

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte
tra tutela, ricerca
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS
Rivista riconosciuta SCOPUS
Rivista riconosciuta DOAJ
Rivista indicizzata CUNSTA
Rivista indicizzata SIMED
Inclusa in ERIH-PLUS

Tra Arslan e Longhi. La Lombardia di Maria Luisa Ferrari

Beatrice Tanzi*

Abstract

Se negli ultimi anni si è assistito a una generale riscoperta delle donne artiste, non altrettanto è avvenuto per le storiche dell'arte italiane che hanno percorso la vicenda intellettuale del Novecento. In occasione di questo convegno ho voluto ricordare la figura di Maria Luisa Ferrari, nata a Cremona nel 1929. Di lei manca persino una voce nello sconfinato mondo di internet che ne tramandi la biografia e gli importanti studi, a partire dalla tesi di laurea, discussa a Pavia con Edoardo Arslan nel 1954, su Giovan Pietro da Cemmo, edita a Milano due anni dopo. Per l'occasione pubblico alcuni passaggi inediti della corrispondenza con il suo primo maestro, da cui emergono con evidenza i giochi di forza e le "guerre di religione" tra le varie scuole di storici dell'arte. Il mio intervento è dedicato alle vicende umane e professionali della studiosa e all'importanza fondamentale, per quegli anni e in prospettiva futura, del suo lavoro.

Even though in the last few years we have witnessed a general rediscovery of female artists, the same has not happened for female Italian art historians whom have contributed in the art history making of the XX century. On the occasion of this conference I meant

* Beatrice Tanzi, Dottoranda di ricerca –Università di Venezia Ca' Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia, e-mail: beatrice.tanzi@unive.it.

to remember Maria Luisa Ferrari, born in Cremona in 1929. No mention of her even in the endless internet world, no page passing on her biography and most important studies, starting from her dissertation thesis, discussed in Pavia with Edoardo Arslan in 1954, on the painter Giovan Pietro da Cemmo, published in Milan two years later. I hereby present some unpublished excerpts part of the correspondence with her first mentor, from which power games and “religion wars” among different art history schools of thought strongly emerge. My paper is dedicated to the human and professional events of the scholar and to the fundamental importance of her work for the period and in future perspective.

Quella di Maria Luisa Ferrari (Cremona, 1929 – Firenze, 1978) non è soltanto una “Storia di Storie dell’Arte” parafrasando il titolo di un bel libro di Orietta Rossi Pinelli, ma è anche una storia familiare, essendo io legata per motivi di parentela, come si dirà a breve, alla studiosa (fig. 1)¹. Non poteva quindi esserci occasione migliore per ricordarla che un convegno dedicato alle donne storiche dell’arte, poiché manca anche un suo profilo che ne restituisca il ritratto a tutto tondo, tra le vicende dei molti studiosi della materia che hanno costellato il Novecento. È una cosa che avrebbe voluto scrivere mio padre, ma non ci è mai riuscito, forse per la troppa emozione e il grande affetto che lo legava alla zia Luisa, come l’ho sempre sentita chiamare in casa².

Maria Luisa Ferrari nasce a Cremona il 5 luglio del 1929 da Ubaldo e Rachele Cervi. Il padre è avvocato associato al cognato Piero Brugnoli, il quale aveva sposato Maria Cervi, la sorella di Rachele: Piero e Maria erano i miei bisnonni, genitori di mia nonna Beatrice. Gli avvocati Ferrari e Brugnoli, esponenti politici di spicco di quello che era il cristianesimo sociale più all’avanguardia dell’epoca, legati a don Sturzo e tra i fondatori del Partito Popolare. Il 29 ottobre 1922 (il giorno dopo la marcia su Roma, con straordinario tempismo) sono messi al bando da Roberto Farinacci, uno dei ras più violenti del ventennio in Italia, poiché si erano distinti, in quel periodo particolarmente feroce, per l’appoggio alle maestranze rurali, in parallelo con quanto andava facendo Guido Miglioli (fig. 2). Il territorio cremonese, come in altri analoghi casi padani, è teatro di scontri sanguinari e di una forte repressione delle istanze democratiche da parte del nascente partito fascista. Stupisce molto, quindi, nello scorrere le fotografie dei funerali di Ubaldo, morto a soli 42 anni nel 1936, vedere una folla di centinaia di persone (gli orfanelli, i preti, l’esercito...) in processione a celebrare le esequie di un intellettuale strenuamente antifascista (fig. 3).

