

qui paraissent impliquer que nous avons pris la mauvaise voie; il n'y en a pas une qui exprime un encouragement positif. Je suis cependant déterminé à les imprimer dans le premier numéro du second trimestre; car je tiens avant tout, au bien qui peut ressortir pour l'Italie de vos idées renfermées dans un recueil que nous avons soin de repandre partout. J'imprimerai vos deux lettres et les miennes; tout sera de la sorte arrangé, et vous pouvez, je l'espère, vous livrer librement au sentiment patriotique qui vous a dicté votre acceptation.

Je dois cependant vous prier de souffrir que j'opère, en imprimant vos lettres, deux retranchements: veuillez bien ne pas m'attribuer le désir d'imposer des conditions à qui que ce soit, et surtout à un homme tel que vous. Les deux phrases que je voudrais supprimer contiennent l'une accusation lancée brusquement contre les réfugiés politiques qui ne peut être decemment insérée dans un recueil rédigé par leurs compagnons de misère et d'exil, par des hommes qui eux-mêmes n'ont guères à se louer des mesures adoptées à leur égard par le gouvernement français; l'autre renferme un conseil, qui peut être juste sous de certains rapports qui pourrait être même accueilli avec bienveillance s'il était confidentiellement adressé, mais qui lancé du haut d'une espèce de tribune révolutionnaire Italienne et avec l'appui de votre nom, pourrait nuire singulièrement à notre cause; et fournir un prétexte à tous ceux qui non par conviction, mais par lâcheté et egoïsme s'empressent d'adopter tout ce qui paraît autoriser leur penchant à l'inertie. Ici, il ne s'agit pas de moi; il s'agit de quelque chose qui n'admet pas de transaction: l'intérêt du pays et des nos principes. J'espère qu'en réfléchissant sérieusement sur le caractère de mon journal, vous tomberez d'accord avec moi, et vous ne vous refuserez nullement à une suppression, qui au reste ne porte sur rien de ce qui vous importe de constater par vos lettres.

La première des expressions dont il s'agit est celle qui est ainsi conçue. Il y a une sorte de bravade fanfaronne dans plusieurs écrits de réfugiés attaquant le Gouvernement qui leur donne asile, à laquelle je suis résolu de ne point m'associer. Tout ce qui précède ne suffit-il pas pour expliquer votre pensée, et ce que je vous réponds ne suffit-il pas pour vous garantir sans que je doive insérer une phrase, qui ajouterait une douleur aux douleurs qui assiègent mes compatriotes?

Le seconde se trouve dans la seconde de vos lettres: en disant que vous êtes républicain, vous ajoutez: je me rangerais à la monarchie, si un roi de Piémont ou de Naples par ex. nous donnait à ce prix un noyau d'armée, et des arsenaux vous êtes convaincu, comme je le suis, que ni le roi de Piémont ni celui de Naples n'accepteront point le beau rôle que vous leur indiquez. Pourquoi donc, tandis que l'idée républicaine germe de tous côtés en Italie, insérer une phrase dont les sens ne se réaliseront jamais, et qui ne tendrait qu'à fortifier les espérances de nos monarchiques?

Il y a une autre expression qui devrait être supprimée ou modifiée dans le sens que la prudence exige, et c'est celle qui dit, en parlant d'une révolution Italienne: je voudrais la retarder, et non pas la hâter. Certes, ce n'est pas dans ces sortes d'affaires qu'il faut se jouer des calculs pour se précipiter dans les risques d'une entreprise, tête baissée et pour ainsi dire au hasard; mais votre expression ne renferme-t-elle pas une idée d'absolu qui pourrait devenir funeste à tous ceux qui sont habitués, et avec raison, à avoir foi dans tout ce que vous direz? Pensez-y bien; croyez-vous qu'il s'agisse dans les circonstances où nous sommes de jeter de la glace ou de la lave sur l'âme des Italiens.

A part ces observations, je me tiendrai honoré d'insérer vos deux lettres; et dans

ce cas, je dois vous prier de vouloir bien me renvoyer les miennes, dont je n'ai pas copie.

