

Ranieri Varese

## Il gusto della città

La Rochefoucauld osserva: “Ce terme de goût a diverses significations, et il est aisé de si méprendre” (La Rochefoucauld, p. 127)<sup>1</sup>.

Molti sono stati i tentativi di dare una definizione del ‘gusto’; proprio la loro molteplicità è testimonianza dell’impossibilità della sua realizzazione; è difficile individuare una ‘regola’ che valga non solo attraverso il tempo ma anche all’interno di situazioni che non sono mai compatte ed omogenee, la cui complessità è segno di ricchezza e di vivacità intellettuale. Questa pluralità di presenze non è un limite, anzi testimonia una vitalità che è assente in situazioni di stagnazione e di pigrizia.

“Vi è una specie di filosofia che recide ogni speranza di successo a un simile tentativo, e afferma l’impossibilità di stabilire qualsiasi regola del gusto” (Hume, p. 14).

Tenterò, facendo soprattutto riferimento alle immagini, di riconoscere una molteplicità di occasioni culturali, a Ferrara nel XVIII secolo, che smentiscono in maniera netta l’immagine di una città priva di sviluppo, ripiegata nella nostalgia di un passato e di una gloria estensi irripetibili. L’incomprensione di parte della storiografia che ha costruito il topos di ‘Ferrara città morta’ nasce dall’aver creduto l’età quattrocentesca come modello e su quello, meccanicamente, aver misurato ogni avvenimento successivo. È stato così impossibile riconoscere quanto accadeva in città perché ci si rivolgeva ad una situazione inesistente.

Non il ‘gusto della città’, come nel titolo, invece, più correttamente ‘i gusti nella città’.

<sup>1</sup> Per questo riferimento bibliografico, e per tutti i successivi, si rimanda alla bibliografia generale posta al termine del presente saggio.

Ragioni di spazio e di tempo impongono dei limiti; si proverà quindi a verificare e a individuare una sola delle molte possibili ipotesi, all'interno delle istituzioni e di quei momenti che appartengono alla 'ufficialità'. Il gusto del 'pubblico' che caratterizza l'attività di governo e che, pur lentamente mutando ed adeguandosi, si propone come 'naturale' in permanente continuità con l'esistente, ma non programmaticamente avverso a modificazioni e mutamenti.

Si tenterà, per quanto possibile, di far emergere un gusto 'ufficiale', promosso e sorretto dalle istituzioni.

Non credo in una 'naturalità', mai esistita, ma in molti periodi ipotizzata ed asserita. Credo invece alla volontà, culturale e politica di costruirne una, credibile, nella quale una maggioranza possa riconoscersi. Un 'gusto' che deve apparire disinteressato per poter essere accolto dalla più parte dei cittadini. Tale mi sembra sia la situazione di Ferrara nel XVIII secolo ove una situazione complessivamente stabile ha necessità di punti di riferimento che non possono più essere quelli del passato.

Voltaire, nella *Enciclopedia*, ha scritto che “[...] il gusto intellettuale richiede maggior tempo a formarsi [...] i suoi occhi dapprima non discernono, in un quadro, le gradazioni, il chiaroscuro, la prospettiva, l'accordo dei colori, la perfezione del disegno: ma a poco a poco i suoi occhi imparano a vedere [...] ci si abitua a guardare i quadri con gli occhi di Lebrun, di Poussin, di Le Sueur [...]” (*Enciclopedia*, p. 731).

Montesquieu ha parlato di *gusto acquisito*; cioè di un modo di riconoscere i piaceri che non è legato ai sensi ma invece, nonostante i condizionamenti, alla capacità di ordinare e di identificare attraverso gli strumenti della conoscenza.

“Ciò che potremo dire qui, e tutti i precetti che potremo offrire per formare il *gusto*, possono dunque riguardare soltanto il *gusto acquisito*, ossia non possono riguardare direttamente che questo *gusto acquisito*, [...] poiché il *gusto acquisito* influenza, trasforma, aumenta e diminuisce il *gusto naturale*” (Montesquieu, pp. 15 s.). Dove il *gusto naturale* è quello esistente che viene modificato dal mutare delle situazioni.

Basti brevemente ricordare che ogni società si costituisce e si conferma segnalando i valori nei quali si riconosce. Tale è l'indicazione del *gusto* che corrisponde a un consenso generalizzato intorno a modi e comportamenti adottati da una maggioranza la quale, per definizione, non abbraccia e non può abbracciare tutti.