Le famiglie Ferrari e Brugnoli abitano nella meravigliosa casa di via Bertesi, a Cremona, un luogo quasi mitico per me che non ci ho mai vissuto, essendo stata venduta un anno prima della mia nascita (fig. 4). La casa era stata acquistata dal mio trisnonno Isaia Cervi per le sue tre figlie, Rachele, Maria e Leo-

¹ Rossi Pinelli 2014.

² Un affettuoso ricordo di Maria Luisa Ferrari si trova in Tanzi 2016, pp. 9-13.

nilde (Nilde): qui sono cresciute mia nonna e la zia Luisa ed è un luogo davanti al quale non si passa più molto volentieri. Il mio bisnonno Piero morirà a 51 anni nel 1937, un anno dopo Ubaldo. Questo vuol dire che Maria Luisa (1929) e Beatrice (1932) crescono insieme, come sorelle, fino agli anni della maturità. Un altro luogo simbolico degli anni della giovinezza della Ferrari è Esmate di Solto Collina (Bergamo), alle spalle del lago d’Iseo, dove trascorreva le estati nella bellissima proprietà di famiglia³. L’opportunità della villeggiatura ai piedi della Valcamonica è alla base di gran parte dei suoi studi successivi: da Giovan Pietro da Cemmo a Romanino, da Calisto Piazza a Teosa e Manfredini.

Frequenta quindi il Liceo Classico Daniele Manin di Cremona; il suo insegnante di lettere e storia dell’arte è Alfredo Puerari, che dal 1947 e per quasi trent’anni ricoprirà l’incarico di direttore del locale Museo civico⁴. Vale la pena menzionare il ricordo che di Puerari, assai stimato dallo stesso Roberto Longhi, dà Dante Isella durante la prigionia a Friburgo: «e dall’altra parte lo *chef des études* Puerari: Alfredo Puerari che veniva dalla storia dell’arte, direttore del Museo di Cremona, uomo che è stato pure qualcuno per noi»⁵. In questa veste, l’interesse del professore è rivolto ad artisti – cosiddetti – minori a cui finalmente viene riconosciuta dignità di studio e valorizzazione, in quanto bisognosi di «nascere alla critica»⁶. È realistico pensare che sia stato proprio Puerari – che «non era un conoscitore ma, come si direbbe oggi, un intellettuale a tutto campo»⁷ – a indirizzare le propensioni di Maria Luisa e, prima di lei, di un’altra ragazza solo di qualche anno più grande, Mina Gregori⁸.

Una volta terminati gli studi liceali, per una giovane cremonese che voglia fare storia dell’arte e occuparsi di materie umanistiche le alternative più prossime sono Pavia e Milano, ma quello pavese è certamente l’ateneo principale. Qui Maria Luisa diventa allieva di Edoardo Arslan, che ha costituito una scuola piuttosto ricca e vivace, e con lui si laurea nel 1954 con una tesi su Giovan Pietro da Cemmo, ovvero un pittore minore attivo in Valcamonica e non solo⁹. Si potrebbe superficialmente definire una tesi territoriale, mentre ha

³ Riva di Solto, sul lungolago, è invece il paese di Chiara Frugoni (Pisa, 1940-2022), un’altra grande storica, venuta a mancare solo qualche settimana fa.

⁴ Su Puerari (Cremona, 1907-1988) si veda, da ultimo, Morandi 2017.

⁵ Isella 2009, p. 17.

⁶ Puerari 1948, p. 9.

⁷ Tanzi 2004, p. 117.

