33
 LA NUOVA FANFULLA 16/2/33 (unico)
 ITALIA D'OGGI (agenzia di stampa) articolo non datato "Una Esposizione della pittura ferrarese del '400" (unico)
 VOLONTA' D'ITALIA 28/5/33 (unico)
 IL NOTIZIARIO dal 7/1/33 al 30/1/33
 TRAVASO DELLE IDEE dal maggio 1933 al 7/1/34 (articoli satirici)
 VITA FEMMINILE maggio 1933 (unico)
 MERIDIANO dal 23/1/33 al 30/1/33
 VITA MARINARA 3/4/33 (unico)
 LE PAGINE DELLA DANTE dal 3/1/33 al 14/7/33
 IL GIORNALE DEL TURISMO dal 1/1/33 al 15/3/34
 IL GIORNALE DEGLI ITALIANI 26/11/33 (unico)
 GIORNALE DEL COMMERCIO 7/5/33 (unico)
 TURISMO D'ITALIA articolo non datato "Mostra d'Arte Moderna a Ferrara" (unico)
 LA RECENTISIMA 16/1/33 (unico)
 AGENZIA "LETTERARIA ARTISTICA" dal 24/11/33 al 8/10/33
 IL LITORALE dal 28/9/33 al 18/10/33
 L'ARTIGIANO 23/9/33
 QUADRIVIO dal 4/3/34 al 29/4/34
 L'AVVENIRE D'ITALIA dal 3/3/34 al 18/3/34
 L'ITALIA VIVENTE 10/3/34 (unico)

13 GIORNALI DI GENOVA
 GAZZETTA AZZURRA dal 29/1/33 al 3/6/34
 GIORNALE DI GENOVA dal 29/12/32 al 15/6/34
 NUOVO CITTADINO dal 31/12/32 al 6/6/34
 LAVORO dal 31/12/32 al 10/6/34
 SECOLO XIX dal 18/1/34 al 17/3/34 (errata impaginazione)
 SECOLO XIX dal 20/1/33 al 14/12/33
 LIGURIA DEL POPOLO 18/2/33 (unico)
 CORRIERE MERCANTILE dal 3/2/33 al 17/1/34
 LE OPERE E I GIORNI dal 1/1/33 al 1/8/33
 PICCOLO.GENOVA 12/2/34 (unico)
 LE OPERE E I GIORNI 1/6/33

14 GIORNALI DI TRIESTE
 IL PICCOLO dal 5/1/33 al 8/6/34
 PICCOLO DELLA SERA dal 30/12/32 al 19/5/34
 POPOLO DI TRIESTE dal 1/12/32 al 6/6/34
 VOCE, PADOVA 4/6/33 (unico)
 GIORNALE SORDOMUTO, VENEZIA maggio 1933 (unico)

PREALPE BUSSANO, VENETO 30/7/33 (unico)
 ABBAZIA E LA RIVIERA DEL CARNARO, FIUME agosto 1933 (unico)
 OSSERVATORE TRIESTINO dal 7/1/33 al 2/12/33
 INFORMATORE CITTADINO dal 1/4/33 al 7/10/33

15 GIORNALI DI NAPOLI
 CORRIERE DI NAPOLI dal 29/12/32 al 26/5/34
 LA FORGIA dal 15/10/33 al 26/12/33
 ROMA dal 26/1/33 al 17/12/33
 CIMENTO dal 1/3/33 al 28/4/34
 PORTO dal 5/3/33 al 18/3/34
 ROMA DELLA DOMENICA 14/4/34 (unico)

16 GIORNALI DI TORINO
 STAMPA dal 21/11/32 al 11/6/34
 GAZZETTA DEL POPOLO DELLA SERA dal 28/12/32 al 3/3/34
 RADIO CORRIERE dal 2/4/33 al 22/10/33
 VOCE DEL POPOLO dal 8/9/33 al 19/11/33
 L'ARTE DI TORINO novembre 1933 da "L'Eco della Stampa"
 IL NAZIONALE 20/4/34 (unico)

17 GIORNALI DI MILANO
 L'AMBROSIANO dal 4/1/33 al 6/7/33 (continua)
 L'ITALIA dal 25/11/32 al 1/6/34
 L'AMBROSIANO dal 3/11/33 al 11/6/34
 SERA dal 14/11/33 al 7/5/34 (continua)
 GIORNALE DELLA LIBRERIA dal 21/1/33 al 2/12/33
 GIORNALE DELL'ARTE 10/4/33 (unico)
 SERA dal 9/6/34 al 11/6/34
 NUOVO GIORNALE, PIACENZA dal 6/5/33 al 21/10/33
 LA CULTURA E IL LIBRO novembre 1933
 CITTADINO, MONZA dal 14/12/33 al 20/12/33
 SCUOLA dal 5/2/33 al 22/10/33
 LE ARTI PLASTICHE dal 1/2/33 al 1/10/33
 SOLE dal 26/2/33 al 17/12/33
 LE ARTI PLASTICHE dal 16/1/34 al 16/2/34
 RIVISTA DI LETTURA 15/2/34 (unico)
 STIRPE ITALICA 1/1/34 (unico)
 LA PAROLA E IL LIBRO febbraio-marzo 1933
 CORRIERE DI MILANO dal 13/4/33 al 4/11/33
 RADIO dal 26/4/33 al 15/11/33
 PICCOLO TEATRALE dal 16/4/33 al 16/5/33
 EVA dal 20/5/33 al 20/6/33
 AZIONE GIOVANILE dal 28/5/33 al 4/6/33
 LA SESIA, VERCELLI 3/3/33 (unico)

- 18 GIORNALI DEL VENETO
 LA PROVINCIA DI PADOVA dal 30/12/32 al 26/9/33
 LA VOCE DEL MATTINO, ROVIGO dal 25/2/33 al 6/9/33
 IL VENETO, PADOVA dal 28/12/32 al 9/6/34
 IL BRENNERO, TRENTO dal 26/11/32 al 31/5/34
 GAZZETTA DI VENEZIA dal 29/12/32 al 30/3/34
 IL POPOLO DEL FRIULI, UDINE 4/2/33 (unico)
 ARENA, VERONA dal 8/1/33 al 23/5/34
 PROVINCIA DI BOLZANO dal 11/12/32 al 9/6/34
 GAZZETTINO, VENEZIA dal 7/2/33 al 4/7/33
 CORRIERE ISTRIANO (ITALIA) dal 11/4/33 al 30/11/33
 VEDETTA D'ITALIA, FIUME dal 9/1/33 al 9/11/34
 VEDETTA FASCISTA, VICENZA dal 9/2/33 al 6/3/33
- 18bis GIORNALI DEL VENETO (Sig.Rag.Da Fano)
 GAZZETTINO, VENEZIA dal 16/10/33 al 12/4/34
 LA VOCE DEL MATTINO, ROVIGO dal 14/2/34 al 12/6/34
 VEDETTA FASCISTA, VICENZA dal 20/10/33 al 12/6/34 (errata impaginazione)
- 19 GIORNALI DELL'EMILIA
 CORRIERE EMILIANO, PARMA dal 24/12/32 al 30/12/33 (segue)
 GAZZETTA DELL'EMILIA, MODENA dal 7/1/33 al 9/5/34
 AZIONE CATTOLICA, REGGIO EMILIA dal 3/3/33 al 18/11/33
 LA SCURE, PIACENZA dal 24/4/33 al 12/11/33
 L'OSSERVATORE LIBRARIO, BOLOGNA, settimanale dal 26/3/33 al 10/12/33
 CORRIERE EMILIANO, PARMA dal 24/5/34 al 10/6/34
- 20 GIORNALI DEL PIEMONTE
 SENTINELLA D'ITALIA, CUNEO dal 6/1/33 al 1/3/34
- 21 GIORNALI DELLA LOMBARDIA
 REGIME FASCISTA, CREMONA dal 31/12/32 al 5/2/33 (continua)
 PROVINCIA DI COMO dal 29/12/32 al 19/5/34
 ORDINE, COMO dal 28/4/33 al 14/11/33
 LA VOCE DI MANTOVA, MANTOVA dal 13/6/33 al 20/5/34
 VOCE DI BERGAMO dal 4/2/33 al 10/11/33
 POPOLO DI PAVIA dal 12/4/33 al 6/6/34
 CREMONA, CREMONA luglio 1933
 ECO DI BERGAMO dal 8/5/33 al 12/2/33
 LA VOCE DI MANTOVA dal 29/12/32 al 6/7/33
 SCUOLA ITALIANA MODERNA, BRESCIA dal 11/2/33 al 21/10/33
 CRONACA PREALPINA, VARESE dal 1/1/33 al 12/12/33
 REGIME FASCISTA, CREMONA dal 14/11/33 al 12/6/34
 LUCE, VARESE dal 12/5/33 al 27/10/33
- 22 GIORNALI DI TOSCANA
 NAZIONE, FIRENZE dal 1/1/33 al 24/5/34
 CORRIERE DEL TIRRENO, LIVORNO dal 4/1/33 al 14/6/34
- TELEGRAFO, LIVORNO dal 20/2/34 al 30/5/34 (errata impaginazione)
 TELEGRAFO, LIVORNO dal 5/1/33 al 2/1/34 (continua)
 GAZZETTA ARTISTICA, FIRENZE da novembre 1932 a marzo 1933
 SENTINELLA APUANA, GARFAGNANA dal 23/3/33 al 1/6/33 da Eco della Stampa
 CORRIERE MUSICALE DEI PICCOLI 1/7/33
 MAREMMA, GROSSETO 4/11/33 (unico)
 NUOVO GIORNALE, FIRENZE dal 5/1/33 al 19/5/34
 POPOLO APUANO, CARRARA dal 21/4/33 al 4/11/33
 ITALIA FASCISTA, PISA dal 2/7/33 al 27/10/33
 IL BARGELLO, FIRENZE 14/1/34 (unico)
 BIBLIOFILIA, FIRENZE dal 7/1/33 al febbraio 1933
 VITA NOVA, PISA 26/2/33 (unico)
 420, FIRENZE 10/9/33 (unico)
 POPOLO TOSCANO, LUCCA 29/12/32 (unico)
 IL MARZOCCO, FIRENZE 8/1/32 (unico)
 ALFIERE, PISTOIA 29/10/33 (unico) da Eco della Stampa
 NUOVA ITALIA, FIRENZE luglio-ottobre 1933
 GARFAGNANA, CASTELNUOVO dal 23/12/32 al 25/5/33
 SENTINELLA FASCISTA, LIVORNO dal 29/4/33 al 27/10/33
 RIVOLUZIONE FASCISTA 18/9/33 (unico)
 L'ARTIGLIO, LUCCA dal 4/5/33 al 19/11/33
 GIOVINEZZA, AREZZO dal 5/10/33 Al 4/11/33
- 23 MARCHE UMBRIA ABRUZZI
 CORRIERE ADRIATICO, ANCONA dal 30/12/32 al 31/12/33 (continua)
 L'ASSALTO, PERUGIA 12/1/33 (unico)
 CORRIERE ADRIATICO, ANCONA dal 6/2/34 al 15/6/34
 AZIONE FASCISTA, MACERATA dal 18/2/33 al 8/4/33
 L'ORA, PESARO dal 9/9/33 al 2/12/33
 L'ADRIATICO DELLA SERA, ANCONA dal 9/3/33 al 29/3/34
 L'APPENNINO CARMETE, CAMERINO 21/10/33 (unico)
- 24 MERIDIONALI
 IL POPOLO NUOVO, FOGGIA dal 9/1/33 al 8/11/33
 VOCE POPOLO, TARANTO 21/10/33 (unico)
 GIORNALE DEL POPOLO, LECCE dal 28/9/33 al 4/11/33
 MESSAGGERO SICILIANO, CALTAGIRONE 28/10/33
 IL POPOLO SANITA', BENEVENTO 27/10/33 (unico)
 GIOVINE CALABRIA, CATANZARO dal 16/10/33 al 23/10/33
 GAZZETTA CALABRESE, COSENZA dal 17/10/33 al 30/10/33
 UNITÀ SABINA, RIETI dal 11/2/33 al 4/6/33
 IL CAMPANILE, MARINO LAZIALE 1/2/33 (unico)
 IDEA FASCISTA, SALERNO dal 21/1/33 al 25/11/33 (unico)
 GAZZETTINO, FOGGIA 19/2/33 (unico)
 CORRIERE DEL SALENTO, LECCE 20/2/33 (unico)
 GAZZETTINO, FOGGIA 13/2/33 (unico)

- INDIPENDENTE, BRINDISI dal 17/6/33 al 2/12/33
LA VEDETTA, CATANIA 3/3/33 (unico)
- 25 GIORNALI DELLE COLONIE
CORRIERE DELLA SOMALIA dal 6/3/33 al 18/10/33
CIRENAICA, BENGASI dal 11/1/33 al 6/12/33
IL QUOTIDIANO ERITREO, ASMARA dal 10/2/33 al 7/12/33
MESSAGGERO DI RODI dal 8/12/32 al 27/3/34
AVVENIRE DI TRIPOLI dal 8/2//33 al 16/6/34
- 26 GIORNALI DELLE ISOLE
ORA, PALERMO dal 30/12/32 al 5/6/34
GIORNALE DELLA SICILIA, PALERMO dal 7/1/33 al 21/12/33
AVVENTO, PALERMO dal 30/1/33 al 24/9/33
GIORNALE DI SICILIA, PALERMO 17/1/33 (unico)
PEREGRINA, PALERMO dal 1/1/33 al 1/5/34
IL POPOLO DI SICILIA, CATANIA dal 31/12/32 al 19/5/34
GAZZETTA, MESSINA dal 26/11/32 al 5/12/33
L'ISOLA, SASSARI dal 3/5/33 al 19/4/34
CAPITAN FRACASSA, PALERMO 31/5/33 (unico)
L'UNIONE SARDA, CAGLIARI dal 4/5/33 al 10/11/33
CRONACA DI CALABRIA, COSENZA 15/8/34 (unico)
GAZZETTA DEL LUNEDI', MESSINA 15/4/34 (unico)
VITA NUOVA, AGRIGENTO dal 18/1/33 al 3/9/33
IL MERIDIANO DELLO STRETTO, MESSINA 2/2/34 (unico)
LIBERTA', SASSARI dal 13/1/33 al 21/7/33
SIRACUSA FASCISTA, SIRACUSA articolo non datato "La Celebrazione ariostesca a Ferrara" (unico)
SCINTILLA, MESSINA dal 25/1/33 al 24/10/33
- 27 GIORNALI ESTERI
A.B.C. WARSASZAWA dal 18/1/33 al 21/4/33
LA CROIX, PARIS 31/12/32 (unico)
L'IDEA, PARANÀ 11/1/33 (unico)
L'ECLAUREUR DU SOIR, NICE dal 23/1/33 al 12/11/33
LE TEMPS, PARIS dal 31/12/32 al 20/3/33
MESSAGGERO D'ALGERI, ALGERI dal 13/4/33 al 29/9/33
TENESTE NACHRICHTUNG, DRESDEN unico articolo non datato
PESTER LOYD, BUDAPEST dal 29/1/33 al 11/3/33
BUDAPESTI HIRLAP, BUDAPEST dal 6/4/33 al 26/5/33
VADE FRAUN 1/2/33 (unico)
DE TELEGRAAF, AMSTERDAM dal 15/2/33 al 28/5/33
DE MAASBODE, ROTTERDAM dal 15/2/33 al 28/5/33
DE RESIDENTIEBODE, DEN HAAG dal 15/2/33 al 22/8/33
L'INDIPENDANCE BELGE, BRUXELLES 20/4/33 (unico)
NYA DAGLIGT, ALLEHANDA dal 21/4/33 al 28/5/33

- NATIONAL ZEITUNG ABENDBLATT, BASEL 15/2/33 (unico)
NEUE BASIER ZEITUNG, BASEL dal 15/2/33 al 6/7/33
BERNER TAGBLAT, BERN dal 22/4/33 al 15/5/33
DER BUND, BERN dal 22/4/33 al 15/5/33
BERLINER TAGEBLATT, BERLIN dal 13/1/33 al 20/7/33 + spaccio di agenzia di stampa tedesca "ADOLF SCHUSTERMANN" 6/7/33
DIE WELTKUNST, BERLIN 12/3/33 (unico)
VOSSISCHE ZEITUNG, BERLIN dal 4/4/33 al 6/7/33
THE TIMES, LONDON dal 23/2/33 al 12/6/33
+ TIMES LITTERARY SUPPLEMENT 8/6/33 e 13/7/33
COMOEDIA, PARIS dal 11/3/33 al 27/4/33
L'EUROPEEN, PARIS articolo non datato "Hommage à Dante et à l'Arioste" (unico)
NIEWE ROTTERDEMSCHE COURANT, ROTTERDAM dal 13/3/33 al 6/6/33
BORSEN COPENHAGUE 4/3/33 (unico)
NEUES WIENER JOURNAL, WIEN 15/3/33 (unico)
HAMBURGER FREMDEN BLATT, HAMBURG 6/4/33 (unico)
REICHSPPOST, WIEN dal 19/3/33 al 26/5/33
ALPENZEITUNG, BOLZANO 24/3/33 (unico)
A METROPOLE, ANVERS 24/3/33 (unico)
MAGDEBURGISCHE ZEITUNG, MAGDEBURG 9/4/33 (unico)
NEUE ZURCHER ZEITUNG, ZURICH dal 11/3/33 al 8/6/33
GRONINGER COURANT 23/2/33 (unico)
THE CRISTIAN SCIENCE MONITOR, BOSTON dal 3/2/33 al 14/6/33
LA TRIBUNE DE GENEVE 29/3/33 (unico)
KOLNISCHE ZEITUNG, KOLN dal 6/4/33 al 8/7/33
KOLNISCHE VOLKSZEITUNG, KOLN dal 11/4/33 al 27/5/33
- 27 GIORNALI ESTERI N°2
LA VOX, MADRID 29/5/33 (unico)
TAGESPOST, GRAZ 19/5/33(unico)
ALGEMEEN HANDELSBAD, AMSTERDAM dal 24/3/33 al 28/3/33
VADERLAND, DEN HAAG dal 10/5/33 al 27/5/33
LE REMPART, PARIS dal 20/3/33 al 30/3/33
BERLINER TAGEBLATT dal 14/4/33 al 20/5/33
NEUE LEIPZIGERZEITE, ZEITUNG dal 18/5/33 al 27/6/33
GIORNALI DI PARIGI:DAILY MAIL 12/5/33 (unico)
LE QUOTIDIEN 10/5/33 (unico)
LE PETIT JOURNAL 8/5/33 (unico)
BEAUX ARTS 12/5/33 (unico)
GEUVRE, PARIS 9/6/33 (unico)
CANDIDE 1/6/33 (unico)
LE MOIS, PARIS 1/6/33 (unico)
KOLNISCHE VOLKSZEITUNG, BERLIN dal 11/4/33 al 11/5/33
BERLINER BORSENZEITUNG, BERLIN dal 4/5/33 al 16/5/33
KOLNISCHE VOLKSZEITUNG, KOLN 1/6/33 (unico)