Il 'gusto' è corrispondenza a delle regole che consentono il riconoscimento e segnalano anomalie. Per quanto riguarda le immagini, la nascita degli *errori* coincide, nel XVI secolo, con l'istituzione delle Accademie, del Disegno e di San Luca, cioè con quegli organismi ai quali viene demandata la costruzione ed il controllo delle figurazioni attraverso le quali si può e si deve costruire il consenso e l'adesione all'esercizio del potere.

Mi limito a citare il trattato su gli errori di Giovanni Andrea Gilio, apparso nel 1564.

Nasce un gusto *ufficiale* che tende ad essere *gusto comune*, il quale viene sentito come *naturale*, ma naturale non è perché viene costruito all'interno di luoghi deputati che hanno fra i loro compiti quello della formazione e dell'educazione.

Vale, credo come indicazione generale, la definizione che Filippo Baldinucci fornisce nel suo *Vocabolario*: "Gusto è quella facoltà che prendendo piacere dall'ottimo, lo fa riconoscere e scegliere in tutte le cose" (Baldinucci, ad vocem).

Schematicamente ricordo che le Accademie, dopo le prime cinquecentesche a Bologna, Firenze e Roma, si diffondono velocemente in tutta Europa; nel XVIII secolo sono un canale privilegiato per la costituzione delle opinioni, la loro verifica e controllo. Presenti non solo nelle capitali ma, capillarmente, in ogni centro di una qualche importanza. I loro statuti, pur diversi fra loro, hanno la comune caratteristica di indicare come 'principe' il responsabile del governo della cosa pubblica o un suo creato che solo a lui risponde.

Nel 1784 il *Regolamento* della Regia Accademia di Belle Arti di Firenze, diretta erede dell'Accademia del Disegno, prevede all'art. VI: "Vi sarà un Presidente ed un Vice Presidente che si eleggeranno a beneplacito di S.A.R." (*Gli Statuti*, p. 80).

Figurativamente questa divisione dei compiti trova la sua rappresentazione in alcuni episodi della vita di Apelle – conosciuti attraverso Plinio (Plinio, pp. 199-213) – poi riproposti all'interno dell'Accademia per indicare ruoli e funzioni proprie (Varese, 2007).

Il rapporto fra il pittore greco e Alessandro Magno simboleggia quello che esiste fra l'Accademia e il Signore. L'episodio del dono, da parte del principe macedone, della amata concubina Campaspe ad Apelle indica il trasferimento di funzioni e competenze. La bellezza, Campaspe, viene donata ad Apelle, l'Accademia, che da quel momento ne sarà tutrice e responsabile, si farà carico della rappresentazione e della definizione delle regole e dei valori nei quali si deve identificare e riconoscere il potere. L'autonomia, sempre difesa, è garantita dal ruolo; la libertà è altra cosa. Tutto è testimoniato, ad esempio, dalla nota incisione di Salvator Rosa che mostra i ragazzi dello studio che ridono nel sentire i discorsi di Alessandro sulla pittura e l'invito al silenzio di Apelle.

Il potere politico è incompetente, non può intervenire su materia affidata agli 'intendenti' che si fanno carico delle regole e del loro rispetto.

A 'manifesto' si possono indicare gli affreschi che Giorgio Vasari dipinse nelle sue case di Firenze ed Arezzo, ove si parla di 'idea', di 'professori', di imitazione del naturale.

Anche a Ferrara esiste l'*Accademia del Disegno* istituita nel 1736 all'interno dello Studio e posta, come tutta l'Università, sotto il controllo del Giudice

dei Savi. La dipendenza politica verrà ancora di più sottolineata in occasione della Riforma del 1771, quando la gestione verrà sottratta alla magistratura cittadina ed affidata al cardinale Legato, rappresentante dell'autorità papale, il quale affiderà agli Accademici di San Luca il controllo delle leggi redatte dai 'professori' ferraresi (Fiocchi, 1983-84; Varese, 2010).

Cesare Cittadella nel 1782, sul finire del secolo, pubblica il *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi*; i volumetti, nonostante la scelta del modello vasariano delle *Vite*, sono un lucido e consapevolmente argomentato, generale intervento sulla situazione ferrarese. Il 'giudizioso' autore (Ughi, ad vocem) non si limita al recupero delle presenze del passato, ma ampiamente interviene su quanto è accaduto e accade nel secolo. Delinea un quadro complessivo che supera l'articolazione in biografie ed è il primo tentativo di analisi e di riconoscimento di una scuola che sarà poi nota come 'officina ferrarese'.

