
The Ferrara school of cinema¹

Giuseppe Scandurra, *University of Ferrara*

ABSTRACT

The object of this article is a network of intellectuals in Ferrara between the early 1950s and the late 1980s which produced a series of visual works outside and inside the city - in painting, photography, cinema, video art - difficult to classify. At the basis of the work of this generation of intellectuals there was a transdisciplinary point of view where the separations between disciplines were less evident, also considering the absence of humanistic faculties and the institution of the first anthropology chair in Ferrara only in the first decade of the new millennium. The question at the center of this article is: before the birth of an anthropology chair, how could urban scholars and artists produce visual hybrid works with a shared anthropological view?

KEYWORDS

movies, anthropology, urban studies, Ferrara

BIO

He teaches Cultural Anthropology in the Department of Human Studies - University of Ferrara. He has published numerous essays on the subject of urban anthropology. Among his most recent publications, *Tifo Estremo* (Manifestolibri, 2016) and *Bologna che cambia* (Ed. Junior, 2017). He is currently conducting research on the relationship between anthropology and literature. Member of the Scientific Committee of the Gramsci Institute Emilia-Romagna and founding member of the group of trans-disciplinary study “Tracce Urbane” – <http://tracceurbane.org>. Director (with A. Alietti) of the “Laboratory of Studi Urbani” – University of Ferrara – <http://stum.unife.it/ricerca/laboratori/lau>. Director (with C. Cellamare) of the “Italian Journal of Urban Studies” – <https://ojs.uniroma1.it/index.php/TU/index>. Director (with B. Pizzo and G. Pozzi) of the imprint “Territori” – <http://www.editpress.it/cms/collane/territori>.

giuseppe.scandurra@unife.it

¹ Il presente contributo non è stato sottoposto al processo di double-blind review, ma alla sola lettura da parte della Redazione della rivista.

La 'scuola' ferrarese di cinema²

1. Ferrara prima dei Grandi Eventi

C'è stato un pensiero antropologico, ma non sulla città. Il cuore del rapporto tra artisti e la città è stato sempre rivolto al Delta e alle condizioni dei suoi abitanti. (Cazzola, storico ferrarese, giugno 2018)

Maria Antonietta Trasforini è una delle poche sociologhe dell'ateneo ferrarese che ha concentrato il suo sguardo analitico sul territorio ferrarese nella contemporaneità. Nel saggio *La città d'arte come oggetto culturale. Ferrara: uno studio di cultura urbana* (2001), la sociologa ripercorre le tappe attraverso cui il capoluogo estense diventa, dalla fine degli anni '80, una 'città di cultura' tanto da essere riconosciuta nel 1995 dall'Unesco come città d'arte. Il saggio di Trasforini riesce a fare sintesi di questo di passaggio avvenuto durante l'Amministrazione Soffritti³ evidenziando come tale percorso fosse già cominciato negli anni Cinquanta. Un percorso che avrà culmine con la stagione dei 'grandi eventi' culturali, "la cui immagine amplificata e moltiplicata dai media nazionali e internazionali ha fatto della città di Ferrara un riconoscibile e prestigioso attore culturale" (*Ivi*: 251).

Trasforini prende in analisi soprattutto l'aspetto istituzionale di tale produzione, intendendo per politiche culturali "quel processo di produzione di oggetti culturali che, mediante la mobilitazione di risorse economiche, simboliche e apparati organizzativi, costruisce (nuovi) confini simbolici sia fra una città e il suo esterno che all'interno della stessa cultura urbana, costituendo nuovi pubblici e/o accentuando la stratificazione di quelli esistenti" (*Ivi*: 250). Attraverso questo processo, per la sociologa, Ferrara negli anni Novanta diviene una 'città immateriale', ovvero una città d'arte come luogo immaginario della cultura globale e locale "depositaria di una memoria collettiva continuamente reinterpretata e reinventata da chi la visita e da chi la abita" (*Ibidem*).

Per Trasforini saranno due le grandi azioni pubbliche promosse dall'amministrazione comunale che segneranno l'apice di questo percorso. La prima riguarderà "i grandi processi di conservazione, di recupero urbano, ma soprattutto di tutela del territorio" (*Ivi*: 252); la seconda, invece, la trasformazione di un modello di politiche culturali che aveva caratterizzato la città a partire dagli anni Sessanta – Trasforini ne parla come di "un caso di *welf-art state*" (*Ibidem*) – in una macchina economica che richiamerà in città maggior flussi turistici.