J'insérerai mes lettres telles quelles, en vous demandant seulement l'autorisation de pouvoir modifier celles de mes expressions s'il y en a, ce dont je ne me souviens pas qui peuvent révéler nos travaux politiques secrets. Vous devez sentir la raison de ce que je vous demande. Pour tout le reste, recevez ma parole d'honneur que rien ne sera changé. Si vous croyez pouvoir me donner une réponse favorable, faites-le je vous prie, aussi rapidement que vous le pourrez. Je crois que vous pouvez-être parfaitement tranquille sur l'impression: je remettrai à un jeune litterateur français le soin des épreuves. Si cependant vous l'exigez, je m'empresserai de vous les envoyer que les fautes d'impression que vous rencontrerez en grand nombre dans le troisième numéro que je vous envoie, ne vous effrayent pas. Mon absence forcée à produit un desordre dans la correction, qui, je vous le garantis, ne se reproduira pas.

Je fais des vœux pour que la lettre que je vous adresse ne vous détermine pas au silence. Vos vœux ne suffisent pas à l'Italie: c'est de votre parole qu'elle a besoin; et j'aurais remords si par mes ingerences je contribuais à l'en priver.

Croyez-moi, monsieur, votre sincère admirateur et ami

15 nov. 1832.

JOSEPH MAZZINI



“ Officina Ferrarese ” di Roberto Longhi

No: si disingannino subito i lettori non pratici della materia. Non si tratta di un'officina meccanica di proprietà Roberto Longhi, da cui escano ritrovamenti tecnici, apparati scientifici, macchine ingegnose, motori modernissimi. No: l'officina non è un capannone con i tetti a vetri, ma un grande studio con moltissime fotografie e bei quadri alle pareti: il banco non ha morse, nè torni, ma fogli di carta e penne: il proprietario e direttore dell'officina è un signore alto, magro, con gli occhiali e, dietro gli occhiali, un paio di occhi acuti, con la bruna sigaretta fra le labbra, il gesto parco e una maledetta voglia di rifarvi voce e gesto mentre voi stessi gli parlate.

Ma trapani, morse, cacciaviti, torni sono racchiusi nella sua penna: e tutto il vasto materiale, che egli è andato investigando, analizzando, tentandone il metallo, il colore, il senso, il simbolo, la significazione, è stato esposto per parecchi mesi nelle vaste e numerose sale del palazzo dei Diamanti a Ferrara. Ne è rimasto il ricordo nel *Catalogo della Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento* di Nino Barbantini e in numerosi articoli di riviste e di giornali artistici (*).

(*) R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934-XII, in-8°, pp. 232, con 217 ill.

Nell'*Officina Ferrarese* del Longhi è una revisione generale delle opere della Mostra e, in conseguenza, dei giudizi, delle attribuzioni, dei problemi suscitati dalla magnifica serie di quadri esposti all'ammirazione dei buongustai, alla conoscenza di chi li ignorava, alla discussione degli esperti.

Per una volta tanto mi piace abbandonare gli usati studi di architettura e parlare di un libro, ove non sono piante, alzati, sezioni ecc., ma i più sottili giudizi pittorici, i più inaspettati accostamenti critici, le più ingegnose, e pur tanto semplici, ricostruzioni di antiche pale, i più raffinati avvicinamenti di frasi, di vocaboli, di espressioni, di similitudini, i più amorosi e insinuanti rimproveri e biasimi indirizzati a chi la pensa in modo diverso.

Sì, lo so; un giudizio esposto da uno che non sia buon giudice è come il famoso libro ricordato dal Giusti, inutile se non rifà la gente. Ma visto che il maggior numero delle recensioni non è che un'esposizione del contenuto del libro recensito fatta il più delle volte prendendone a guida l'indice e risparmiando così la fatica, come mi confessò un ben noto recensore, di tagliare le pagine del volume, visto che nel nostro caso le pagine sono ben tagliate e non vi è indice della materia, possiamo anche noi parlare del libro. Il quale va letto adoperando ambedue le mani, giacchè dallo stringatissimo, ma pure assai piacevole testo, bisogna correre alle note condensate come estratti e contemporaneamente alle 217 tavole piccole, ma nitidissime, di taglio sempre felice e piene di particolari molto espressivi.