NEUE ZURCHER ZEITUNG, ZURICH 12/4/33 (unico)
 DROONER, ANZ 21/7/33 (unico)
 GERMANIA, BERLIN 24/5/33 (unico)
 THE GUARDIAN, MANCHESTER 5/5/33 (unico)
 BUND MORG BLATT, BERNE 11/5/33 (unico)
 DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEIT, BERLIN 11/5/33 (unico)
 ABENDPOST LEIPZIGER 21/7/33 (unico)
 RHEINISCHE WESTTALISCHE ZEITUNG, ESSEN 16/5/33 (unico)
 DANZIGER NEUELTE NACHRICHTEN 21/7/33 (unico)
 RURJER WARSZAWASKI 21/5/33 (unico)
 LISTENER, LONDON 26/7/33 (unico)
 PROGRES, LYON 29/7/33 (unico)
 MAGYAR HIRLAP, BUDAPEST 1/6/33
 NEUES WIENER TAGEBLATT, WIEN dal 7/6/33 al 16/7/33
 NEUWE ROTTERDAMSCHER COURANT articolo non datato (unico)
 BUSSUMSGHE COURANT, BUSSUM 16/7/33 (unico)
 ZEITUNG WESSER, BREMEN 24/6/33
 NEUE LEIPZIGER ZEITUNG DONBERGB 28/5/33 (unico)
 RIRIAP, BUDAPEST 25/5/33 (unico)
 MAGYSAG, BUDAPEST 2/5/33 (unico)
 GAZZETTA, WARSZAWSKA 17/5/33 (unico)
 SGALLER TAGBLETT, AB.BL.SGALLER dal 9/5/33 al 26/6/33
 MORNING POST 19/5/33 (unico)
 Articolo privo del nome del giornale cui fa riferimento 8/6/33 (unico)
 GOTEBORGS HANDELSTIDNING, STOCHOLM 4/5/33 (unico)
 SYDSVENSKA DAGBLADET, STOCKHOLM 7/6/33 (unico)
 ALGEM HANDELSBLAD, AMSTERDAM 1/6/33 (unico)
 MUNCHENER ZEITUNG 27/5/33 (unico)
 REICHPOST, WIEN 13/6/33 (unico)
 DIE WELTKUNST, BERLIN 4/6/33 (unico)
 TAGESANZEIGER, ZURICH 27/5/33 (unico)
 O ESTADO DE S.PAULO, S.PAULO 3/5/33 (unico)
 FRANKFURTER ZEITUNG, FRANKFURT M 13/5/33 (unico)
 TOUTE L'EDITION, PARIS 13/5/33 (unico)
 GAZZETTE DE LOUSANNE, LAUSANNE dal 26/6/33 al 29/8/33
 THE OBSERVER, LONDON dal 19/6/33 al 13/8/33
 MIRADOR, BARCELONA 13/3/33 (unico)
 EL MATI, BARCELONA 23/5/33 (unico)
 PESTINAPLO, BUDAPEST 23/5/33 (unico)
 BASLER NACHRICHTEN, BASEL 26/6/33 (unico)
 WELTKUNST 2/7/33 (unico)
 BERLINER BORSEN ZEITUNG, BERLIN 26/6/33 (unico)
 BORSEN COURIER, BERLIN 26/6/33 (unico)
 AUTOMOBILE DELAGE, BRUXELLES 26/5/33 (unico)
 LE SOIR, BRUXELLES 18/6/33 (unico)

LES ANNALES, PARIS 12/5/33 (unico)
 THE OBSERVER, LONDON 12/8/33 (unico)
 ARBALDERBLADET, OSLO 22/8/33 (unico)
 LE METROPOLI, ANVERS 16/6/33 (unico)
 Spacci di agenzie di stampa straniere riguardanti giornali belgi, svizzeri (Ginevra), norvegesi, tedeschi (Stoccarda): uno dell'ARGUS NORSKE e tredici dell'ARGUS INTERNATIONAL DE LA PRESSE
 BERLINER TAGEBLATT 14/5/33 (unico)

- 28 GIORNALI DEI BAMBINI
 CORRIERE DEI PICCOLI dal 22/1/33 al 30/7/33
 IL BALILLA, ROMA dal 28/1/33 al 30/3/33
 CORRIERE DEI SORDOMUTI, FIRENZE 31/5/33
 SEZIONE PER I PICCOLI, TORINO 3/6/33 (unico)
 BALILLA DELL'ALTO ADIGE, BOLZANO 15/1/33
 LA VOCE DEL BALILLA, ODERZO 1/7/33 (unico)
- 29 GIORNALI E RIVISTE, GIORNALI UMORISTICI
 LO SCANDAGLIO, ROMA dal 1/6/33 al 15/11/33
 AUGUSTEA, ROMA dal 13/5/33 al 28/10/33
 PENNA DEI RAGAZZI, ROMA dal 15/5/33 al 28/10/33
 L'AQUILA IMPERIALE, TRAPANI 1/6/33 (unico)
 IL LEGIONARIO, ROMA 11/3/33 (unico)
 LA CULTURA E IL LIBRO, MILANO da marzo 1933 a maggio 1933
 AVVENIRE SANITARIO, MILANO dal 8/6/33 al 15/6/33
 AZIONE GIOVANILE, MILANO dal 18/5/33 al 11/6/33
 RISANAMENTO MEDICO, ROMA 15/6/33 (unico)
 ITALIA CHE SCRIVE, ROMA giugno 1933 (unico)
 DIRITTI DELLA SCUOLA, ROMA dal 21/5/33 al 12/11/33
 PENSIERO, BERGAMO 30/5/34 (unico)
 RUOTA DI NAPOLI articolo non datato "Nel Centenario ariostesco" (unico)
 OGGI, ROMA dal 25/6/33 al 10/2/33
 IL FENERA, GRIGNASCO 4/6/34 (unico)
 GAZZETTA LETTERARIA, VITTORIA 30/5/33 (unico)
 TERME E RIVIERE, SAVONA 21/4/33
 BOLLETTINO DEL CONSIGLIO PROVINCIALE DELL'ECONOMIA, FERRARA da marzo 1933 ad agosto 1933
 GIOVENTÙ, VIAREGGIO dal 1/5/33 al 1/6/33
 NUOVA SCUOLA ITALIANA, FIRENZE dal 15/5/33 al 28/5/33
 L'ASPIRANTE, ROMA 29/6/33 (unico)
 VEDETTA IBLEA, RAGUSA 27/6/33 (unico)
 GIORNALE DELLE DONNE, MILANO dal 1/6/33 al 6/11/33
 SIOR TONIN BONA GRAZIA, VENEZIA dal 5/7/33 al 30/9/33
 AL INSEGNA DI MONDATORI, MILANO ottobre 1933 (unico)

GIOVENTÚ NOVA, ROMA dal 1/9/33 al 1/11/33
 L'ALTA SPOLETO, SPOLETO 30/9/33 (unico)
 L'OCCHIO DEL MONDO, ROMA articolo non datato *La mostra della pittura ferrarese del rinascimento* (unico)
 DIANA, FIRENZE articolo non datato *Similitudini venatorie nel Furioso* (unico)
 RIVIERA, NAPOLI 2/12/33 (unico)
 TEMPO NOSTRO, PESCARA 1/3/34 (unico)
 GAZZETTA ARTISTICA, FIRENZE tre spacci da "Eco della Stampa"
 QUADRIVIO, ROMA dal 27/8/33 al 29/11/33

30 L'OSSERVATORE ROMANO, CITTA' DEL VATICANO dal 30/12/32 al 16/6/34

31 GIORNALI ESTERI (LINGUA ITALIANA)
 IL MATTINO D'ITALIA, BUENOS AYRES dal 8/4/33 al 21/11/33
 GIORNALE D'ORIENTE, ALESSANDRIA D'EGITTO dal 8/2/33 al 11/11/33
 CORRIERE D'AMERICA dal 3/1/33 al 10/11/33
 BOLLETTINO DELLA SERA, PHILADELPHIA dal 12/4/33 al 7/6/33
 GIORNALE D'ITALIA, BUENOS AYRES dal 7/5/33 al 20/9/33
 UNIONE, TUNISI dal 12/1/33 al 10/11/33
 PROGRESSO ITALO-AMERICANO, NEW YORK dal 23/1/33 al 10/11/33
 IL SOLE, STOCHTON 24/12/32 (unico)
 ITALIA NUOVA, LIMA dal 18/1/33 al 30/4/33
 POPOLO E LIBERTA', BELLINZONA dal 20/1/33 al 30/5/33
 DOVERE, BELLINZONA dal 18/5/33 al 14/11/33
 CORRIERE DEGLI ITALIANI, S.PAULO 23/5/33 (unico)
 CORRIERE ITALIANO, SIDNEY dal 8/5/33 al 19/5/33
 SQUILLA ITALICA, LUGANO dal 3/6/33 al 28/10/33
 SQUILLA ITALICA, BERNA 28/10/33 (unico)
 L'ITALIA NOSTRA, LONDON 5/5/33 (unico)
 IL CITTADINO, LOCARNO 22/5/33 (unico)
 AVANGUARDIA, LUGANO 18/5/33 (unico)
 CORRIERE DEL TICINO, LUGANO 18/5/33 (unico)
 GAZZETTA TICINESE, LUGANO dal 10/5/33 al 26/11/33
 ITALIA, MONTREAL 23/6/33 (unico)

32 GIORNALI ITALIANI IN LINGUA ESTERA
 ALPENZEITUNG, MERANO dal 21/2/33 al 28/12/33
 ITALIE, ROMA dal 25/1/33 al 19/11/33/
 FLORENCE AND TUSCANY, FIRENZE 3/5/33 (unico)

33 GIORNALI SPORTIVI
 GAZZETTA DELLO SPORT, MILANO dal 17/5/33 al 17/10/33
 GAZZETTA DELLA DOMENICA, MILANO dal 21/5/33 al 4/6/33
 MONOSPORT, VICENZA dal 13/5/33 al 8/6/33
 LA MOTO, MILANO dal 8/5/33 al 13/7/33
 POPOLO SPORTIVO, FORLI' dal 30/5/33 al 10/10/33
 SPORT D'ITALIA, ROMA 22/5/33 (unico)

MEZZOGIORNO SPORTIVO, NAPOLI 29/5/33 (unico)
 L'ARTIGLIO, LUCCA 25/5/33 (unico)
 MOTOCICLISMO, MILANO dal 11/5/33 al 13/7/33
 IL LITTORIALE, ROMA 15/4/33 (unico)

34 AGENZIA STEFANI, MILANO (Agenzia di stampa di rilevanza nazionale)
 dal 24/4/33 al 1/2/34

35 RIVISTE E GIORNALI ILLUSTRATI
 ILLUSTRAZIONE DEL POPOLO, TORINO dal 23/4/33 al 5/10/33
 GENTE NOSTRA, ROMA dal 7/5/33 al 17/9/33
 TRIBUNA ILLUSTRATA, ROMA dal 4/6/33 al 18/6/33
 ILLUSTRAZIONE TICINESE, BASILEA 10/3/34 (unico)
 DOMENICA DEL CORRIERE, MILANO dal 4/5/33 al 9/7/33
 MATTINO ILLUSTRATO, NAPOLI dal 2/6/33 al 11/6/34
 SECOLO XX, MILANO dal 6/5/33 al 21/10/33
 GIOVENTU' NOVA, ROMA dal 1/6/33 al 1/7/33
 PRO FAMILIA, MILANO dal 2/7/33 al 29/4/34
 GAZZETTINO ILLUSTRATO, VENEZIA dal 4/6/33 al 31/12/33
 PICCOLA ITALIANA, MILANO 4/6/33 (unico)
 LEGIONARIO, ROMA dal maggio 1933 al 3/6/33
 CAMPO GRAFICO, MILANO giugno 1933 (pubblicazione dell'Orlando Furioso, sindacato Fascista dei Poligrafici, Ferrara)
 DOMENICA ILLUSTRATA, ALBA dal 25/6/33 al 22/10/33
 ILLUSTRAZIONE ITALIANA, FIRENZE settembre 1933
 LEGIONARIO, ROMA 28/10/33 (unico)
 LE VIE DELL'ARIA 5/11/33 (unico)
 LEI, MILANO 22/8/33 (unico)
 GAZZETTINO ILLUSTRATO, VENEZIA dal 10/6/33 al 17/6/34
 GIORNALE DELLA DOMENICA, ROMA 3/6/34 (unico)
 SECOLO ILLUSTRATO, ROMA 12/6/34 (unico)
 RIVISTA DELLE FAMIGLIE, ROMA dal 1/12/33 al 1/11/34
 FESTA, BOLOGNA 17/6/34 (unico)
 ILLUSTRAZIONE TICINESE, BASILEA 24/3/34 (fascicolo illustrato)
 RIVISTA DELLE STAZIONI DI CURA, SOGGIORNO E TURISMO, ROMA 1/12/32
 L'UFFICIO MODERNO, MILANO articolo non datato *Concorso per un cartello murale.*

Appendice documentaria*

(*) La trascrizione dei documenti alle sezioni 1,2,6 è stata effettuata da: Serena Coppola, Federica Danesi, Marianna Daniele, Beatrice Neri, Ilaria Paolazzi e Alessandra Rossi; la trascrizione dei documenti alle sezioni 3,4,5 è stata effettuata da Marcello Toffanello

1. FERRARA, ARCHIVIO STORICO DEL LICEO ARIOSTO,
CORRISPONDENZA UFFICIO

Manoscritta

Carta intestata: COMUNE DI FERRARA / Ufficio Segreteria

Ferrara, li 26 Novembre 1935

Illustre Professore,

Nell'accompagnare il piego contenente 227 fotografie delle opere d'arte già esposte alla Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento, e quello che contiene i due volumi delle Commedie dell'Ariosto commentate da Michele Catalano, ci è gradito informarla che il Signor Podestà ha deliberato oggi di erogare a favore del R. Liceo Ginnasio un *contributo di £ 400* a titolo di concorso nella spesa sostenuta dall'Istituto per la pubblicazione dell'Annuario di studi ariosteschi.

Il pagamento della somma predetta seguirà fra qualche giorno, dopo cioè espite le necessarie pratiche contabili,

Con ossequio

Dev.mo
Secondo Battazzi

2. FERRARA, ARCHIVIO STORICO COMUNALE, XX SECOLO,
PUBBLICA ISTRUZIONE

A - Indici della rassegna stampa dell'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento, b. n. 37, fasc. n. 3

Manoscritto senza firma

- Gli elenchi di seguito riportati fanno riferimento alla Rassegna stampa delle Celebrazioni Ariostesche

– I numeri che appaiono nei primi due elenchi fanno riferimento alla numerazione degli articoli riportati nel terzo elenco;

– Gli articoli sono accompagnati dal numero del raccoglitore della rassegna stampa in cui sono conservati.

Elenco alfabetico delle persone che hanno scritto sulla Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento

Agnelli Giuseppe 104	Meneghini Mario 62 - 63
Barbantini Nino 4 - 76	Moretti B. 52
Bardi G.M. 51	Mottini G.Edoardo 11-68-73-77-84-85
Barretta Maria Luisa 81	Mussio Giovanni 15 - 88
Benedetti Alessandro 57 - 102	Neppi Alberto 20-21-22-23-24-44-65-66-67-95
Berenson Bernardo 19 - 109	Nolli di Tollo 61
Bernardi Marziano 46	Orietti Ugo 78
Bianconi Piero 112	Omero Gallo 45-48-50-58
Boari Alberto 6	Oppo C.E. 28-29-30-31-32
Brion Marcel 72 - 90	Padovani Corrado 3-8-9-10
Brizio Alberto 17	Paribeni Roberto 111
Bucci Anselmo 14	Pazzi Gianna 75
Bucci Vincenzo 13	Podestà Attilio 43
Buscaroli Rezio 33	Poli Vincenzo 59
Castellari A.M. 87	Porcella Amadore 56
Castellino Onorato 97	Ravegnani Giuseppe 1
Colasanti Arduino 49	Romano Bice 108
Colnago Francesco 60	Sapori Francesco 16 - 92
Ceoppini G. 96	Savoia Carlo 100
De-Heresy Andrè 91	Sarfatti Margherita 47
Dernus von Dr. Otto 106	Scarpa Pietro 35-36-42
Fano Renzo 82	Serra Luigi 101
Filippini Francesco 98	Torriano Pietro 79
Galli Filippo 83	Tridenti Carlo 38
Iartsarich G. 26	Venturi Adolfo 2-5-7-39-40-74-99
Isarlow Giorgio 55 - 110	Zaiotti Alberto 37-54
Ianner Arminio 89	Zorzi Elio 12
M.M. 69 - 70	Vilde Iohannes 27
Magnoni Valentina 93	Y.M. 105
Marchesini Cesare 71 - 86	Anonimi 25-41-53-64-80-103-107
Margotti Anacleto 34	
Maselli Domenico 18	

Elenco alfabetico dei Giornali e Riviste nei quali gli articoli figurano riportati

Avvenire d'Italia 34	Illustrazione Italiana 79
Ambrosiano 50-51	Illustrazione Ticinese 89
Art vivant 72 - 91	Lavoro Fascista 20-21-22-23-24
Arte 80-99-107	Messaggero 35-36
Apollo Londra 105	Nuova Antologia 4-76
Boccardo Pavia 97	Nazione 56
Bollettino del Ministero 101	Occhio del Mondo 61
Corriere Padano 1-3-5-6-8-9-10-11-110	Osservatore Romano 62-63-64
Corriere della Sera 12-13-14-109	Popolo d'Italia 15-16-88
Corriere Adriatico 57-102	Pro Famiglia 71
Cordelia Bologna 93	Perseo Varese 85
Comune Bologna 98	Resto del Carlino 33
Echi e Commenti 2 - 74	Roma di Napoli 44
Emporium 77-104	Rivista di Ferrara 73-78
Fiamma Italica 86	Rivista illustrata del Popolo d'Italia 75
Festa 87	Rassegna Nazionale 92
Formes 103-110	Rassegna Italiana 95
Forum Klaugefurt 106	Secolo XIX Genova 42-43
Gazzetta del Mezzogiorno 17-18-19	Stampa 45-46-47-48
Giornale d'Italia 37-38-39-40	Secolo XX 68
Gazzetta del Popolo 49	Sovrana 81
Gazzetta di Venezia 53-54-55	Stirpe 83
Giornale della Sicilia 58-59-60	Tribuna 25-26-27-28-29-30-31-32-111
Giornale d'Italia Buenos-Ayres 65	Vie d'Italia 84
Gente Nostra 66-67	Vita Nuova Bologna 100
Gioventù Mora 69-70	Varietas Milano 108
Gazzettino di Venezia 82	Rivista Vaticana
Gioventù Italica 96	Burlington
Italia Letteraria 41	
Italia (Milano) 52	

1. RAVEGNANI GIUSEPPE, *Giustificazioni e lettera a Messer Ludovico Ariosto*, Corriere Padano, 19 aprile 1933, Vol. 1
2. VENTURI ADOLFO, *L'Esposizione Ferrarese per Centenario Ariostesco*. Pubblicato su Echi e Commenti e riprodotto dal Padano del 28 aprile 1933, Vol. 1
Non è un vero e proprio giudizio nell'Esposizione, ma, come il sottotitolo accenna, uno studio "Fioritura artistica a Ferrara nel '400".