Il progetto di recupero delle Mura sarà realizzato dall'Amministrazione nel 1986 e mirerà al recupero e alla conservazione della cerchia di mura cinquecentesche che circonda la città. Tale processo di riscoperta delle Mura avrà un grande ruolo nel dare alla città un'"antica/nuova identità" (*Ivi*: 253). Il rifacimento della cintura muraria, per Trasforini, non scatenerà solo un processo di ripensamento dello spazio urbano, ma un'opera di ricostruzione di "memoria collettiva... termine spesso usato al posto di tradizione... che rivela come il passato sia continuamente reinterpretato in funzione dei mutevoli bisogni del presente" (Peterson 1994, in Trasforini 2001: 183). Accanto a questa grande azione, la volontà politica sarà quella di dare vita alla stagione dei 'grandi eventi', ovvero voler fare dell'investimento in cultura una forma di investimento economico con ricadute sull'occupazione – soprattutto nel settore commerciale e turistico – assumendosi, l'amministrazione comunale, il ruolo "di vero e proprio imprenditore" (Trasforini 2001: 254). I dati riportati dalla ricerca condotta dalla sociologa e pubblicata nel 2001 – quando il sindaco Soffritti terminerà il suo ultimo mandato e si strutturerà definitivamente un nuovo modello di città in virtù della nuova immagine ufficiale e riconosciuta di "città d'arte e di cultura" – sono significativi:

L'indicatore più evidente è la spesa comunale in cultura, che dal 1983 al 1993 passa da 6,6 a 24,7 miliardi di lire (pari, rispettivamente, al 3,4% e al 7,6 % dei bilanci nei due anni, con una punta nel 1990 pari all'8,9%) [...]. Risorse decisamente elevate se paragonate agli investimenti delle altre città

² Questo articolo è frutto di una ricerca iniziata nel 2018 e pubblicata nel 2020 con titolo "Ibridi Ferraresi. L'antropologia in una città senza antropologi" (Scandurra 2020). Alcune interviste citate in questo testo sono state inserite nella monografia del 2020.

³ Soffritti, prima come assessore, poi come Sindaco, ha praticamente guidato l'amministrazione comunale di Ferrara dai primi anni Ottanta fino alla fine dei Novanta.

italiane dove, in quegli anni, raramente questo valore supera il 3%. [...] Il primato di Ferrara si traduce, nel 1993, anche in un elevato valore pro capite della spesa cittadina in cultura: 180.711 lire a Ferrara [...] contro un valore medio delle altre città emiliane compreso fra le 80.000 e le 92.000 lire. (*Ibidem*)

Ora, scrive Trasforini nel 2001 concentrando il suo sguardo di ricerca sul capoluogo estense, l'imprenditore culturale è un professionista che deve selezionare prodotti all'interno di un mercato nazionale e internazionale fortemente competitivo, obbligato a mettere in atto una programmazione di lungo periodo e a disporre di una complessa organizzazione operativa: in sintesi "dotato di una forte sensibilità e attenzione ai media e alla cultura come bene di consumo di massa, esso/a si trova nella necessità/possibilità di usarla come potente risorsa economica e non solo simbolica" (*Ibidem*). Un cambio di interpretazione del ruolo che prenderà piede soprattutto negli anni Duemila, quando si svilupperanno strutture, quali Ferrara Arte e Ferrara Musica, proprio al fine di smarcarsi dall'apparato burocratico-amministrativo nell'organizzazione degli eventi culturali⁴.

Il carattere fortemente spettacolare dell'iniziativa; l'ambizione, il più delle volte realizzata, di una forte visibilità sui media; e infine un forte richiamo di pubblico. [...] il pubblico del 'Grande evento' non è di massa e indifferenziato, come nelle ambizioni dell'epoca effimera, ma è di volta in volta cercato, mirato, corteggiato. È insomma il cittadino cosmopolita dei media. (*Ivi*: 258)

Trasforini, analizzando i dati quantitativi di una ricerca condotta a fine Ottanta sul pubblico visitatore dei musei ferraresi, afferma come già sul finire del secolo scorso andrà formandosi da una parte un pubblico di "cultura alta, di ceto sociale medio-alto che frequenta i grandi eventi musicali e alcune manifestazioni o attività fortemente specializzate. È composto da un pubblico locale residente nella città e da un altro proveniente da fuori Ferrara" (*Ivi*: 260); dall'altra, "un secondo tipo di pubblico, certamente molto più vasto del primo, è il pubblico colto e nomade delle mostre, espressione di un turismo culturale ormai globale, che rappresenta l'utenza di massa' qualificata cui l'offerta culturale della città si indirizza [...] il cui elevato capitale culturale non comporta necessariamente un elevato capitale economico" (*Ivi*: 261). A questo si aggiungerà un terzo pubblico: "un'ulteriore quota è rappresentata dal pubblico dei 'mondi culturali' (*urban cultural worlds*) della città, quello cioè che frequenta conferenze, dibattiti, spettacoli (musicali, teatrali, ecc.)". Tre pubblici che avranno dunque sempre meno a che fare con quella cittadinanza coinvolta nelle iniziative culturali dei decenni precedenti se si pensa che "del milione circa di visitatori di sette grandi mostre fra il 1991 e il 1995, meno del 10% era un pubblico locale" (*Ibidem*).

Quello che sicuramente verrà a terminare, in questo processo, è quel grado di innovazione, sperimentazione, apertura interdisciplinare che aveva caratterizzato i 'non eventi' degli anni Cinquanta-Ottanta, soprattutto da quando il Comune sceglierà di svolgere sia il ruolo di regolatore e conservatore della nascente 'città d'arte', sia quello di impresario della nuova 'città della cultura' (*Ibidem*).