I maestri del passato sono modello, "dalle loro opere il buon gusto apprendendo con la più accurata imitazione e osservando com'Essi ricopiarono tutto il bello della natura, e con maniere eleganti tutto il difettoso tralasciarono" (Cittadella, I, p. 9).

Non vi è, come in Vasari, un culmine trascorso il quale inizia un'inesorabile decadenza, propone invece un sistema di equivalenze che trasporta i valori figurativi, il 'buon gusto', in ogni epoca "trovandosi tra noi, e i nostri Tiziani ne' Dossi, i Raffaelli ne' Garofali, i Bonarotti ne' Filippi, i Carracci e Bassani ne' Scarsellini, i Guidi, i Marati, i Cignani, ne' Scanavini, ne' Parolini emulatori illustri di questi grandissimi uomini [...]" (Cittadella, I, pp. 29 s.).

I pittori valenti del secolo decimo settimo si gittarono in alto mare, si abbandonarono alla direzione del loro buon gusto, vollero vedere terre nuove, accordarono saggie maniere, attitudini eleganti, panneggiamenti sfarzosi e mossi dall'aria e capriccio, e con tal disinvoltura, che si può dire, non curassero più del lido, e si facessero non più imitatori della natura nel lor dipinto, ma studiandosi con sua particolare maniera di migliorarla, raccogliendo il buono ed il meglio da Essa diviso a tanti suoi prodotti, e unendolo insieme formassero un perfetto modello, e di quella addivenissero riformatori; nel qual finissimo gusto grandioso, ed elegante si distinse tra noi, e se ne fece maestro il celebre Carlo Bononi. (Cittadella, I, pp. 36 s.)

La citazione mi è parsa necessaria perché lo storico ferrarese è il primo che rinuncia alla continuità e invece indica come nuovo valore la rottura netta con il passato, il profondo mutamento di gusto che segnala come iniziatore di un nuovo corso, insieme modello e maestro, Carlo Bononi.

Garofalo, che per molti continuerà ad essere il mito locale, vale solo per il tempo in cui è vissuto, i nuovi pittori hanno abbandonato quel lido sicuro e si sono avventurati costruendo se stessi come proprio referente. Questo vale anche per i pittori contemporanei; Cittadella non parla dei viventi ma i morti "sono rimasti vivi nelle bell'opre lasciate" (Cittadella, I, p. 37).

Il giudizio e il pensiero di Cittadella non si esauriscono in queste osservazioni: nota ancora limiti e qualità ma quello che abbiamo ricordato ci pare elemento significativo e non trascurabile, anche se troppe volte scordato, nel ripercorrere la storia del problema critico.

Momento essenziale, per la formazione del gusto, è la fondazione delle 'Gallerie dell'Accademia'; basti ricordare quelle, ancora esistenti, di Firenze e di Venezia. Sono i luoghi dove vengono raccolti i dipinti e le sculture che serviranno di esempio e di modello per gli allievi. Non possono mancare opere di Raffaello, di Michelangelo, di chi, anche su base regionale, ha eccelso nell'arte. La difficoltà di raggiungere gli originali porta ad accogliere anche gessi ed incisioni, non a rinunciare a riferimenti che sono sentiti essenziali nel processo formativo degli 'scolari'.

Sono i grandi valori riconosciuti che vengono continuamente riproposti al fine di raggiungere un consenso e una capacità di diffusione all'esterno, a costruire un 'gusto' che deve appartenere alla società.

Non è un caso che anche a Ferrara si costituisca, con questo scopo, non una 'galleria' ma un 'museo'. Nel 1735 il Giudice dei Savi Ercole Bevilacqua fa collocare all'interno della sede universitaria le lapidi sepolcrali romane che ora costituiscono il civico lapidario, nel tempo si uniscono altre raccolte ed opere. Per tutto il Settecento il museo viene sentito come momento e strumento per l'educazione dei giovani che frequentano lo Studio; una formazione che ha al proprio centro gli studi classici e che si arricchisce attraverso la biblioteca, parte integrante della nuova istituzione.

L'Accademia del Disegno ha un suo patrimonio di immagini, purtroppo disperso e solo in parte ricostruibile, ma la funzione della raccolta è quella di dichiarato sostegno alla didattica, oltre a preservare la memoria della città.

