



Chiara Guerzi

## Il tardogotico estense tra critica e mercato dell'arte



### Abstract

Nel contributo si discutono alcuni casi di dispersione del patrimonio culturale del tardogotico ferrarese e si indaga, da un lato, il percorso collezionistico e di mercato vissuto da tali manufatti tra Otto e Novecento, sino all'approdo nelle attuali sedi, dall'altro, più in generale, il contesto culturale cittadino e le ragioni che hanno contribuito al grave depauperamento del tessuto storico-artistico prerinascimentale. Questa perdita di opere d'arte è dovuta all'imperare di un gusto per le opere dei secoli d'oro della cosiddetta *Officina ferrarese*, ma anche alla distruzione di importanti siti e contesti del Medioevo estense avvenuta già nel corso del Sei e del Settecento. In netta controtendenza e in anticipo sui tempi, in quanto a monte della storica *Mostra della pittura ferrarese* del 1933 (capitolo determinante per l'avviarsi della rivalutazione degli artisti attivi agli "albori del Rinascimento"), dovrà essere citato il percorso di studio, presso l'ateneo bolognese, del giovane Filippo de Pisis e la sua ancora più precoce attività di pubblicista. Uno dei pochi momenti di risarcimento alla limitata sensibilità mostrata dalla città verso i propri "primitivi" sarà, nella seconda metà del Novecento, l'opera di acquisti per la propria collezione messa in atto dalla Cassa di Risparmio di Ferrara.

In the present contribution are examined some cases of the dispersion of the Ferrarese historic and artistic heritage of the late-gothic age and the pedigrees of these works of art in the 19th and 20th centuries till their arrival to the present day locations. In more general sense are analysed the cultural climate of Ferrara and the reasons for this heavy impoverishment of the artistic contexts of the age preceding the Renaissance one. This loss of the works of art is due to the dominating taste for the golden ages of the so-called *Officina ferrarese* and, also, to the destruction or dismantling yet during the 17th and 18th centuries of the waste majority of the Medieval Ferrarese monumental complexes. In clear countertendency and anticipating the times (as long before the legendary exhibition *Mostra della pittura ferrarese* – Exhibition of the Ferrarese painting – of 1933, the determinant factor to reevaluate the pre-Renaissance artist of the school of Ferrara), must be considered the scholarly career at the Bologna University of the young Filippo de Pisis and his much more precocious journalistic activity relative to the themes here examined. One of the rare moments of the partial compensation to this limited sensibility of Ferrarese *milieu* to the proper "primitives" is the worthy activity in acquisition of the works of art by the local Bank – the Cassa di Risparmio di Ferrara in the second half of the 20th century.



Oggetto del presente contributo è la disamina di alcuni casi di collezionismo, dispersione e riacquisizione, tra Otto e Novecento, di opere del tardogotico ferrarese, il cui recupero critico venne avviato concretamente con i presupposti teorici a monte

della mostra del 1933, come si evince pure da un articolo di Nino Barbantini dello stesso anno (16 Marzo) edito sulla rivista *Nuova Antologia*:

«L'alta statura di Cosmé ha nascosto ai nostri occhi coloro che furono prima di lui, ma è certo che egli non fu precisamente, e come si suol ritenere che sia stato, il fondatore della scuola ferrarese. È vero invece che si inquadra, col suo genio decisivo e colla sua molteplici esperienza, in una tradizione locale, la quale si era iniziata fino allo 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 1439, restò ferrarese anche se visse lontano dalla sua patria, tardo parente dei frescanti trecenteschi, come rivelano il rosso acceso delle sue carnagioni e il tipo solido della "Madonna" e del "Bambino Gesù" col testone e la gagliardia che già gli aveva dato il frescante anonimo di Sant'Andrea, e che gli ridarà, naturalmente a suo modo, Francesco del Cossa» (riedito in: Barbantini 1953, p. 71).

I casi-studio presi in considerazione [fig. 1-22] - propri di quella "tradizione locale" che secondo Barbantini era andata forgiandosi senza interruzione dal principio del secolo XIV - rispetteranno una cronologia che va dalla fine del Trecento ai primi quattro decenni del Quattrocento: periodo che per l'appunto coincide con il regno di Nicolò III d'Este (1393-1441). Per queste opere, per lo più dipinti, si darà conto di qualche precisazione riguardante i passaggi collezionistici e di mercato, cercando di inserire le loro vicende nel quadro più generale della diffusione, avviatasi già tra Sette e Ottocento, del cosiddetto "gusto dei primitivi"; programmaticamente verranno tralasciati i casi più noti ed eclatanti relativi ai capolavori della scuola ferrarese della seconda metà del Quattrocento, le cui vicende possono essere dedotte dai lavori sul collezionismo locale tra Ottocento e Novecento: dal recente lavoro di Marcello Toffanello (2011) si può indietreggiare sino allo studio, uscito postumo nel 1998, di Emanuele Mattaliano sulla collezione Costabili (Mattaliano 1998), la più importante quadreria ferrarese dell'Ottocento e non solo, ma soprattutto sino alla mostra del 1996 *La leggenda del collezionismo. Le quadrerie storiche ferraresi* (Agostini, Bentini & Emiliani 1996); ancora, dai lavori di stampo documentario curati da Grazia Agostini e Lucio Scardino (Agostini & Scardino 1997) e da quest'ultimo e Antonio Torresi (Scardino & Torresi 1999), per arrivare allo studio monografico sulla collezione ottocentesca di Antonio Santini (Scardino 2004). È ben noto come, quest'ultima, gremita di primitivi ma non imponente come la Costabili per numero e qualità di pezzi, sia stata venduta nel 1904 dal figlio di Antonio, Enrico Santini, all'antiquario Filippo Tavazzi di Roma malgrado gli sforzi di mediazione di Adolfo Venturi per far sì che si concretizzasse l'acquisizione da parte del Municipio ferrarese (per le lettere del Venturi: Varese 1972; per le vicende della dispersione: Scardino 2004, pp. 79-80); mentre con la morte senza discendenza del marchese

Umberto Strozzi Sacrati (13 novembre 1982) iniziava la dispersione inesorabile delle ultime parti della collezione avviata a Ferrara, attorno alla metà dell'Ottocento, da Massimiliano Strozzi, che a sua volta aveva acquistato la collezione di dipinti dell'antiquario ferrarese Ubaldo Sgherbi (Marcolini 2005, p. 48). Sono proprio i lotti provenienti da questa collezione, assieme a quelli derivanti dalle alienazioni delle raccolte Vendeghini Baldi e Massari, a costituire le fonti di approvvigionamento privilegiate per gli acquisti messi in atto dalla Cassa di Risparmio di Ferrara sin quasi dai tempi della fondazione (1838). Nel tempo, infatti, gli acquisti di arte antica dell'Istituto, come affermato da Jadranka Bentini (Bentini 1988, p. 132), sono stati «non certo solo frutto di occasioni più o meno allettanti o vantaggiose», ma altresì sospinti dal voler ricostruire «possibili nuclei collezionistici locali dispersi o in via di dispersione».

In questo senso costituisce quasi un *unicum* l'acquisto nel 1972 di una delle rare opere di scuola ferrarese dell'inizio del secolo XV: lo strappo d'intonaco con la *Crocifissione e i santi Girolamo e Stefano* (Fioravanti Baraldi 1984, pp. 95-97) del Maestro di Casa Pendaglia [Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. 21/1107; fig. 1]; l'affresco, già a decorazione di una nicchia votiva originariamente provvista pure di profili e colonnine tortili in cotto, venne presentato nel 1959 dalla Galleria Ferrari di Ferrara alla Biennale dell'Antiquariato di Firenze e beneficiò di una certa risonanza sia sulla stampa specialistica, con un inserto pubblicitario della rivista *Arte figurativa* (1959, n. 5, p. 14) [fig. 27], che generalista locale, con alcuni flash sul *Resto del Carlino* ('Prezioso Affresco' 1959) e sulla *Gazzetta Padana* ('Antiquari ferraresi a Firenze' 1959; cfr. *infra* Appendice 4); a questa fortuna di certo avrà giovato anche l'iscrizione al catalogo di Antonio Alberti, stimato come il campione della stagione prerinascimentale a Ferrara. La pittura, era stata rinvenuta e asportata durante i restauri del 1943 di una dimora privata di via Boccacanale, che un tempo doveva coincidere con la residenza dell'antica famiglia gentilizia dei Perondoli, i cui membri nel Quattrocento facevano parte dello stretto *entourage* di Nicolò III (Griguolo 2015). Un anno dopo vengono donati al comune di Ferrara gli altri due strati d'intonaco – la sinopia e il doppio dell'affresco – che nel frattempo erano stati recuperati dall'immobile (Varese 1979). Del resto, come aveva asserito Francesco Arcangeli in una lettera del 1972 (28 luglio) indirizzata all'Istituto bancario (Fioravanti Baraldi 1984, p. 97), il dipinto - che contestualmente veniva dal critico rivendicato ai pittori operativi in Palazzo Pendaglia che Donato Zaccarini (1914) aveva enucleato per primo - appare «esemplare assai notevole della pittura del tardo gotico ferrarese, così rara a reperirsi».

E in effetti non sono molti i pezzi tardogotici che vengono acquisiti dalla Cassa di Risparmio di Ferrara negli anni seguenti. Nel 1973, mediante l'acquisto di un

secondo nucleo di opere dell'antica collezione Massari<sup>1</sup>, entrano in Pinacoteca, sia la rilevantissima tavoletta del Maestro della Pietà Massari con i *Santi Francesco d'Assisi, Giacomo e Antonio abate* [fig. 2], precedentemente transitata nelle collezioni di Giuseppe Saroli e poi in quella Lombardi<sup>2</sup> dove veniva ascritta a Giotto alla pari dell'opera compagna con il *Cristo in Pietà tra la Vergine e san Giovanni* (Agostini & Scardino 1997, n. 75 p. 256 «due quadretti di Giotto rapp[resentan]ti Santi»; nn. 1-2 p. 263) [fig. 3], che a sua volta era stata donata alla Pinacoteca nel 1952 forse dal duca Massari, ma anche la *Madonna dell'Umiltà* (con l'*Annunciazione* ripartita nei due oculi superiori) del prolifico Maestro del Trittico di Imola (*alias* Antonio Orsini) [fig. 4]; quest'ultima, di certo uno dei vertici della produzione del pittore, a sua volta la si rintraccia nella collezione Saroli-Lombardi dove veniva accreditata niente meno che alla mano di Cimabue<sup>3</sup>. Tralasciando il discorso relativo alle attribuzioni antiche, come al solito incentrato sulle personalità-icona della scuola toscana, per i due ritagli oggi ascritti all'anonimo Maestro della Pietà Massari, verrà speso dapprima il nome di Antonio Alberti da parte di Arturo Droghetti (1901) e di Nino Barbantini (1910), riconoscendo quindi l'impronta ferrarese delle opere, ma anche quelli di Pisanello e di Giovanni da Modena, rispettivamente da parte di Adolfo Venturi (1933) e di Roberto Longhi (1934): giudizi che hanno il pregio di rilevare l'altissima qualità delle opere e il tono eterodosso e internazionale che ne contraddistingue lo stile. Va da sé che l'acquisto della tavoletta con i *Quattro Santi* del Maestro della Pietà Massari [fig. 2] da parte dell'istituto di credito sarà stato sospinto non solo dall'estrema qualità e dalla riconosciuta rarità di manufatti spettanti ai primordi del Rinascimento ferrarese, ma soprattutto dalla presenza in Pinacoteca Nazionale di un'opera della stessa mano; la provenienza delle due tavolette da un medesimo complesso, prospettata già da Barbantini (1918, pp. 17-18), verrà sostenuta con convinzione da Serena Padovani nel 1974 all'interno di una più ampia ricognizione sul tardogotico estense; in questo lavoro, per le due tavolette, veniva accolta l'ipotesi attributiva di Longhi e si prospettava la loro provenienza da un complesso «eseguito [dal maestro] a o per Ferrara» (Padovani 1974, p. 4), andando quindi ad avallare l'idea dell'influenza della cultura di Giovanni da Modena nell'ambiente estense della prima metà del Quattrocento, considerata anche la presenza di opere dell'artista a Carpi.