Nonostante questa manovra manuale la lettura procede senza pause e con crescente interesse, giacchè è bene dirlo subito, la revisione delle singole opere ferraresi non si ferma a individuali attribuzioni o riconoscimenti critici, ma si eleva a una personale visione del formarsi, dell'evolversi, del progredire della pittura ferrarese dal principio del Quattrocento al 1540 circa.

E su tutto vibrano quelle che per me sono le qualità massime dello scrittore, che gli hanno permesso di dire tante cose nuove senza predilezioni di scuole e di epoche e cioè la sensibilità estetica, l'immediato riconoscimento del bello e del brutto, la squisita messa a punto del suo occhio obbiettivo, sostenuto, e non turbato, dalla profonda cultura dell'argomento. Esempio da additare a molti dei giovani, uomini e donne, che considerano la storia dell'arte una disciplina più che una vera arte: giovani che ugualmente potevano prendere la strada della medicina o dell'avvocatura e per i quali la massima ambizione è potere dire con parole difficili di avere scoperto sia pure un mediocrissimo quadretto e il più grande dolore avere dimenticato qualche citazione nelle note bibliografiche.

L'autore entra senz'alcun preambolo nella revisione della Mostra ferrarese ed esclude che gli affreschi e le tavole del Trecento, provenienti da Fer-

rara, possano essere di pittori ferraresi. Pensa che il *Trionfo di S. Agostino* sia del modenese Serafini: avvicina la tavoletta firmata da Cristoforo della Pinacoteca Ferrarese alle *Storie di Cristo* di Pesaro, passa il *Sogno della Vergine* di Ferrara a Simone dei Crocifissi: trova influssi padovani in una tavoletta attribuita dubitativamente a Cristoforo.

In questo conciso preambolo la penna dà alcuni improvvisi guizzi, che preludiano a più vasta e meditata opera.

Vitale da Bologna, che ancora però con tutta la nostra buona volontà non riusciamo con il Longhi a vedere negli affreschi del Camposanto di Pisa, Simone dei Crocifissi che « non figura in quel nuovo orario delle ferrovie artistiche italiane che molti, per poltroneria mentale, tengono per vangelo », Andrea da Bologna che dipinse a Pomposa e Andrea da Bologna che lavorò ad Assisi, i Riminesi, rispetto ai quali è per noi, studiosi di architettura, incomprensibile una certa tal quale voglia di sottrarli alle influenze gottesche, faranno presto ribattere l'incudine nell'officina longhiana.

Sgombrato il campo dalla produzione trecentesca, l'A. s'intrattiene brevemente a parlare del tempo di Antonio Alberti, cioè del primo quarantennio del Quattrocento, riconoscendo subito che non si può ancora parlare di pittura propriamente ferrarese.

L'Alberti, che si firmava *de Ferrara*, fece le sue maggiori opere nelle Umbrie e nelle Marche: in Urbino probabilmente morì. Per opera sua convergono nella città degli Este rivoletti d'influssi umbro-marchigiani ed emiliani: è il momento del gotico di queste nostre regioni, ricco di opere forse più interessanti che belle, nelle quali invano si cercherebbero tracce degli svolgimenti toscani.

Nel 1440 ha già risonato da tempo a Firenze « il nuovo metallo di Masaccio » e a Padova « ha già battuto moreta Donatello »: ma il gruppo di opere di Nicolò di Pietro, di Jacopo di Paolo, di Michele di Matteo e di Giovanni da Modena è detto felicemente dal Longhi uscito dai cantieri del gotico in *extremis*.

Ed ecco che il nostro scrittore, dopo avere acutamente vagliato e discusso opere dell'Alberti esposte e non esposte, sue o a lui attribuite, riassume le sue osservazioni su quegli anni confusi e agitati, tenendo a battesimo un insolito e poco noto pittore e ponendogli i nomi di Sluter nostrano, di Masaccio empirico, di « creato, con fatalità mitologica, da una costola del San Petronio ». Questa sua creatura è Giovanni da Modena, di cui, se non erro, non si conoscono con certezza che le pitture della cappella di S. Giorgio in S. Petronio eseguite nel 1420 e un magro frammento, ora ricoperto, firmato e datato (1419) nella stessa chiesa.