In assenza di altre testimonianze è sicuramente indicativa l'attività di autore di 'stampe di traduzione' svolta dall'incisore ferrarese Andrea Bolzoni.

Attivo sino agli anni Sessanta del secolo, può essere considerato più di un attendibile cronista. È autore, nel 1747, di una pianta della città che ancora oggi ha grande fortuna e che rappresenta Ferrara com'è e come deve essere. La sua produzione non si limita alla forma urbana ma è amplissima e comprende molti settori; per quello che qui ci interessa ricordiamo le stampe di traduzione: depurato dalle raffigurazioni devozionali e dai ritratti, quello che resta rappresenta bene l'immaginario figurativo nel quale si riconosce la città. Inoltre, l'aver ricoperto sino alla morte importanti incarichi all'interno dell'Accademia ci permette di considerare le sue scelte e proposte non come preferenze personali, ma invece come testimonianza di un gusto diffuso e ufficiale.

Le riprese da pittori non riguardano il passato. Siamo abituati a considerare Garofalo una presenza ineliminabile in ogni ricapitolazione della storia ferrarese, anche nel Settecento: manca invece quasi del tutto fra le incisioni

del Bolzoni. Sono presenti due sole immagini: una ad illustrazione del poemetto il *Limbo* di Girolamo Agnelli, richiesta, con ogni probabilità, dall'autore; l'altra una rappresentazione della Vergine, dove prevale l'elemento devozionale. Sono egualmente assenti riproduzioni della pittura del XVI secolo; il Seicento è maggiormente rappresentato, in particolare da Carlo Bononi, dal Caletti poi, dall'Avanzi e da altri. Si tratta sempre di due o tre derivazioni; fra i contemporanei sono invece una ventina quelle da dipinti di Giacomo Parolini, alle quali si aggiungono opere di allievi quale Giuseppe Ghedini.

Una così numerosa riproposizione, al di là di personali contingenze – Bolzoni era stato allievo di Parolini all'Accademia (*Ristretto*, p. 267) – non può non avere il significato dell'indicazione di un modello che viene rinvenuto non nel passato ma nella contemporaneità. Parolini, ferrarese di ritorno, attivo nella prima metà del secolo, aveva molti suoi dipinti nelle chiese e nei palazzi della città, le richieste erano continue a testimonianza di un favore generale.

Cesare Cittadella scrive: “d'un disegno elegantissimo, d'un ordine e disposizione studiosa, e propria, d'una simmetria nobile, e gentile, d'un colorito sì a fresco che ad oglio molto armonioso, e siccome era uomo assai versato nelle storie, così sacre come profane, e pratico delle favole, ha sempre inventato i suoi quadri con molta proprietà e intelligenza” (Cittadella, IV, pp. 116 s.).

Parametri questi che divengono elemento di verifica per ogni altro pittore attivo a Ferrara in quegli anni.

In Cattedrale sono suoi il *Transito di San Giuseppe* e *L'ultima cena*, ma altri dipinti sono nelle Chiese di Santo Stefano, di San Paolo, del Gesù, di Santa Maria in Vado, di San Giorgio, di Santo Stefano, a testimoniare una coincidenza con il gusto della città davvero significativa.

Nelle Accademie fondamentale è l'insegnamento della copia, il quale non può limitarsi alla restituzione dell'involucro esterno ma è modo per ripercorrere i momenti fondativi dell'immagine, per ricostruire il percorso intellettuale che l'autore ha compiuto per raggiungere quel risultato, per riconoscere i momenti successivi del fare. La sua importanza sta nell'essere processo critico di apprendimento, non in forme di mimetismo ingannatore. Così anche a Ferrara.

Il fenomeno 'copia' rientra a pieno diritto nell'ambito del 'gusto'. Si tratta di una scelta e di una segnalazione che testimonia un'adesione ed un consenso, un riconoscimento di valore e di qualità, che è possibile solamente in quanto corrisponde a quel gusto 'consapevole' e costruito che caratterizza, non solo, la società del XVIII secolo.

L'enfatizzazione che il mercato e una letteratura collegata hanno fatto dell'autografia ha spesso impedito di riconoscere tale senso e funzione storico-critica, avviso di approvazione di forme e modi che vengono indicati ad un largo contesto.