Certo è che con questi acquisti degli anni Settanta della Cassa di Risparmio, che nel 1984 depositerà stabilmente la propria collezione presso la locale Pinacoteca

<sup>1</sup> Un primo lotto di 47 dipinti era stato acquistato nel 1961 da Maria Cristina Massari Zavaglia.

<sup>2</sup> Ci si riferisce di solito alla collezione Saroli-Lombardi, perché il primo nucleo di opere collezionato da Giuseppe Saroli (1779-1873) passò al genero Riccardo Lombardi (1831-1898), che a sua volta provvide ad implementarla; alla sua morte l'ingente raccolta venne venduta da Alessandro Morelli Condolmieri, cugino ed erede della famiglia, al duca Galeazzo Massari (Agostini & Scardino 1997, pp. 253-286).

<sup>3</sup> «Cimabue Giovanni – Tavola alta Metri 0,52 larga Metri 0,35. Madonna col Bambino in piedi sulle ginocchia» (Agostini & Scardino 1997, n. 202 p. 274).

di Palazzo dei Diamanti, viene sopperita la carenza di opere provenienti dal collezionismo privato cittadino nel museo, basti pensare che, per iniziativa d'acquisto dal Municipio ferrarese, erano giunte, nel 1874, solo quattordici opere della ricchissima collezione Costabili; mentre risalgono solo al 1974 e al 1976, rispettivamente, i legati delle collezioni Vendeghini-Baldi e Magrini (Bentini1984; Scardino& Torresi 1999, pp. 39-43). Varrà la pena di ricordare che è con il legato dell'avvocato Mario Baldi (Ferrara, 1906-1973; per il verbale di deposito e pubblicazione del testamento olografo: Agostini& Scardino 1997, pp. 304-306), ultimo erede di Enea Vendeghini, che entra in Pinacoteca la tavola con la *Madonna con il Bambino* di Gentile da Fabriano [fig. 5], la cui provenienza da Ferrara, benché non dimostrata con il reperimento di fonti di prima mano, rimane altamente probabile (De Marchi 1992, pp. 57, 91 nota 63); stilisticamente affine alle opere dipinte dal pittore al momento dell'approdo in laguna nel corso del primo decennio del Quattrocento (Christiansen 1982, p. 90; De Marchi 1999, pp. 35-36), la tavola, che potrebbe costituire la parte residua di un'ancona destinata all'importante complesso di origine trecentesca di Santa Maria dei Servi (Guerzi in Laureati&Mochi Onori2006, pp.136-139) di Ferrara, rimane il perno per la comprensione della precoce penetrazione delle novità gentiliane tra i pittori estensi, primo tra tutti il Maestro G.Z. (*alias* Michele Dai Carri), ma anche il grande anonimo responsabile della decorazione nella cosiddetta Camera dei falconi di Palazzo del Paradiso.

Bisogna a questo punto ricordare che già nel 1916 Filippo de Pisis lamentava l'assenza di adeguati canali di raccolta o studio-censimento per quelle «opere appartenenti a collezioni private, che troppo spesso perché ignorate o male classificate passano da privati nelle mani dei mercanti e finiscono coll'andare miseramente disperse»; poco oltre, con ancora maggiore sensibilità e lungimiranza, de Pisis chiude il paragrafo asserendo: «non è d'uopo trascurare le grandi cose per le piccole, ma voglio porre in chiaro come anche queste opere minori siano di molta importanza per lo studio e per la conoscenza dell'arte nostra» (Tibertelli de Pisis 1916b; cfr. *infra* Appendice 3; un estratto dell'articolo si trova edito in: Scardino 1997, n. 26 p. 68). Non sarà quindi un caso che l'artista, tra il 1920 e il 1921 (si era trasferito a Roma solo nel 1921: Scardino 1997, p. 35), si prodighi su incarico del Ministero della Pubblica Istruzione per la realizzazione di un catalogo delle opere d'arte di Ferrara e provincia (Zanotto 1996, p. 122; Scardino 1997, pp. 35-36), dando così seguito a quell'attività di critico che il pittore aveva consolidato discutendo, nel novembre del 1920 presso l'ateneo bolognese, la tesi di laurea – *La pittura ferrarese dalle origini agli albori del secolo XV* – relatore Iginio Benvenuto Supino (Pisa, 1858-Bologna, 1949), secondo quanto stabilito da Ezio Raimondi (1985). Quindi la scelta dell'argomento - cui di certo non potrà essere stata parte accessoria il raggio di

interessi del relatore che dal 1908 deteneva la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna presso l'ateneo bolognese - dovrà essere intesa come parte integrante del rapporto speciale che de Pisis aveva con le testimonianze del passato, tanto da apparirci oggi come il giusto corollario alla sua precoce attività di pubblicista<sup>4</sup>. Di questo parla in modo definitivo la messa a punto di un linguaggio pittorico estremamente sperimentale che trattiene, sempre e comunque, un forte richiamo alla cultura umanistica e rinascimentale; l'amore di de Pisis per la storia locale fu assoluto, tanto da trasformarsi nel serbatoio privilegiato da cui attingere per le composizioni figurative (su tali argomenti: Lopresti 1996). Certo è che la consapevolezza della perdita di un patrimonio locale ingente cominciava a farsi strada negli ambienti intellettuali più aggiornati e, quindi, ben si capisce del motivo per il quale la mostra del 1933 avesse l'ambizione di configurarsi proprio come un momento di risarcimento (Toffanello 2000, pp. 35, 58 nota 73) a valle di quella emorragia di opere che portò all'alienazione di molti cimeli del patrimonio storico artistico ferrarese conseguentemente alla dispersione delle collezioni d'arte private, come denunciato da de Pisis in netto anticipo sui tempi. Del resto, come già notato (Toffanello 2000, p. 19), le stesse mostre d'arte locali di fine Ottocento si presentavano come occasioni per l'esposizione di pezzi poi da alienare sul mercato antiquario; tant'è che non è da escludersi che posteriormente all'Esposizione provinciale del 1877 sia uscita, dalla raccolta del collezionista ed esperto d'arte ferrarese Giuseppe Villetti<sup>5</sup>(1831-1884), la bandinella processionale con *Cristo risorto con un gruppo di confratelli*, datata 1423, che oggi si conserva al Museo di Nižnij Novgorod in Russia [Gosudarstvennij Khudozhestvennij Muzei; inv. 675-Ж; fig. 6]. Infatti, secondo quanto già rilevato da chi scrive (Guerzi 2014, pp. 378-379, in part. note 70-71), l'opera potrebbe essere riconosciuta in quella esposta nella relativa sezione dedicata all'arte antica («n. 20. Giuseppe Villetti. *Cristo Risorto*, d'ignoto autore, del 1423»; *Esposizione provinciale di Ferrara 1877*, p. 21). La tavola

---

<sup>4</sup> Sin dai tempi della tesi di dottorato conosco, su segnalazione di Lucio Scardino, il lavoro di laurea di Filippo de Pisis, il testo del quale sto portando avanti l'edizione critica assieme a Maria Cristina Bandera, come ho avuto modo di relazionare al Convegno Internazionale AATI del 2015 (Università per gli Stranieri di Siena, 22-26 giugno) - "La pittura Ferrarese dalle origini agli albori del secolo XV": per l'edizione critica della tesi di laurea (1920) di Filippo Tibertelli de Pisis - nell'ambito del Panel: «L'influenza dei "Primitivi" nella cultura italiana del Novecento», a cura di Mara Nerbanò (Accademia di Belle Arti di Firenze). L'occasione mi è gradita per ringraziare l'Associazione per Filippo de Pisis di Milano, cui ho segnalato il lavoro ricevendone la liberatoria per l'edizione critica.

<sup>5</sup> La figura di Giuseppe Villetti "industriante", come definito dal catalogo del 1877, alla pari di quella del figlio Aldo - nato a Ferrara nel 1852 che a sua volta intraprenderà la professione di rigattiere - è stata vagliata dalle ricerche di Lucio Scardino (si veda: Agostini & Scardino 1997, pp. 297 nota 23; Scardino & Torresi 1999). Non si sa molto dell'attività di Giuseppe, ma è evidente che doveva avere accesso alle collezioni locali; sappiamo, per esempio, che verrà incaricato, il 6 gennaio 1874, di stimare la collezione del defunto Giuseppe Saroli († 30 ottobre 1873) su mandato della figliastra di questi Carolina Morelli Condolmieri (Agostini & Scardino 1997, pp. 255-256; 279 nota 24). La tavola oggi nel museo russo sembrerebbe una tra le poche opere esposte nella rassegna - degli ottantatré numeri di catalogo che componevano la sezione di Arte Antica - spettanti al periodo qui considerato.

opistografa - a quanto desumibile dai lacerti sul verso di una maestosa figura di Dio Padre entro alone luminoso - potrebbe forse configurarsi come lo stendardo della stessa confraternita dei Battuti neri di Ferrara, dal momento in cui, seppur con cautela a causa della mancata visione dal vero dell'opera, il brano con il nugolo di confratelli in preghiera ai piedi del Cristo risorto, oggi quasi completamente abraso (a causa di una troppo spinta pulitura?), parrebbe trattenere ancora minuscoli residui di pigmento nero forse da riconnettersi al colore originario delle cappe; in questo modo ben si spiegherebbe la vicinanza stilistica e iconografica con l'affresco dipinto dal Maestro G.Z. (*alias* Michele Dai Carri), a modo di tavola d'altare, nell'oratorio dell'Annunziata, sede della confraternita dei Battuti neri o della Buona Morte. L'opera pervenne nel 1909 al Museo di Belle Arti di Mosca (futuro Museo Puškin) per donazione dell'importante collezionista di primitivi italiani Mikhail Sergheevič Schekin, che fu console russo a Trieste e la cui collezione fu molto apprezzata da Lionello Venturi (Markova 2002, I, pp. 6-7; Venturi 1912, pp. 3-4); già attribuita a Beato Angelico nella collezione moscovita di Schekin, si deve ad Andrea De Marchi (De Marchi 1992 (ed. 2006) p. 106 n.89) la restituzione dell'opera al corpus del pittore ferrarese.