⁸ Il Museo Civico di Cremona riapre l’attività nell’estate del 1948 con la “Mostra di antiche pitture”. Per l’occasione Puerari fa tesoro dei suggerimenti dell’ex allieva Gregori, impegnata in quei mesi nella stesura della tesi di laurea dedicata alla riscoperta critica moderna di Luigi Miradori detto il Genovesino. Il lavoro, discusso l’anno successivo all’Università di Bologna, le era stato affidato da Roberto Longhi che per primo aveva colto la necessità di avviare una nuova stagione di studi sul pittore.

⁹ Su Wart Edoardo Arslan (Padova, 1899 – Milano, 1968) si veda, da ultimo, *Wart Arslan* 2019.

già *in nuce* tutta una serie di problemi metodologici che verranno affrontati con maggiore determinazione nei decenni successivi, come quello relativo alle dinamiche tra centro e periferia, o quell'altro sugli spostamenti dei pittori, o ancora quello del ruolo dei modelli di rilievo importati in contesti minori. È una tesi matura, che ottiene la dignità di stampa due anni dopo per i tipi di Ceschina, casa editrice milanese che solo tre anni prima aveva pubblicato il fondamentale *Bramante pittore e Bramantino* di William Suida¹⁰. La ricostruzione del nutrito catalogo di opere sparse nel territorio bresciano ha permesso di avanzare nuove proposte circa i loro riflessi nella regione.

Durante la collaborazione con Ceschina Maria Luisa conosce Antonio Boschetto, uno dei primi allievi di Roberto Longhi a Bologna, di cui diventerà il segretario personale, forse l'uomo che gli è stato più vicino nel corso della vita e al quale risulta legata tutta la sua successiva attività di redattore, curatore, traduttore e storico dell'arte. Maria Luisa conosce quindi Boschetto quando è direttore editoriale di Ceschina, ne nasce un'importante relazione sentimentale e la decisione di proseguire i propri studi a Firenze dove, dal 1954 al 1957, frequenta i corsi di Roberto Longhi nella Scuola di Perfezionamento di Storia dell'Arte. È in questi anni che i rapporti con il primo maestro, Arslan, iniziano a incrinarsi, come emerge dalla corrispondenza ancora inedita tra i due¹¹.

Non è questa la sede più appropriata per la trascrizione integrale delle lettere, mai pubblicate e forse mai indagate, che testimoniano tuttavia la parabola discendente delle relazioni tra professore e allieva, insieme alla ricerca di autonomia critica di quest'ultima e alle richieste, più o meno esplicite, di non essere coinvolta nei giochi di forza e di potere e nelle guerre di religione tra le varie scuole, in quegli anni particolarmente esacerbate a seguito del famoso concorso del 1948 per la cattedra di Storia dell'Arte Medievale alla Sapienza di Roma dopo il pensionamento di Pietro Toesca, in cui risultò vincitore – inaspettatamente, soprattutto agli occhi di noi contemporanei – Mario Salmi.

Vale tuttavia la pena riportare alcune delle parti più significative di questo epistolario, lamentando l'assenza delle lettere del suo interlocutore che, a giudicare dai toni delle risposte, dovevano risultare eufemisticamente piuttosto insistenti e polemiche. Il 20 novembre 1954 Maria Luisa scriveva da Cremona:

desidero frattanto ripeterle che l'iscrizione al Perfezionamento in Firenze non significa per me adesione a Longhi, ma è resa direi indispensabile ai fini di una mia prossima "sistemazione" in Cremona – cosa che sta molto a cuore a me e a mia madre, come può ben comprendere. Ad ogni modo è stato lei stesso a citarmi casi "d'indipendenza" (Zeri – Bologna) pur essendo nell'orbita. Non vedo perché la frequentazione di un ambiente (e

¹⁰ Ferrari 1956.