Gli edifici religiosi, in particolare le chiese, sono uno dei luoghi nei quali si forma un'abitudine al vedere e al riconoscere, al distinguere; nella verifica va tenuto conto del significato devozionale che si intreccia con i modi della espressione, spesso senza possibilità di distinzione. Chiese, basiliche, oratori sono frequentati, anche nel Settecento, dalla quasi totalità dei cittadini i quali nella maggioranza hanno, di fronte alle immagini, un comune livello di comprensione.

La Cattedrale è, sicuramente, l'esempio più significativo. Nel 1712 il cardinale Taddeo Dal Verme avvia i lavori di rifondazione della vecchia Cattedrale, i quali saranno continuati, nel 1717, dal successore cardinale Tommaso Ruffo. L'interno fu radicalmente modificato. "Là dove pertanto l'antico tempio era compartito in cinque navi, si ridusse a sole tre; e dove si vedea una selva di colonne rotonde sostenere i molti archi d'ordine gotico, si ripiantarono colonnati quadri e massicci, che rinchiudessero in sè le antiche colonne. Così parimenti là dove numerosi altari di varie forme più o meno sontuosi l'adornavano, ora rimane da soli 17 vestito" (Brisighella, p. 33).

L'intervento mantiene l'antica facciata, ma muta radicalmente l'interno, che non conserva alcuna traccia, se non nell'abside, del precedente edificio. Alcuni dipinti vengono trasferiti nella nuova sede per ragioni di devozione: un piccolo affresco quattrocentesco con l'immagine miracolosa della Madonna; la *Vergine liberatrice* del Garofalo, dipinta per avere salvaguardato la città dalla peste; il *Martirio di San Lorenzo* del Guercino o la pala del Francia. La loro presenza non è sufficiente a mantenere continuità fra il vecchio e il nuovo; il cambiamento è tanto profondo e radicale che si spezza ogni possibile collegamento.

I nuovi altari hanno quadri di Scarsellino, di Bastianino, di Francesco Ferrari, di Ercole Graziani, di Giacomo Parolini, le sculture sono del Ferreri. Si definisce quanto più tardi registrerà Cesare Cittadella: il lido non si vede più, si avanza facendo affidamento sulle proprie forze e sul collegamento con altri centri. Roma è privilegiata, i cardinali Legati portano dipinti e pittori, trasferiscono e rendono presente un gusto prima assente.

Cecilia Vicentini segnala "un incessante spostamento di opere d'arte e di idee fra Roma e Ferrara" (Vicentini, p. 246).

Esistono e vanno registrate altre valutazioni e considerazioni. Giuseppe Manini Ferranti, ad esempio, sacerdote, è in genere considerato rappresentante di una storiografia clericale e antiestense; il suo *Compendio della storia sacra e politica di Ferrara* viene contrapposto alle *Memorie per la storia di Ferrara* di Antonio Frizzi.

Il religioso ferrarese, proprio per quanto riguarda le testimonianze del 'gusto', osserva: "La Pittura in fine ci mostra gli eccellenti pennelli di Sebastiano Filippi detto Bastianino, di Sigismondo Scarsella, d'Ippolito Scarsellino, del celebre Carlo Bononi, di Francesco Surchi o Dielai, di Giuseppe Mazzuoli

detto Bastarolo, di Benedetto Gennari [...] Stando però al fatto è d'uopo concedere, che Ferrara cangiò d'aspetto al partire de' suoi Estensi. [...] Che se presenta tuttora ai colti forestieri un qualche gradevol raggio di sua maestosa bellezza, confessar conviene, che quasi tutti sono lineamenti nobili a lei lasciati da quell'illustre Famiglia che la governò per quattro secoli" (Manini Ferranti, IV, pp. 138, 168).

Va osservato che i valori formali sono gli stessi che già aveva indicato Cesare Cittadella, ma mentre questi li ricordava come segno di una rottura nei confronti della tradizione cinquecentesca, e di Garofalo in particolare, il Manini Ferranti li considera come ultima eredità estense, in un'ottica di continuità nonostante la diminuita situazione della città sotto il nuovo governo pontificio.

Va inoltre citato un episodio sino ad ora non raccolto dalla storiografia ferrarese. Il letterato perugino Cesare Orlandi dopo aver curato una nuova edizione del Ripa si propone di realizzare un grande atlante delle città italiane. La morte dell'autore interrompe al quinto volume l'opera, che rimane incompiuta, come pure la voce dedicata a Ferrara.