Tuttavia se a grandi linee la griglia di interpretazione critica definita da Barbantini si è rivelata di grande lungimiranza, vero è che per gli sviluppi del tardogotico ferrarese la vicenda di Antonio Alberti si è dimostrata di assoluto secondo piano, dal momento in cui il prolifico pittore ferrarese parrebbe avere lavorato soprattutto in ambito centroitaliano, come prontamente ribattuto da Roberto Longhi (1934, pp.12-14) a ridosso della mostra. Infatti, mentre Antonio di Guido di Giovanni Recchi, originario di Badia Polesine nei pressi di Rovigo (come recentemente precisato: Negroni 2002), risulta trasferito a Urbino (dove è attestato dal 31 agosto 1418 e dove anche prende moglie per la prima volta), a Ferrara è operativo il cosiddetto Maestro G. Z. - ossia il documentato pittore ferrarese Michele Dai Carri - la gran parte delle opere del quale veniva appunto ritenuta porzione del catalogo dell'Alberti. Si deve ancora a Zaccarini (1914) la circoscrizione dell'attività dell'anonimo e la rivendicazione del ruolo trainante per il contesto estense; sorvolando sul capitolo dell'apprendistato dell'Alberti<sup>6</sup>, probabilmente da non riconnettersi al contatto con il «Pittore del Crocefisso G.Z.» come pure voleva Zaccarini, varrà la pena di ribadire, seguendo l'impostazione critica di quest'ultimo, che il *name-piece* del gruppo - ossia la tavola con il *Thronus Gratiae* della

---

<sup>6</sup> Appare difficile da credere che, come supposto (Giuliani 2009), possa essere nato negli anni Settanta del Trecento e che, quindi, lo si possa riconoscere nell'Antonio da Ferrara responsabile della realizzazione del polittico posto, il 24 marzo 1397, sull'altare maggiore («altare grande») del Duomo di Ferrara (Franceschini 1993, I, n. 104; Guerzi 2007-2008, p. 351).

Pinacoteca Nazionale di Ferrara<sup>7</sup> [inv. 73; fig. 7] – «ci dimostra un maestro che pur operando nei primi anni del Quattrocento, se non negli ultimi del secolo precedente, già si è staccato dal convenzionalismo dei predecessori, che apre nell'arte ferrarese una nuova via» (Zaccarini 1914, p. 170). Fatto più importante è che Zaccarini individua il legame stilistico esistente tra quest'opera e la tavola con la *Vergine con il Bambino in trono, un santo Vescovo e Pietro dei Lardi* [New York, Metropolitan Museum of Art; inv. 65. 181. 5; fig. 8]: opere che ad oggi costituiscono, assieme all'affresco con la *Resurrezione* dipinto per la confraternita dei Battuti neri di Ferrara [Oratorio dell'Annunziata], i cardini della ricostruzione del catalogo spettante al presunto Michele Dai Carri.

La tavola oggi a New York, già nella collezione Costabili<sup>8</sup>, è certamente uno degli esempi più eclatanti di opere del primo Quattrocento transitate sul mercato internazionale tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo seguente. Zaccarini non ebbe modo di stimarla dal vero ma solo in riproduzione («ci fu offerta, appunto in questi giorni [nei quali stava lavorando al suo contributo], la fortunata occasione di poter ammirare la fotografia di una tavoletta già appartenente alla Quadreria Costabili»; Zaccarini 1914, p. 170), perché a quel tempo la tavola si trovava - all'incirca dal 1904 - a Parigi presso l'antiquario di origini ferraresi Renato Avogli-Trotti (Ferrara 1875 – Parigi 1946); Trotti l'aveva forse acquisita a seguito dell'alienazione della collezione Costabili presso la ditta milanese di Giulio Sambon (27-29 aprile 1885, n. 22; Scardino & Torresi, 1999, p. 19), che a sua volta aveva ricevuto l'incarico di vendita da Angelo Genolini<sup>9</sup>; se a grandi linee i passaggi collezionistici della tavola, ex-voto del notaio ferrarese Pietro dei Lardi come ben appuntato da Giacomo Bargellesi (1955), sono abbastanza ben delineabili dacché compare (1838) nella collezione del marchese Giovanni Battista Costabili (Zeri & Gardner 1986, p. 72; Mattaliano 1998, p. 34, fig. 3 p. 77), parrebbe non trovare riscontro la notizia della provenienza dall'abbazia di Pomposa (riportata dal primo catalogo della collezione ferrarese a cura di Camillo Laderchi: 1838, I, p. 24 n. 3). Posteriormente al passaggio nella galleria di Place Vendôme<sup>10</sup> di Avogli Trotti l'opera

---

<sup>7</sup> L'opera reca nei due angoli in basso due marchi – evidentemente due *signum mercatoris* - con le lettere capitali G e Ç (da sciogliersi in Z), che però Zaccarini (1914, p. 170) poneva in relazione al «segno di un prelado committente». La lettura di Zaccarini emendava definitivamente la decodificazione delle lettere come «G. G.» in passato ritenute in relazione alla sigla del pittore, poi riconosciuto nel fantomatico Galasso Galassi; ugualmente quest'ultima ipotesi verrà confutata dallo studioso per ragioni di cronologia dal momento in cui Galasso altri non poteva essere che il più giovane e documentato Galasso di Matteo Piva.

<sup>8</sup> Dove veniva ascritta a Galasso Galassi.

<sup>9</sup> Genolini, solo l'anno prima, aveva acquistato il blocco della collezione dal marchese Alfonso (Maioli & Orsi 1998, pp. 25-27).

<sup>10</sup> Stando a quanto asserito da Luigi Bellini (1959, pp. 247, 269), che specifica della prassi del collega di celare, nella sala d'esposizione, «i quadri italiani dai nomi famosi [...] sotto tendaggi di velluto rosso».

transita nella collezione londinese di Robert Langton Douglas (1864-1951), dove presumibilmente rimase sino al 1924, quando, per il tramite di Paul J. Sachs, verrà acquisita da Arthur Lehman per la sua collezione (Virch 1965, pp. 18-22). Del possesso effettivo dell'opera da parte di Langton Douglas si deduce da una lettera da Assisi di Frederick Mason Perkins del settembre 1925, come mi precisa Keith Christiansen. La presenza dell'opera nella collezione Lehman viene attestata da un'immagine riprodotte un ambiente della sua residenza dove la tavola giace appesa a una parete[fig. 28]. Sarà Adele L. Lehman a donarla nel 1965 al Metropolitan Museum in memoria del marito.

Il legame tra la tavola oggi al Metropolitan e la *Trinità* della Pinacoteca di Ferrara [fig. 7-8], in seno alla mostra del 1933, non viene quindi riconosciuto («ma questa relazione, anche a giudizio di Adolfo Venturi, non sussiste» specifica Barbantini—(ed) 1933, p. 20), malgrado venga ammessa la spiccata individualità dell'anonimo autore della *Trinità*. La provenienza di quest'ultima, giunta nella Pinacoteca nel 1837 per donazione dalla collezione della famiglia Armari<sup>11</sup> di Ferrara, può essere ripercorsa solo per sommi capi, malgrado la si possa annoverare tra i rari casi di opere tardogotiche musealizzate già al momento della costituzione della Pinacoteca Civica<sup>12</sup>. È da sempre citata e ritenuta una “primizia” dell'arte ferrarese dei primi decenni del Quattrocento; lo stesso Pisis non manca di ricordarla facendo prontamente riferimento alle recenti ipotesi di lavoro di Zaccarini (Tibertelli de Pisis 1916a; Scardino 1997, p. 64 n. 15; cfr. *infra* Appendice 2).

Ridimensionato l'apporto di Antonio Alberti è il presunto Michele dei Carri a divenire la personalità cardine per la comprensione del tessuto artistico della Ferrara di Niccolò III d'Este, ed è grazie al suo operato che vengono mediate tra i pittori locali le novità gentiliane, secondo la ricostruzione avviata da Andrea De Marchi (1987) e come ben evidenziato dal citato affresco con il *Cristo Risorto* dipinto per la confraternita dei Battuti neri entro il secondo decennio del secolo. Le sue opere, come appunto la tavola del Metropolitan Museum, lasciano ben intuire il rapporto con un altro protagonista del tardogotico padano: lo scultore Jacopo della Quercia<sup>13</sup> che fu attivo a Ferrara sin dal 19 settembre 1403 e con il quale il pittore ebbe modo di collaborare nella decorazione della cappella di Virgilio di Boezio Silvestri da Rovigo già in Cattedrale. Se le circostanze di questa impresa sono ampiamente studiate

---

<sup>11</sup> Provenienza da sempre riportata in sede critica, ma, a quanto mi risulta, non verificata con il reperimento di documenti relativi alla donazione e alla stessa collezione.

<sup>12</sup> L'atto di costituzione ufficiale della Pinacoteca risale al 1837: Bentini 1981, p. 14.

<sup>13</sup> Questi aveva terminato nel 1407 la *Madonna con il Bambino* (Ferrara, Museo della Cattedrale) che un tempo era il fulcro dell'arredo della cappella di Santa Maria Alba, di patronato di Virgilio di Boezio Silvestri da Rovigo, già esistente in cattedrale e il cui apparato pittorico venne successivamente espletato dal Dai Carri.

risultano meno note, perché di recente messa a fuoco (Cavazzini& Galli 2007, pp. 13-14; Marguerite in Seidel & all. 2010, pp. 108-109), quelle relative alla *Madonna con il Bambino* [fig. 9] in legno policromo eseguita dallo scultore tra il 1430 e il 1435, ossia diversi anni dopo la realizzazione dell'apparato decorativo della cappella Silvestri. Proveniente forse dalla carmelitana chiesa di San Paolo dove la attesta Cesare Barotti (1770, p. 88), la monumentale scultura viene acquistata dal Louvre nel 1896, forse per volere dell'allora direttore Louis Courajod, dall'antiquario parigino Stéphane Bourgeois, che asseriva, a suo turno, di averla acquistata dal già arcivescovo di Ferrara cardinale Luigi Giordani (1822-1893).

Parlando delle opere uscite dalle botteghe di quegli artisti che contribuirono alla diffusione del linguaggio tardogotico, in maniera più o meno accentuata allineati su scelte stilistiche dipendenti dall'opera del presunto Dai Carri, non potrà non saltare agli occhi la penuria di loro opere presenti nelle sedi museali, soprattutto in quelle del territorio locale. Al di là dei pezzi provenienti dallo smembramento di polittici e ancone, per i quali rimane molto da fare al fine della comprensione dei contesti originali, la produzione locale pare contraddistinta dalla copiosa creazione di piccoli altari e anconette destinati alla devozione privata, nei quali, ancora a metà secolo, verranno reiterati schemi e iconografie messi a punto alcuni decenni prima. Le stesse fonti ferraresi, del resto, avvallano l'idea di un contesto artistico brulicante di figure di pittori e decoratori di medio livello atti alla produzione degli oggetti più svariati su richiesta della corte e delle famiglie dell'*entourage*; tant'è che, ancora durante i regni di Leonello e Borso, accanto a una produzione stilisticamente più allineata sulle novità rinascimentali, se ne doveva mantenere viva una dal gusto più compassato atta ad assecondare le richieste di una committenza dalla sensibilità artistica non sempre aggiornatissima. Si spiegherebbero in questo modo sia il credito goduto da Antonio di Cristoforo Orsini da Venezia (*alias* Maestro del trittico di Imola<sup>14</sup>) negli ambienti più vicini alla corte, sia i nutriti cataloghi di opere di formato ridotto, disperse nelle più svariate sedi museali o in misconosciute raccolte private, ascritte, per esempio, al Maestro dell'Adorazione di Ferrara o al Maestro delle Anconette Ferraresi (Zappasodi in Sgarbi 2017, pp. 30-33).