¹¹ Il carteggio, molto generosamente segnalatomi da Monica Visioli, che ringrazio vivamente, è conservato nel *Fondo Wart Arslan* della Civica Biblioteca d'Arte di Milano e consta di 22 lettere scritte da Maria Luisa Ferrari ad Arslan da via Bertesi e da Esmate tra il 1951 e la fine del 1963.

quello di Firenze conta molte “voci” stimolanti non appena in quella direzione), dovrebbe necessariamente sfornare adepti di un identico stampo. Per restare in un campo che ci è familiare, potrei citare il caso di Squarcione e della sua “bottega” nonché gli esiti diversissimi che ne sortirono. E non lo vedo neanche “un rischio” proprio perché ne scorgo con molta chiarezza i limiti e i pericoli, con i vantaggi che arrivano però innegabilmente da uno scambio vivo di idee con giovani che coltivano la mia stessa passione di studio¹²

Nel 1955 lo scambio tra i due si fa più fitto. Maria Luisa ottiene l'incarico dalla Soprintendenza ai Monumenti per l'inventario degli oggetti d'arte della Valtrompia, da affiancare a una campagna fotografica nella zona; inizia inoltre ad allargare lo sguardo a tematiche architettoniche e plastiche che, come si vedrà, avranno un grande rilievo nei suoi studi successivi (il chiostro di San Pietro al Po a Cremona, le teste in terracotta di Palazzo Fodri, Santa Maria delle Grazie a Soncino). Il 9 ottobre sollecita l'invio da parte di Arslan della prefazione alla monografia su Pietro da Cemmo, che «non attende che il suo Battesimo per ridiventare una viva realtà nel racconto storico della pittura lombarda del '400». Dopo un'ultima lettera datata 10 novembre 1955 gli scambi sembrano interrompersi fino al 1963¹³; l'unico dato di fatto è che la tesi – rivista, corretta ed ampliata – sul pittore camuno non è introdotta da uno scritto del professor Arslan. Qualcosa si è rotto negli ultimi sette anni, ed è più che ragionevole pensare che la questione riguardi ancora la scelta della studiosa di passare alla scuola di Roberto Longhi.

L'ultima missiva è datata 11 dicembre 1963: è in cantiere la mostra di Romanino a Brescia, ma la Ferrari non può partecipare a una delle riunioni preliminari a causa di impegni all'Università Cattolica di Milano.

Non mi sarà pertanto possibile chiarire oralmente con lei il grosso equivoco che colgo nella sua ultima lettera. Nella quale Ella mi accusa di “tagliar netto”, alludendo forse ai sentimenti amichevoli e di stima che, al di là di ogni contingenza, ho sempre nutrito e nutro nei suoi riguardi. Il “tagliar netto”, è invece semmai nell'ordine dei suoi personali rapporti col Prof. Longhi nei quali io non ho mai avuto la presunzione e direi l'ingenuità di voler interferire. Né penso mi debbano coinvolgere in alcun modo non essendo io responsabile di nulla, come Ella vorrà pur ammettere, mentre il passare degli anni mi fanno oramai affrancata da ogni soggezione ai miei Maestri. Oramai sono in grado di camminare da sola e le mie scelte le ho già fatte da molto tempo: scelte tuttavia ben limitate agli apporti particolari di ciascun studioso sui problemi di cultura artistica ai quali va principalmente il mio interesse, ma che non coinvolgono certo moralità, scelte di vita, adesione incondizionata e ... perpetua, come ad esempio avviene nei rapporti familiari o tra gli stretti adepti di una “chiesa”. E dico chiesa non già “scuola” perché il clima di intolleranza, di ostilità preconcepite e di alleanze equivocate o interessate, che regna ultimamente tra gli studiosi di storia dell'arte, è proprio delle “guerre di religione”, non già

¹² Ivi, lettera del 20 novembre 1954.

¹³ Nella lettera dattiloscritta datata 3 dicembre 1963, la Ferrari menziona degli scambi avvenuti anche nel 1956 che, purtroppo, non risultano presenti tra quelli conservati presso la Civica Biblioteca d'Arte.

delle leali battaglie combattute per la ricerca spassionata della “verità” che come tale non è monopolio di nessun uomo in particolare. È proprio questo spirito di collaborazione, di rispetto, di umiltà nella ricerca che io mi studio invece di coltivare in ogni circostanza. Pertanto non sarò mai disponibile per “comunicazioni” atte a rinfocolare le ostilità e i malanimi, e sempre invece per quelle che facilitano collaborazione e intesa¹⁴.