L'Orlandi per raccogliere notizie non contestabili si rivolge, per la realizzazione delle singole schede, alle magistrature cittadine e chiede che i testi abbiano il loro 'imprimatur'. Così anche per la nostra città; fra il 1766 e 1767, vi è uno scambio di lettere con il Maestrato, il quale affida l'incarico della stesura a Girolamo Agnelli. La redazione finale, una volta verificata, viene inviata all'Orlandi e resta fra le sue carte, ora in corso di pubblicazione.

La descrizione corrisponde, politicamente, alle scelte della magistratura cittadina, la quale sottolinea che "nel 1598 venne in Ferrara per prenderne il possesso con molti Cardinali Papa Clemente VIII essendo morto senza figliuoli il duca Alfonso II".

La Devoluzione diviene un fatto naturale, non traumatico, dovuto all'assenza di figli del duca estense. Una continuità che viene mantenuta anche quando si parla degli artisti che hanno illustrato la città. Vengono insieme ricordati i Dossi, il Garofalo, il Bononi, lo Scarsellino e il Guercino.

Un utile strumento per verificare le situazioni, rivolto più ai cittadini che ai 'forestieri', sono le guide della città. Al finire del secolo, in poco spazio di anni appaiono quelle di Cesare Barotti, di Giuseppe Antenore Scalabrini, di Antonio Frizzi. Piuttosto che a queste farò riferimento a quella di Carlo Brisighella, rimasta a lungo inedita e pubblicata per la prima volta nel 1991 a cura di Mariangela Novelli.

Questa scelta può apparire tendenziosa ed è lecito domandarsi perché preferire un testo che è stato recuperato più di due secoli dopo la sua stesura rispetto ad altri editi e utilizzati dai contemporanei. Il Brisighella, discendente del pittore Carlo Bononi, nel 1710 affida il manoscritto all'arciprete Girolamo Baruffaldi, autore delle *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, il quale



revisiona e aggiorna il testo, ma non lo porta alla stampa e lo lascia al letterato Gianandrea Barotti, il quale vi lavora sino al 1772, anno della morte.

Tale volume, noto in città per estratti e citazioni, è l'esempio più persuasivo dell'opzione che nega fratture e contrapposizioni.

I tre personaggi che successivamente intervengono sono, insieme, molto più rappresentativi di quanto possano singolarmente essere Cesare Barotti, Scalabrini e Frizzi. Personaggi non insignificanti, ai quali, non va dimenticato, siamo debitori della raccolta delle iscrizioni sepolcrali presenti nelle chiese cittadine, di una storia della Cattedrale che ancora deve essere utilizzata pienamente e, infine, di una storia di Ferrara che è lettura necessaria per chi si occupa di tali temi. Manca ad ognuno di questi quell'essere sempre presenti nel trascorrere del secolo seguendo, da protagonisti, gli avvenimenti, segnandoli quasi come se si trattasse di un diario. Dirà sconcolato il Barotti che una guida non è mai vera perché il succedere delle cose la rende ogni volta mendace.

Il testo del Brisighella viene continuamente integrato senza mai introdurre esclusioni. Anche in questo caso è illuminante la parte dedicata alla Cattedrale 'antica' la quale viene descritta come ancora esistente; vi si affianca la Cattedrale nuova.

I giudizi sui pittori si equivalgono senza che si costruisca una scala gerarchica; le qualifiche di 'graziosissimo', 'opera del famoso', 'insigne quadro', 'opera stimatissima', 'reso immortale dal pennello di', sono attribuite senza variazioni sia a Garofalo che a Bononi, a Scarsellino, a Bastianino e a Parolini.

I tre coautori registrano non a posteriori quanto accade per tutto il secolo; testimoniano una realtà diversa da quella indicata da Cesare Cittadella. Nelle chiese ferraresi permangono le testimonianze della pittura del XV e XVI secolo, alle quali si aggiungono quelle compiute e collocate nei due successivi. Una continuità che corrisponde ad una valutazione e ad una interpretazione civile del passaggio dagli Estensi al diretto dominio pontificio, e che conferma quella naturalità di successione che il Maestrato dei Savi aveva indicato a Cesare Orlandi.

In contrasto a tale ordinato succedersi sarebbe da farsi, ed è troppo facile, il confronto fra i dipinti di Garofalo e di Scarsellino; il paragone fra il giudizio universale di Michelangelo e quello del Filippi nel catino absidale della Cattedrale; la costruzione centrale e simmetrica delle tavole del Cinquecento e quella per diagonali di Luigi Corbi, di Giacomo e Francesco Parolini e di Antonio Gavirati; la carica simbolica dei dipinti del Cinquecento e la narrativa semplificata ed accessibile di Giovan Battista Cozza. Quello che preme non è separare con una riga i buoni dai cattivi, ma invece comprendere le ragioni che portano a formulare giudizi, a costruire un gusto che si tenta di proporre come generale e proprio della città.