3. CORRADO PADOVANI, *La "vernice" al Palazzo dei Diamanti*, Corriere Padano del 6 maggio 1933, Vol. 1
Più che un articolo di cronaca è un giudizio critico sulla riuscita dell'Esposizione.
4. NINO BARBANTINI, *Uno studio sulla pittura ferrarese del Rinascimento*. Pubblicato su la "Nuova Antologia" e riprodotto in sunto dal Padano del 1 giugno 33, Vol. 1 bis
5. VENTURI ADOLFO, *Intervista di "Albo"* riportata dal Corriere Padano del 8 giugno 33, Vol. 1 bis
6. Albo, *Il nuovo catalogo della Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Corriere Padano del 30 giugno 1933, Vol. 1 bis
7. ADOLFO VENTURI, *Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*. Forse pubblicato in ARTE sunteggiato dal Padano nel numero del 1 luglio 33, Vol. 1 bis
8. CORRADO PADOVANI, *Antonio Pisano detto Pisanello*, Corriere Padano, 5 luglio 33, Vol. 1 bis, id 12 luglio, Vol. 1 bis
9. CORRADO PADOVANI, *Ruggeri da Bruggia*, Corriere Padano, 18 luglio, Vol. 1 bis
10. CORRADO PADOVANI, *Piero della Francesca*, Corriere Padano, 28 luglio, Vol. 1 bis, id. 3 agosto, Vol. 1 bis
11. MOTTINI G. EDOARDO, *La Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Corriere Padano, 27 sett., Vol. 1 bis, id. 28 settembre, Vol. 1 bis
12. ELIO ZORZI, *La Mostra della Pittura Ferrarese*, Corriere della Sera, 7 febbraio 1933, Vol. 2
13. VINCENZO BUCCI, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Corriere della Sera, 7 maggio 33, Vol. 2
14. ANSELMO BUCCI, *Album di Ferrara*, Corriere della Sera, 29 giugno 1933, Vol. 2
15. GIOVANNI MULZIO, *I Capolavori della Pittura Ferrarese del Rinascimento esposti nell'occasione del centenario ariostesco*, Il Popolo d'Italia, 7 maggio 1933, Vol. 3
16. FRANCESCO SAPORI, *Pittura Ferrarese*, Il Popolo d'Italia, 28 luglio 1933, Vol. 3
17. Alberto Brizio, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, Vol. 4

18. DOMENICO MASELLI, *La Rassegna della Pittura del Rinascimento*, Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, Vol.4
19. BERNARDO BERENSON, *Articolo comparso sul Corriere della Sera e riportato dalla Gazzetta del Mezzogiorno del 10 novembre*, Vol. 4
20. ALBERTO NEPPI, *Presentazione dei maestri della Scuola Ferrarese*, Il Lavoro fascista, 4 maggio, Vol. 5
21. ALBERTO NEPPI, *I capolavori della Pittura del Rinascimento nel Palazzo spirital dei Diamanti*, Il Lavoro fascista, 7 maggio, Vol. 5
22. ALBERTO NEPPI, *I maestri quattrocenteschi e i loro seguaci*, Il Lavoro fascista, 1 giugno, Vol. 5
23. ALBERTO NEPPI, *I pittori sacri e profani dell'Età Ariostesca*, Il Lavoro fascista, 6 luglio, Vol. 5
24. ALBERTO NEPPI, *Il catalogo della Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Il Lavoro fascista, 28 luglio, Vol. 5
25. ANONIMO, *Anticipazioni sulla Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, La Tribuna, 25 marzo, Vol. 6
26. G. HARTSARICH, *Il Contributo della Germania alla mostra Ferrarese del Rinascimento*, La Tribuna, 15 maggio, Vol. 6
27. WILDE IOHANNES, *La Pittura Ferrarese del Rinascimento*, intervista di Alberto Brizio, La Tribuna, 5 maggio, Vol. 6
28. CIPRIANO E. OPPO, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, La Tribuna, 7 maggio, Vol. 6
29. CIPRIANO E. OPPO, *Francesco del Cossa Pittore Mondano*, La Tribuna, 8 giugno, Vol. 6
30. CIPRIANO E. OPPO, *Cosimo Tura Pittore Crudele*, La Tribuna, 18 maggio, Vol. 6
31. CIPRIANO E. OPPO, *Ercole Roberti Beniamino di Corte*, La Tribuna, 24 giugno, Vol. 6
32. CIPRIANO E. OPPO, *Dosso Dossi Odor di zolfo*, La Tribuna, 1 luglio, Vol. 6
33. REZIO BUSCAROLI, *Uno sguardo alla Esposizione*, 7 maggio 1933, Il Resto del Carlino, Vol. 8
34. ANACLETO MARGOTTI, *La Mostra dei grandi maestri della Pittura Ferrarese*, L'Avvenire d'Italia, 9 maggio, Vol. 9

35. PIETRO SCARPA, *Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Il Messaggero, 13 aprile, Vol. 12
36. PIETRO SCARPA, *L'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Il Messaggero, 7 maggio, Vol. 12
37. ALBERTO ZAJOTTI, *Una grande mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Il Giornale d'Italia, 11 marzo, Vol. 12
38. CARLO TRIDENTI, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Il Giornale d'Italia, 9 maggio, Vol. 12
39. ADOLFO VENTURI, *La originalità e gli splendori dell'arte Ferrarese nella Mostra del Rinascimento per il centenario dell'Ariosto*, Il Giornale d'Italia, 20 giugno 1933, Vol. 12
40. V., *Le opere dei pittori ferraresi disperse per il mondo sono tutte riunite nella grande mostra di Ferrara*, Il Giornale d'Italia, 30 agosto, Vol. 12
41. ?, *La mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Italia Letteraria, 1 maggio, Vol. 12-2
42. PIERO SCARPA, *Tesori d'arte del Rinascimento tornati a Ferrara da ogni parte del mondo*, Secolo XIX, Genova, 8 maggio, Vol.13
43. ATTILIO PODESTÀ, *L'insegnamento di Ferrara*, (articolo breve e interessante), Secolo XIX, Genova, 10 maggio, Vol. 13
44. ALBERTO NEPPI, *Pittori di Ferrara*, Roma, Napoli, 20 agosto, Vol. 15
45. G. O. GALLO, *La mostra del Rinascimento a Ferrara*, La Stampa, 12 febbraio, Vol. 16
46. MARZIANO BERNARDI, *Oggi il Palazzo dei Diamanti svela la gloria dell'arte ferrarese*, La Stampa, 8 maggio, Vol. 16
47. MARGHERITA SARFATTI, *Ferrara e la sua arte*, La Stampa, 2 giugno, Vol. 16
48. G. O. GALLO, *Risultati e scoperte della Mostra del Rinascimento a Ferrara*, Intervista con l'organizzatore Dr. Nino Barbantini, La Stampa, 2 giugno, Vol. 16
49. ARDUINO COLASANTI, *La Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Gazzetta del Popolo, 6 maggio, Vol. 16
50. G. O. GALLO, *La mostra di opere del Rinascimento a Ferrara*, L'Ambrosiano, 17 marzo, Vol. 17
51. G. M. BARDI, *La Mostra Ferrarese del Rinascimento*, L'Ambrosiano, 8 maggio, Vol. 17

52. B. MORETTI, *La mostra della Pittura Ferrarese*, L'Italia di Milano, 7 maggio, Vol. 17
53. ?, *La Pittura del Rinascimento all'Esposizione di Ferrara*, intervista con Nino Barbantini, Gazzetta di Venezia, 26 gennaio, Vol. 18
54. A. Z., *I capolavori della Pittura Ferrarese del Rinascimento raccolti e ordinati nel Palazzo Estense dei Diamanti*, Gazzetta di Venezia, 7 maggio, Vol. 18
55. ISARLOW GIORGIO, *Il successo della mostra di Ferrara e il rinnovamento fascista delle arti*, Intervista, Gazzetta di Venezia, 6 settembre, Vol. 18
56. AMATORE PORCELLA, *La Pittura Ferrarese del Rinascimento*, La Nazione, 19 agosto, Vol. 22
57. ALESSANDRO BENEDETTI, *La mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Corriere Adriatico, 4 agosto, Vol. 23
58. G. O. GALLO, *Una grande Esposizione d'arte*, Giornale della Sicilia, Palermo, 30 marzo, Vol. 26
59. VINCENZO POLI, *Arte del Rinascimento*, Giornale della Sicilia, 29 giugno, Vol. 26
60. FRANCESCO COLNAGO, *Pittori Ferraresi del Rinascimento*, Giornale della Sicilia, 9 agosto, Vol. 26
61. G. MOLLI DI TOLLO, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, L'occhio del mondo, 25 agosto, Vol. 29
62. MARIO MENEGHINI, *La mostra d'arte ferrarese del Rinascimento*, L'Osservatore Romano, 12 giugno, Vol. 30
64. ?, *L'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, L'Osservatore Romano, 5 ottobre, Vol. 30
65. ALBERTO NEPPI, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Giornale d'Italia, Buenos Aires, 7 maggio, Vol. 31
66. A.M., *Pittura del Rinascimento a Ferrara*, Gente Nostra, Roma, 28 maggio, Vol. 35
67. A.M., *I Pittori dell'Età Ariostesca*, Gente Nostra, Roma, 17 settembre, Vol. 35
68. G. EDOARDO MOTTINI, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Secolo XX, Milano 6 maggio, Vol. 35
69. M. M., *Mostra d'arte ferrarese del Rinascimento*, Gioventù Nova, Roma, 15 giugno, Vol. 35
70. M. M., *Il ritratto della Mostra di Ferrara*, Gioventù Nova, Roma, 1 luglio, Vol. 35

71. CESARE MARCHESINI, *Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Pro Famiglia, Milano, 4 giugno, Vol. 35
72. MARCEL BRION, *Articolo nell'esposizione*, Art Vivant (?)
73. G. E. MOTTINI, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento "Dosso Dossi"*, Rivista di Ferrara, maggio 1933, Fasc. 1°
74. ADOLFO VENTURI, *L'Esposizione Ferrarese per Centenario Ariostesco*, Echi e Commenti, 5 aprile 33, Fasc. 1°
75. GIANNA PAZZI, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Rivista illustrata del Popolo d'Italia, maggio 33, Fasc. 1°
76. NINO BARBANTINI, *La Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Nuova Antologia, 16 maggio 33, Fasc. 1°
77. G. E. MOTTINI, *L'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Emporium, Bergamo, maggio 33, Fasc. 1°
78. UGO OIETTI, *La Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Rivista di Ferrara, giugno 33, Fasc. 1°
79. PIERO TORRIANO, *L'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Illustrazione Italiana, 11 giugno 33, Fasc. 1°
80. ?, *Catalogo della Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, L'Arte, Torino, luglio 33, Fasc. 1°
81. MARIA LUISA BARRETTA, *Ferrara: Il Palazzo dei Diamanti sede della Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Sovrana, Milano, luglio 33, Fasc. 1°
82. RENZO FANO, *Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Il Gazzettino, Venezia, 10 luglio 33, Fasc. 1°
83. GALLI FILIPPO, *Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, La Stirpe, Roma, luglio 33, Fasc. 2°
84. G. EDOARDO MOTTINI, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento in Ferrara*, Via d'Italia, luglio 33, Fasc. 2°
85. G. EDOARDO MOTTINI, *L'Esposizione in Ferrara della Pittura del Rinascimento Ferrarese*, Perseo, Varese, 1 ottobre 33, Fasc. 2°
86. CESARE MARCHESINI, *L'Esposizione della pittura del Rinascimento*, Fiamma italica, luglio 33, Fasc. 2°
87. A. M. CASTELLARI, *Ferrara e la sua Mostra*, La Festa, settembre 33, Fasc. 2°
88. GIOVANNI MUSSIO, *I capolavori della Pittura Ferrarese del Rinascimento esposti nell'occasione del centenario ariostesco*, Il Popolo d'Italia, 7 maggio 33, Fasc. 2°

89. ARMINIO JANNER, *L'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento a Ferrara*, L'Illustrazione Ticinese, Basilea, 11 novembre 33, Fasc. 2°
90. MARCEL BRION, *La peinture ferraraise de la renaissance*
91. ANDRÈ DE HEVESY, *L'exposition de Ferrare*, L'Art Vivant, settembre 33, Fasc. 2°
92. FRANCESCO SAPORI, *Mostra d'antica pittura ferrarese*, Rassegna Nazionale, agosto 33, Fasc. 2°
93. VALENTINA MAGNONI, *La mostra della Pittura ferrarese del Rinascimento*, Cordelia, Bologna, novembre. 1933, Fasc. 2°
(Nel documento originale non appare il numero 94)
95. ALBERTO NEPPI, *La mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Rassegna italiana, novembre 33, Fasc. 2°
96. G. COPPINI, *Pittura del Rinascimento a Ferrara*, Gioventù italica, Roma, Fasc. 3°
97. ONORATO CASTELLINO, *Spiriti ariosteschi della Pittura Ferrarese*, Il Boccadoro, Pavia, Fasc. 3°
98. FRANCESCO FILIPPINI, *Pittori Ferraresi del Rinascimento in Bologna*, Comune, Bologna ottobre 33, Fasc. 3°
99. ADOLFO VENTURI, *L'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, L'Arte, Torino, Fasc. 3°
100. CARLO SAVOIA, *Antichi Pittori Ferraresi*, Vita Nuova, Bologna, Fasc. 3°
101. LUIGI SERRA, *La Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, Bollettino del Ministero dell'Educazione Naz.le, Fasc. 3°
102. ALESSANDRO BENEDETTI, *La Mostra della Pittura del Rinascimento a Ferrara*, Corriere dell'Adriatico, 4 agosto, fasc. 3°
103. ?, *L'Exposition de la peinture ferraraise*, Formes N. 32, Fasc. 3°
104. G. AGNELLI, *Il Ritratto di Ariosto del Dosso Dossi*, Emporium, maggio 33, Fasc. 3°
105. Y. M., *Exhibition of ferrarese art of the renaissance at Ferrara*, Apollo, Londra, Fasc. 3°
106. VON DR. OTTO DEMUS, *Husstellungen in Ferrara*, Forum, Klugefurt, Fasc. 3°
107. N.N., *Catalogo della Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, L'Arte, Torino, Fasc. 3°

108. BICE ROMANO, *La Mostra ferrarese del Rinascimento*, Varietas, Milano, Fascicolo 3°
109. BERNARDO BERENSON, *Giudizio sulla Mostra Ferrarese* (Intervista), Corriere della Sera, 7 novembre, Vol. 2°
110. GIORGIO ISARLOW, *Traduzione parziale dall'articolo pubblicato su "Formes"*, Corriere Padano, 1 luglio, Vol. 1 bis
111. ROBERTO PARIBENI, *Ferrara e la sua Mostra d'Arte*, La Tribuna, Roma, 26 ottobre 1933, Fasc. 3°
112. PIERO BIANCONI, *Ferrara o della vanità*, Quaderni grigioni italiani, ottobre 1933, Fasc. 3°

B. *Il piano pubblicitario, b.n. 37, fasc. n. 3*

Dattiloscritto senza firma

ORDINE DEL GIORNO DELLA COMMISSIONE ESECUTIVA
Del 26 Gennaio 1933 XI

PIANO DI PUBBLICITÀ

1) CARTOLINE RITRATTO ARIOSTO

Sono state ordinate all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche n° 10.000 cartoline riproducenti il ritratto dell'Ariosto, di proprietà del Sig. Ugo Oriani. La spesa che si incontrerà per dette cartoline, con bordo dorato, è di £ 1500. Oltre £ 700 per la riproduzione del clichè.

2) ABBONAMENTO "ECO DELLA STAMPA"

È stato fatto un abbonamento all'Eco della stampa per l'invio dei ritagli dei giornali italiani che riportano gli articoli riguardanti il Centenario Ariostesco. La spesa d'abbonamento è di £ 2000, forfait a tutto Novembre.

3) ABBONAMENTO "ARGUS INTERNATIONAL DE LA PRESSE"

Il Comitato si è abbonato all'"Argus International de la Presse" di Ginevra, per l'invio di ritagli di giornali e riviste stranieri che riportano articoli riguardanti il Centenario Ariostesco. La spesa per l'invio di 500 ritagli è di £ 300.

4) UFFICIO STAMPA

È stato costituito un ufficio stampa; l'incarico è stato affidato ai Sigg. Avv. Cav. Alberto Boari, Prof. Cav. Alberto Brizio. È stato loro fissato il compenso di £ 125 per articolo pubblicato. Per tale servizio e per rimborso spese ad altri giornalisti viene prevista una spesa di £ 15.000.

5) CARTOLINE PROPAGANDA

È stata commessa alla Ditta Pezzini & C. di Milano un'ordinazione di 400.000 cartoline di propaganda. Soggetti delle cartoline saranno i quadri scelti tra i più noti e interessanti che verranno esposti alla Mostra del Rinascimento. Verranno riprodotti su cartolina, di formato internazionale, forse 36 soggetti. Il costo complessivo sarà di £ 15.000

6) OPUSCOLI DI PROPAGANDA DELLA MOSTRA DEL RINASCIMENTO

Si è pensato di pubblicare 4 opuscoli in quattro lingue ciascuno - Italiano - Inglese - Francese - Tedesco - di propaganda della Mostra del Rinascimento affidandone la compilazione a quattro eminenti cultori d'Arte. Verranno stampate 10.000 copie per ogni opuscolo, su carta patinata, in 24 pagine circa : 8 di testo, 8 di clichè, 8 di traduzioni. L'opuscolo verrà a costare £ 0,56 la copia completo della traduzione. La buste a sacco per la spedizione verranno a costare £ 695 per 10.000. La stampa verrebbe affidata alla Ditta Carlo Ferrari di Venezia e la spesa complessiva, calcolata la spedizione di 4 mila opuscoli all'estero e 4 mila in Italia, ammonterà a £ 28.320.

7) GUIDA DI FERRARA (E.N.I.T.)

L'Ente Italiano per le Industrie Turistiche, interessato dal Comitato, sta curando la pubblicazione in tre lingue - Francese - Tedesco - Inglese - di una nuova guida di Ferrara che verrà distribuita presso le agenzie estere. Il Comitato per tale propaganda non incontrerà che la spesa del compenso al compilatore della Guida, Dott. Cav. Guido Angelo Facchini.

8) DEPLIANTS

Saranno largamente distribuiti a mezzo delle agenzie estere della C.I.T. e della Compagnia Cook and Son, 500.000 depliants a 8 facciate ciascuna mista di testo e di clichè. La Società Anonima Tipografica di Ferrara assumerebbe il compito della stampa, ad un prezzo lievemente inferiore a quello praticato dalle altre ditte. La spesa si aggirerà sulle £ 10.000.

9) BURLINGTON MAGAZINE-INSERZIONI

Si propone di eseguire della pubblicità sulle più diffuse riviste d'arte d'Europa. All'uopo è stata interpellata la Direzione della Rivista Inglese The Burlington Magazine di Londra, che ha avanzata una richiesta di circa £ 9.000

per inserzione di una pagina, in 4 numeri. Il Comitato spera di potersi accordare in £. 5.000.

10) PANTHEON - INSERZIONI

La Rivista Mensile Pantheon di Monaco, interpellata come la precedente, ha richiesto RM 360 circa £ 1.500 per pagina.