Dalla fiorentina bottega cittadina del presunto Orsini, lungamente documentato in ambito estense, uscirono molte opere destinate alla devozione privata, che rientrano a pieno titolo in questo discorso, ma delle quali si fatica a reperire memoria di passaggi collezionistici e/o di vendita. È un caso praticamente unico quello, già citato

---

<sup>14</sup> La proposta di identificazione del Maestro del trittico di Imola con il documentato pittore Antonio di Cristoforo Orsini da Venezia la si deve a Massimo Ferretti (1995, p. 73, nota 4). È stata accolta da più parti, anche da chi scrive (Guerzi 2007-2008, pp. 145-230); di alcune conclusioni si è già dato conto (Guerzi 2009; 2010), ma l'argomento sarà oggetto di una trattazione specifica di prossima pubblicazione.

in apertura, incarnato dalla *Madonna dell'Umiltà* [Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. 20/11001; fig. 4], che, già nella collezione di Riccardo Lombardi (1831-1898) e poi in quella del duca Galeazzo Massari Zavaglia (1841-1902), sarà acquistata dalla Cassa di Risparmio di Ferrara nel 1961 e depositata in Pinacoteca nel 1972. Le attribuzioni antiche dell'opera hanno spaziato da Cimabue a Duccio, dalla "maniera greca" ad Antonio Alberti (Agostini, Bentini & Emiliani 1996, p. 190 n. 81), finché Serena Padovani (1976) non l'ha riportata nel catalogo del Maestro del Trittico di Imola, alla pari di molte altre opere stilisticamente confrontabili transitate sul mercato d'arte novecentesco.

Non molto differente dovette essere la produzione delle botteghe del Maestro di Casa Pendaglia e del Maestro delle storie di San Giovanni Evangelista, malgrado si sia più edotti sul tenore del loro operato grazie alla sopravvivenza di opere dal carattere monumentale. Rientrano in questa produzione le due valve dipinte recto e verso, recanti rispettivamente *Sant'Antonio abate* e *santa Margherita* [fig. 10-11] e *san Cristoforo* e la *Crocefissione* [fig. 12-13], comparse presso la galleria parigina di Giovanni Sarti (Guerzi in *Italian Masterpieces* 2015, pp. 84-90; Guerzi in Sgarbi 2017, pp. 26-30). Opere certe del Maestro di Casa Pendaglia, tali due tavolette dovevano costituire le antine di un piccolo trittico, forse reliquiario, dalla fattura molto semplice ed essenziale; per noi, quindi, vista la penuria di simili opere superstiti diventano esempio praticamente unico di tutta una messe di manufatti dal tono minore attestati dai documenti dei quali si è sopra accennato. All'apice di questo discorso dovrà essere posta la tavola con la *Madonna dell'Umiltà e Annunciazione* (ripartita nei due oculi in alto) di ubicazione ignota [fig. 14], recentemente transitata sul mercato antiquario con un'ascrizione ad Antonio Alberti (Londra, Bonhams, 7 dicembre 2011, lot. 36) formulata ancora da Roberto Longhi, ma che è da considerarsi lavoro del probabile Michele Dai Carri (Guerzi 2007-2008, pp. 91-92). Non è dato sapere come questa tipica tavoletta destinata alla devozione privata sia arrivata a Parigi nella galleria di George Wildenstein, che poi la rivendette il 14 settembre 1951, stando a quanto si apprende da una nota appuntata sul retro di una immagine custodita nella Fototeca di Bernard Berenson (Scatola, Veronese XIV-XV centuries). Reimportata in Italia la si trova nella Galleria Celestini di Milano che, come riportato dal catalogo Bonhams del 2011 («with Galleria Celestini, Milan, from whence acquired by the present owner in 1960»), a sua volta la aliena attorno al 1958, come confermato da una lettera inviata a Luigi Coletti da Gerardo Celestini (cfr. *infra* Appendice 5). Da datarsi probabilmente alla fine del terzo decennio del Quattrocento, la piccola tavola (62x45 cm) si configura come il modello dal quale discenderanno, almeno sino alla

metà del secolo, molti prodotti di ambito estense<sup>15</sup>[fig. 4], sia per la tipologia dell'Annunciazione ripartita nei due compassi in alto, sia per il fitto uso di incrostazioni in pastiglia rilevata in corrispondenza del fondo, ma soprattutto per la tipica struttura ad arco su colonnine tortili che inquadra la composizione.

Questa rara anconetta pare incarnare, alla pari di quanto potrebbe dirsi per le più diffuse opere del presunto Antonio Orsini, quel tipico prodotto di fascia media che, nella prima metà del Novecento, riusciva a catturare gusto e aspettative d'acquisto dell'alta e media borghesia europea e non solo, ma che oggi, al contrario, pare non trovare più un'adeguata platea di acquirenti. Va da sé che interrogare gli inventari delle raccolte locali dei secoli XIX e XX a proposito di queste opere appare oltremodo sconcertante, ma è dato presumere che, seppur nascoste nella genericità delle descrizioni inventariali, nelle collezioni locali non dovessero mancare esemplari ascrivibili al momento qui considerato o a al pieno Trecento, al di là dei pochi casi noti. Di certo - vista la dispersione cui furono soggetti i manufatti spettanti ai secoli più remoti - appare lecito supporre che l'eventuale loro immissione nel mercato dell'arte avvenisse senza suscitare particolari scalpori, dal momento in cui si trattava di opere ancora ben poco recepite e praticamente non seriate in sede critica. Del resto l'incertezza attributiva cui è soggetta l'arte antica è uno dei fattori che, da sempre, ha determinato per il settore specifico una mole d'affari contenuta rispetto a quella connessa al mercato dell'arte contemporanea, secondo quanto ribadito in un'intervista da Ludovica Trezzani (Bortolotti 2012). Bisogna poi dire che, a livello locale, complice il gusto neorinascimentale e neo-estense che infondeva il clima culturale cittadino, si è sempre preferito guardare ad altri secoli per la valorizzazione del patrimonio storico-artistico; e, in fondo, non sarà inutile ribadirlo, la stessa esposizione del 1933 da cui si è partiti aveva trovato ragione nel novero delle celebrazioni per il IV centenario della morte di Ludovico Ariosto, per definizione icona del mondo poetico rinascimentale. È poi grazie all'intervento di Adolfo Venturi che la stessa mostra viene pensata sin dalle origini come un momento di riflessione, secondo quanto attesta la ben nota lettera del 27 Aprile 1932 che, «il più grande conoscitore dell'arte ferrarese», indirizza al podestà di Ferrara Renzo Ravenna. Questi, infatti, esplicita che il progetto di esposizione, a suo giudizio, doveva prestarsi «non solo a raccogliere opere belle e storicamente importanti, ma anche tali da permettere di chiarire e risolvere i problemi» (la lettera è riportata integralmente in: Padovani 1954, pp. 382-383; mentre la prima citazione la si trova nello specifico a p. 381).

---

<sup>15</sup> Come già notato da Serena Padovani che legava l'opera al *corpus* di Antonio Alberti (Padovani 1975, pp. 19 nota 39, 40).

Prima di concludere vale la pena di ricordare che, all'inizio del secolo, alla pari di quando accaduto a molte opere mobili, prendono la via del mercato molti cimeli di pittura murale recuperati da chiese e palazzi, malgrado la benemerita attività di tutela e restauro messa in atto della Società Ferrariae Decus sin dalla fondazione (1906). È, per esempio, grazie all'attività di quest'ultima associazione e per interessamento di Barbantini stesso, che, nel 1932, verranno recuperati da una cappella di San Domenico gli affreschi con le *Storie di san Giovanni Evangelista* [fig. 15], che in seno alla mostra dovevano andare ad incrementare la sezione dedicata all'epoca tardogotica, ma soprattutto esplicitare l'influenza di Pisanello sulla pittura ferrarese del tempo (Toffanello 2000, p. 35). L'esposizione di questo grande affresco, recuperato mediante la ripartizione dell'intero in due sezioni di strappo, in seguito depositate nella locale Pinacoteca (dove tuttora si conservano; inv. 29-30), avvia il recupero del catalogo dell'anonimo pittore, oggi denominato appunto Maestro delle Storie di san Giovanni Evangelista, ma all'epoca della mostra del 1933 definito come "Frescante verso il 1440" («un ignoto ferrarese sottomesso alla tradizione gotica e che lascia supporre di avere conosciuto l'opera del Pisanello»: Barbantini 1933, pp. 18-19). La produzione dell'anonimo, fortemente dipendente dalla lezione dell'ipotetico Dai Carri, parrebbe scalarsi tra secondo e quarto decennio del Quattrocento. Ad un momento antecedente rispetto agli affreschi già in San Domenico - realizzati forse non anteriormente al 1438 per via dei dati di costume in linea con la moda degli anni del Concilio - si dovrà scalare il polittico con *Storie di sant'Antonio abate* [Firenze, Museo Stefano Bardini; inv. Comune 88; fig. 16], ascritto al catalogo dell'anonimo da Mauro Minardi (2007, pp. 188; 2011, pp. 245-260, tav. 33 p. 73), che, con cautela, ne rivendica la provenienza dal monastero di Sant'Antonio in Polesine (Minardi 2011, p. 260), dove l'attività dell'anonimo è ampiamente documentata. Nulla però è dato sapere delle vie percorse dal polittico dacché dovette uscire da Ferrara e approdare a Firenze nella collezione di Arnaldo Corsi (1853-1919), antiquario appassionato di pittura gotica e fondi oro (Giachetti 2011, p. 33); il polittico lo si può vedere esposto già al tempo del primo allestimento della raccolta (1939) posteriormente al lascito della stessa al Comune di Firenze, come attestato dall'immagine riprodotta da Sonia Chiodo (2011, fig. 2 p. 16).