Un altro indicatore che non può essere trascurato è il collezionismo. Jadranka Bentini ha dato un quadro di insieme all'interno del quale si sono

poi collocati altri contributi. “Cesare Cittadella, agendo costantemente fra sfera pubblica e privata, restituì nel suo *Catalogo* alcune immagini di quelle che definì ‘Case de’ particolari Signori’ dove egli era entrato e dove aveva visto pitture entro gallerie private: Gregori, Mainardi, Meloni, Rizzoni, Sacchetti, Ungarelli, Varano, erano i nomi più ricorrenti, con ciò consegnandoci un campione di collezionisti di varia estrazione sociale ed intellettuale, dall’aristocratico al letterato, dall’ecclesiastico al mercante” (Bentini, p. 57).

A fianco di queste e di altre ‘gallerie’ bisogna porre, con particolare significato, quella del cardinale Tommaso Ruffo illustrata dal ferrarese Jacopo Agnelli. Importante perché testimonia un interscambio che non è solo da Ferrara verso Roma ma, viceversa, da Roma verso Ferrara. Il suo interesse deriva soprattutto dal fatto che è l’unica volutamente resa nota e quindi, virtualmente, aperta a tutti i cittadini.

Conosciamo le altre già ricordate, altre ancora si possono aggiungere attraverso una documentazione privata e riservata. Sono soprattutto i testamenti che ci dicono la composizione delle raccolte che per successione si spostano e si disperdono, come quelle degli abati Carli o Grazzini. Sono atti amministrativi che testimoniano l’esistenza e il valore di quanto descritto, ma nello stesso tempo ne attestano la riservatezza e il limitato accesso: il ridotto impatto nella vita della città.

Quella del cardinale Ruffo viene invece proposta a tutti coloro, senza distinzione, che ne possono capire il senso e raccogliere l’invito ad assumerla come modello culturale. A Ferrara così si propone la pittura fiamminga e non italiana, i bamboccianti, la pittura romana e quella dell’Italia meridionale. Da Rubens a Van Dyck, da Tiziano a Tintoretto, da i Carracci a Caravaggio, da Mattia Preti a Luca Giordano e Francesco Solimena, sino al Sordo di Urbino (Ferrara, 2008).

Centotrentotto dipinti presentati, secondo il modello della *Galleria* di Giovan Battista Marino, a proporre una storia dell’arte generale e non provinciale. Un esempio di rapporti culturali non localistici che diventa invito per tutte le forze presenti in città, non solo per i collezionisti e i raccoglitori di cose d’arte.

“L’asse di collegamento Roma-Ferrara diviene imprescindibile per comprendere la cultura della città emiliana. La presenza dei cardinali legati determinò nella società e nel territorio mutamenti di ogni genere e, naturalmente, il contesto artistico non ne rimase immune” (Vicentini, p. 234).

La veste settecentesca sovrapposta agli edifici di epoca estense (basti per tutti l’esempio del palazzo di Ludovico il Moro); le immagini che Andrea Bolzoni restituisce di Palazzo Sacrati e del suo arredo; gli interni delle chiese; l’impiego a Ferrara di architetti come il romano Tommaso Mattei o il pittore Andrea Sacchi; l’attività di letterati in corrispondenza con le Accademie europee; la Colonia arcade; il culto di santi ‘forestieri’ come San Filippo Neri e San

Francesco di Paola, attestano un ambiente e una cultura non ripiegati su se stessi e autoreferenziali, ma aperti alle questioni e al confronto.

Il dibattito sulla continuità o sulla rottura con il passato diviene superfluo, al di là delle scelte e delle propensioni dei singoli attori, perché una generalità si riconosce nella pittura dei Parolini o di Ghedini, nell'integrazione e ampliamento fornito da presenze non ferraresi, nell'organica permanenza in città, con ruoli importanti, di personaggi di formazione e di esperienze diverse.

È cambiato il modo di vedere, sono cambiati anche i referenti; ora, un poco schematizzando, si può dire che la consapevolezza e la conoscenza che guida al vedere non si formano solo in città, ma che i luoghi deputati e pubblici raccolgono e diffondono esperienze che sono maturate altrove.