11) INSERZIONI SU GIORNALI ESTERI

Si propone di eseguire della pubblicità delle manifestazioni ferraresi sui più diffusi quotidiani periodici esteri. Il Comitato sta ora prendendo accordi all'uopo con la ditta Milanese Gabriele Balla di propaganda turistica estera. Si chiede per sei inserzioni di circa mm.10 per 120 ognuna, in 15 giornali esteri £ 4.250.

12) RAPPORTI CON LA COMPAGNIA COOK

Il Comitato si è rivolto all'organizzazione della Cook, per far svolgere attraverso le agenzie europee della Società, la propaganda delle manifestazioni ferraresi. Dopo varie trattative la Cook propone:

a) l'esposizione, per sei settimane, di un manifesto, nelle agenzie di: Paris - Capucines, Paris - Madeleine, Vienne (Kartnerring), Budapest, Geneve, Berlin-Ouest, Londres - St. James, Barcelone, Prague, Varsovie, Lucerne.

b) Esposizione di una tavola luminosa a Londra, Agenzia di Berkeley St., per un periodo di sei mesi.

La spesa complessiva sarebbe di £ 17.000.

13) RAPPORTI CON LA COMPAGNIA ITALIANA DI TURISMO (C.I.T.)

La C.I.T. ha assicurato tutto il suo appoggio per la più efficace propaganda delle manifestazioni ferraresi.

14) MANIFESTO MURALE

Dopo la decisione presa dalla Giuria di non assegnare ad alcuno degli artisti che avevano preso parte al concorso indetto dal Comitato per un cartello murale di propaganda, il premio di £ 10.000, è stato pregato il pittore Milanese Marcello Nizzoli di preparare un bozzetto in "fotomontage" da sottoporre al giudizio del Comitato. Le più importanti Case tipografiche Italiane sono state invitate a presentare i preventivi delle spese che si incontreranno per la stampa del manifesto murale e dei cartelli. L'Impresa Generale d'Affissioni è stata interessata per proporre un preventivo delle spese che s'incontreranno per l'affissione in tutta Italia dei cartelli murali. Il Comitato ha pregato i sigg. Podestà perché vengano concesse le massime riduzioni possibili sulle tariffe comunali di pubblicità. La maggior parte dei Comuni, finora interpellati, ha favorevolmente accolta la richiesta. Verranno poi infine largamente dis-

tribuiti in tutta Italia, nei ritrovi maggiormente frequentati dal pubblico, cartellini di propaganda. Si prevedono le seguenti spese:

compenso all'artista £ 4.000

stampa manifesto £ 8.500

stampa cartelli £ 2.500

affissioni £ 30.000

15) STRISCIONI NELLE STAZIONI FERROVIARIE

Verrebbero esposti per un periodo di 8 mesi, nelle seguenti stazioni:

S. REMO, BARDONECCHIA, DOMODOSSOLA, VERONA, COMO, MILANO, BRENNERO, TARVISIO, POSTUMIA, GENOVA P.P., GENOVA P.B., ROMA T., NAPOLI C., SIRACUSA, FIRENZE S.M.N., VENEZIA, FERRARA, striscioni di propaganda di m. 6 x 1,50. La spesa sarà di circa £ 15.000.

16) STRISCIONI NELLA CITTÀ O CARTELLI METALLIZZATI

Nelle principali città verranno esposti striscioni in tela o cartelli metallizzati, dei quali sono stati già richiesti preventivi alle Ditte specializzate. Tra spese inerenti ai cartelli e diritti di pubblicità occorre prevedere un'uscita di circa £ 20.000.

17) PROPAGANDA S.I.P.R.A.

La S.I.P.R.A. ci propone la trasmissione di comunicati pubblicitari a mezzo della radio dalle stazioni di frontiera, oltrechè dalle stazioni di Milano e di Roma, onde incitare gli stranieri a visitare Ferrara in occasione del 4° Centenario dell'Ariosto. I Comunicati potrebbero essere letti in Francese, Inglese, Tedesco e Ungherese. Verrebbero lette complessivamente 5.000 parole, così ripartite: mille parole dalla Stazione di Trieste, di cui: 300 in Italiano, 400 in Ungherese e 300 in Tedesco.

500 parole dalla Stazione di Bolzano di cui: 200 in Italiano, 300 in Tedesco.

500 parole dalla stazione di Genova di cui 200 in Italiano e 300 in Francese.

1.000 parole dalla Stazione di Torino di cui: 400 in Italiano e 600 in Francese.

1.000 parole dalla Stazione di Roma, di cui: 300 in Italiano, 400 in Francese e 300 in Inglese.

1.000 parole dalla Stazione di Milano, di cui: 300 in Italiano, 400 in Francese e 300 in Tedesco. Le trasmissioni in lingua straniera dovrebbero aver luogo di sera, dopo le ore 19,30, e quelle in lingua italiana di giorno, tra le 22,30 e le 13,30. La spesa si aggirerebbe sulle £ 16.000.

18) CONIAZIONE MEDAGLIA COMMEMORATIVA

Alcuni scultori e varie fabbriche di medaglie interessate dal Comitato hanno presentato i modelli di medaglie commemorative, ma nulla si è deciso.

19) RIVISTA DI FERRARA

Ci è stato proposto che la "Rivista di Ferrara" divenga l'organo ufficiale del Comitato. La rivista, oltrech  trattare, in ogni suo numero, del Centenario, ne pubblicher  uno speciale, contenente esclusivamente articoli riguardanti tutte le manifestazioni indette dal Comitato.

La spesa che si incontrer  con tale forma di propaganda sar  di £ 15.000.

IN DEFINITIVA QUALORA TUTTE LE PROPOSTE FOSSERO ACCETTATE LA SPESA SAREBBE:

1 - Cartoline ritratto Ariosto	£ 1.500 + 700 =	£	2.200
2 - Eco della Stampa		»	2.000
3 - Argus de la Presse		»	300
4 - Ufficio Stampa		»	15.000
5 - Opuscoli di propaganda		»	28.320
6 - Depliants		»	10.000
7 - Burlington Magazine		»	5.000
8 - Pantheon		»	1.500
9 - Inserzioni Giornali Esteri		»	4.250
10 - Compagnia Cook		»	17.000
11 - Manifesto murale	compenso artista	£	4.000
	stampa manifesto	»	8.500
	stampa cartelli	»	2.500
	affissione	»	<u>30.000</u>
		»	45.000
12 - Striscioni Stazioni Ferroviarie		»	15.000
13 - » o cartelli metallizzati		»	20.000
14 - Propaganda S.I.P.R.A.		»	16.000
	Totale	£	181.570
15 - Rivista di Ferrara		»	15.000
	Totale Generale	£	<u><u>196.570</u></u>

E poich  i fondi stanziati sono £ 180.000 relative alla pubblicit  della Mostra del Rinascimento e £ 50.000 alla pubblicit  generale si propone l'approvazione dell'intero piano di pubblicit , *lasciando alla riserva le residue £ 33.430.*

C. Carteggio relativo al Cartello murale di Nizzoli, b.n. 36, fasc. n. 6

Dattiloscritto

21 Gennaio 1933 XI

Ill.mo Signor Marcello NIZZOLI
MILANO

Il pittore Achille Funi ha suggerito il Suo nome, come quello di un artista adatto a comporre un bozzetto di cartello murale in *fotomontage* di propaganda della Celebrazione Ariostesca.

I motivi del cartello potrebbero essere:

- 1) - IL CASTELLO ESTENSE
- 2) - L'ALLEGORIA DELL'AUTUNNO di Francesco Cossa
- 3) - IL RITRATTO DELL'ARIOSTO del Tiziano
- 4) - L'AFFRESCO DEL PALIO di Palazzo Schifanoja

mentre la dicitura   la seguente:

FERRARA - IV° CENTENARIO ARIOSTESCO
MOSTRA DELLA PITTURA FERRARESE DEL RINASCIMENTO
Mostra Bibliografica - Mostra d'arte Moderna - Corsa del Palio di S. Giorgio
- Manifestazioni Sportive.

RIDUZIONI FERROVIARIE - MAGGIO-OTTOBRE 1933 XI

Il Pittore Funi, che rappresenter  il Comitato Ariostesco a Milano, Le fornir  tutte le delucidazioni e schiarimenti che eventualmente potranno occorrere.

Mentre La prego voler far conoscere quale sar  l'ammontare approssimativo del compenso che Le sar  dovuto, qualora il lavoro riesca di gradimento di questo Comitato, resto in attesa di un Suo sollecito e cortese riscontro.

Gradisca i pi  distinti saluti.

p. IL COMITATO
PODEST  DI FERRARA

Manoscritto

Carta intestata : MARCELLO NIZZOLI / Via Rossini, 3 / MILANO

Spett. Comitato Ariostesco
Ferrara

Ho ricevuto la pregiata lettera del 21 corr. di Cotesto On. Comitato, e ringrazio del cortese invito, mentre sono grato al Pittore Funi per aver fatto il mio nome. Ho preso contatto col pittore stesso per concludere un bozzetto adatto alla propaganda della Celebrazione Ariostesca.

L'idea originale del pittore Funi di comporre un *fotomontage* darà luogo ad un tipo assolutamente nuovo di cartello pubblicitario. Non tanto nuovo sarà per la composizione fotografica, quanto per il sistema fotomeccanico da applicarsi per la riproduzione a stampa, di cui non è stato fatto ancora esemplare, salvo un tentativo del sottoscritto alla *Mostra della Rivoluzione Fascista* in una delle sale. Per il *fotomontage* occorre una spesa iniziale di una certa entità per ingrandimenti successivi prove ecc. Il bozzetto ultimato potrà ammontere circa alle quattromila lire.

D'accordo col pittore Funi per la scelta dei motivi, vado iniziando la raccolta fotografica e fra otto giorni conto di aver eseguito il bozzetto stesso definitivo che consegnerei al pittore Funi, avendomi egli riferito che deve portarsi a Ferrara nell'entrante settimana, perché sia sottoposto all'approvazione di Cotesto On. Comitato.

Ringrazio e distintamente saluto

Nizzoli

Manoscritta

Carta intestata: MARCELLO NIZZOLI / Via Rossini, 3 / MILANO

10. Febb. 933 X

On. Comitato per la Celebrazione Ariostesca, Ferrara
Ill° Sig. Podestà,
A preg.ma Sua dell' 8 corr.

Mi pregio informare la S.V. Ill.ma che sin dal giorno 4 corr. ho consegnato al Pittore Funi n° 2 piccoli bozzetti per sottoporre all'On. Comitato.

Il pittore Funi mi comunicò il giorno 5 corr. che sarebbe venuto personalmente a Ferrara con due bozzetti, non appena avesse avuto conferma che la S.V. Ill.ma sarebbe ritornato in sede a Ferrara. Ho convinzione quindi che temporaneamente alla di Lei lettera dell'8 corr. ed alla mia presente avvenga l'esame dei due disegni.

Non appena sarò in possesso del bozzettino ritenuto adatto, sarà mia premura immediata di fare la traduzione in formato 100 x 140, per passare all'esecuzione stampa.

Gradirò conferma per le diciture da apporre nel cartello stesso, diciture che mi sono già state comunicate da Cotesto On. Comitato, e ciò per mia norma.

Ho l'onore di salutare la S.V. Ill.ma mentre resto in attesa.

Nizzoli

Dattiloscritto senza firma

14 febbraio 1933/XI

Caro Funi,

Speravo di venire personalmente a Milano ma non posso muovermi.

Invio a Lei il materiale perché cortesemente voglia comunicare al pittore Nizzoli le nostre impressioni che concordano perfettamente con quelle di Nino Barbantini e di Nello Quilici.

Benissimo la soppressione del *Ferrara* rosso e nero che potrebbe essere però sostituito da una dicitura in bianco sul fondo verde del tipo di quello del cartello della Mostra della Rivoluzione che unisco.

Il Castello forse sarebbe bene avesse un tono più scuro, in guisa che il profilo dell'Ariosto stacchi di più.

In basso sarebbe bene ripetere a destra lo stacco nero che è a sinistra della testa, o meglio prolungare a destra la scena del "Palio".

Per le diciture Le unisco uno schema che, credo, comprenda tutto. Mandò pure un'altra fotografia del Castello nonché altri due esemplari del Palio che mi sembrano più nitidi di quello adoperato nel bozzetto.

Scusi, caro Funi, se Le do tante noie, ma non potendomi muovere approfitto volentieri della Sua gentilezza. Dica a Nizzoli, se può, di mandarci in settimana il bozzetto definitivo, affinché il Comitato possa poi trattare con l'Impresa Generale Affissioni per la stampa del manifesto.

Grazie vivissime di tutto e saluti cordiali.

Manoscritta

Carta intestata: MARCELLO NIZZOLI / Via Rossini, 3 / MILANO

20/II/33 XI

Illmo Sig. Podestà di Ferrara

Dal Pittore Funi ho ricevuto il piccolo bozzetto e tutte le indicazioni che Ella si è compiaciuta di allegare, e che io seguo nell'esecuzione del bozzetto in formato 100 x 140. Il nuovo bozzetto va eseguito sopra una superficie tesa, per l'applicazione perfetta degli ingrandimenti fotografici. Quindi su telaio. In questa condizione perciò non è arrotolabile ed è perciò scomodo da inviare a Ferrara, oltre al fatto che per la spedizione occorre una cassa.

Se Ella, Ill Sig Ravenna, avesse l'occasione di venire a Milano la cosa sarebbe facilitata. Se diversamente, penseremo all'opportuno invio.

Giovedì il bozzetto sarà ultimato.

Con ossequio

Nizzoli

Dattiloscritta

25 Febbraio 1933 XI

Ill.mo Signore,

Ho ricevuto la Sua lettera con la quale mi comunica di aver pressochè ultimato il bozzetto e mi prega di venire di persona a Milano per esaminarlo, data la difficoltà del trasporto.

Sono però dispiacente di non potere per il momento recarmi a Milano, e La prego perciò di volere cortesemente consegnare il lavoro al Corriere Migliari, che verrà a ritirarlo al Suo indirizzo Lunedì o Martedì della prossima settimana, e che lo trasporterà a Ferrara con ogni cautela.

La prego vivamente di voler sorvegliare l'imballaggio e la spedizione del bozzetto per modo che non abbia a soffrire durante il viaggio.

Distinti saluti.

p. IL COMITATO
PODESTÀ di FERRARA

Dattiloscritta

Ill.mo Marcello NIZZOLI Via Rossini, 3 - MILANO

8 Marzo 1933 XI

Egregio Nizzoli,

Sono lieto di comunicarLe che il bozzetto per il cartellone propagandistico da Lei presentato è riuscito di gradimento della Commissione Esecutiva.

La prego quindi di volerne cedere il diritto di riproduzione al Comitato per la Celebrazione del Centenario Ariostesco, e di precisare l'ammontare del compenso dovutoLe.

In merito poi a quanto Ella ebbe a scrivermi circa la stampa del manifesto stesso, La informo che non ho nessuna difficoltà ad accettare il nome della Ditta che propone. Tuttavia mi preme farLe presente che l'offerta di massima, a suo tempo pervenutami, dall'Impresa Affissioni comporta un prezzo di esecuzione che supera di gran lunga i prezzi proposti da tutte le altre Ditte.

La prego vivamente di volere pertanto avvertire direttamente l'Avv. Steffenini perché si rechi a Ferrara onde definire ogni cosa al riguardo. L'Impresa Affissioni però potrà esser prescelta ad eseguire la stampa del manifesto, solamente se ribasserà le proprie richieste, e si verrà a mettere a parità di condizioni con le altre Case Editrici.

La ringrazio per la Sua cortesia e resto in attesa di una Sua risposta.

La prego voler gradire cordiali ossequi.

p. IL COMITATO
PODESTÀ

Manoscritto

Carta intestata: MARCELLO NIZZOLI / Via Rossini, 3 / MILANO

10 Marzo 33 - XI

Ill.mo Sig. Podestà

Ho ricevuto la preg. Sua dalla quale apprendo che il bozzetto è così ultimato. Sono lieto che sia riuscito di Suo gradimento e dello Spett. Comitato.

Ho dato avviso all'Avv. Steffenini dell'Impresa Affissioni di recarsi subito a Ferrara per quanto riguarda la parte stampa.

La riproduzione del bozzetto - *fotomontage* presenta delle difficoltà di esecuzione che sono nuove e non ancora in uso commerciale.

Le Ditte che hanno fatto pervenire prezzi di preventivo per la stampa, presso Cotesto Spett. Comitato, senza aver preso visione del bozzetto, limitandosi a sapere il numero delle tinte di cui è composto il lavoro, sono in errore, e mi permetta di dirLe, che non danno affidamento. Non trattandosi di una comune esecuzione, ma bensì di un sistema fotomeccanico di riproduzione, occorre l'attrezzatura adatta.

La lavorazione a mano è in minima parte, occorrono dei trasporti litografici che certamente non sono stati tenuti presenti dalle Ditte che non hanno preso visione del bozzetto, o comunque hanno creduto di poter fare una riproduzione sul tipo corrente, mantenendo conseguentemente un prezzo di stampa adeguato.

Non è mio compito, Ill. Comm. Ravenna intrattenermi sulla discussione di prezzo, ma è mio dovere presentarLe le mie osservazioni, per avere un lavoro perfetto facendo noto a Lei quali sono le difficoltà da superare per avere un buon manifesto.

L'Impresa Affissioni, avrà tutto l'interesse di ribassare le proprie richieste sino al massimo limite, Ella d'altra parte, potrà avere il vantaggio di riproduttori di primo ordine e che io potrò seguire la stampa colore per colore.

Dacchè Ella è tanto cortese di chiedermi la cifra a compenso del bozzetto, mi permetto unire una fattura.

La ringrazio della Sua cortese lettera e mi pregio ossequiarLa cordialmente.

Nizzoli

D. *Carteggio relativo all'Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento b.n. 37, fasc. n. 3*
(qualora la collocazione sia diversa, viene indicata di volta in volta)

Dattiloscritta

Ferrara 23 Marzo 1932, A.X

Ill.mo Sig. Conte Arturo Giglioli;

In relazione a quanto venne stabilito nella prima adunanza del Comitato provvisorio per la celebrazione del Centenario Ariosteo ed, a fine di poter promuovere nella prossima convocazione del Comitato medesimo, le decisioni sul programma da svolgere, prego V. S. di volermi rimettere, con cortese premura, e comunque non oltre Domenica 3 Aprile, una breve relazione circa l'opportunità e la possibilità di eseguire per l'anno prossimo:

1°) Una mostra d'arte del 400-500 ferrarese;

2°) Una mostra regionale d'arte moderna.

Sarebbe opportuno che la relazione contenesse un programma sia pure sommario delle singole manifestazioni ed in ogni caso, un preventivo di massima delle spese occorrenti.

Nel ringraziare porgo i sensi della mia osservanza.

IL PODESTÀ

Manoscritta

Carta intestata: PINACOTECA COMUNALE / FERRARA

Ferrara, 2 Aprile 1932

Ill.mo Sig. Podestà

Presento alla S. V. la relazione riguardante una eventuale Mostra d'arte ferrarese del '400 - '500, come a richiesta fattami con lettera del 23 marzo decorso.

Con osservanza

Il Direttore onorario

Arturo Giglioli

Qual è il parere della S.V.?