Sorte ben diversatocò agli affreschi - l'uno con il *Battesimo di Cristo* e l'altro con l'*Incoronazione della Vergine* (Collezione privata) [fig. 17-18] –pubblicati da Federico Zeri (1988) come opera del Maestro del Trittico di Imola e con una generica asserzione di provenienza ferrarese. Secondo quanto appuntato da chi scrive (Guerzi 2009) i due strappi un tempo erano posti a decorazione di un ambiente, forse l'ospedale dedicato a San Giovanni, facente capo al sito gerosolimitano della Santissima Trinità, ubicato tra le vie Boccaleone e Cortevicchia e la cui sorte nefasta

inizia al tempo delle soppressioni napoleoniche. Gli affreschi vengono recuperati attorno al 1913, secondo la memoria di un articolo del 10 ottobre 1915 apparso sul periodico *La Domenica dell'Operaio* (cfr. *infra* Appendice 1). Stando al cronista, i lacerti, ritrovati in un ambiente al piano superiore del citato sito (soppresso nel 1798 e poi oggetto di vendita da parte «dall'agente dei beni nazionali francesi») - «furono trasportati in tela nel 1913 e acquistati da un Generale, per un suo Castello in Piemonte»: notizia che, malgrado contrasti con le date dell'acquisto riportate da Zeri nel 1988<sup>16</sup>, non potrà essere posta in dubbio vista la perfetta coincidenza dei soggetti e delle circostanze del rinvenimento. Allo stesso modo finì sul mercato internazionale del Novecento il bassorilievo con il *Thronus Gratiae* un tempo sull'altare maggiore della medesima chiesa della Trinità e oggi conservato a Berlino [Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. Nr. 2968; cm 164x117; fig. 19], dacché, appunto, lo si acquista sul mercato bolognese attorno al 1905 per Kaiser Friedrich Museum (Schottmüller 1933, p. 113); ivi per volere del direttore di allora, Wilhelm Bode, giace collocato al centro di una gremita parete di rilievi rinascimentali secondo quanto testimoniato da un'immagine con prove di allestimento parietale di mano dello studioso (Niemeyer Chini 2009, p. 184 fig. 72). Stando a quanto riportato da Gualtiero Medri, l'opera venne trafugata al momento della demolizione della chiesa «e portata non si sa dove»<sup>17</sup> (Medri 1963, tav. 117). Opera di grande importanza per la ricostruzione in fieri del panorama della scultura ferrarese della seconda metà del Quattrocento, si configura come lavoro di artista ferrarese attivo verosimilmente tra settimo e ottavo decennio (Stemp1992, vol. I p. 33, vol. II fig. 44; Guerzi 2009, pp. 307-309; Marco Pizzo – 2007, pp. 91, 108 - ne propone un avvicinamento alla bottega di Nicolò Baroncelli), ma anche come esempio di quella grave e capillare fuoriuscita di opere dal contesto cittadino tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento. Coincidenza vuole quindi che a distanza di poco tempo due dei più importanti Musei europei – appunto Louvre e il Kaiser-Friedrich-Museum – ricerchino e riescano ad accaparrarsi due importanti pezzi di scultura ferrarese che il territorio per cui furono creati non seppe proteggere, facendoci ben comprendere il valore del monito di de Pisis: “sarà il caso di raccogliere e ordinare giudiziosamente tante opere che abbiamo in città nascoste e in continuo pericolo di ... partenza” (cfr. *infra* Appendice 3).

---

<sup>16</sup> «Dove furono portati, verso il 1860, da un conte Avogadro, forse Tancredi Avogadro Lascaris di Torino, morto nel 1875».

<sup>17</sup> Di certo nel 1787 la scultura era sull'altare, secondo quanto riportato da Antonio Frizzi (Frizzi 1787, p. 105): «Ivi è un Padre Eterno con Gesù in Croce, e lo Spirito S. tutto di terra cotta in rilievo, da mirarsi solo per la grande antichità». Questa frase ci fa ben comprendere il punto di vista di Frizzi (uno dei padri fondatori della storiografia ferrarese), evidentemente incentrato sull'idea di vetustà di un oggetto, rispetto a quello che in seguito guiderà nella ricerca di opere gli emissari dei musei e gli antiquari, per i quali queste sculture incarnavano un ideale estetico ed erano perciò degne di essere esposte nei grandi Musei.

In chiusura varrà la pena di richiamare il caso contrario di recupero in extremis di un'opera, quale il rilievo della *Trinità con Annunciazione* [Ferrara, Seminario Arcivescovile; fig. 20] già nel «retro del coro della chiesetta di S. Giustina sulla via Garibaldi», secondo quanto attestato sempre da Filippo de Pisis (1916), che, datandola alla metà del secolo XV, non mancava di ribadire il legame iconografico con la tavola di stesso soggetto della Pinacoteca di Palazzo dei Diamanti, come si è già accennato; la terracotta, tolta dai muri della chiesa poco prima della vendita del complesso di pochi anni fa (Giovannucci Vigi 2009, pp. 116-117), è stata depositata presso il Seminario Arcivescovile, dove ne è stato immediatamente curato il restauro che ha cercato di recuperare la policromia cui accennava de Pisis. È relativamente recente la restituzione del rilievo al catalogo di Michele di Niccolò di Dino (Galli&Cavazzini 2007, p. 22, figg. 38-40), plastificatore di origini fiorentine, per questo comunemente chiamato Michele da Firenze, che fu lungamente attivo in città e per la corte; il marchese Nicolò III gli demandò tra l'altro, tra il 1439 e il 1440 (Galli&Cavazzini 2007, p. 20), la realizzazione dell'ancona in terracotta, poi andata distrutta alla pari dell'imponente complesso, per la chiesa di Santa Maria degli Angeli ubicata a fianco della delizia suburbana di Belfiore. Ancora, nella stessa collezione del Seminario si conserva poi parte delle opere provenienti dalla citata novecentesca collezione di Mario Magrini (Ferrara, 1884-1964; per un elenco delle opere: Scardino& Torresi 1999, p. 42), il cui pezzo più rilevante è indubbiamente il quattrocentesco *Crocefisso* [fig. 21] in terracotta policroma che da solo basterebbe ad inaugurare un museo e che sarà oggetto di un mio prossimo contributo. Ivi giace poi, semidimenticato, uno dei pochissimi lacerti di pittura murale trecentesca, quale il *Vir Dolorum* [fig. 22-23] che si conservava una tempo su un altare dalla chiesa di Santa Apollonia; recuperato a dire di Gualtiero Medri «il 3 maggio 1931 sotto uno strato di calce durante i lavori di una camera di via Mazzini, e dall'Autorità ecclesiastica qui [ossia nella detta chiesa] collocato» (Medri 1967, p. 205), viene datato dallo stesso studioso alla prima metà del XV secolo, alla pari di quanto fatto più recentemente da Berenice Giovannucci Vigi (2009, pp. 8-9), che nello specifico lo ha visto come opera della «Maestranza di Casa Pendaglia». Opera rara, di modeste dimensioni (cm 75x49) e dal carattere votivo, che ci riporta nell'alveo della pittura del primo Trecento e nella fattispecie nel novero della bottega del cosiddetto Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine: basti il confronto con la testa scapigliata e irsuta dello sgherro nell'atto di decollare il Battista nel riquadro con la *Decapitazione del santo e la danza di Salomè*, o con quella del San Giovanni entro l'antro infernale nella scena seguente del ciclo con la *Discesa di Cristo agli inferi* [Ferrara, Monastero di Sant'Antonio in Polesine, chiesa interna, cappella destra del coro; fig. 23-24-25-26].

Certo è che, relativamente alle dispersioni intercorse in seno al patrimonio storico-artistico locale tra Otto e Novecento, il capitolo relativo alle opere plastiche si configura come ancora più infelice rispetto a quello che si è tentato di definire relativamente alle opere pittoriche del primo Quattrocento. Non sembra sussistere dubbio circa il fatto che le opere spettanti al periodo prerinascimentale - si trattasse quindi di opere pittoriche o scultoree - furono poco ricercate e apprezzate in seno al mercato e al collezionismo locali, da sempre più attenti, salvo sporadici casi, ai cimeli dei decenni successivi o del pieno Rinascimento, eccezioni felici rimangono i casi delle raccolte Costabili e, in misura minore, Santini e Magrini. La scarsa conservazione nella zona d'origine di questi prodotti dovrà poi essere imputata alla distruzione e/o completo rifacimento tra Sei e Settecento di chiese e oratori trecenteschi e quattrocenteschi di primaria importanza: circostanza che, certo, non potrà avere pesato positivamente nei confronti di una più capillare diffusione dell'apprezzamento verso i cosiddetti "pittori primitivi", forse ben al di là del gusto imperante a livello di classe dirigenziale cittadina tra Otto e primo Novecento; quest'ultima, nella fattispecie, pare mostrare - salvo sporadici casi testé ricordati - ben poca sensibilità verso la preservazione di tali testimonianze, forse anche in ragione di una decisamente non florida situazione delle finanze pubbliche. Su Ferrara sembra gravare, più in generale, quella coltre di marginalità e isolamento subita prima all'interno dello stato pontificio e poi nel contesto dell'Italia unita, situazione che la rende territorio ideale per la conclusione di affari allettanti da parte di rigattieri e antiquari.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

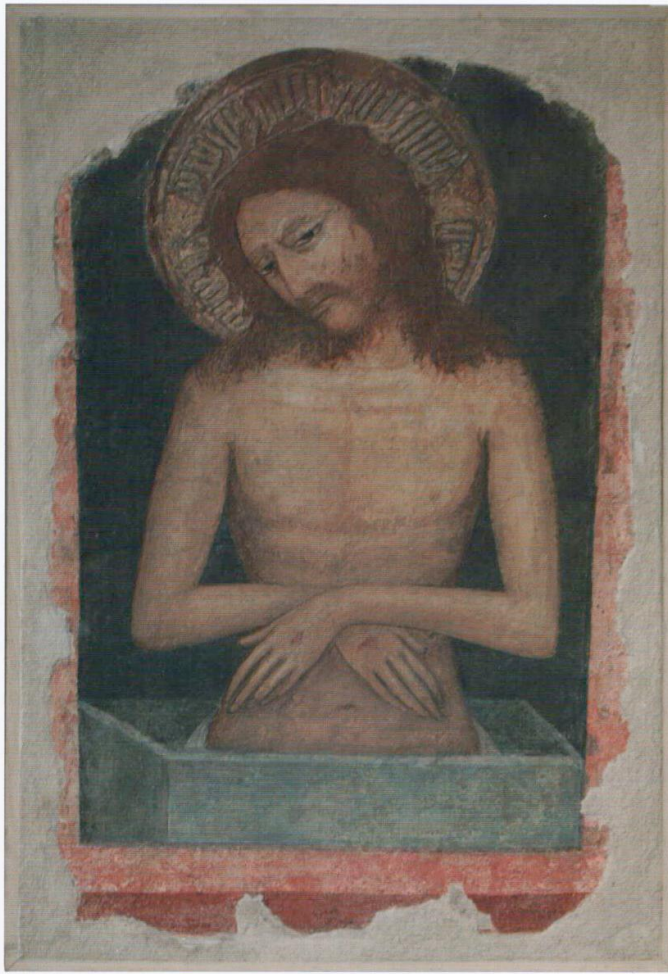


Fig. 23: Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *Vir Dolorum*, Ferrara, Seminario Arcivescovile.

Fig. 24: Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *Decollazione del Battista e Banchetto di Erode*, Ferrara, Sant'Antonio in Polesine.





Fig. 25: Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *Discesa agli Inferi*, Ferrara, Sant'Antonio in Polesine.