Sono affermazioni mature, severe e anche amare che ci si aspetterebbe quasi di più da parte di un maestro che non da una giovane allieva. La serietà con cui Maria Luisa Ferrari rivendica la sua autonomia di studiosa e la sua scelta di “cambiare cavallo”, in assenza della lettera del suo professore, dimostra una presa di coscienza che supera le motivazioni così meschine e gelose con cui molto spesso ancora oggi il cosiddetto maestro sente come un delitto di lesa maestà l’indipendenza intellettuale di qualcuno che ha voluto – in questo caso, immagino, anche capricciosamente – solo per sé. Questo riguarda quelle vere e proprie guerre tra aree di studiosi nelle quali, va detto, la gelosia per uno sciamano della storia dell’arte come Roberto Longhi era pane quotidiano, spesso fomentata da Longhi stesso. Vado notando che ancora adesso, dopo cinquant’anni dalla morte del più grande storico dell’arte italiano del Novecento, certe fratture non si sono ancora ricomposte, ma si preferisca mantenerle vive anche in casi, per così dire, di quarta mano, da parte di personaggi che Longhi non possono, per questioni di anagrafe, averlo nemmeno sfiorato.

Tornando alle vicende biografiche della studiosa, Roberto Longhi vuole che Maria Luisa partecipi con alcune schede dedicate alla miniatura alla grande impresa dell’“Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza”, del 1958, a Palazzo Reale a Milano¹⁵. Nello stesso anno, sempre per invito di Longhi, comincia a collaborare con «Paragone». Sulle pagine dell’ultima rivista longhiana si susseguono negli anni saggi «densi di aperture critiche e precisazioni filologiche e attributive»¹⁶: da Bonifacio Bembo e Altobello Melone, ai Campi e Calisto «de la Piazza» (rigorosamente con una “elle” sola)¹⁷.

Come si diceva, la mostra milanese del 1958 era stato il punto di partenza per successivi affondi su alcuni fatti piuttosto importanti della pittura in Lombardia negli anni di passaggio tra XV e XVI secolo. Ed è proprio qui che prende avvio la fondamentale riscoperta della Ferrari del trevigliese Bernardo Zenale, uno dei principali protagonisti del Rinascimento in Lombardia, che finalmente si configura come personalità autonoma, nettamente differenziata dal socio Bernardino Butinone e da Vincenzo Civerchio, con il quale era stato spesso confuso (fig. 5). Al pittore dedica tre saggi negli anni Sessanta e, anche

¹⁴ Ivi, lettera dell’11 dicembre 1963.

¹⁵ M. L. Ferrari in Longhi 1958, nn. 256-260, pp. 83-85; nn. 266-269, pp. 87-88; nn. 348-350, pp. 113-115; nn. 452-459, pp. 141-145; nn. 496-498, pp. 157-159.

¹⁶ Dall’Acqua 1979.

¹⁷ Tutti gli scritti, saggi e articoli, sono raccolti in Ferrari 1979.

sulla base della firma sul *Cristo deriso* di collezione Borromeo, ricostruisce il *corpus* di un pittore che continua ad affascinare generazioni di studiosi¹⁸.

Nel frattempo, dal 1963, diventa assistente volontaria presso l'Università Cattolica di Milano di Gian Alberto Dell'Acqua, con il quale proprio Arslan all'inizio degli anni cinquanta aveva intrattenuto una feroce polemica su problemi critici relativi alla scultura lombarda del Rinascimento. Il nuovo posizionamento di Maria Luisa Ferrari sembra essere ormai agli antipodi rispetto al primo maestro.