A lui il Longhi, quale anticipazione, ascrive pitture di alcune chiese di Bologna e di collezioni estere: a lui assegna gli affreschi della cappella Bolognini con la speranza che nessuno vorrà ancora ostinarsi ad affermare che non escano dalla sua mano. Purtroppo io sono uno di questi ostinati, non perchè, avendone scritto a più riprese e disperandomi quasi di non potere conoscere il nome dell'autore o degli autori di questo ciclo, mi dispiaccia ora confessare di non averne capito niente. Nulla di più riposante di confessare di avere sbagliato, quando si è sbagliato davvero: ma il male è che non mi sembra che le mal restaurate figure della cappella di S. Giorgio, se si toglie qualche piccolo particolare, assomiglino, nella loro bionda apparenza, nelle incerte mollezze di contorno, nelle pose statiche alle nervosissime figurazioni della cappella Bolognini, invase, come dice il Longhi, da problematico furore. E allora perchè non pensare che per gli affreschi della cappella di S. Giorgio si sia unito a Giovanni da Modena uno dei pittori del ciclo Bolognini?

Il grazioso si è che, mentre il libro, di cui ci occupiamo, era già composto, ma non pubblicato, io mi sono occupato di un'opera assai bella (e sul suo valore artistico andiamo pienamente d'accordo) conservata in S. Francesco di Bologna e illustrata pure dal Longhi. Alludo a un Crocifisso, che ambedue, senza sapere l'uno dell'altro, abbiamo allacciato agli affreschi Bolognini e quindi per me di pittore sconosciuto che riassume le personalità di Jacopo di Paolo e di Michele di Matteo, per il Longhi di Giovanni da Modena.

Il S. Francesco della tavola Massari (n. 17 del Catalogo) certamente assomiglia al S. Francesco ai piedi del Crocifisso: ma, a parte che io so quanto questo povero santo sia stato rifatto in un recente restauro, come credere della stessa mano il potente Padre Eterno, così simile ad alcune figure scolpite nei fianchi del S. Petronio, e il placido S. Antonio della pittura Massari?

Ma torniamo alla revisione della mostra ferrarese. È venuto il momento anche per Ferrara delle importazioni: vi giungono il Pisanello, Jacopo Bellini, il Van der Weiden, Pietro della Francesca. Magnifici i due ritratti estensi del primo, « dove la specie umana è osservata a guisa di una curiosità di natura, quasi si trattasse di un caribù, di una foglia rara o di un'ala di vanessa »: assente il Bellini, giacchè il ritratto di Leonello quasi più nulla ha di belliniano, mentre (lamenta l'A.) non fu esposta la Madonna del Louvre con il ritratto di Leonello ascritta dubitativamente dal Berenson a Bono da Ferrara, ma decisamente data a Pisanello dal Longhi. Il quale va cercando fuori della Mostra qualche reliquia del decennio 1440-1450 e la trova a Brera e alla Cà d'oro di Venezia, giudicando il S. Cristoforo opera piuttosto di un ferrarese che di Giovanni Francesco da Rimini. Questa pit-

tura acutamente descritta gli dà occasione di vibrare un colpo di lancia a quei critici stranieri, che non hanno ben valutato l'intera corrente di pittura, propagata nell'alta Italia durante il Quattrocento, di derivazione gotica, di sentimenti popolari, a volte piena di grazia ingenua e semplice, a volte non priva di tentativi drammatici.

La Bibbia di Borso d'Este e lo studio di Belfiore sono inquadrati nel decennio fra il '50 e il '60 dominato dai ricordi di Piero. Tutto il gruppo delle figure allegoriche Strozzi, delle Muse di Budapest, dell'Autunno di Berlino e della Carità del Poldi-Pezzoli viene accuratamente studiato, senza che però il misterioso Galasso esca del tutto dalla nube d'incertezza che lo involge. È forse sua la massiccia figura di donna, che si è fermata un momento nel primo piano del quadro e si volge a dare un'occhiata alla vasta campagna, ove digradano rive, colline, viottoli, cavalieri, città, prima di seguitare il suo pesante andare? Di quel Galasso, cui il Longhi toglie il *Cristo nell'orto* della raccolta Eissler, rimproverando il Berenson di averlo attribuito a un toscano allievo di Benozzo piuttosto che a un ferrarese: di quel Galasso, di cui speravo trovare qualche frammento negli assaggi, che si sono condotti alla Madonna del Monte di Bologna e che finora hanno portato solo alla rivelazione di grandi figure dipinte da pennello romanico?