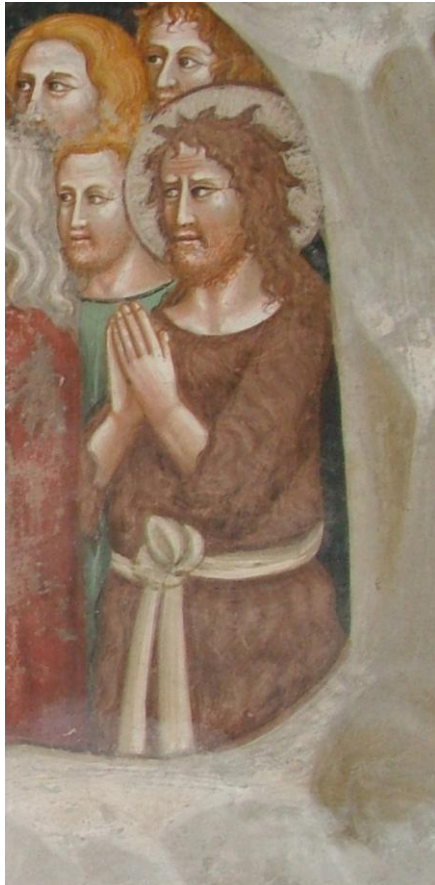


Fig. 26: Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *Discesa agli Inferi*, particolare, Ferrara, Sant'Antonio in Polesine.



Antonio Alberti da Ferrara: *Crocifissione* (affresco staccato)

**GALLERIA FERRARI**

**FERRARA**

**Corso Giovecca 75**

Fig. 27. Maestro di Casa Pendaglia, *Crocifissione e i santi Girolamo e Stefano*, inserto pubblicitario della Galleria Ferrari di Ferrara (da *Arte figurativa* 1959, n. 5).



Fig. 28. Residenza di Adele e Arthur Lehman.

Ringraziamenti: Maria Cristina Bandera, Monsignor Danillo Bisarello, Andrei Bliznikov, Francesca Cappelletti, Fiorenzo Cesati, Keith Christiansen, Andrea De Marchi, Corinna Mezzetti, Michele Nani, Mara Nerbano, Lucio Scardino, Anna Stanzani, Luca Taddia, Federica Veratelli, don Stefano Zanella.

## Appendice 1

*Domenica dell'Operaio*, 10 ottobre 1915.

Effemeridi ferraresi

7 ottobre 1392 – Fra le tante chiese e monasteri, che sorgevano nella nostra città, Ferrara aveva fino al Sec. XII anche la chiesa e il monastero di San Giovanni Gerosolimitano. Infatti dal testamento di Guglielmo II Adelardi Marchesella del 1183 appare già esistente tra noi la chiesa dei cavalieri di Gerusalemme: disponeva quel principe che, morendo egli senza prole, metà de' suoi beni andasse a tale chiesa, che fu poi Commenda dell'ordine di Malta. S. Giovanni suddetto si chiamava anche «*La Trinità*» fino al Sec. XIV: da un atto dell'Archivio dei Residui Demaniali (favoritomi molto gentilmente dallo studioso sig. D. Donato Zaccarini) si conosce, sotto la data del 7 Ottobre 1392, che, «*Venerabilis et egregius milesdominus frater Albertus de la molza de mutina (era) prior, rector et legitimus administrator ecclesiae Trinitatis de ferraria etc.*». In via Cortevicchia, già della Trinità, i tre negozi di farina, forno e macelleria contenevano la chiesa e il monastero di S. Gio. Gerosolimitano. Erano posseduti nel secolo passato da D. Sante Flori, curato di Fossanovina. Il n. 27 di detta via mostra l'ingresso della chiesa. Sull'angolo, con via Boccaleone, è una statua antica del Precursore da cui il locale prese il nome di S. Giovannino. Qui era una classica Triade della seconda metà del '400 (Il Padre Eterno col Figlio in croce tra le braccia, e lo Spirito Santo in forma di colomba) attribuita erroneamente al celebre Alfonso Cittadella, detto Lombardi: bassorilievo in cotto pregiatissimo, ancora esistente sul finire dell'800 nel piano inferiore, nel negozio allora Baricordi. Fu poi venduto a un bolognese! La chiesa dell'antico Spedale veniva ufficiata dalla Confraternita dei Sacchi, sotto il titolo della SS. Annunziata: fu ufficiata fino al 1787, quindi, posta all'incanto e venduta dall'agente dei beni nazionali francesi. Negli ultimi anni del secolo passato, durante un restauro, fu scoperto al piano superiore un affresco quattrocentesco, raffigurante «*L'Incoronata*»; e un altro dipinto parte di un quadro, esprimente «*Il Battesimo di Gesù*». Tali frammenti di affreschi, opera del pennello della scuola Umbro-Marchigiana, della prima metà del Quattrocento, furono trasportati in tela nel 1913 e acquistati da un Generale per un suo Castello in Piemonte!

## Appendice 2

*Gazzetta Ferrarese*, giovedì 20 gennaio 1916

Tra il vecchio e il nuovo.

*Terre cotte, stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara. La lunetta nel retro-coro di S. Giustina. L'Annunciazione con la Trinità.*

Ben pochi dei miei Concittadini, credo, conoscono quest'opera d'arte media, ma interessantissima e degna di studio e di ricerche.

Evidentemente l'opera non è anteriore alla seconda metà del secolo XV, e forse fu eseguita dopo il 1450. È una terra cotta a forma di lunetta che sembrerebbe fosse in origine a sesto acuto, era divisa in tre frammenti, che non la completano e si vedono murati nel retro del coro della chiesetta di S. Giustina sulla via Garibaldi.

Questa chiesa, antichissima e rifatta quasi di nuovo, servì nel 700 a un conservatorio di zitelle. Sulla porta, come ci dice il Frizzi (Guida, Pomatelli 1787, p. 99), eravi una Madonna col Bambino in marmo e bassorilievo, opera molto apprezzata di *Girol. Lombardi scult. Ferrar.*

La nostra lunetta è composta di tre figure principali: a sinistra l'angelo annunziante, nel mezzo la figura del Padre Eterno, che tiene in grembo un piccolo Gesù, appeso alla Croce. In alto ad ali aperte, sopra il capo del Padre, una colombella, simbolo dello Spirito Santo; a destra la figura della Vergine Annunziata.

Le figure sono circa un terzo del naturale. A me sembra si tratti di un'opera di scuola ferrarese o tutt'al più romagnola.

Osservando attentamente certe linee specialmente dell'Angelo, e alcun poco anche nella Vergine, si riscontra e vero, una qual certa *gentilezza* umbro-toscana, ma ciò non ci deve punto meravigliare; dalla Toscana infatti erano venute le aure più pure dell'arte insieme ai più accreditati Mastri.

In Toscana infatti nel secolo XIV e XV esisteva una scuola fiorentina e i capi di questa si erano già affermati con opere così elette da essere ammirate e ambite in tutte le parti d'Italia. Allora avvenne che questi Maestri, lavorando ora qua ora là, chiamati in altre regioni, si circondavano di scolari o di modellatori, che si conformavano *al loro fare* ed è così che si spiega come in opere minori di stecche o di scalpelli inesperti o di artefici di altra educazione e di altra terra, si trova quel non so che di dolce e di composto, che ci attrae in un modo tutto particolare e ci fa pensare alle opere toscane.

L'angelo è nella posa caratteristica con la destra levata e regge, nella sinistra, il giglio. Le pieghe dell'abito sono disinvolte e naturali, però un po' piatte. La faccia ha molta espressione quantunque, riguardo all'anatomia, come spesso accade in opere di questo genere, è deficiente. La raffigurazione della SS. Trinità, caratteristica dell'epoca, risale fin verso il *mille*. Nella nostra Pinacoteca è conservata una splendida tavola con fondo d'oro, attribuita a Galasso Galassi, per due sigle a piedi del quadro che, come con grande acume ha scritto lo Zaccarini nel suo bel lavoro su Antonio Alberti (I) non sono forse altro che sigle padronali del committente. Egli poi non osa attribuire a nessun pittore nostro questa tavola, che chiama *eccellente*, e l'ascrive a un ignoto.

Questa figurazione però fu usata anche in periodi molto posteriori (la conservazione di certe forme tradizionali è un fatto caratteristico nell'arte sacra): io conoscevo infatti una pergamena della fine del 1600, dove è miniata la SS. Trinità sotto la sua detta forma.

Nella nostra lunetta questa parte sembrerebbe anteriore. Il padre Eterno à [ha] una forte testa senile. I lunghi capelli e la barba scendono disinvolti, e si vede chiaramente come la stecca che li lavorò, cercava di fissare le masse: non riccioli, non volute ricercate, come spesso in quest'epoca, e mi sembra che ciò sia del tutto per incorrettezza o per incapacità. Le pieghe dell'abito sono larghe, ma di poca evidenza. Confronterei questa figura con quella di S. Antonio Abate, a destra di una Vergine in un affresco già al Palazzo Pendaglia, ora in Pinacoteca attribuito ad Antonio Alberti.

Il Padre Eterno tiene le mani appoggiate e anzi sembra sorreggere con legger sforzo i legni della croce, su cui è infitto il Cristo, molto piccolo in proporzione stecchito e rigido, nella posa caratteristica, con una espressione di profondo dolore, lagrimante è il ventre sferico e livido: tutto trecentesco. I dettagli sono in genere molto trascurati. Noterò come le *braccia* della croce invece di esser per diritto, come vuole il rito della chiesa latina, formano angoli acuti con l'asta centrale e ciò forse non è altro che una licenza dell'Artista.

La figura della Vergine richiama quella dell'Angelo: la sua posa è devota e piena di dignità il panneggio sufficientemente [sic] disinvolto: l'espressione del volto si perde nelle linee poco accurate e un po' gonfie: le estremità sono ovunque rozze e sembrano appena abbozzate [sic]. Per la qual certa differenza di stile a cui ò [sic] accennato, ci fu chi pensò che la figura dell'Eterno padre non facesse parte, in origine, del resto, ma ciò è assolutamente infondato: è troppo evidente infatti la somiglianza della modellatura e della patina dei tre frammenti. Del resto la composizione è tipica, si guardi; (per citare un esempio) i cotti che ornano la porta della chiesa di S. Giuliano dove è raffigurato a sinistra l'Angiolo, nel centro, come qui, il Padre Eterno e a destra la Vergine.

Ci fu chi disse che il cotto era semplicemente annerito per la patina che suol formarsi sulla pietra. Io dopo averlo osservato attentamente e rinfrescato in certe parti posso accertare che il cotto è dipinto e a più colori; sebbene sian molto anneriti.

Ma qui nasce spontanea la domanda.

«Era dipinto sin dall'origine o fu colorito da inetta mano in tempo posteriore?»

La domanda è un po' ardua.

Osservando però che le tinte, impastate con olio o cera sono assai grosse e si son staccate qua e là insieme a lamelle di pietra, che la patinatura accenna a un lungo strofinio, che i colori sono armonizzati e propri dell'epoca (*oltremare, cobaltico, rosso di cinabro, ocre giallina*) potrei convincermi si tratti di un lavoro dipinto fin dall'origine e precisamente farebbe parte di quei cotti, che si usarono nel XV secolo (ad esempio l'altorilievo in S. Giacomo a Bologna, d'artista toscano, come dice il Ricci, male attribuito a Nicolò dell'Arca, figurante Annibale I Bentivoglio a cavallo (1458)) e fioriron poi nel XVI con il Mazzoni il Lombardi, ed Altri. La nostra lunetta sarebbe l'unico esempio, in Ferrara, dell'epoca, se si eccettui il bellissimo cotto, ora custodito nella galleria Massari, studiato dal Venturi e da lui attribuito a Domenico di Paris. La nostra lunetta è forse di poco posteriore a questa squisita opera, e, quantunque abbia caratteri suoi propri, risente in qualche parte della maniera di quel Maestro.