In questi anni, la studiosa segue le tracce dell'amica Mina Gregori, occupandosi di Altobello Melone e Romanino, di quest'ultimo pubblica la monografia nel 1961 (fig. 6), ricca di opere e di carte d'archivio inedite, per la Bramante editrice, il cui direttore editoriale è, ancora una volta, Antonio Boschetto. Il pittore bresciano è rivisto totalmente secondo «il punto di vista “cremonese” della Gregori» (come riporta l'apertura della *Salomè di Romanino* di Alessandro Ballarin)¹⁹. Occorre dire, per essere obiettivi, che, alla luce degli studi di Ballarin, parecchio è cambiato in queste vicende, ma molti problemi riguardanti i rapporti tra Romanino e Altobello Melone rimangono ancora aperti tra i diversi studiosi.

Successivamente si occupa di Calisto Piazza, pittore lodigiano che lavora a Brescia e in Val Camonica – per restare sulla via camuna degli interessi della Ferrari – lasciando delle testimonianze altissime, come la pala di Sant'Antonio a Breno incoronata dagli affreschi del Romanino²⁰.

Uno dei filoni degli studi di Maria Luisa Ferrari che forse viene maggiormente trascurato, ma che risulta invece di grande rilievo, è quello dedicato all'architettura, con l'invito allo storico convegno bramantesco del 1970, in cui stravolge quella che era la visione dell'architettura in area cremonese tra Quattro e Cinquecento e che darà vita a vivaci – quanto silenziose (non dimentichiamo la “provincialità consapevole” di Cremona, già evidenziata nel Settecento da Giambattista Biffi) – polemiche, in particolare con Alfredo Puerari²¹. Questo perché l'architettura locale era riferita quasi tutta a Bernardino Bocoli, detto de Lera e alla sua famiglia, che invece era, in pratica, una moderna impresa edile che lavorava su altrui progetti e idee, mentre la Ferrari scorge l'impronta di un bramantismo più consapevole, di cui avverte la responsabilità di Agostino De Fonduli, uno dei primi collaboratori di Bramante nel Ducato. Riunisce quindi

¹⁸ Ferrari 1960, 1963 e 1967. Un interrogativo da anni gira per casa senza trovare una risposta: perché, pur essendo stata la prima studiosa ad occuparsi in maniera così appassionata e intelligente all'argomento, non le è stata dedicata la mostra “Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda” presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano dell'inverno 1982-1983?

¹⁹ Ballarin 2006, I, p. 45.

²⁰ Ferrari 1965.

²¹ Ferrari 1974a.

sotto il suo nome una serie di edifici intensamente improntati al dettato bramantesco: distingue le mani in palazzo Fodri a Cremona, dove i grandi fregi in cotto della trabeazione e la partitura della facciata così pulita riconducono al prototipo di Palazzo Landi di Piacenza (dove il De Fonduli è documentato nel 1484), nella spaziosa sintesi tra decorazione e struttura inaugurata da Bramante, mentre il repertorio ingenuamente classicheggiante e dall'intenso effetto cromatico del cortile è riferibile a Pietro da Rho, allievo e seguace dell'Amadeo. Il bel portale che affaccia su Corso Matteotti è invece opera di Alberto Maffioli da Carrara, con cui i Fodri stipulano un contratto nel 1493.

L'attività propriamente architettonica del De Fonduli è peraltro documentata (e riaffermata dalla studiosa) nel Santuario della Misericordia di Castelleone, restando in provincia, nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Crema, poi ancora nella parrocchiale di Castelleone, tutti dai caratteri architettonici molto simili e derivati dalla partecipazione del De Fonduli nell'importante cantiere milanese di San Celso, che «nei primi due decenni del Cinquecento doveva essere quasi il manifesto di una corrente culturale indirizzata a spendere in moneta classicistica l'eredità bramantesca» (si ricordi a questo proposito il peso del Cesariano, attivo a San Celso, come diffusore di un rinnovato interesse per Vitruvio)²². Fa quindi molto scalpore all'epoca l'attribuzione ad Agostino De Fonduli del progetto di San Sigismondo (fig. 7): l'esame delle strutture del tempio nega, secondo la studiosa, una fedeltà al progetto originale che la tradizione assegna a Bartolomeo Gadio e mostra invece le tracce di una generazione di costruttori che sono implicati nelle realizzazioni milanesi di Bramante.