Anche la Sepoltura di Cristo della Pinacoteca ferrarese è tolta al Galasso cui era attribuita ed ascritta al Pelosio, con una leggera restrizione riguardo al colorito, chiaro e luminoso nella tavola ferrarese, sordo e sporco in quella della Pinacoteca di Bologna.

Assai notevole la pagina relativa ai Canozzi, dove è esposta l'ipotesi che i disegni della tarsie dei Lendinara siano della mano di Piero e acuto il confronto fra queste e le poche opere di pittura dei due fratelli.

Poi *maiora canamus*. Entrano in scena tre grandi personaggi: il Tura, il Cossa e il Roberti s'avanzano alla ribalta della pittura italiana a « stabilire nell'arte dell'Italia del Nord la fisionomia specifica dell'arte ferrarese ». E ancora non so se la loro pittura di smalto e di cristallo sia il canto del cigno dell'estremo gotico o un rifiorire locale di arte classica sopita ma non soppressa dal medioevo.

Si legga e si mediti la pagina dove si parla del Tura e della ricostruzione della pala Roverella. L'A. palesa qui in pieno quel « senso dell'unità » che gli duole non vedere più spesso esercitato dai suoi colleghi: disposizione, cioè, non solo a riconoscere la forma, il senso del colore, la maniera abituale di un artista, ma a ricomporre in una unica frase parole sparse qua e là. Il mio cuore di cultore dell'architettura qui esulta veramente nel seguire il Longhi nella sua opera di ricostruzione e nel-

l'ascoltare le ragioni e i motivi di logica addotti a sua giustificazione. Il suo procedimento è simile a quello abituale del restauratore di vecchi monumenti, quando in un edificio guasto e rovinoso la martellina dell'assaggiatore va scoprendo forme, motivi, frammenti e con sottilissimo lavoro d'ingegno nasce la ricomposizione delle membrature infrante.

Alla tavola di Londra, alla lunetta con la *Pietà* del Louvre, allo sportello Colonna di Roma l'A. unisce i tre tondi delle raccolte Bache e Gardner e del Museo Fogg: disegna lo schema della intera pala Roverella « che stabilisce il canone del trittico-polittico locale, ripreso più tardi dal Cossa nell'altare Griffoni in S. Petronio ed echeggiato ancora nel Cinquecento dall'altare del Dosso in Sant'Andrea ». La via è aperta per riconoscere nei tanti relitti del naufragio delle vecchie collezioni ferraresi quanto manca a completare l'opera bellissima.

Dal Tura allo Zoppo il passo è breve, giacchè per alcuni il secondo è allievo del primo: ma non per il Longhi, che lo avrebbe escluso dalla Mostra, come ne erano esclusi lo Schiavone e il Crivelli perchè tutti e tre derivati dallo Squarcione. Lo Zoppo poi si riattacca in special modo al Bellini. A questo l'A. insiste sia ridata la testa del Battista di Pesaro (come già aveva scritto più di venti anni fa) troppo superiore alle qualità del bolognese-padovano.

Ampia è la trattazione delle opere di Francesco del Cossa, bolognese di dimora negli ultimi anni della sua vita, ma ferrarese nell'anima e nella maniera e, pur troppo, poco seguito dai contemporanei colleghi felsinei.

Attribuitegli alcune tavole vaganti e una nuova parte degli affreschi di Schifanoia, accennato all'inizio della pala di Berlino, lo scrittore tenta la ricostruzione del quadro già all'Osservanza ed ora a Dresda, dove, più che la « casalinga Madonna e l'angelo ragazzo, che ha la sfrontatezza incolpevole d'un bel sergente aviatore », ci preme osservare la parte architettonica evidentemente parafrasata nel suo intercolonnio dalla turiana portella d'organo del Duomo di Ferrara, ma priva di quel limpido ed asciutto pennelleggiare di modanature, di ovoli perfettissimi, di rosette quali avrebbe scolpiti l'amico Duca, di candelieri sbalzate nel metallo, come si vedono a Bologna nel Baraccano, nella tempera della Mercanzia e nei frammenti dell'affresco del palazzo Paleotti (ora Casa dello Studente di Bologna).