Con ossequio

Il Direttore onorario

Arturo Giglioli

Dattiloscritta

Roma, 27 aprile 1932

Caro Signore, Illustre Podestà,

appena di ritorno da un viaggio, Le scrivo, secondo la promessa fatta alla gentile Signora De Vito Battaglia, circa la eventuale esposizione d'arte ferrarese. Parmi che sarebbe arduo farla secondo propone cotesto Direttore onorario della Pinacoteca comunale.

La Galleria Nazionale di Londra, ad esempio, non manda neppure alle esposizioni che si tengono all'Academy e al Burlington Fine Arts Club in Londra stessa, i quadri che dovrebbero soltanto passare dalla porta di quella Galleria per entrare in un'altra porta prossima. E in molti casi, quando le grandi dimensioni delle pitture porterebbero, per il trasporto, a pericolo di danni, Berlino non darebbe certo la sua pala d'altare di Cosmè, né Milano quella d'Ercole de' Roberti.

L'idea però è eccellente, ma conviene svilupparla in modo che l'esposizione serva, non solo a raccogliere opere belle e storicamente importanti, ma anche tali da permettere di chiarire e risolvere problemi. Quale la figura di Galasso (non del mitico Galasso Galassi, ma di Galasso di Matteo Piva compagno di Cosmè nel 1450), che tenne il campo della pittura a Bologna? L'educazione di Lorenzo Costa si forma nello studio di Cosmè?... ecc. ecc.

L'esposizione, che approssimerà opere varie, ora l'una dall'altra lontana, potrà portare a determinazioni nuove o almeno dare o toglier forza a vecchie opinioni. Ma perché l'esposizione sia un quadro storico della vita artistica ferrarese dovrà contenere oltre che pitture, miniature (le bellissime di Guglielmo Giraldi passano anche, nel recente catalogo del Berenson, per opera di Cosmè), disegni scritte, medaglie ecc. Dai primordi del Rinascimento con Lionello d'Este si arriverà al periodo di Borso, d'Ercole I, di Alfonso I d'Este e, perché si vedano i contatti dell'arte ferrarese con quella d'altre parti d'Italia, non sarà vano aggiungere al convegno dei Ferraresi, i maestri che con essi lavorarono e gareggiarono: Pisanello, Jacopo Bellini... sino a Tiziano Vecellio.

Così avviata l'esposizione, si studierà di rendere l'influsso esercitato dall'arte ferrarese, specialmente negli Stati Estensi e nelle terre limitrofe, a Bologna e nelle Romagne, finché si vedrà il coronamento di tanti sforzi nel genio dell'arte emiliana: il Correggio.

Quand' Ella, illustre Podestà, si sentisse di fare con l'esposizione una corona di gloria a Ferrara, si serva pure di me, sempre pronto ad ogni Suo cenno.

dev. Venturi

Manoscritta

Carta intestata: CITTA' DI VENEZIA / ISPETTORATO DELLE BELLE ARTI

Caro Ravenna,

credevo che l'idea dell'Esposizione fosse tramontata. Dal Corriere della Sera, dal Corriere Padano inviati da un amico di costì e dall'ing. Savonuzzi, sento che mi sbagliavo. Tanto meglio. Ma non bisogna perdere tempo.

Per questi giorni Ella è dunque molto occupato per il bilancio. Ai primi della settimana prossima, quando Ella crederà, tra Mercoledì e Giovedì, potremo fare una corsa a Roma, per vedere Paribeni (lo preavverte Lei?). Poi bisognerà iniziare immediatamente i lavori al Palazzo dei Diamanti e la propaganda.

A Roma e durante il viaggio avremo modo, Ella ed io, di concretare parecchi particolari, sui quali sarà opportuno intendersi fin d'ora, specialmente per quanto riguarda la costituzione di un ufficio, e le mie precise attribuzioni, che vorrei - per il bene della non facile impresa - fossero estesissime. È opportuno, creda, che tutto quanto riguarda l'Esposizione del Quattrocento, e non solo il suo ordinamento artistico vero e proprio, ma la propaganda, le questioni turistiche, le iniziative collaterali (quelle, s'intende, strettamente connesse con l'Esposizione del Quattrocento) facciano capo a me. Ogni volta che ho dovuto assumermi qualche grossa responsabilità, ho sempre chiesto a chi mi faceva l'onore d'affidarmela pieni ed ampi poteri. E - per fortuna - sono riuscito a far buona figura.

Anche per quanto riguarda la diffusione di notizie, Le sarò quindi grato se vorrà mettermene preventivamente al corrente. Già il comunicato del Corriere ha generato un inconveniente del quale preferisco parlarle a voce, che elimineremo, ma che insomma si sarebbe potuto evitare. Questo, Le dirò, intendiamoci bene, senz'ombra nonché di risentimento, che non ne sarebbe proprio il caso, neanche di disappunto, ma soltanto perché è meglio che ci premuniamo contro tutto ciò che potrebbe nuocere alla magnifica iniziativa ferrarese.

Della quale ho sentito d'altronde parlare con tanto calore, che già questo mi pare un presagio e una ragione di successo.

Mi creda, coi più cordiali saluti

Suo aff.mo
Nino Barbantini

15-XI-32

Dattiloscritta

Carta intestata: IL LAVORO FASCISTA / POLITICO QUOTIDIANO / Organo delle Confederazioni Nazionali dei Sindacati fascisti / dei Lavoratori, dei Professionisti ed Artisti / REDAZIONE // ROMA li 16.11. 1932 XI / Piazza Montecitorio, 127 / Telef. 67-751-752-753-754

Ill.mo Grand' Uff. Avv. Renzo Ravenna
Podestà del Comune di FERRARA

Carissimo Renzo,

ti trasmetto l'articoletto apparso sul "Lavoro Fascista", in data del 16 corr., dove mi sono permesso di commentare l'annuncio delle celebrazioni ariostee e di presentare alcune mie proposte in merito alla mostra retrospettiva di pittura, che sarebbe opportuno, secondo me, chiamare fin d'ora del Rinascimento ferrarese. Se credi, puoi far presente la mia noterella a Barbantini e magari farla riprodurre sul "Corriere Padano". Muovere le acque, comunque, non è male.

Attendo la manifestazione del tuo pensiero e ti abbraccio con l'usata memore affettuosa amicizia,

tuo Alberto Neppi

Manoscritta

Carta intestata: CITTÀ DI VENEZIA / ISPETTORATO DELLE BELLE ARTI

Caro Ravenna,

vedo che S.E. Paribeni sarà a Venezia giovedì 24 perchè fa una conferenza all'Università Popolare. Veda se non pare il caso di incontrarlo qui.

Sarebbe più comodo - mi pare - anche per Lei.

Cordiali saluti

Dal suo
N Barbantini

17. XI. 32

Manoscritta senza data

Caro comm. Ravenna,

mi scrive Ogetti di un'adunanza fissata a Roma per il giorno 2.

Mi affretto a dirle che io non potrei esserci, perchè proprio il 2 si raduna la Commissione Maraini per la Galleria d'arte moderna e naturalmente io devo essere qui.

Verrei a Ferrara nella settimana che comincia domani, probabilmente Mercoledì. Intanto La prego di voler dare ordini perchè tutto il materiale del Museo del Risorgimento venga sollecitamente tolto d'opera e immagazzinato dove la direzione crederà opportuno. Per i quadri della Pinacoteca darò disposizioni io, d'accordo con Giglioli, Mercoledì ormai bisogna correre, perchè il tempo stringe. Mi raccomando a Lei.

Dal 10 al 20 Dicembre io calcolo di stare in permanenza a Ferrara e bisogna che in quei giorni concludiamo moltissimo. Non concluderemo se prima d'allora il Palazzo dei Diamanti non sarà vuoto, e se il 10 le maestranze non cominceranno a lavorare.

Mi creda con devoti saluti

suo
N Barbantini

Domenica

Manoscritta (b. n. 36, fasc. 1)
Carta intestata: SENATO DEL REGNO

Siena, 28 Nov.re, '932

Onorando Signore,
accetto di buon grado di far parte del Comitato di Presidenza per la celebrazione del Centenario Ariostesco, e ringrazio la S.V. Ill.ma di avermi compreso nel novero degli incaricati.

Il 1 Dicembre non mancherò all'adunza del Comitato.

Con ogni riguardo

Dev.
A Venturi

Dattiloscritta

28 Novembre 1932 - XI

Eccellenza,

S. E. il prof. Bertoni mi comunica che è stata concessa per la prima riunione del Comitato di presidenza della Sottocommissione artistica per l'Esposizione della pittura ferrarese del '400 l'uso di una sala della Farnesina.

Nel compiere il dovere di ringraziare la Reale Accademia per la gentile concessione, mi auguro che in quell'occasione possa incontrare V. E. per conferire relativamente alla pubblicazione degli Annali Ariosteschi ed alla Commem-

morazione ufficiale del Poeta, manifestazioni che si svolgeranno sotto l'alto patrocinio della Reale Accademia.

Con particolare deferenza.

p. IL COMITATO
PODESTÀ DI FERRARA

A S. E.

Il Prof. Carlo Formichi

Lungo Tevere Mellini, 51 - ROMA

Dattiloscritta senza firma

Ferrara 5 Dicembre 1932 - XI

Eccellenza,

Mi pregio comunicare all'E.V. che in data odierna ho trasmesso all'On. Presidenza del Consiglio dei Ministri per tramite della R. Prefettura di Ferrara, una nota intesa a sostituire la dizione più propria di "Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento" a quella di "Esposizione della pittura Ferrarese del '400" già adottata nell'istanza inviata il 10 del mese scorso.

A seguito del colloquio che l'E.V. ebbe la cortesia di accordarmi, sono grato se l'E.V. vorrà, a suo tempo, comunicarmi i suoi consigli in merito al Comitato e al Calendario delle Celebrazioni Ariostesche.

Con particolare deferenza

A S.E.

Beez. Dott. Gr. Cr. Guido

Capo del Gabinetto della Presidenza

del Consiglio dei Ministri

Dattiloscritta e manoscritta

Carta intestata: COMITATO PER LA CELEBRAZIONE / DEL CENTENARIO ARIOSTEO / (6 Luglio 1933 XI)

Ferrara, 10 dicembre 1932/XI

Residenza Municipale

Caro Ravenna,

Mi dispiace che non faccio a tempo a passare questa sera da Lei. Ci vedremo lunedì. Le mando il comunicato che ho tenuto deliberatamente succinto per non esaurire troppe notizie utili in una volta sola.

Qui il lavoro è bene avviato con mia piena soddisfazione dei mezzi che Ella mi ha favoriti.

Mi creda con i più cordiali saluti

Suo aff.
Nino Barbantini

È inutile dire che se il comunicato è breve o non va bene, Ella farà molto bene ad arricchirlo o a modificarlo

Manoscritta

Carta intestata: SENATO DEL REGNO

Roma, 20 dic.re '932

Onorando Podestà,

i miei amici di Modena spaventati a sentire che le fragili figure del Presepio di Guido Mazzoni saranno portate a Ferrara, per l'Esposizione ferrarese, si sono rivolti a me perchè salvi l'opera che da tanto tempo sta, si può dire, inchiodata nella cripta del Duomo modenese. Io ho risposto che Guido Mazzoni non entra nel programma dell'esposizione, e che scriverò a Lei per averne la assicurazione. Caso che Ella abbia incluso il plastico modenese, io la prego sin d'ora a volere, invece del gruppo complicato e grande, prendere a studiarci di prendere una vera novità, la Madonna con il B. [ambino] scopertasi a Guastalla.

Spero che Ella vorrà esaudirmi,

Suo dev.
Venturi

Dattiloscritta

21 Dicembre 1932 - XI

Ill.mo sig.

Comm. Dott. Nino Barbantini

VENEZIA

Le trasmetto in copia una lettera inviata dal Senatore Venturi, pregandoLa di voler usare la cortesia di fornirmi gli elementi necessari per un'esauriente risposta.

Con ossequi distinti

IL PRESIDENTE
DELLA COMMISSIONE ESECUTIVA

Dattiloscritta

Carta intestata: CENTENARIO ARIOSTESCO / ESPOSIZIONE / DELLA PITTURA FERRARESE DEL RINASCIMENTO / SOTTO IL PATROCINIO / DELLA REALE ACCADEMIA D'ITALIA / Ferrara - Palazzo dei Diamanti.

Ferrara, 27 dicembre 1932 / XI

Al Gr. Uff. Renzo Ravenna

Podestà di Ferrara

Alla lettera del Sen. Venturi, che Ella mi comunica in data 21 corrente, potrebbe, mi sembra, rispondere a un dipresso:

“Il presepio di Guido Mazzoni della Cattedrale Modenese era effettivamente compreso nell'elenco dei capolavori desiderati per la Mostra della pittura Ferrarese del Rinascimento. Però il Dott. Barbantini, al quale ho fatto prontamente conoscere la Sua lettera del 20 dicembre, e che Le scrive direttamente in proposito, è disposto fin d'ora, prima di tutto per deferenza a Lei, a desistere dalla richiesta che intendeva di fare, incoraggiato dalla facilità e dalla sicurezza con le quali il trasporto del presepio avrebbe potuto compiersi. La distanza da Modena a Ferrara è difatti assai breve e può essere superata con mezzi automobilistici, nelle più favorevoli condizioni”.

“La ringrazio della preziosa designazione riguardante la Madonna di Guastalla, come Le sarò sempre obbligatissimo del Suo interessamento per la nostra impresa”.

Gradisca, onorevole Podestà, i miei migliori saluti.

Nino Barbantini

Manoscritta

Carta intestata: CENTENARIO ARIOSTESCO / ESPOSIZIONE / DELLA PITTURA FERRARESE DEL RINASCIMENTO / SOTTO IL PATROCINIO / DELLA REALE ACCADEMIA D'ITALIA / Ferrara - Palazzo dei Diamanti.

Caro Dottore,

eccole finalmente le tre fotografie. Disponga per il biglietto come Le pare più utile e vantaggioso. Grazie.

Lunedì mattina col primo treno arriverò a Ferrara dove passerò la giornata. Alla sera proseguirò per Roma. Sarebbe bene che venisse anche Lei per definire qualche cosa al Ministero delle Comunicazioni.

Sua Eccellenza Balbo è ancora a Ferrara? Se il Podestà potesse pregarlo di

ricevermi a Roma, Martedì o Mercoledì, potrei presentargli le note di quanto occorre per i prestiti all'estero, aggiungendo qualche opportuna delucidazione e prendendo qualche utile intesa.

Coi migliori auguri e saluti,

Suo
Nino Barbantini

Preavvisi - per cortesia - Battazzi del mio arrivo e lo preghi di trovarsi al Palazzo dei Diamanti ad aspettarmi o di venire alla stazione.

30. XII. 32

Manoscritta - Senza data

Carta intestata: CENTENARIO ARIOSTESCO / ESPOSIZIONE / DELLA PITTURA FERRARESE DEL RINASCIMENTO / SOTTO IL PATROCINIO / DELLA REALE ACCADEMIA D'ITALIA / Ferrara - Palazzo dei Diamanti.

Caro Dottore,

Le accludo la tessera dalla quale Ella potrà rilevare le notizie necessarie per l'abbonamento. Le manderò poi - perché ho l'appunto all'albergo - la nota delle spese di viaggio che ho finora incontrate. Superano le £ 2.500. Ella potrebbe procurarmi un fondo di scorta di £ 3.000.

Cordiali saluti

Nino Barbantini

Manoscritta

Carta intestata: CENTENARIO ARIOSTESCO / ESPOSIZIONE DELLA PITTURA FERRARESE DEL RINASCIMENTO / SOTTO IL PATROCINIO DELLA REALE ACCADEMIA D'ITALIA / Ferrara - Palazzo dei Diamanti.

Caro Comm. Ravenna,

l'altro ieri Sua Eccellenza Balbo ci ha dato la buona notizia che il Principe Colonna è disposto a prestare i preziosi Cosmè Tura di Sua proprietà.

Voglia, La prego, chiedere a Sua Eccellenza se possiamo scrivere senz'altro al Principe prendendo atto della Sua adesione e ringraziandolo, e, nello stesso tempo voglia chiedergli il nome proprio del principe.

Grazie. Aggradisca coi migliori auguri di buon anno per Lei e la Sua famiglia i miei cordiali saluti

Suo aff.mo
Nino Barbantini

30-XII-32 Io [...] di venire a Ferrara il 2 e di procedere la sera per Roma.

Dattiloscritta

SPEDITO - 9 GEN. 1933

7 Gennaio 1933 - XII

Ill.mo Sig. Sen. Adolfo Venturi

Roma

Il presepio di Guido Mazzoni della Cattedrale Modenese era effettivamente compreso nell'elenco dei capolavori desiderati per la Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento. Però il Dott. Barbantini, al quale ho fatto prontamente conoscere la Sua lettera del 20 dicembre, e che Le scrive direttamente in proposito, è disposto fin d'ora, prima di tutto per deferenza a Lei, a desistere dalla richiesta che intendeva di farne, incoraggiato dalla facilità e dalla sicurezza con le quali il trasporto del presepio avrebbe potuto compiersi. La distanza da Modena a Ferrara è difatti assai breve e può essere superata con mezzi automobilistici, nelle più favorevoli condizioni.

La ringrazio della preziosa designazione riguardante la Madonna di Guastella, come Le sarò sempre obbligatissimo del Suo interessamento per la nostra impresa.

Gradisca, Illustre Senatore, i miei migliori saluti.

p. IL COMITATO
PODESTÀ DI FERRARA

Manoscritta

Carta intestata: ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE. VENEZIA

Venezia 10 . 4 . 933 XI

Palazzo Ducale

Egregio Sig. Battazzi,

Ho ricevuto la Sua lettera e, purtroppo, vedo anch'io che per il lavoro di raccolta delle opere siamo abbastanza in ritardo.

La colpa però non è certo mia: ad ogni modo ora bisogna fare miracoli per riguadagnare il tempo perduto ed io non manco di studiare tutte le possibilità per affrettare il lavoro.

Con più disponibilità di tempo avrei curato personalmente molte cose: ho però un buon collaboratore nel sig. Attilio Ballich, che le presento con questa mia, ed al quale ho affidato l'invio delle opere provenienti dall'estero.

Il sig. Ballich, che viene a Ferrara domani in mia vece, Le dirà di alcune pratiche inerenti l'estero e con l'interno e con lui Ella potrà consigliarsi.

Io poi, o mercoledì o giovedì sempre nel pomeriggio sarò senza fallo a Ferrara per completare il piano generale di raccolta.

Spero che riusciremo egualmente a fare che tutte le opere giungano in tempo utile a Ferrara: però bisogna troncargli indugi e curare quanto ci è dato per sicuro.

A presto rivederLa e gradisca i più cordiali e distinti saluti.

Giulio Baravelli (?)

Venerdì sarò a Roma e mi recherò all'amministrazione del Barone Fassini.

Manoscritta

Carta intestata: ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE. VENEZIA

Venezia 23.4.'933 - XI
Palazzo Ducale

Egregio Sig. Battazzi,

Quando già Le avevo telegrafato per pregarla di inviarmi a Milano la lettera dell'antiquario Bacchi e la relativa presentazione, da casa mia mi è stato telefonato che era giunta la Sua lettera, cioè la presentazione per Bacchi.