Certo è che San Sigismondo è anche e soprattutto la straordinaria decorazione pittorica e plastica dell'interno e Maria Luisa Ferrari vi dedica un'intera monografia, voluta dalla Cariplo nel 1974, nella quale tocca vertici di scrittura molto alti. Oltre ai problemi architettonici, così poco analizzati fino a quel momento, nel campo della pittura prende in esame la grande maniera che si esprime ai massimi livelli, tra Camillo Boccaccino nel catino dell'abside (fig. 8), i Campi, Bernardino Gatti, ovvero tutta la scuola cremonese del Cinquecento²³. Nello stesso anno pubblica un articolo in cui affronta invece gli affreschi lasciati da Giulio e, soprattutto, Antonio Campi a Torre Pallavicina, la villa di Adalberto Pallavicino, con una serie di scene profane di erotismo a volte sfrenato. Questi ci mostrano, ai massimi livelli, quella che doveva essere la decorazione profana nella Milano dell'epoca. In questo studio Maria Luisa Ferrari presenta anche due tavole di Antonio Campi (*La preghiera nell'Orto e Cristo davanti a Caifa*), proprio di recente riemerse sul mercato antiquario milanese, che facevano parte dell'arredo della cappella dell'oratorio della villa, dedicato a Santa Lucia: qui non siamo più nel pieno della maniera degli anni

²² Ivi p. 229.

²³ Ferrari 1974b.

cinquanta, ma c'è un ritorno alle luci artificiali, agli esperimenti che creano una nuova visione del rapporto tra la luce e l'ambiente così ben delineati da Roberto Longhi nei suoi studi sui precedenti caravaggeschi²⁴.

In chiusura, non vorrei dimenticare la carriera accademica: nel 1968 è chiamata a ricoprire la cattedra di Storia dell'Arte Medievale e Moderna presso la Facoltà di Lettere all'Università di Lecce, dopo il passaggio di Paola Barocchi a Pisa. A Lecce, per uno strano caso della vita, è poi finito a insegnare anche mio padre, quasi trent'anni dopo. Segue nel 1977 il conseguimento della libera docenza e la chiamata presso l'Università di Perugia, dove proprio all'inizio dell'anno accademico si ammala gravemente.

Poco prima della prematura scomparsa, avvenuta nel febbraio del 1978, la studiosa ha in animo di dedicarsi alla ritrattistica cremonese: sta raccogliendo materiale, *in primis*, in netto anticipo sui tempi, su Sofonisba Anguissola e sui rapporti tra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Cinquecento, ma non nell'ottica, talvolta un po' semplicistica, della "donna pittrice" diventata di moda negli studi recenti dedicati all'artista. Si prefigge anche, tra gli altri, di affrontare l'enigmatica personalità di Bernardino Campi, ritrattista dell'aristocrazia filospagnola gravitante nell'*entourage* dei governatori dello Stato di Milano, Ferrante Gonzaga e Francesco Ferdinando d'Avalos. A una fase leggermente più avanzata di elaborazione è infine la ricerca sulla decorazione neoclassica dei palazzi bresciani tra Settecento e Ottocento, affidata a due grandi pittori del tutto dimenticati: il cremonese Giuseppe Manfredini e il clarense Giuseppe Teosa.

Da questo breve *excursus* si coglie l'intelligenza lucida e la finezza di pensiero di Maria Luisa Ferrari, l'ampio orizzonte degli interessi – dalla pittura, all'architettura, dalle miniature del primo Quattrocento, alla decorazione neoclassica delle dimore lombarde –, il tutto supportato da un rigoroso impianto metodologico e filologico, dove lo sguardo ravvicinato all'opera d'arte è sempre accompagnato da una solida conoscenza storica e letteraria. L'analisi di una simile personalità, oltre agli indubitabili accrescimenti scientifici portati alla disciplina, apre anche a squarci di vita accademica e professionale negli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso, e alla dialettica contrapposta tra studiosi e scuole diverse. Non doveva essere facile a quell'epoca passare da Arslan a Longhi, come non doveva essere facile in quegli anni riuscire a creare una scuola, con allievi tanto affezionati e fedeli, destinati a importanti ruoli nell'università e negli enti di tutela, per una giovane cremonese a Lecce. Maria Luisa Ferrari riuscì a dedicarsi con passione alla didattica e nello stesso tempo continuò ad avere una produzione scientifica di altissimo livello su argomenti tanto lontani per geografia e storia dalla sede del suo insegnamento.