Forse uno degli argomenti più importanti del libro è, a mio parere, la ricostruzione della pala Griffoni di S. Petronio, rimasta al tentativo del Frizzoni con il S. Vincenzo di Londra nel mezzo, i due Santi di Brera ai lati e, nella parte inferiore, la predella del Vaticano, dove sembra ora pacifico riconoscere il connubio del maestro con Ercole scolaro.

I due famosi santi già Spiridon (ora Duveen) e il tondo già Costabili

(ora Lehman), salgono a coronare lo schema architettonico della pala, troppo piccola, troppo bassa, troppo sgraziata nello schema del Frizzoni: osservazioni di stile, rapporti prospettici, identità di misure avvalorano l'ingegnosa e probatoria ricostruzione. Ma non basta: c'è da mettere a posto la serie dei noti « santini » sparsi per il mondo: le pilastrate della pala, come usa fin dal tempo dei polittici gotici, accolgono mirabilmente le piccole tavole. Ancora: due piccoli tondi della raccolta Cagnola (*Annunziata e Angelo*) vanno a fiancheggiare l'ordine superiore della pala, secondo l'uso così emiliano di porre rosette ai fianchi delle lunette o dei trafori delle finestre, quasi per mascherare il difficile incontro della linea curva cadente su un piedritto.

Mantenuta ferma l'attribuzione al Cossa del ritratto del Francia già della galleria Boschi e ricordata la questione delle vetrate di S. Giovanni in Monte, agitata dal sottoscritto in un modesto studio fondato su documenti, il Longhi dà al grande Francesco una Madonna della collezione Contini che dalla riproduzione può forse sembrare non del tutto sua. Ma vi è forse qualche critico d'arte che s'azzarda a giudicare, servendosi solo delle riproduzioni?

Del « genio numero tre della pittura ferrarese » Ercole da Ferrara, l'A. trova alcune parti degli affreschi di Schifanoia; gli riconosce la pala di San Lazzaro di Berlino, magnificamente descritta e analizzata e la predella Griffoni assieme ai santini delle pilastrate. Eseguita nel 1480 la pala portuense, Ercole sembra per un momento aver perduto, con la morte del suo maestro, quel senso di tragico e di dinamico, che lo caratterizza in modo inequivocabile e rientra nell'arte nazionale, riunendosi « alla fondamentale tendenza italiana che aveva trovato una prima unità nazionale, un primo accordo tra Nord, Centro e Sud nel convegno di Antonello e di Giovanni Bellini sui moduli sintetici di Piero della Francesca ».

Non è possibile in questo fugace cenno bibliografico dare notizia delle opere assegnate o tolte ad Ercole, tenuto l'occhio alle attribuzioni del catalogo della Mostra e alle indicazioni del Berenson, più e più volte con toni diversi ricordato nel volume. Nei copiosi indici, che formano la gioia di chi, come me, nutre per tutto ciò che è catalogazione una mania quasi morbosa (e non si creda che basti essere topo di biblioteca per rosicchiare con successo tale argomento) una snella letterina, una piccola *elle* maiuscola, segna le nuove attribuzioni e nella tavola di raffronto con il Catalogo corrono parallele le vecchie e le nuove assegnazioni.

Su queste godranno, inarcheranno le ciglia, pesteranno i piedi i principi coronati o no della critica dell'Arte: ma credo, parlando di Ercole, che ormai più non si vorrà discutere la questione generale, impostata tanti anni fa dall'amico Filippini, oggetto di concorde annuenza nelle vivaci nostre

conversazioni, propugnata con tanta autorità ora dal Longhi e, mi piace aggiungere, recentemente sostenuta dal Bargellesi in un suo ben condotto studio su Ercole da Ferrara: il funerale cioè di Ercole Grandi, di questo favoloso pittore a volte unito al Roberti a volte da lui disgiunto, misterioso amico del Costa, creduto anzi da alcuni suo imitatore. Assistiamo alle degne esequie di quest'artista che veramente non è mai visuto e leggiamo nel libro del Longhi come tutte le opere, passate sotto il suo nome, si vadano accasellando ora all'uno ora all'altro dei pittori contemporanei, non senza che dallo studio profondo di quel momento non nasca una personalità « amabile » e notevolissima, cui il Longhi, fra l'altro, decisamente attribuisce il S. Girolamo di Berlino, sempre dato al Roberti e che il Longhi pittorescamente propone (« in attesa di scoprire il suo casato effettivo ») di chiamare « Vicino da Ferrara ».