Grazie per la Sua cortese premura. Questa mattina è giunta da Dresda a firma di Gerhardey, un telegramma, del quale le allego la traduzione.

Come Ella può riscontrare le opere inviate non corrispondono completamente a quelle della nostra distinta: comunicano di aver spedito n. 2 quadri del Roberti, da assicurarsi per 50.000 marchi ciascuno, un quadro del Dossi e uno del Garofalo, da assicurarsi per 40.000 marchi ciascuno, più un'opera del Tura da assicurarsi per 120.000 marchi. Probabilmente della cosa sarà a conoscenza il dott. Barbantini. Le opere sono state spedite ieri, e se non ancora assicurate, provveda per l'assicurazione in data 22.

Da Hannover ricevo conferma di spedizione in data 21. Il valore complessivo è di marchi 300.000.

La ditta La Raucheraye(?) di Parigi mi comunica che finalmente il Museo di Caen si è fatto vivo dichiarando che per disposizioni testamentarie del donatore, nessuna opera della sua collezione può essere rimossa dal Museo.

Grazie ancora per la sua valida e preziosa collaborazione e per ogni cortese premura che Ella ha a mio riguardo; io Le scriverò da Bologna, ma per casi urgenti Ella telegrafi pure a Venezia, da dove mi comunicheranno ogni Sua notizia.

Buon lavoro, auguri ancora per la cara cerimonia della Sua gentile figliuola e cordiali saluti a Lei

Dev. Giulio Baravelli (?)

Manoscritta senza data

Caro Podestà, io sono dispiacentissimo di non poter venire a Ferrara per ricevere gli amici del Louvre, che qui sono stati degnamente ricevuti alla Biennale da Volpi e da Maraini. Crederei opportuno (e Le ne sarei grato) che Ella volesse accoglierli e dir loro due parole di saluto, esprimendo - se crederà di farlo - anche il mio rincrescimento di non poter essere costì, e se vorrà incaricare Padovani di guidarli.

Naturalmente ed anche in vista di quanto è stato fatto alla Biennale e quanto la Mostra di Ferrara deve al Louvre, bisognerà che i visitatori non paghino.

Grazie e cordiali saluti

Suo
Barbantini

Manoscritta

Carta intestata: CITTÀ DI VENEZIA / ISPETTORATO DELLE BELLE ARTI

Caro Stanchi,

devo proprio pregarla e pregare - a mezzo Suo - il Podestà, a provvedere per i pagamenti alle ditte di Venezia di quanto attendono dal Comitato dell'Esposizione.

Ella sa bene che tutte le commissioni sono state passate al mio tramite. Ora le ditte interessate si rivolgono, e con ragione, a me. Queste insistenze, delle quali non possiamo certo disconoscere la legittimità, mi riescono gravi, data anche la mia posizione al Municipio di qui.

Devo dunque insistere nella più viva raccomandazione perché si voglia togliere me da uno stato di grosso disagio e soddisfare le troppo giuste esigenze a Ferrari e Rubelli.

Con i migliori saluti

Nino Barbantini

27. III. 34

manoscritta

Carta intestata: CITTÀ DI VENEZIA / ISPETTORATO DELLE BELLE ARTI

Caro Stanchi,

come mai la mia lettera è rimasta, non solo senza effetto, ma senza una sola parola di risposta? Le sarò grato se vorrà dirmene qualche cosa.

Saluti

Barbantini

9. IV. 34

Manoscritta

Caro Battazzi,

torno a Venezia da un breve periodo di ferie che riprenderò il 2 luglio. Allora per una decina di giorni il mio indirizzo sarà *Pecol* (Val di Zoldo).

Mi rallegro delle notizie che mi dà sulla restituzione dei dipinti, in complesso avvenuta -si può dire- senza inconvenienti.

Per Scarselli io credo che bisogna far procedere da un restauratore alla rimozione dei veli, alla saldatura del colore. Lavoro da poco, ma che richiede mani molto perite.

Si potrebbe chiedere a Mauceri(?) se c'è a Bologna un restauratore di cui ci si possa fidare e incaricarlo dell'operazione. Se no si potrà mandarlo a Venezia.

Del danno e della spesa non grave, sarà bene comunque avvertire le assicurazioni che paghino. Ma se lo Scarselli non accampa pretese (che, risaldato il dipinto, non avrebbe ragione di accampare) dovrebbe trattarsi in tutto di mille lire o poco più. Ho sentito con grande pena del povero Stanchi.

Mi ricordi affettuosamente al Podestà, e gli dica che seguo con grande interesse la polemica per Tura.

Con cordiali saluti

Suo

Nino Barbantini

21. 7. '34

Dattiloscritta senza firma (b.n.42, fasc. 1)

Ferrara, 12 Ottobre 1934 / XII

Caro Barbantini,

Le Assicurazioni d'Italia non hanno ancora provveduto al pagamento dell'indennizzo dovuto per il noto sinistro sofferto dal "lunettone" del Louvre, tanto che questo dipinto figura tuttora nella sede del Palazzo dei Diamanti. In una corrispondenza del 26 settembre u.s. la locale Agenzia della compagnia assicuratrice scriveva che a giorni sarebbero state date disposizioni per il pagamento dalla superiore Direzione, la quale però, fino a questo momento non ha adempiuto a tale promessa.

La liquidazione dell'onorario dovuto al comm. Tarchiani non dovrebbe quindi molto tardare, se, come spero, le Assicurazioni d'Italia si decideranno finalmente a chiudere questa lunga pendenza. Piuttosto il comm. Tarchiani ha presentato la sua parcella? Qui no di certo. È bene tener presente quanto al riguardo dispongono le condizioni di polizza ove è stabilito che... "Le spese del terzo perito farà carico per metà a ciascuna delle parti".

Se io sapessi quanto al comm. Tarchiani è dovuto, provvederei senz'altro, in considerazione anche delle opportune considerazioni da Lei fatte, al pagamento, ma Egli, come le ho accennato con noi non si è mai fatto vivo.

Attendo per dar corso alle Sue premure di meglio essere informato sullo stato della pratica, dopo di che non mancherò di assecondarLa.

Se ne va in questi giorni dal Palazzo dei Diamanti il gruppo in terracotta del Mazzoni che passa alla chiesa del Gesù. Della nostra bella Esposizione non rimane che la piccola statuetta del De Paris di San Luca, che potrà anche passare a far parte della nostra Pinacoteca. Magro acquisto in confronto alle nostre rosee speranze d'un tempo.

Saluti cordiali

Manoscritta

Caro Ravenna,

tornato questa mattina dal Congresso di Museografia di Madrid, trovo la Sua lettera del 21 ottobre. Mi affretto ad accusarLe ricevuta del vaglia unito-le che completa il mio compenso per la direzione della Mostra Ferrarese e a dirLe tutta la mia viva gratitudine per le cordiali e affettuose parole che ha voluto indirizzarmi.

La Mostra di Ferrara mi resterà nel cuore. Chiamandomi ad organizzarla, Lei mi ha dato modo di rivivere profondamente la mia città diletta, alla quale mi legano -dopo tanti anni di separazione- tanta parte di me stesso, tanti ricordi e tanta ammirazione. La ringrazio, caro Ravenna, come pure La ringrazio della larghezza e della prontezza con la quale mi ha continuamente sorretto nell'adempimento del mio compito, e che hanno costituito per me la più preziosa ed autorevole collaborazione.

Spero di avere presto e frequentemente l'occasione di rivederla. Le stringo la mano con amicizia cordialissima.

Suo

Nino Barbantini

Provvederò subito a versare le cinquecento lire al priore a S. Giorgio e le farò avere la ricevuta.

12 Novembre 1934

Manoscritta

Carissimo Ravenna,
torno da un giro italiano perché dovrò probabilmente organizzare qui a Venezia l'anno prossimo un'altra Mostra molto importante: quella delle opere di Tiziano.

Trovo la Sua lettera del 14. Non ho difficoltà affinché Ella comunichi al Pini la mia relazione, che d'altra parte appartiene pienamente al Comitato di Ferrara.

La ringrazio in ogni modo del cortesissimo riguardo che ha voluto usarmi.
Coi migliori saluti

Suo aff.mo
Nino Barbantini

19. XI. 34

Manoscritta senza data

Carta intestata: Città di Venezia / Ispettorato delle Belle Arti.

Caro Podestà,

Il comm. Tarchiani che ci aiutò con tanta cordialità nella questione del Louvre, non ha mai ricevuto dall'assicurazione il compenso dovutogli per la sua perizia. Veda, per cortesia, di interessarsi Lei di questa faccenda e di ottenerne una sollecita conclusione.

Il Tarchiani fu in ogni modo con la Mostra a Ferrara tanto premuroso, gentile che gli dobbiamo ben qualche assistenza.

La prego di scrivermi in proposito una riga.

Grazie.

Saluti cordialissimi

suo
Nino Barbantini

3. ARCHIVIO BARBANTINI

Firenze, 1932, 28 novembre

Ugo Ojetti a Nino Barbantini

Foglio di carta da lettere intestato «Pegaso / Rassegna di lettere / e arti // Casa Editrice F.lli Treves / Firenze / Palazzo dell'Arte della Lana / Telefono 24-306», scritto sui due lati

1932

28 nov.

Caro Barbantini, ombrosissimo amico, no, dicendo la *mostra diretta, anzi fatta da lei*, volevo dire che quella mostra della pittura ferrarese del '400 si fa solo se la fa lei. E, se non la fa lei, io non vado nemmeno a vederla.

Scrivo al collega Bertoni che io il 2 dic. a Roma e all'Accad. non vado, anche *perché so che non ci sarà lei, che deve fare e ordinare questa mostra e che è il solo che possa farla e ordinarla*. Venturi e Ricci, ottima e coltissima gente; ma fare esposizioni è un'altra cosa.

A Firenze resto fino al 5 o 6 dic. Ma a me sembra che l'ottimo Podestà di Ravenna [sic] navighi ancora in alto mare, tra senatori e accademici, felice della compagnia aulica, senza curarsi dell'approdo.

Se ella verrà, casa aperta e colazione pronta, come sempre.

Cordialm. suo
Ojetti

E quel certo articolo promesso... ?

4. FERRARA, ARCHIVIO FAMIGLIA RAVENNA

Ferrara, 1932, 10 maggio
Renzo Ravenna a Nino Barbantini
Foglio di carta velina dattiloscritto con aggiunte manoscritte, successivamente numerato in alto a sinistra «295»

[aggiunta manoscritta posteriore: - inizia]
Ferrara, 10 Maggio 1932 - A. X -
[aggiunta manoscritta: Dott. Barbantini Nino presso Municipio Venezia]

Caro Barbantini, [aggiunta manoscritta: Nino.]

Richiamandomi a quanto ebbi occasione di dirLe a Venezia nel nostro ultimo colloquio a proposito di una Mostra d'Arte Ferrarese del 400 e 500, Le trasmetto l'unito programma del Conte Giglioli ed insieme copia di una lettera del Senatore Venturi giuntami in questi giorni.

Mentre la ringrazio vivamente per la cordiale promessa di collaborazione che m'attendevo del resto per il vivo amore che Ella conserva per questa nostra vecchia città, La prego caldamente di volermi comunicare le sue impressioni sia sulla relazione Giglioli, sia sulla proposta Venturi affinché io ne abbia norma e suggerimento nella compilazione di un programma che è mia intenzione sottoporre all'esame del Capo del Governo.

La ringrazio ancora di tutto cuore e la prego di gradire l'assicurazione della mia più viva e cordiale simpatia.

Venezia, 1932, 14 settembre
Nino Barbantini a Renzo Ravenna
Foglio di carta da lettere intestato «Città di Venezia / Ispettorato delle Belle Arti», successivamente numerato in alto a sinistra «295»

Caro Ravenna,

Lunedì, avendo saputo che il dott. Hermann Voss, autorevolissimo condirettore del Friedrich-Museum di Berlino, era a Milano sono andato là per conferire con lui ed evitare così un viaggio che diversamente avrei dovuto fare in Germania.

Come sa, il Friedrich possiede dei capisaldi: prima di tutto la grande ancona di Cosimo Tura, che è il suo capolavoro; poi altri due Tura; tre Roberti;

e l'allegoria del Settembre del Cossa, che è una meraviglia. Possiede ancora alcuni pezzi minori che ci sarebbero utilissimi.

Il colloquio è stato molto utile e fruttuoso. E di queste buone notizie mi [premeva ?] metterla al corrente, perché principalmente dall'adesione del Friedrich, dipenderà la riuscita della nostra iniziativa.

Il dott. Voss, non ha escluso che anche del Tura grande possa venire concesso il prestito, e mi ha detto che abbastanza facilmente si otterranno gli altri pezzi. Mi ha assicurato il suo immediato e cordiale interessamento presso il dottore Matjold direttore generale dei Musei prussiani. Mi ha consigliato però di fare trattare la cosa in via diplomatica e con raccomandazioni del nostro Ministro degli Esteri al Ministro degli Esteri tedesco, tanto più che la sede del Ministero della cultura è attualmente vacante. Il parere del Matjold sostituirebbe quindi quello del Ministro competente. Di tutto ciò del resto le darò dettagliati particolari a voce quanto prima.

Mi auguro che il suo viaggio a Roma abbia ottenuto risultati favorevoli. Vuol dirmene qualche cosa?

Io continuo il mio lavoro assiduamente, e presto ne avrò concluso la prima parte, con la definizione del programma, che ho studiato compiutamente in ogni sua parte. Le manderò allora la relazione promessa.

Coi migliori saluti

[.....]
Nino Barbantini

14.9.32

5. PISA, ARCHIVIO DELLA SCUOLA NORMALE SUPERIORE,
FONDO ADOLFO VENTURI
BUSTA RAVENNA

Ferrara, 1931, 28 gennaio
Renzo Ravenna ad Adolfo Venturi
Foglio di carta da lettere intestato «L'Ottava d'Oro / Comitato Ariostesco /
dalla Casa dell'Ariosto / in Via Mirasole / Ferrara, il [dattiloscritto: 28 Gen-
naio 1931] 19 [dattiloscritto: IX]», dattiloscritto

Illmo Sig.
Dott. Prof. Gr. Uff. ADOLFO VENTURI
Senatore del Regno
Via Fabio Massimo 60
ROMA (33)

La cortese Sua lettera del 26 Luglio u.s. ci ha lasciato sperare che per l'inizio del quarto ciclo di celebrazioni ariostesche saremmo stati onorati di una sua visita e avremmo avuto, per il nostro Comitato, la preziosa ed ambita Sua collaborazione.

Ora io mi permetto, anche a nome di S. E. ITALO BALBO e dell'intero Comitato Ariostesco, di rinnovarLe l'invito pregandola di volermi indicare la data da Lei preferita e l'argomento scelto.

Con i sensi del migliore ossequio.
Saluti fascisti

il V. PRESIDENTE
Avv. Renzo Ravenna
(PODESTÀ di FERRARA)

Ferrara, 1932, 10 maggio
Renzo Ravenna ad Adolfo Venturi
Foglio di carta da lettere intestato «Il Podestà di Ferrara», dattiloscritto

Ferrara, 10 Maggio 1932 - A. X

Illustre Senatore,

Le sono vivamente grato per quanto Ella con cortese e gentile premura mi ha comunicato a proposito di una sperata Mostra d'Arte Ferrarese del '400 e '500.

Le sono grato altresì per gli opportuni e preziosi suggerimenti che Ella si è compiaciuta di manifestarmi per rendere più degna ed attuabile questa nostra interessante ed attraente manifestazione artistica.

È inutile che io L'assicuri che in questo primo periodo di elaborazione terrò nel maggior conto i Suoi illuminati consigli e che, se la buona sorte vorrà che si passi dalla fase dei progetti a quella delle realizzazioni, io ricorrerò nuovamente a Lei ben certo che non mi mancherà il dotto ausilio dell'Illustre Maestro, del critico profondo e geniale, del cittadino appassionato.

Voglia, Illustre Senatore, gradire l'espressione migliore del mio più deferente ossequio.

[*manoscritto:*] Dal Suo dev.mo
R. Ravenna

Ferrara, 1932, 25 novembre
Renzo Ravenna ad Adolfo Venturi
Foglio di carta da lettere intestato «Comitato per la Celebrazione / del Cen-
tenario Ariosteo / (6 luglio 1933 XI) / Ferrara, / Residenza Municipale»,
dattiloscritto

25 Novembre 1932 - XI

On. Senatore,

il Comitato ferrarese per la Celebrazione del IV° Centenario Ariosteo si appresta ad organizzare per l'anno prossimo un'Esposizione della pittura ferrarese del '400.

Il Comitato predetto che ha affidata la direzione generale dell'Esposizione al Dott. Comm. Nino Barbantini ha però costituita un'apposita sottocommissione incaricata di vagliare il progetto dal Barbantini presentato, nonché di patrocinare l'Esposizione medesima.

Tale sottocommissione comprende un Comitato di Patrocinio formato da Cultori della materia, Sovraintendenti alle Belle Arti, Direttori delle Gallerie; ed un Comitato di Presidenza che è costituito nelle persone dei Sigg.:

S.E. Prof. Giulio Bertoni
S.E. Ugo Ojetti
S.E. Roberto Paribeni
Avv. Gran. Uff. Renzo Ravenna
On. Prof. Sen. Corrado Ricci
On. Prof. Sen. Adolfo Venturi

Nel dare alla S.V. On.le la partecipazione di quanto sopra mi pregio vivamente pregarLa di voler accettare l'incarico, onorando in tal modo il Comitato e la città di Ferrara. Mi permetto nel contempo di invitare la S.V. On.le alla prima riunione del Comitato di presidenza fissata per Venerdì 2 Dicembre alle ore 16, in Roma in una sala della Farnesina, gentilmente concessa dalla Reale Accademia d'Italia.

Sarò molto grato alla S.V. On.le se vorrà darmi conferma del suo ambito intervento mentre La prego di gradire i sensi della mia particolare deferenza.

p. IL COMITATO
IL PODESTÀ
R. Ravenna

*Ferrara, 1933, 7 gennaio
Renzo Ravenna ad Adolfo Venturi
Foglio di carta da lettere intestato «Comitato per la Celebrazione / del Centenario Ariosteo / (6 luglio 1933 XI) / Ferrara, / Residenza Municipale»,
dattiloscritto*

7 Gennaio 1933 XI
Ill.mo Sig.
Sen. Adolfo Venturi
Roma

Il presepio di Guido Mazzoni della Cattedrale Modenese era effettivamente compreso nell'elenco dei capolavori desiderati per la Mostra della Pittura Ferrarese del Rinascimento. Però il Dott. Barbantini, al quale ho fatto prontamente conoscere la Sua lettera del 20 Dicembre, e che Le scrive direttamente in proposito, è disposto fin d'ora, prima di tutto per deferenza a Lei, a desistere dalla richiesta che intendeva di farne, incoraggiato dalla facilità e dalla sicurezza con le quali il trasporto del presepio avrebbe potuto compiersi. La distanza da Modena a Ferrara è difatti assai breve e può essere superata con mezzi automobilistici, nelle più favorevoli condizioni.

La ringrazio della preziosa designazione riguardante la Madonna di Guastalla, come Le sarò sempre obbligatissimo del Suo interessamento per la nostra impresa.