²⁴ Ferrari 1974c.

Riferimenti bibliografici / References

- Ballarin A. (2006), *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, I-II, Cittadella (PD): Bertoncetto Artigrafiche.
- Dall'Acqua G.A. (1979), *Ricordo di Maria Luisa*, «Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari», I, pp. 5-6.
- Ferrari M.L. (1956), *Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di pittura bresciana del Quattrocento*, Milano: Casa editrice Ceschina.
- Ferrari M.L. (1960), *Lo Pseudo Civerchio e Bernardo Zenale*, «Paragone», n. 127, pp. 34-69.
- Ferrari M.L. (1963), *Ritorno a Bernardo Zenale*, «Paragone», n. 157, pp. 14-29.
- Ferrari M.L. (1965), «Calisto de la Piazza», «Paragone», n. 183, pp. 17-49.
- Ferrari M.L. (1967), *Zenale, Cesariano e Luini: un arco di classicismo lombardo*, «Paragone», n. 211, pp. 18-38.
- Ferrari M.L. (1974a), *Il raggio di Bramante nel territorio cremonese. Contributi ad Agostino de Fonduli*, in *Studi bramanteschi*, Atti del Congresso internazionale (Milano-Urbino-Roma, 1970), Roma: De Luca Editore, pp. 223-232.
- Ferrari M.L. (1974b), *Il tempio di San Sigismondo a Cremona*, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.
- Ferrari M.L. (1974c), *La «maniera de' Campi cremonesi»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, IV, n. 3.
- Ferrari M.L. (1979), *Studi di Storia dell'Arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze: S.P.E.S.
- Isella D. (2009), *Un anno degno di essere vissuto*, Milano: Adelphi.
- Longhi R. (1958), a cura di, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 aprile – 6 luglio 1958), Milano: Amilcare Pizzi.
- Morandi M. (2017), *Alfredo Puerari e il Cremonese 1715*, Cremona: Edizioni Museo del Violino.
- Puerari A. (1948), *Introduzione in Mostra di antiche pitture dal XIV al XIX secolo in Cremona*, a cura di A. Puerari, Cremona: Industria Grafica Editoriale Pizzorni, pp. 7-12.
- Rossi Pinelli O. (2014), *La storia delle storie dell'arte*, Torino: Einaudi.
- Tanzi M. (2004), *Siparietti cremonesi*, «Prospettiva», n. 113-114.
- Tanzi M. (2016), *Gli sposi bergamaschi*, Persico Dosimo (Cr): Service Lito.
- Wart Arslan e lo studio della Storia dell'arte tra metodo e ricerca (2019), Milano: Officina Libraria.

Appendice / Appendix

Fig. 1. Maria Luisa Ferrari (Cremona 1929 – Firenze 1978)



Fig. 2. Il bando di espulsione dalla città degli avvocati Ferrari e Brugnoli



Fig. 3. I funerali di Ubaldo Ferrari a Cremona



Fig. 4. La casa di via Bertesi a Cremona



Fig. 5. Bernardo Zenale, *Deposizione*, Brescia, chiesa di San Giovanni Evangelista



Fig. 6. Girolamo Romani detto il Romanino, *Compianto sul Cristo morto con donatore*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 7. Veduta esterna sul fianco e sull'abside, Cremona, chiesa di San Sigismondo



Fig. 8. Camillo Boccaccino, *Cristo in gloria* (affresco della calotta absidale), Cremona, chiesa di San Sigismondo