Non meno importanti sono le propaggini dell'arte del vero Ercole riferite a Lorenzo Costa, il cui periodo giovanile si illumina di nuove luci, al Bianchi-Ferrari, al Marmitta, al Coltellini, al Panetti ecc.

Particolarmente gradita a noi bolognesi è la lancia spezzata dal Longhi in favore di Amico Aspertini, di questo vivacissimo pittore, passato più per stravagante che per valente, più diretto continuatore del sarcasmo provinciale e grasso dei pittori degli affreschi Bolognini che precursore della pittura barocca, argomento prediletto di Corrado Ricci, delizia delle mie ricerche nei vecchi palazzi e negli anfratti delle antiche chiese bolognesi, dove si è potuto riconoscere la sua furia di pennello negli intrecci di putti, mostri, fogliami bizzarri (fregi dei palazzi già Paleotti, Bevilacqua, Marsigli, della cappella Ghislardi in S. Domenico e della palazzina della Viola). La tavola del *tirocinio* della Pinacoteca viene spostata di data: altri affreschi di S. Cecilia oltre i già noti sono della sua mano: la Venere Scarselli è probabilmente sua: quadri di raccolte private accrescono il numero delle sue opere.

Queste novità d'attribuzione inquadrano il momento bolognese fra il Quattrocento e il Cinquecento, senza del quale non si può comprendere il secondo periodo d'oro della pittura ferrarese, che ha per alfiere Mazzolino, Boccaccino, Ortolano, Garofalo (di cui bisognerà indagare le relazioni e gli scambi con il Correggio giovanile) e Dossi, per ognuno dei quali il Longhi definisce qualità, derivazioni, influenze: piccole mirabili monografie inserite nel quadro della revisione ferrarese, definitivi ingranaggi di tutta la macchina complessa e ingegnosa forgiata nell'officina longhiana, e i volenti o nolenti d'ora innanzi dovranno volgere l'occhio gli scrittori d'arte. Nulla vi è di definito in questa materia: ma è facile profetizzare che questo volume lascerà lunga traccia negli studi della pittura, anche se

qualcuno si troverà nella condizione dell'oste manzoniano che non poteva fare a meno di guardare con curiosità, se pure con stizza, Renzo addormentato, che gli stava recando tante noie o per salire di tono, come Psiche che furtivamente osservava le forme del consorte sconosciuto.

Il libro sarà da alcuni letto per forza ma da molti per amore.

GUIDO ZUCCHINI

BIBLIOTECHE E BIBLIOLOGIA

(PROBLEMI - NOTE - DISCUSSIONI)

ENCICLOPEDIA DEL LIBRO

*Raccolta di Manuali di Bibliologia, Biblioteconomia e Bibliografia
diretta dal Segretario del P. N. F.*

CRITERI E SVOLGIMENTO DELL'OPERA

I.

Conviene apertamente confessare che gli studi di bibliologia e di biblioteconomia in Italia si sono mostrati dall'inizio del sec. XIX in poi assai modesti, per non dire manchevoli. Non fu mai composto, e non esiste ora, un grande Trattato di Bibliologia, se diamo alla parola il suo significato generale informativo del sapere e tecnico rispetto alla funzione e all'uso delle Biblioteche. Si pubblicarono, è vero, poco dopo la metà del secolo scorso, due trattati bibliologici, quello del Gar uscito col titolo *Lecture di Bibliologia*, e quello del Mira intitolato *Trattato di Bibliografia*, ma ora sono tutti e due poco consigliabili: il primo perché accenna appena alle varie questioni, e non a tutte, il secondo perché confuso, farraginoso e non infrequentemente errato; e poi per la semplice ragione che sono ambedue superatissimi, anzi antiquati.

E non solo non si composero buoni libri originali italiani di biblioteconomia, ma non si tradussero neanche taluni, invero ottimi, stranieri. Ci sono, da che l'Italia è unita a Nazione, due trattati di