L'incontro, che non è una meccanica sommatoria, porta Ferrara dentro ad un circuito che è quello romano, ove si ritrovano le città dello stato pontificio, a partire dalla seconda capitale Bologna. Le istituzioni organizzano la propria rappresentazione e la forma del proprio agire secondo i modelli della curia romana: i cittadini vi si riconoscono.

Ferrara, che partecipa alla vita dello Stato della Chiesa, non è più condizionata dal passato estense, che è dimenticato o vagheggiato come memoria inattuale; Ferrara è ormai pontificia e romana.

Concluderà Jacopo Agnelli: "Lo Scettro e la Tiara / Forse bisogna allora, che il Ciel vedesse, / Che i nostri più dell'uso Anni felici / Ricondussero a noi [...]" (Agnelli, p. 297).

### Bibliografia

- AGNELLI J., *Galleria di Pittura dell'Eminentissimo e Reverendissimo Principe Signor Cardinale Tommaso Ruffo*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1734.
- BALDINUCCI F., *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681 (edizione anastatica a cura di S. Parodi, Firenze, S.P.E.S., 1985).
- BAROTTI C., *Pitture e Sculture che si trovano nelle Chiese, Luoghi pubblici e sobborghi della Città di Ferrara*, Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1770.
- BENTINI J., *Il collezionismo ferrarese: una tradizione ininterrotta*, in *La leggenda del collezionismo. Le quadriere storiche ferraresi*, a cura di G. Agostini, J. Bentini e A. Emiliani, Ferrara, Cassa di Risparmio, 1996, pp. 51-74.
- BRISIGHELLA C., *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, a cura di M. Novelli, Ferrara, Spazio Libri, 1991.
- CITTADELLA C., *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, Ferrara, Francesco Pomatelli, 1782.
- Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e D'Alembert*, a cura di P. Casini, Bari, Laterza, 1968.

Ranieri Varese Il gusto della città

- FERRARA T., *La Galleria ferrarese del cardinale Tommaso Ruffo secondo la descrizione dell'Agnelli*, in *Percorsi di conoscenza e di tutela: studi in onore di Michele d'Elia*, a cura di F. Abbate, Pozzuoli, Paparo, 2008, pp. 425-431.
- FIOCCHI F., *L'Accademia del disegno di Ferrara*, "Musei Ferraresi. Bollettino Annuale", 13-14, 1983-1984, pp. 231-248.
- FRIZZI A., *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, Ferrara, Francesco Pomatelli, 1787.
- *Memorie per la storia di Ferrara*, Ferrara, I-IV, Ferrara, Francesco Pomatelli, 1791-1796; V, Ferrara, gli eredi di Giuseppe Rinaldi, 1809.
- GILIO G.A., *Degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, a cura di P. Barocchi, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, II, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1961, pp. 1-115.
- HUME D., *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, Milano, Abscondita, 2006.
- LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions, sentences et maximes morales*, Paris, Garnier, s.d.
- MANINI FERRANTI G., *Compendio della storia sacra e politica di Ferrara*, I-V, Ferrara, Tipografia del Seminario, 1808-1810.
- MONTESQUIEU, *Saggio sul gusto*, a cura di M.N. Varga, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995.
- PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, a cura di S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2000.
- Ristretto della vita e successi di Andrea Bolzoni*, a cura di R. Varese, "Musei Ferraresi. Bollettino Annuale", 3, 1973, pp. 264-272.
- SCALABRINI G.A., *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara, Carlo Coatti, 1773.
- Gli Statuti dell'Accademia del Disegno*, a cura di F. Adorno e L. Zangheri, Firenze, Olschki, 1998.
- UGHI L., *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, Ferrara, eredi di Giuseppe Riminaldi, 1804 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969).
- VARESE R., *Le raffigurazioni di Apelle come segno dell'Accademia*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari e M. Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 469-475.
- *Giuseppe Ghedini: il dipinto della Divina Sapienza. Integrazioni archivistiche*, "Analecta Pomposiana", in corso di stampa.
- VICENTINI C., *Il collezionismo privato a Ferrara nel periodo delle Legazioni. Il caso della Famiglia Calcagnini*, tesi di Dottorato di ricerca in Scienze e Tecnologie per l'Archeologia e i Beni Culturali, Università di Ferrara, ciclo XXII, a.a. 2007/2009, tutor Francesca Cappelletti.