Gradisca, Illustre Senatore, i miei migliori saluti.

p. IL COMITATO
Renzo Ravenna
PODESTÀ DI FERRARA

*Ferrara, 1934, 19 febbraio
Renzo Ravenna ad Adolfo Venturi
Foglio di carta da lettere intestato «Il Podestà di Ferrara», dattiloscritto*

Ferrara, 19 febbraio 1934/XII

Illustre Maestro,

L'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento, che Ella ha tanto favorevolmente commentata nei Suoi articoli pubblicati l'anno scorso, si riaprirà al pubblico il 15 marzo prossimo per chiudersi definitivamente alla fine di giugno.

La proroga dell'Esposizione, che gli studiosi e gli amatori d'arte avevano caldamente auspicata e che il Ministero delle Comunicazioni ha voluto anche questa volta favorire concedendo per Ferrara il ribasso del 70 per cento per tutta la durata della proroga stessa, è stata predisposta al fine di far conoscere ad una maggiore massa di visitatori un complesso artistico che mai più sarà dato ricomporre, e che è valso a maggiormente valorizzare, non solamente la nostra scuola pittorica, ma l'arte tutta italiana, che qui, come altrove, ebbe nell'aureo periodo del Rinascimento cultori insigni, maestri insuperabili.

On. Senatore
Adolfo Venturi
ROMA

BUSTA BARBANTINI

*Ferrara, 1932, 27 dicembre
Nino Barbantini ad Adolfo Venturi
Due fogli di carta da lettere intestati «Centenario Ariostesco / Esposizione / della pittura ferrarese del Rinascimento / sotto il patrocinio / della Reale Accademia d'Italia / Ferrara - Palazzo dei Diamanti», dattiloscritti*

Ferrara, 27 dicembre 1932/ XI

Caro ed illustre Maestro,

Il Podestà di Ferrara mi fa conoscere la Sua lettera del 20 riguardante il Presepio di Guido Mazzoni.

La prego di scusarmi se le ferie natalizie mi hanno impedito di scriverLe, come avrei desiderato, immediatamente.

Io avevo difatti compreso il Presepio del Mazzoni tra le opere che desideravo per la esposizione nostra. A desiderarlo mi avevano indotto la considera-

zione che il trasporto si sarebbe potuto effettuare con assoluta tranquillità e il pensiero della singolarissima attrattiva che si sarebbe aggiunta alla Esposizione. Ferrara dista da Modena una settantina di chilometri. La strada è ottima. Si sarebbe potuto usare un camion predisposto ed attrezzato con scrupolosa diligenza, che avrebbe potuto procedere con andatura lentissima, preceduto da un'automobile di scorta. Ed Ella sa bene che per la Mostra del '700 ho potuto effettuare, senza inconvenienti, traslochi molto più difficili, su percorsi molto più lunghi, di oggetti meno importanti del capolavoro mazzoniano ma certo più delicati.

D'altronde l'Esposizione che Ferrara fa con tanto dispendio e con tanta abnegazione, dovrà - se non si vuole andare incontro ad un disastro finanziario - curare anche il pubblico minuto, il quale più che da quadri dipinti, per quanto maestosi e meravigliosi, sarà attirato da opere plastiche che, come il Mortorio della Rosa o il Presepio di Modena, quando siano accortamente presentati, farebbero sull'animo del popolo un'impressione profondissima. Se non procureremo di chiamarlo al Palazzo dei Diamanti con qualche spettacolo che lo seduca, potremo mettere difficilmente a contatto il gran pubblico con i capolavori che, con nostra fatica e per generosità anche dei musei stranieri, avremo potuto radunare.

In ogni modo se Ella, illustre Maestro, crederà dopo queste mie delucidazioni di insistere nel Suo avviso, considererò doverosamente e affettuosamente come un ordine il Suo desiderio, e del Presepio non si parlerà più.

Ho preso nota della Madonna di Guastalla e la chiederò in ogni caso. La ringrazio sentitamente della graditissima designazione.

Prossimamente verrò a Roma e, se me lo permette, verrò ad ossequiarLa e ad intrattenerLa sui dettagli esecutivi della Esposizione che fin d'ora promette, per quanto mi sembra, di riuscire benissimo.

Mi creda coi più devoti e cordiali saluti.

Suo
Nino Barbantini

Ferrara, 1933, 28 gennaio

Nino Barbantini ad Adolfo Venturi

Foglio di carta da lettere intestato «Centenario Ariostesco / Esposizione / della pittura ferrarese del Rinascimento / sotto il patrocinio / della Reale Accademia d'Italia / Ferrara - Palazzo dei Diamanti», dattiloscritto

[Manoscritto:] 28.1.33.

Illustre e caro Maestro,

Molti ringraziamenti per la Sua lettera del 26. Mi duole di sapere che Ella è indisposto, ma spero che si tratti di cosa lievissima.

Scrivo al Principe Clary, incoraggiato dalle notizie che Ella mi dà con la Sua lettera. Difatti, se Ella ha veduto l'originale, il giudizio Suo, naturalmente e come già Le scrissi, prevale su qualunque altro.

Scrivo anche per il dipinto del Barone Lazzaroni.

Un paio di anni fa Ella pubblicò nell'Arte un quadro del Costa esistente a Bologna presso un proprietario privato di cui al momento mi sfugge il nome e che rappresenta, mi pare, una Venere, o comunque una donna nuda. Io penserei di richiederla, ma come non l'ho veduta nei Suoi elenchi La pregherei di farmi sapere se approva la mia intenzione.

Le sono molto obbligato per avere accolto la mia preghiera e per avere preparato lo scritto sulla pittura Ferrarese. Mi perdoni se insisto a chiederLe di farmelo avere più presto che può. Anche per questa Sua ambita collaborazione La ringrazio anche a nome del Podestà di Ferrara.

Mi creda coi più devoti ossequi.

Suo
Nino Barbantini

Venezia, [1932, gennaio ?]

Nino Barbantini ad Adolfo Venturi

Due fogli di carta da lettere intestati «Città di Venezia / Ispettorato delle Belle Arti», manoscritti su entrambi i lati

Illustre Maestro,

Al Louvre avevamo richiesto il *Lunettone* e il *Sant'Antonio* di Cosmè Tura, i due piccoli *Santi* del Roberti e il *Ritratto della principessa Estense* del Pisanello. Hanno risposto accordandoci il Sant'Antonio e i due Roberti rifiutando il Lunettone e il Pisanello, cioè il meglio. Abbiamo scritto alla Direzione del Louvre, e abbiamo interessato nuovamente l'ambasciata nostra a Parigi.

Ma penso che una Sua parola potrebbe essere provvidenziale. Se Ella avesse modo di intervenire a nostro favore, presso il Ministero francese delle Belle Arti o presso la Direzione dei Musei Nazionali certo la Sua raccomandazione conterebbe più di tutto.

Vorrei anche pregarLa, in caso, di appoggiare le richieste che abbiamo inoltrato al Museo di Caen per il San Giacomo del Tura (centro del Pentittico disperso a Berlino, Firenze e Parigi: perché credo che l'ipotesi di Corrado Ricci per la Madonna di Bergamo sia errata): al Museo di Strasburgo per la Madonna degli Erri; al Museo di Ajaccio per la "Madonna e Santi" attribuita al Tura. (La scritta: "Antonio Cicognara, o Vergin pura – dipinger fece questa tua figura", escluderebbe, mi pare, che si tratti del Cicognara). Io non conosco del quadro, che il noto disegno ottocentesco, e non so se Ella abbia veduto il dipinto. Certo sarebbe interessantissimo vederlo a Ferrara.

Mi perdoni se abuso della Sua cortesia e della Sua autorità: ma la preparazione di questa Mostra ferrarese è straordinariamente difficile. Non si tratta che di mettere insieme pochi quadri, ma preferirei fare un'altra volta la Mostra del Settecento.

In ogni modo finora sono abbastanza soddisfatto.
Devoti ossequi e ringraziamenti.

Suo obb.mo
Nino Barbantini

*Venezia, [1933, maggio]
Nino Barbantini ad Adolfo Venturi
Due fogli di carta da lettere intestati «Città di Venezia / Ispettorato delle Belle Arti», manoscritti su entrambi i lati*

Illustre Senatore,
tornando a Venezia vi ho trovato la Sua lettera e ho letto il Suo mirabile articolo. Se l'Esposizione di Ferrara non avesse fatto altro, che offrirLe l'opportunità di scrivere quelle pagine così vive e così ispirate, bastano queste a giustificarla. Le ho profondamente gustate e godute. La ringrazio di averle scritte; per l'Esposizione e per me.

Per quanto riguarda il contenuto della Sua lettera, mi permetto qualche delucidazione, semplicemente intesa a spiegarLe l'animo mio. Vorrei che Ella fosse ben persuaso di questo: che se io avessi potuto modificare qualsiasi attribuzione secondo le Sue indicazioni sarei stato felice di poterlo fare: prima di tutto per la devota deferenza che, secondo il mio [...] e la mia cordiale inclinazione, nutro per lei; poi perché avrei fatto l'interesse del Catalogo e quel-

lo della verità, del che sono sicuro. Ma modificare nella rubrica del dipinto il nome dell'autore, quale ci era stato comunicato dalla direzione del Museo o dal privato che ce lo prestava, sarebbe stato come correggere il giudizio tecnico di quella direzione, e ledere l'amor proprio e talora l'interesse materiale di quel privato. Il Museo di Berlino ritiene che l'Autunno sia del Cossa; a Casa Strozzi sono felici che quei loro quadri, figli di nessuno, abbiano trovato un padre putativo; il Catalogo di Firenze dà al Roberti il San Sebastiano categoricamente. Il Catalogo della Mostra, non poteva e non doveva che prendere atto di questi battesimi. Nelle note che - come Ella vedrà - sono nella 2^a edizione, diligenti, sono riferite le opinioni in pro e in contro, senza che mai il compilatore prenda partito. Anche nel caso del Maccagnino, butta molta acqua sul fuoco del Gombosi, e nel caso del San Sebastiano riferisce l'opinione del Gamba in modo da lasciarne intera a lui tutta la responsabilità.

Io ho creduto bene portare all'Esposizione anche quadri d'incerta e discussa paternità, appunto perché la loro vicinanza alle opere sicure ne renda più utile lo studio e faccia definitive le conclusioni. Posso essermi sbagliato nell'adottare questo criterio. Quello che non potrà in ogni modo esser tralasciato senza mancare alla gratitudine che, anche come cittadino di Ferrara, devo a Lei per quanto ha fatto in sessant'anni di passione e di applicazione; senza mancare al più elementare buon senso; e senza mancare a quella modestissima opinione che ho di me stesso; sarebbe di deferire al Suo consiglio, non solo con remissione, *ma con riconoscenza*.

Spero d'essermi spiegato. Sarebbe per me un vero dolore, se Ella - conoscendomi poco - mi ritenesse presuntuoso, anzi addirittura stordito.

Mi creda, illustre e caro maestro,

Suo dev.mo
Nino Barbantini

Credo opportuno informarLa - *in [documento incompleto]*

*Ferrara, [1934], 1 luglio
Renzo Ravenna e Nino Barbantini ad Adolfo Venturi
Telegramma*

Nel momento in cui si chiude la mostra di Ferrara, il nostro pensiero si rivolge grato a Lei che la pittura ferrarese del rinascimento ha magistralmente posto in più degna luce ossequi

Ravenna Barbantini

6. FERRARA, ARCHIVIO LEOPOLDO SANTINI

Indice della Rivista di Ferrara fatto da Guido Angelo Facchini per suo uso; non stampato in quanto il mensile ha cessato le pubblicazioni nel novembre 1935. Dattiloscritto

INDICE DELL'ANNATA
1935- XIII

FASCICOLO I - GENNAIO

Autore	Titolo	pag.	Ill.
BRIZIO Alberto	- Gli otto secoli del Duomo	1	10
	- Concorso Fotografico Guf.	10	2
DI BAGNO Andrea Carlo	- Ricordi della vecchia Ferrara	12	27
LONGHI Giuseppe	- Dodici anni di vita dell'Unione Cantori Ferraresi	22	3
CAMUNCOLI Ezio	- Illustrazione dei Canti Popolari Ferraresi	24	3
PELAIA G.E.	- Testo canzoni Popolari Ferraresi "Canzonette Dialettali" (1597)	26	3
BERNINI Ferdinando	- Che cosa vide e raccontò di Ferrara il cronista SALINBENE da Parma	28	17
FELLETTI Leonide	- Arrigo Ghedini e il suo "Curriculum artis"	36	3
FANTUCCI Antonio	- Prose: Ragguagli di Svizzera: La ghigliotina - Il Pilatus	38	-

ATTUALITÀ DEL MESE	pag.	Ill.
Celebrazione del XX Dicembre - Natale benefico - Inaugurazione Sezione ferrarese Società Italiana Antropologica - La befana del Duce - Dopolavoro Rionale di S. Giorgio - La Mostra Concorso del Pesce - I Leoni del Duomo - l'Affresco del 400 scoperto in via Mazzini - Gitanti Ferraresi a S. Martino di Castrozza - Natale e Capodanno fra le nevi Cadorine - Il nuovo edificio scolastico del Seminario Arcivescovile - Vittorie di S. Siro - Nozze BORGATTI - BOLOGNESI - In morte di G.E. Mottini - Il concerto "Saturnia" nella sala degli Stemmi - Tatiana Pavlova al Comunale	39	45

Mimi QUILICI BUZZACCHI - Campanile del Duomo (Copertina a colori)

FASCICOLO II - FEBBRAIO

Autore	titolo	pag.	Ill.
GOLFARELLI Tulio	- Busto del Poeta Giosuè Carducci	49	1
AGNELLI Giuseppe	- La grande ode Ferrarese di G. Carducci (ritocchi e commenti dell'Autore)	50	12
NEGRI Ernesto	- Marina di Ferrara (Porto Garibaldi)	57	1
CANELLA Aroldo	- Elogio della salama	58	4
DI BAGNO A.C.	- Ricordi della vecchia Ferrara	60	25
CHECCHI Sarro	- Contatti	71	1
MOTTINI G.E.	- Maestri antichi: Il fumatore	72	2
	- La Ragazza alla finestra		
ZAGHI Carlo	- La Campagna di Russia nei ricordi di un Ufficiale Ferrarese della Grande Armata	74	18
ANER	- Balbo colonizzatore	85	5

ATTUALITÀ DEL MESE	pag.	Ill.
ROSSONI a Copparo - Celebrazione della giornata della Madre e del Fanciullo in Copparo il 24 Dicembre 1934 XIII° - La nuova sede del Guf. "Arnaldo Mussolini" - Sport Bianco al montagnone - Campioni Ferraresi di tiro al piccione vincitori a S. Remo - Fiera di S. Giorgio - Nastri celesti e rosa - Recenti scoperte archeologiche in Valle Trebba - La riunione degli azionisti della Cassa di Risparmio	88	32

Mimi QUILICI BUZZACCHI - Chiesa di S. Giorgio (Copertina a colori)

FASCICOLO III - MARZO

Autore	titolo	pag.	Ill.
Partenze	- (26° Artiglieria per l'A.O.I.)	97	5
FORTUNATI Paolo	- Il problema Ferrarese	100	17
	- Artisti Ferraresi alla II° quadriennale d'arte (De Pisis, Fabbri, Tato, Melli, Quilici Buzzacchi)	114	9
DI BAGNO A. C.	- Ricordi della vecchia Ferrara	118	31
FANTUCCI A. F.	- Ninne nanne Romagnole (Illustrazioni di Gino Mieville)	130	4
CANELLA Aroldo	- Nascita del vetro diffusore	134	11

ATTUALITÀ DEL MESE 137 35
 S.E. BALBO e S.E. ROSSONI alla inaugurazione della "Fiera di Tripoli" - La sistemazione di piazza Ariostea per gli spettacoli di massa - La partenza di un contingente di operai destinato alle colonie dell'A.O.I. - Alla Sciopoli del Guf. - Spal-Padova 2-1 - Rassegna dei cine dilettanti indetta dal Guf. "Arnaldo Mussolini" - Nastri celesti e rosa - Serata di ballo al circolo Unione - Il pomeriggio di ballo dei poligrafici - Caricatura dell'Avvocato Mistri eseguita da Mario Baldi - Una promessa per i giovani: Dino Gardini - Ai prelettoriali dell'arte - Premio Torregiani per la pittura assegnato al Lampronti - Omaggio al Duce di un artigiano ferrarese

Mimi QUILICI BUZZACCHI - S. Benedetto (Copertina a colori)

FASCICOLO IV - APRILE

Autore	titolo	pag.	Ill.
PIANTAVALLE	- Po di Volano	145	1
AURIGEMMA Salvatore	- Spina	146	14
CANELLA Aroldo	- Funi al lavoro	156	7
	- Figure d'uomo nell'affresco della "Gerusalemme"	163	1
SITTA Guelfo	- Calvino a Ferrara	164	3
FELLETTI Leonida	- La vita coloniale di Geppe MARTINELLI	167	10
DIDERO Tullio	- Pianura	74	1
DI BAGNO C. A.	- Ricordi della vecchia Ferrara	175	10
BRIZIO ALBERTO	- La minuscola industria tessile di un cieco di guerra	179	4
MIEVILLE Gino	- Visita allo studio di A. Longanesi	182	4

ATTUALITÀ DEL MESE 184 33
 Al Refettorio scolastico di Formignana - I vincitori dei convegni e dei concorsi nei prelettoriali della cultura - Inaugurazione dei corsi di cultura politica per i giovani - Agonali dello sport - Progetti architettonici ai pre-littorali dell'arte - Giulio Gatti Casazza - Rinnovamento della scuola "Dosso Dossi" - Edizioni preziose donate alla biblioteca comunale "Ariostea" da Tommaso De Marinis e Guelfo Sitta - Il parco dei pini presso la stazione voluta da S.E. Balbo - Esperimenti colle bombe pirofughe - Il completamento della "Sacra Famiglia" - In memoria di Renato Tranchellini

Mimi QUILICI BUZZACCHI - S. Stefano (Copertina a colori)

FASCICOLO V - MAGGIO

Autore	titolo	pag.	Ill.
	- 8 Maggio 1935	193	1
QUILICI Nello	- Storia del Fascismo ferr.se: l'Interventismo	194	37
ZAMORANI Giorgio	- Concorso fotografico del G.U.F.		
	Scuola di tromba	215	1
	I Principi di Piemonte in Libia	216	7
	La "Vittoria" di Minerbi al Vittoriale	218	1
PAZZI Giovanni	- La Badia di Pomposa	219	3
CHIGGI Francesco	- Esperimento di formazione di colonie di rondini artificialmente allevate a Castel Fusano nell'anno 1934 XII	223	8
SPADAZZI FELLETTI Alberto	- La Canapa	229	17
PADOVANI Corrado	- La Pinacoteca di Ferrara dopo il nuovo ordinamento	237	10

ATTUALITÀ DEL MESE 243 32

La consegna delle mitragliatrici al "Plotone tipo" - Lo VIII Centenario del Duomo 1135-1935 - La V Campagna anti-tubercolare - S.E. Rossoni tra i partecipanti ferraresi al Littoriali di Cultura ed Arte - verso l'A.I. - "Mirasole" il quotidiano primo classificato nel convegno di giornalismo crociera di dopolavoristi sul Po - La gita del G.U.F. "Arnaldo Mussolini" a Venezia - La scultura monumentale messa in luce negli scavi di Piazza Ariostea - La conferenza di Benso Becca sulla II Quadriennale al Circolo della Stampa - Un premio dell'Accademia d'Italia a Carlo Zaghi - Concerto Diletti al Gruppo Rionale "Natalino Magnani" - Nastri celesti.