Non oso ascriverla a nessun artista nostro dell'epoca, solo direi come non mi sembra lavoro di un *Maestro* ossia di un *Caposcuola*, ma di un egregio imitatore locale che pure à [sic] infuso nell'insieme dell'opera sua, qualche tratto di grandezza e di venustà propria dei sommi.

Si potrebbe pensare anche ad un'opera giovanile di un *rampollo* del grande Jacobo della Quercia, che lavorò a Bologna e a Ferrara, o di Cristoforo e Antonio da Firenze, o forse anche del Baroncelli. Certo

che, come è [sic] detto più sopra è più evidente in questa opera, che pure è di un artefice romagnolo, e basterebbe la testa del Padre Eterno a dircelo l'influenza toscana, che la veneta o la lombarda.

E questo *rampollo* non potrebbe essere, ad esempio, Ludovico Castellani, che operava appunto intorno al 1450 sotto Borso ed è, come lo chiama l'amico Reggiani, *vero precursore del modenese Jacopo Mazzoni?*

Proprio la scarsezza delle opere rendano assai arduo il risolvere la questione, io sarò pago però d'aver fatto rivolgere con queste mie miserrime note l'occhio degli studiosi, e (magari fosse!) dei più illustri d'Italia, su questa opera inedita di tanto interesse per lo studio della nostra plastica.

E «*per oggi basta!*» (così dicevano gli *Ennianisti* nelle loro sedute in Roma). Ad altri giorni l'illustrazione di nuove opere del genere (\*).

(I) Ant. Alberti il suo maestro ecc. Estratto dall'Arte di Ad. Venturi – A XVII F III pag. 2-8.

(\*) Non mi nascondo come questi articoli ch'io vengo pubblicando *sulla Gazzetta intorno ad opere d'arte locale ben poco interesse possano avere, specie per i profani (come si dice), senza una degna illustrazione fotografica. La mia intenzione però è di farne estratti (su carta che meglio si presti all'impressione dei clichés) corredandoli illustrazioni. Ciò potrò fare per la preziosa collaborazione di buoni amici entusiasti e intelligenti ammiratori delle nostre glorie artistiche, che mi si mostrano benigni: ad essi, dei quali, a suo luogo darò i nomi, voglio vadano i miei più sinceri ringraziamenti.*

L.F. Tibertelli de Pisis

### Appendice 3

Gazzetta Ferrarese, mercoledì 2 Agosto 1916

Corriere Artistico

*Terre cotte stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara*

*Frammento di un cotto con S. Giuseppe dormente – Testa di vecchio di Alfonso Lombardi.*

Un'altra (1) opera ferrarese interessante per la nostra rubrica, è un frammento che non molto tempo fa si vedeva in via Fossato (sulla porta della casa segnata col N. 24) ed ora è scomparso. Raffigurava S. Giuseppe dormente: il panneggio disinvolto e ben disegnato, la faccia rozza, è di modellatura un po' secca, ma piena di espressione, la dicevano opera di artefice sebbene minore, di un certo valore. Sul capo del santo si vedeva un'aureola e a tracollo una borsetta di pelle con graziosa ricerca del vero. Penso che fosse un M. S. Giuseppe dormente presso il Presepio, piuttosto che un S. Pietro nell'Orto del Getsemani, non solo per il tipo caratteristico del volto, ma anche perché nello sfondo si vedeva l'accento a un muricciuolo e ad una siepe di certi grossi vimini, intrecciati, caratteristica nonché dei nostri pittori nelle natività dei pittori toscani dei secoli XV e XVI. Quest'opera, che non so dove sia andata a finire, è interessantissima per gli studi d'arte locale anche per il fatto che sono relativamente molte scarse le opere scultoree in questo periodo in Ferrara non perché poche ne venissero prodotte, specialmente in plastica, ma perché la maggior parte, sfortunatamente, per incuria o per appetito di guadagno, andò dispersa ed esulò.

Il nostro frammento si può avvicinare alla lunetta di S. Giustina, già da me illustrata, benché esso deriva più direttamente dalla *scuola* del Lombardi e forse dalla loro bottega. Per sostenere queste ipotesi si potrebbe con fortuna confrontare con certe figurette con carattere di abbozzo o di bozzetti per statue maggiori, ora gelosamente conservati fra le sue raccolte dal chiarissimo Prof. Giovanni Piancastelli in Bologna e per star certi sull'attribuzione al Lombardi a mio parere è sufficiente [sic] il giudizio del sunnominato Professore anche se non vi fosse una sigla incisa originariamente, che le contrassegna (A. L.).

Dirò di sfuggita come è necessario con diligente esame delle opere che ci resta porre in chiara luce le personalità di questi distinti scultori e plastici che Ferrara e Bologna si disputano e sui quali in realtà (anche per la anomalia col nome di altri egregi artisti, che lavorarono in queste Città: Ambrogio e altri *Lombardo*) grande confusione si fece fin dal 1700.

Ad Alfonso lombardi nato nel 1497 (o 87 come vuole il Baruffaldi) e morto, pare, nel 1537, detto Alfonso da Ferrara (o come altri vogliono da Bologna) il Ricci nella sua guida di questa città, attribuisce una grande quantità di opere che certamente hanno forti lati di contatto stilistici, ma che non giurerei siano proprio tutte sue o non piuttosto di scultori e plastici contemporanei e di bottega.

Alfonso (come bene osserva il Reggiani nella sua Guida di Ferrara) molto influì sugli scultori bolognesi contemporanei, sul Modenese Begarelli, su Orazio Grillenzoni da Carpi, ed ebbe infiniti imitatori minori, ma quanto pare si distinse per caratteri propri e, a dir vero, riesce spesso ineguale a se stesso nelle opere da lui attribuite. Chi riconoscerrebbe, ad esempio, il Lombardi, scultore di figure grandi in marmo, nell'accurato e delicatissimo plastico, capace di darci quella meraviglia di tecnica e di composizione raccolta e piena di sentimento che è la piccola deposizione della nostra Pinacoteca?

È invece opera squisita e genuina (a mio vedere) di Alfonso una splendida testa di vecchio, in terra cotta, che si conserva ora dal Sig. Ulisse Marchetti. È molto più grande del naturale modellata con una sicurezza e una bravura notevolissima. L'alta fronte convessa, le occhiaie profonde, le ciglia aggrottate, il naso classico, le grandi labbra e la barba cadente sul petto con volute, quasi a spirale, le danno un'impronta Michelangelesca.

Per Ferrara nostra sarebbe cosa utilissima poter raccogliere e dare il giusto valore a molte opere appartenenti a collezioni private, che troppo spesso perché ignote o male classificate passano da privati nelle mani dei mercanti e finiscono coll'andare miseramente disperse. Non è d'uopo trascurare le grandi cose per le piccole, ma voglio porre in chiaro come anche queste opere minori siano di molta importanza per lo studio e per la conoscenza vera dell'arte nostra.

Quante cose abbiamo perduto per ignoranza e per incuria dei possessori o di coloro che potevano con molta facilità divenir tali! E non voglio qui citare esempi che sono troppi e troppo rattristano. Ora non è tempo neppure di parlarne, ma, in periodo migliore, cosa ottima sarà il raccogliere e ordinare giudiziosamente tante opere che abbiamo in città nascoste e in continuo pericolo di ... partenza.

Ciò si riallaccia all'idea buonissima di simpatici Musei cittadini in Duomo, alla Palazzina di Marfisa e a Casa Romei a cui accennava ultimamente un'illustre cittadino appunto in un articolo intitolato «A proposito di Casa Romei» ... *Hoc est in meis votis.*

F. L. Tibertelli De Pisis

(1) L'articolo si collega a un precedente studio dello stesso Autore.

#### **Appendice 4**

*Gazzetta Padana*, 13 ottobre 1959

Cronaca di Ferrara

«*Antiquari ferraresi a Firenze*»

Il concittadino Bertino Ferrara ha esposto alcuni pezzi di notevole pregio. Innanzi ai quali l'on. Gronchi si è volentieri soffermato esprimendo il suo compiacimento. Nel contempo uno speciale interessamento è stato manifestato dal sovrintendente generale alle Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione prof. Giorgio Castelfranco.

#### **Appendice 5**

Treviso, Archivio Coletti, scatola 17, lettera del 22 gennaio 1958 di Gerardo Celestini a Luigi Coletti.

Milano, li 22/1/58

Egregio Sig. Professore,

il comune amico Caviggioli mi riferisce che Lei aveva desiderio di avere una fotografia della Madonna dell'Alberti da me ceduta ad un mio cliente tempo fa. Con molto piacere le faccio invio perché Lei ne possa fare altri studi, come mi comunica l'amico Caviggioli, però è mio dovere avvertirla che il Prof. Longhi ha rilasciato autentica di assoluta autenticità per Alberti.

Colgo l'occasione per farle sapere che la tavola di cui le spedii la fotografia è ancora dal Comm. Pelliccioli per il restauro.

Appena l'avrò nelle mie mani mi farò vivo.

Molti moltissimi doverosi e cordialissimi saluti,

Gerardo Celestini

## L'autrice

Chiara Guerzi si occupa prevalentemente di argomenti legati all'arte emiliana del Medioevo e primo Rinascimento. È attualmente docente all'Accademia di Belle Arti di Frosinone e cultrice della materia presso la cattedra di Storia dell'arte moderna dell'Università degli Studi di Ferrara. Insieme con Andrei Bliznikov è co-fondatore del sito Census of Ferrarese Paintings and Drawings ([www.censusferrarese.com](http://www.censusferrarese.com)), che ha come scopo la catalogazione ragionata delle opere degli artisti di scuola ferrarese.

e-mail: [chiaraguerzi@gmail.com](mailto:chiaraguerzi@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

Agostini, G, Bentini, J & Emiliani, A (eds) 1996, *La leggenda del collezionismo. Le quadriere storiche ferraresi*, catalogo della mostra (Ferrara, Pinacoteca nazionale, Palazzo dei Diamanti, 25 febbraio – 26 maggio), Nuova Alfa Editoriale, Venezia.

Agostini, G & Scardino, L 1997, *Inventari d'arte. Documenti su 10 quadriere ferraresi del XIX secolo*, Casa editrice Liberty House, Ferrara.

'Antiquari ferraresi a Firenze' 1959, in *Gazzetta Padana*, 13 ottobre.

Barbantini, N 1910, *La Galleria Massari*, Ferrara.

Barbantini, N 1918, *La Galleria del duca Francesco Massari Zavaglia a Ferrara. Catalogo delle opere*, Venezia.

Barbantini, N 1933 (ed), *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, seconda edizione, Tipi Carlo Ferrari, Venezia.

Barbantini, N 1953, *Scritti d'arte inediti e rari*, eds. G. Damerini, Fondazione G. Cini, Venezia.

Bargellesi, G 1955, 'La tavola votiva di Pietro de' Lardi e Antonio Alberti', in *Notizie di opere d'arte ferraresi*, S.T.E. R, Rovigo, pp. 7-17.

Barotti, C 1770, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara.

Bentini, J (ed) 1981, *Un palazzo, un museo. La Pinacoteca nazionale di Palazzo dei Diamanti. Restauri e ampliamenti del Museo e dei servizi per una attività di tutela nel territorio ferrarese*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 aprile-30 aprile 1981), Edizioni Alfa, Bologna.

Bentini, J (ed) 1984, *Economia collezionismo e museo. Le raccolte d'arte della Cassa di Risparmio di Ferrara nella Pinacoteca Nazionale di Palazzo dei Diamanti*, Litografia Faenza s. r. l., Ferrara.

Bentini, J 1988, 'Le raccolte d'arte', in *I centocinquanta anni della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), pp. 132-149.

Bellini, L 1950, *Nel mondo degli antiquari*, Del Turco Editore, Firenze.

Bortolotti, L 2012, *A colloquio con Ludovica Trezzani*, Available from: <<http://news-art.it/news/il-mercato-dell-arte-antica-in-italia-e-all-estero-nell-epo.htm>>

Cavazzini, L & Galli, A 2007, 'Scultori a Ferrara al tempo di Nicolò III', in G. Gentilini & L. Scardino (eds), *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo*, Liberty House, Ferrara, pp. 6-87.

Chiodo, S 2011, 'Introduzione', in S. Chiodo & A. Nesi (eds), *La Collezione Corsi, dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, Centro Di, Firenze, pp. 12-19.

- Christiansen, K 1982, *Gentile da Fabriano*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- De Marchi, A 1992, *Gentile da Fabriano*, Motta Editore, Milano.
- De Marchi, A 1999, 'Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica', in S Marinelli&A Mazza,(eds), *La pittura emiliana nel Veneto*, Banca Popolare di Verona, Verona, pp. 1-44.
- Droghetti, A 1901, *Galleria Massari-Zavaglia. Catalogo delle opere*, Ferrara.
- Esposizione Provinciale di Ferrara. Catalogo*. Circolo Artistico industriale 1877, Tipografia Sociale Ambrosini, Ferrara.
- Ferretti, M 1995, 'Una scultura veneziana nella Romagna Estense', in F Abbate&F Sricchia Santoro, (eds), *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, Meridiana Libri, Catanzaro, pp. 5-14.
- Fioravanti Baraldi, AM, Giovannucci Vigi, B &Venturini, AC 1984, *Le collezioni d'arte della cassa di risparmio di Ferrara*, Tipografia Artigiana, Ferrara.
- Fioravanti Baraldi, AM 1984, 'Maestro di Casa Pendaglia (sec. XV)', in AM Fioravanti Baraldi, B Giovannucci Vigi & AC Venturini, (eds), *Le collezioni d'arte della cassa di risparmio di Ferrara*, Tipografia Artigiana, Ferrara, pp. 95-97.
- Giovannucci Vigi, B 2009, *Galleria di immagini. Seminario Arcivescovile di Ferrara*, Cartografica, Ferrara.
- Giuliani, G 2009, 'Nuove puntualizzazioni d'archivio sul pittore Antonio da Ferrara', in *Accademia Raffaello*, 2, 2009, pp. 35-38.
- Griguolo, P 2015, s.v. 'Perondoli, Tommaso', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Treccani, Roma 2015, p. 416. Available from: <[www.treccani.it](http://www.treccani.it)>
- Laureati, L& Mochi Onori, L (eds) 2006, *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano), Federico Motta, Milano, pp. 136-139.
- Guerzi, C 2007-2008, *Pittori e cantieri della Ferrara tardogotica, da Alberto (1388-1393) a Nicolò III d'Este (1393-1441)*. Tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, relatore prof. A. De Marchi.
- Guerzi, C 2009, 'L'attività del Maestro del Trittico di Imola (Antonio Orsini?) nella chiesa della Santissima Trinità o di San Giovanni Gerosolimitano di Ferrara', in *Analecta Pomposiana. Miscellanea di Studi per il sessantennio sacerdotale di Mons. Antonio Samaritani*, XXXIV, 2009 (2010), pp. 295-321.
- Guerzi, C 2010, 'Maestro del trittico di Imola' in S. Chiodo & A. Nesi, (eds), *La Collezione Corsi, dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, Centro Di, Firenze, pp. 261-265.
- Italian Masterpieces 2015, *Italian Masterpieces 14th – 15th centuries*, Catalogo n. 14, Catalogo della mostra, Galerie G. Sarti, Londra 2015.
- Laderchi, C 1838, *Descrizione della Quadreria Costabili. I. L'Antica scuola ferrarese*, Neri, Ferrara.
- Longhi, R 1934, *Officina ferrarese*, Le Edizioni d'Italia, Roma.
- Lopresti, E 1996, 'De Pisis e l'arte antica', in A Buzzoni, (ed), *De Pisis*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Filippo de Pisis", 29 settembre – 19 gennaio), Ferrara Arte, Ferrara, pp. 211-233.

- Marcolini, G 2005, *La collezione Sacrati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Arti Grafiche Motta, Milano.
- Markova, V 2002, *Italy VIII-XVI centuries. Collection of paintings. State Pushkin Museum of Fine art*, Art Volkhonka, Mosca.
- Mattaliano, E 1998, *La collezione Costabili*, Marsilio Editori, Venezia.
- Medri, G 1963, *Il volto di Ferrara nella cerchia antica*, Ster, Rovigo.
- Medri, G 1967, *Chiese di Ferrara nella cerchia antica*, Ster, Rovigo.
- Minardi, M 2007, 'Gotico padano e gotico internazionale: Ferrara attorno al 1400', in M Natale (ed), *Cosmé Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra di Ferrara, Ferrara Arte, Ferrara.
- Minardi, M 2011, 'Maestro delle Storie di San Giovanni Evangelista', in S. Chiodo & A. Nesi, (eds), *La Collezione Corsi, dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, Centro Di, Firenze, pp. 245-260.
- Negrone, F 2002, 'Puntualizzazioni d'archivio sul pittore Antonio Alberti da Ferrara', in *Accademia Raffaello*, 1, pp. 55-57.
- Niemeyer Chini, V 2009, *Stefano Bardini e Wilhem Bode. Mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Polistampa, Firenze.
- Padovani, C 1954, *La Critica d'arte e la pittura ferrarese*, SATE, Rovigo.
- Padovani, S 1974, 'Materiale per la storia della pittura ferrarese nel primo Quattrocento', in *Antichità viva*, anno XIII, 2, 1974, pp. 3-21.
- Padovani, S 1975, 'Pittori alla corte estense nel primo Quattrocento', in *Paragone*, 229, pp. 25-53.
- Pizzo, M 2007, 'Una scheda su Nicolò Baroncelli, scultore fiorentino tra Padova e Ferrara', in G. Gentilini & L. Scardino, (eds), *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo*, Liberty House, Ferrara, pp. 89-120.
- 'Prezioso Affresco' 1959, in *Il Resto del Carlino*, 13 ottobre 1959.
- Raimondi, E 1985, 'Un pittore e una tesi di laurea', in *Paragone*, 419-425, pp. 297-307.
- Seidel, M & all. (ed) 2010, *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, 26 marzo – 11 luglio 2010), Federico Motta Editore, Milano.
- Scardino, L 1997, *Filippo de Pisis pubblicitista. Le collaborazioni ai giornali ferraresi (1915-1927)*, Liberty House, Ferrara.
- Scardino, L & Torresi, AP 1999, *Antichi e moderni. Quadri e collezionisti ferraresi del XX secolo*, Casa editrice Liberty House, Ferrara.
- Scardino, L 2004, *La collezione d'arte di Antonio Santini (Ferrara 1824-1898)*, Liberty House, Ferrara.
- Schottmüller, F 1933, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs mit den Abbildungen sämtlicher Bildwerke*, Berlino.
- Sgarbi, V (ed) 2017, *Rinascimento segreto*, catalogo delle mostre di Pesaro, Urbino, Fano, Maggioli Musei, Santarcangelo di Romagna (RN).
- Stemp, R 1992, *Sculpture in Ferrara in the fifteenth century: problems and studies*, Ph.D Thesis, Cambridge.

Tibertelli de Pisis, LF 1916a, Tra il vecchio e il nuovo. 'Terre cotte, stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara – La lunetta nel retrocoro di S. Giustina: l'Annunciazione con la Trinità', *Gazzetta ferrarese*, 20 gennaio.

Tibertelli de Pisis, LF 1916b, Corriere Artistico. 'Terre cotte, stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara. Frammento di un cotto con S. Giuseppe dormente – Testa di vecchio di Alfonso Lombardi', *Gazzetta Ferrarese*, 2 agosto.

Toffanello, M 2000, 'La mostra di Barbantini tra Venturi e Longhi', in S Onofri & C Tracchi, (eds), *L'indimenticabile mostra del '33*, TLA Editrice, Ferrara, pp. 17-64.

Toffanello, M 2011, *Collezionismo. Ottocento ferrarese, una storia da scoprire*. Available from: <http://www.ottocentoferrarese.it/component/k2/item/99.html> [14 September 2017]

Varese, R 1972, 'A. Venturi: Alcune lettere inedite nell'archivio dei civici musei', in *Musei Ferraresi*, 2, pp. 97-115.

Varese, R 1979, 'Frescante di Casa Pendaglia', in R. Varese, (ed), *Donazioni e restauri*, (Palazzo Schifanoia, Aprile-Ottobre 1979), Centro Di, Firenze, pp. 6-7.

Vendita 1989, *Vendita all'asta degli arredi del palazzo di Firenze – piazza del Duomo, 10 – appartenenti alla eredità Giacente M.se Umberto Strozzi Sacrati*, Istituto Vendite Giudiziarie Pandolfini, Firenze, 18-21 aprile, Firenze.

Venturi, A 1933, 'Orme del Pisanello a Ferrara', in *L'Arte*, VI, pp. 435-443.

Venturi, L 1912, 'Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo', in *L'Arte*, XV, pp. 121-140-209-217.

Venturini, AMC 1979/80, 'La Quadreria Massari dal 1900 ad oggi', in *Musei Ferraresi*, Bollettino Annuale, nn. 9-10, pp. 189-211.

Venturini AC, 1984, 'Vicende di una collezione', in *Le collezioni d'arte della cassadi risparmio di Ferrara*, eds. AM Fioravanti Baraldi, B Giovannucci Vigi & AC Venturini, Tipografia Artigiana, Ferrara, pp. 11-24.

Virch, C 1965, *The Adele and Arthur Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art*, New York.

Zaccarini, D 1914, 'Antonio Alberti il suo maestro ed alcuni pittori ferraresi loro contemporanei', in *L'Arte*, III, pp. 161-180.

Zanotto, S 1996, *Filippo de Pisis ogni giorno. Biografia interamente costruita su documenti inediti*, Vicenza.

Zeri, F 1988, 'Il Maestro del Trittico di Imola e la sua presenza a Ferrara', in D Benati, (ed), *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra di Vignola, Panini, Modena, pp. 89-92.

Zeri, F&Gardner, E 1986, *The Metropolitan Museum. Italian Paintings. North Italian School*, New York.