Mimi QUILICI BUZZACCHI - San Domenico (copertina a colori)

FASCICOLO VI - GIUGNO

Autore	titolo	pag.	Ill.
	- I rurali dell'Ente Ferrarese di Colonizzazione di Alghera	251	1
TOMBARI FABBIO	- Tra il Po e il Reno: l'anitra, l'anguilla, lo storione (dis. di A. Bucci)	252	3
MALAGÙ Ugo	- Rilievi topografici militari ai confini dell'antico Ducato Estense	257	6
PAZZI Gianna	- I versi antichi del Duomo di Ferrara	262	8

CARETTI Lanfranco	- Immagine (Lirica) - Gloria di Ferrara a Parigi: Esposizione dell'arte Italiana a Parigi: Mostra di Tiziano a Venezia, Mostra del Correggio a Parma	266	
CANELLA Aroldo	- Dopolavoro Prov.le Ferrara	276	20
GOVONI Corrado	- Cielo, Le Perseidi, Poesia (liriche), dal volume "Canzoni a bocca chiusa" di prossima pubblicazione	285	2

ATTUALITÀ DEL MESE 288 44

XXIV Maggio - Saggio ginnico sportivo al campo Comunale - 2 Giugno Rivista dello Statuto - La riapertura del tennis S. Giorgio - Avio-Raduno Sahariano - Fiera dell'Agricoltura - Colonie Ferraresi in Sardegna - Il 7° Raid Pavia-Venezia - Il successo della Festa del Libro - alla Mostra dei disegni del R. Istituto Tecnico "Vincenzo Monti" - Dame e Cavalieri di Ferrara al Carosello storico di Modena - Concorso Balconi fioriti - Corsa delle staffette vinta dal Rione di S. Maria in Vado - Gigli di Cresima - Nastro della culla - La nuova sede del museo del Risorgimento - Il Ferrarese Capuzzo si aggiudica la gara internazionale a S. Remo - Il padiglione della F.I.S. alla mostra Bolognese

Mimi QUILICI BUZZACCHI - Il Duomo "Notturmo" (Copertina a colori)

FASCICOLO VII - LUGLIO

Autore	titolo	pag.	Ill.
FUNI Achille	- S. Giorgio uccide il drago (Part. di affresco)	299	1
GALLI Filippo	- Lorenzo Costa (1535-1935)	300	13
	- Incontro con Didero	305	1
DIDERO Tullio	- Grano, Pane (lirica)	306	1
FANO Luigi	- Il Polesine di Ferrara e la grande Bonificazione Ferrarese	307	12
FACCHINI G.A.	- Imprese Estensi	314	23
CANELLA Aroldo	- Storione più Nuta uguale a caviale	320	5
MEDRI Gualtiero	- Il Palazzo Estense di Schifanoia dal secolo XIV al secolo XX	323	11
ZAGHI Carlo	- La Campagna di Russia nei ricordi di un Ufficiale Ferrarese della Grande Armata (seconda puntata)	329	10

ATTUALITÀ DEL MESE 337 40

Evviva il Duce rurale - Una lapide ai Caduti inaugurata nel poligono di tiro - S.E. Renzo Chierici Prefetto di Pescara - Gara motociclistica rionale - Il pittore Amedeo Angiella premiato nel concorso della Regina - Una "Via Crucis" di U. Fabbri - Novità cittadine - Il vigile in casco bianco - Un capolavoro dell'arte Italiana del 700 - Per un compagno morto in Africa - Autostazione "Littoria" - La gara di regolarità sul Volano - Il torneo calcistico dei caffè - L'inaugurazione del Gruppo Rionale "Franco Gozzi" - Nozze GRECI-TAMISARI - La squadra ginnastica del Dop. Centese - Gigli di Cresima - Serate Rionali allo "Squarzanti" - Due modelli di Norma Ferretti

Mimi QUILICI BUZZACCHI - Il convento delle Cappuccine (Copertina a colori)

FASCICOLO VIII - AGOSTO

Autore	titolo	pag.	Ill.
	- Ritratto di Torquato Tasso di ignoto contemporaneo	347	1
RAVEGNANI Giuseppe	- Di un sonetto inedito attribuitile al Tasso	348	7
GODINO Renato	- Sorrisi di bimbi e tripudio di sole (Una visita alla Colonia Solare "Bianca Merletti")	356	15
ZUCCHINI Aldo	- Le pietre che parlano e le pietre che tacciono	362	8
ZAGHI Carlo	- Angelo Castel Bolognese (Un Ferrarese nel cuore dell'Africa)	365	19
MORONI Elena	- Risveglio, rose rosse (Liriche)	370	-
	- Savonarola controluce di A. Goldoni	371	1
FELLETTI Leonida	- La trattoria dell'Alfonsa	372	5
	- Visioni cittadine: Mandole, Il cappello del ronzino	375	2
GELLI Luigi	- La corale "Vincenzo Bellini"	376	7
	- Agosto Ferrarese: Tuffo nel Po, Nel parco del montagnone	378	2
CANELLA Aroldo	- A Venezia da Cesare Laurenti	379	17

ATTUALITÀ DEL MESE 386 41

Tre batterie di camicie nere partenti per l'A.O.I. - Il campeggio dei giovani fascisti a Fanano - Lo sport del rettangolo verde - Il Club Alpino al Monte Rosa - Le commissioni d'esami per geometri e gli studenti del R. Ist. Tecn. "Vincenzo Monti" in visita a Pomposa - Sulla spiaggia di Porto Garibaldi - I campionati dei fasci giovanili - Ma-

nifestazione remiera del Dop. F.E.R. - Lieto simposio dei poligrafici - Nazario Sauro
Lirica di Attilio Brina - La laurea di Carlo Zaghi - Una ferrarese reginetta di bellezza
per il 1935 - Notturmo con velo - Miss Florence Edler in visita all'Istituto Tecnico "Vin-
cenzo Monti" - La fucina.

Mimi QUILICI BUZZACCHI - Il campanile di S. Francesco (Copertina a colori)

FASCICOLO IX - SETTEMBRE

Autore	titolo	pag.	Ill.
FERRARI Mons. Angelo	- La Cattedrale	395	9
CHIERICI Alfonso	- Adua	398	15
RAVEGNANI Giuseppe	- Di alcuni incunabuli ignoti ai bibliografi	403	5
CARETTI Lanfranco	- Onda (lirica)	405	-

ATTUALITÀ DEL MESE 406 31

I campi d'Arme delle camicie nere Ferraresi - Giovinezza Fascista - Alle grandi
manovre dell'anno XIII - Voli di propaganda - Gimkano automobilistica - L'adde-
stramento degli avanguardisti Ferraresi partecipanti al Campo Dux - Soldates de la
Nouvelle Italie, lirica di Annie Spadoni - La mostra di Cento - La Mostra Prov. di Frut-
ticultura tenutasi in Ferrara dal 26 al 30 Settembre XIII - Alla colonia (Camillo Bal-
bo) - Un Carnera nel Volano a S. Giorgio - Piazza Ariostea pronta per ospitare il Pa-
lio - Ferraresi in Africa Orientale Italiana - La gita del "Corriere Padano" a Porto Ga-
ribaldi - Ultimi villeggianti.

Mimi QUILICI BUZZACCHI - Chiesa del Lazzaretto (Copertina a colori)

FASCICOLO X - OTTOBRE

Autore	titolo	pag.	Ill.
GIOVANNONI Gustavo	- La Cattedrale di Ferrara nella evoluzione dell'architettura Romanica in Italia	411	20
	- La reggia ferrarese di Lodovico il Moro e gli incomparabili tesori del Museo di Spina	-	9
AURIGEMMA Salvatore	- Le ceramiche Greche di Spina	419	10
R.G.	- Il Museo del Risorgimento nel Palazzo dei Diamanti	423	5
PADOVANI Corrado	- Le sale Boldini	424	5
R. G.	- Ferraresi in Africa Italiana. Lettere e documenti fotografici originali	426	7

ATTUALITÀ DEL MESE

429 32

Manifestazioni per l'ottavo centenario del Duomo - Ambita onorificenza a S.E. Rug-
gero Bovelli - Il 5° annuale della fondazione dei Fasci Giovanili di Combattimento -
La gara degli Sbandieranti sul Listone vinta dal Borgo di S. Teresa - Carlo Rata auto-
re dell'opera "Marfisa" - Piazza Ariostea - L'inaugurazione della sezione "Nastro del-
la Culla" - L'Inaugurazione della Centrale di trasformazione della Società Elettrica Pa-
dana in Borgo S. Luca - La mostra delle massaie rurali - Tipografi premiati - Cinema:
Franz Lehar.

Mimi QUILICI BUZZACCHI - Notturmo (Copertina a colori)
(Il fianco Nord del Duomo illuminato per il Centenario)

FASCICOLO XI - NOVEMBRE

Autore	titolo	pag.	Ill.
ZAGHI Carlo	- Precursori in Africa (I vivi e i morti)	435	20
PENOLAZZI Roberto	- Anche se sono mutato	441	-
CENZATO Giovanni	- Gino Colognesi (Scultore)	442	3
ESTIVAL Achille	- Il Consorzio II Circondario e i suoi lavori	443	4
	- Ferraresi in Africa Orientale	446	4

ATTUALITÀ DEL MESE 447 36

Il XVII annuale della Vittoria in città e a Cento - L'11° Novembre a Tripoli - L'inau-
gurazione a Copparo della fontana monumentale dedicata ai caduti - Le offerte di oro
alla Patria - S.E. Ugo Ojetti al Museo di Spina - Nozze BARALDI - BOARI - La "Set-
timana della Moda" Al Circolo della Stampa - La medaglia del ministero dell'Educa-
zione Nazionale alla Società Corale "Vincenzo Bellini" - Nastro della Culla - Tavole
fuori testo: la tesina di laurea in scienze sociali di S.E. Italo Balbo - Realizzazioni del-
l'ente Ferrarese di colonizzazione - I resti di Beatrice d'Este rinvenuti in un sarcofago
misterioso

Mimi QUILICI BUZZACCHI - Il chiostro di S. Romano (Copertina a colori)

INDICE ALFABETICO DEGLI AUTORI E DEGLI ARGOMENTI

(In maiuscolo gli autori, in minuscolo i titoli)

Adua	Fasc. IX	Pag. 398
AGNELLI GIUSEPPE	" II	" 50
Agosto ferrarese	" VIII	" 378
Anche se sono mutato	" XI	" 441
ANER	" II	" 85
Artisti ferraresi (alla 2 ^a Quadriennale d'arte)	" III	" 114
AURIGEMMA SALVATORE	" IV	" 146
" "	" X	" 419
BALBO Colonizzatore	" II	" 85
BEATRICE d'Este	" XI	" 447
"Bellini Vincenzo" (La corale)	" VIII	" 376
BERNINI FERDINANDO	" I	" 28
BRIZIO ALBERTO	" I	" 1
" "	" IV	" 179
Calvino (a Ferrara)	" IV	" 164
CAMUNCOLI EZIO	" I	" 24
Campagna di Russia (Ia)	" II	" 74
(nei ricordi di un ufficiale ferrarese della Grande Armata)	" VII	" 329
Canapa (La)	" V	" 229
CANELLA AROLDO	" II	" 58
" "	" III	" 134
" "	" IV	" 156
" "	" VI	" 276
" "	" VII	" 320
" "	" VIII	" 379
Canti popolari ferraresi	" I	" 24
Canzoni popolari ferraresi (Canzonette dialettali)	" I	" 26
Cappello del ronzino (II)	" VIII	" 375
Carducci (Busto del Poeta)	" II	" 49
CARETTI LANFRANCO	" VI	" 276
" "	" IX	" 405
Castel Bolognesi Angelo (Un ferrarese in Africa)	" VIII	" 365
Cattedrale (La)	" IX	" 395
" "	" X	" 411
CENZATO GIOVANNI	" XI	" 442
CHECCHI SARRO	" II	" 71
CHIERICI ALFONSO	" IX	" 398

CHIGI FRANCESCO	" V	" 223
Cielo	" VI	" 285
Ceramiche Greche	" X	" 419
Colognesi Gino (scultore)	" XI	" 442
Consorzio fotografico Guf.	" I	" 10
" "	" V	" 215
Consorzio 2° Circondario	" XI	" 443
Contatti	" II	" 71
Costa Lorenzo	" VII	" 300
DI BAGNO CARLO ANDREA	" I	" 12
" "	" II	" 60
" "	" III	" 118
" "	" IV	" 175
DIDERO TULLIO	" IV	" 174
" "	" VII	" 305-306
Dopolavoro Prov.Ferrara	" VI	" 276
Ducato Estense (Rilievi topografici militari ai confini dell'antico)	" VI	" 257
Duomo (II)	" I	" 1
" "	" VI	" 262
Elogio della salama	" II	" 58
Ente Ferrarese di Colonizzazione (I rurali di Alghero)	" VI	" 251
ESTIVAL ACHILLE	" XI	" 443
FACCHINI G.A.	" VII	" 314
FANO LUIGI	" VII	" 307
FANTUCCI ANTONIO	" I	" 38
" "	" III	" 130
Fascismo Ferrarese (Storia del)	" V	" 194
FELLETTI LEONIDE	" I	" 36
" "	" IV	" 167
" "	" VIII	" 372
" "	" V	" 229
Ferraresi in A.O.I.	" X	" 426
" "	" XI	" 446
FERRARI ANGELO	" IX	" 395
FORTUNATO PAOLO	" III	" 100
Fumatore	" II	" 72
Funi (al lavoro)	" IV	" 156
FUNI ACHILLE	" VII	" 299
GALLI FILIPPO	" VII	" 300
GELLI LUIGI	" VIII	" 376

Gerusalemme (Figure d'uomo nell'affresco della)	"	IV	"	163
Ghedini Arrigo (e il suo "Cirriculum artis")	"	I	"	36
Ghigliotina (la)	"	I	"	38
Gloria di Ferrara a Parigi	"	VI	"	267
GIOVANNONI GUSTAVO	"	X	"	411
GODINO RENATO	"	VIII	"	356
Goldoni A. (Controluce di)	"	VIII	"	372
GOLFARELLI TULLIO	"	II	"	49
GOVONI CORRADO	"	VI	"	285
Grano	"	VII	"	306
Immagine (lirica)	"	VI	"	266
Imprese Estensi	"	VII	"	314
Incunabuli (Ignoti ai bibliografi)	"	IX	"	403
Laurenti Cesare (A Venezia)	"	VIII	"	379
Libia (I Principi di Piemonte in)	"	V	"	216
Lodovico il Moro	"	X	"	--
Longanesi Angelo (Visita allo studio di)	"	IV	"	182
LONGHI GIUSEPPE	"	I	"	22
Maestri Antichi	"	II	"	72
MALAGÙ UGO	"	VI	"	257
Mandole	"	VIII	"	375
Marina di Ferrara	"	II	"	57
Martinelli Geppe (La vita coloniale di)	"	IV	"	167
MEDRI GUALTIERO	"	VII	"	323
MIEVILLE GINO	"	IV	"	182
MINERBI (La "Vittoria" al Vittoriale)	"	V	"	218
Minuscola industria tessile (La)	"	IV	"	179
MORONI ELENA	"	VIII	"	379
MOTTINI G.E.	"	II	"	72
Museo del Risorgimento	"	X	"	423
Museo di Spina	"	X	"	-
Nascita del vetro diffusore	"	III	"	134
NEGRI ERNESTO	"	II	"	57
Ninne Nanne (Romagnole)	"	III	"	130
Ode ferrarese (di Giosuè Carducci)	"	II	"	50
Onda (Lirica)	"	IX	"	405
PADOVANI CORRADO	"	V	"	237
"	"	X	"	424
Pane	"	VII	"	306
Parco del Montagnone (Nel)	"	VIII	"	378
Partenza (26° Art. per A.O.I.)	"	III	"	97

PAZZI GIOVANNI	"	V	"	219
"	"	VI	"	262
PELAIA G.F.	"	I	"	26
PENOLAZZI ROBERTO	"	XI	"	441
Perseide (Le)	"	VI	"	285
Pietre che parlano e pietre che tacciono (Le)	"	VIII	"	362
Pilatus (Prosa)	"	I	"	38
Pinacoteca di Ferrara (La)	"	V	"	237
Pianura	"	IV	"	174
Polesine di Ferrara (Il)	"	VII	"	307
Pomposa (La Badia di)	"	V	"	219
Po di Volano (Pianta valle del)	"	IV	"	145
Po (Tufo nel)	"	VIII	"	378
Portogaribaldi	"	II	"	57
Precursori in Africa (I vivi e i morti)	"	XI	"	435
Problema ferrarese (Il)	"	III	"	100
QUILICI MIMÌ BUZZACCHI	"	I	copertina	
"	"	II	"	
"	"	III	"	
"	"	IV	"	
"	"	V	"	
"	"	VI	"	
"	"	VII	"	
"	"	VIII	"	
"	"	IX	"	
"	"	X	"	
"	"	XI	"	
QUILICI NELLO	"	V	"	194
Ragazza alla finestra	"	II	"	72
RAVEGNANI GIUSEPPE	"	VIII	"	348
"	"	IX	"	403
Risveglio (lirica)	"	VIII	"	370
Rondine (Esperimento, formazione colonie di)	"	V	"	223
Rose rosse (lirica)	"	VIII	"	370
Sale Boldini (Le)	"	X	"	424
S. Giorgio (Uccide il Drago)	"	VII	"	299
Schifanoia (Il Palazzo Estense dal sec. XIV al sec. XX)	"	VII	"	323
SITTA GUELFO	"	IV	"	164
Sorrisi di bimbi (Ex tripudium di sole)	"	VIII	"	356
Spina	"	IV	"	146
Storione (più Nuta = Caviale)	"	VII	"	320

Svizzera "Prosa" (Ragguagli di)	"	I	"	38
Tasso (Di un sonetto inedito attribuibile al)	"	VIII	"	348
Tasso Torquato (Ritratto di Ignoto)	"	VIII	"	347
TOMBARI FABIO	"	VI	"	252
Tra il Po e il Reno	"	VI	"	252
Trattoria Alfonsa	"	VIII	"	372
Unione cantori ferraresi (12 anni di vita della)	"	I	"	22
"Vecchia Ferrara" (Ricordi della)	"	I	"	12
" " "	"	II	"	60
" " "	"	III	"	118
" " "	"	IV	"	175
ZAGHI CARLO	"	II	"	74
" "	"	VII	"	329
" "	"	VIII	"	365
" "	"	XI	"	435
ZAMORANI GIORGIO	"	V	"	215
ZUCCHINI ALDO	"	VIII	"	362



Finito di stampare
luglio 2000



TLA EDITRICE

Ferrara
tel 0532.769785
e-mail: tl-art@mbox.4net.it
web site: www.tlaeditrice.com

Copia per editoria elettronica