Obiettivo generale di questo articolo è quello di riprendere alcune riflessioni prodotte da una ricerca che ho iniziato nel 2018 su Ferrara al fine di comprendere e spiegare come tale cambiamento abbia cancellato, anche nel ricordo di molti cittadini, un modo di 'fare cultura' – e di intendere la cultura – che caratterizzava l'attività dell'operatore culturale' per come era stata teorizzata da una rete di intellettuali attivi in città tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta (Sitti 1976). Per farlo mi concentrerò sul perché la parola 'ibrido' sia stata determinante per questa stagione culturale terminata con la nascita del brand 'Ferrara città dell'arte' e focalizzerò la mia analisi soprattutto su un contesto geografico fuori le Mura cittadine, ovvero il Delta⁵.

Come scrivono Farnetti e Rimondi nella loro 'geografia letteraria padana' il paesaggio del Delta per diversi decenni del Novecento ha influenzato la produzione di scritture, pitture, ricerche, inchieste, fotografie e video di difficile classificazione 'disciplinare'.

⁴ Per pensare ai grandi eventi basta riflettere sulla ricaduta che hanno avuto in città le grandi mostre, i grandi concerti e gli allestimenti di opere prodotti dal Teatro comunale sotto la direzione di Claudio Abbado a cominciare dal 1989, quando si insedia a Ferrara la *Chamber Orchestra of Europe*.

⁵ Alla base di questa scelta vi è la convinzione che per ricostruire il sapere urbano di Ferrara occorre spostarsi fuori dal tessuto comunale racchiuso dentro le Mura. Durante la ricerca ho man mano preso consapevolezza, in effetti, di come l'attività artistica e di ricerca condotta sul Delta tra gli anni Cinquanta e Ottanta abbia avuto forti ripercussioni anche per il capoluogo estense.

Il tema del Po è dilatabile a svariati livelli e a diverse discipline soprattutto negli anni '50 e '60. Altrettanto limpidi sono i rapporti che le ricerche e le testimonianze raccolte quasi naturalmente istituiscono tra linguaggi separati o estranei tra loro [...]. Questa pluralità sembra piuttosto trarre origine da una consapevolezza comune di complessità e difficoltà nell'interrogare l'essenza del soggetto indagato. [...] Abbiamo avuto autori che hanno scritto soggetti per il cinema e romanzi, che hanno spaziato nella pittura e nella letteratura dentro un ambito culturale che ha custodito risorse di una notevole vitalità, capaci ancora oggi di qualche eco. (IBC 1995: 7-13)

Quello che farò è dimostrare perché tanti artisti, studiosi, intellettuali, in anni di particolare entusiasmo e di impegno politico e sociale, abbiano voluto contaminare linguaggi e sguardi disciplinari storicamente differenti concentrando lo sguardo su questo territorio della provincia ferrarese. Nei prossimi paragrafi prenderò sotto esame l'opera di alcuni artisti visivi, nello specifico registi e documentaristi autori di prodotti culturali di valore antropologico.

2. L'Ufficio Studi della Camera del Lavoro di Ferrara

Spero Ghedini me lo ricordo, perché abitavamo a pochi metri, quattro/cinque porte accanto alla mia. Anche lui era un uomo del fare. (Bonora, artista ferrarese, settembre 2018)

Tassinari (2017) ricorda gli anni Sessanta come un periodo di forte entusiasmo per quanto concerne Ferrara e la sua produzione culturale. Il grande fermento di quel periodo, per la studiosa, si spiega anche facendo ricorso a categorie spaziali. Sono gli anni, infatti, in cui il nuovo direttore del Palazzo Diamanti, Renato Farina, decide di trasformare "l'eccellenza architettonica del Palazzo dei Diamanti" in una "costellazione di spazi polivalenti, veramente 'democratici' perché aperti a ogni tipo d'indagine, senza imbarazzi o preclusioni" (Tassinari 2017: 34). Quello che avrebbe potuto essere una 'cattedrale' distaccata dal tessuto urbano divenne con il tempo, in una città sempre dallo sguardo rivolto al passato, il "ganglio simbolico di un sistema di relazioni aggrappanti, in sintonia diretta con la contemporaneità" (*Ibidem*):

La Sala Polivalente di Palazzo Massari, la Benvenuto Tisi, il Padiglione Arte Contemporanea, il Centro Video Arte: 'La flotta intorno alla sua ammiraglia' [...] era composta da equipaggi che veleggiavano in acque differenti, ma con l'unico obiettivo di far incrociare le rotte di naviganti ed esploratori sul magico Quadrivio degli Angeli [il nome assegnato all'incrocio di Corso Ercole I d'Este con l'asse Corso Porta-Mare-Corso Biagio Rossetti]. [...] Si promuoveva, così, quasi un *happening* spontaneo, sguardi moderni sugli incroci rinascimentali, un rito collettivo che si ripeteva a ogni tornata di mostre spingendo il pubblico a mirare da una parte all'altra [...]. Forse solo cogliendo il valore di questa prospettiva policentrica che si può davvero cercare di comprendere la formula della *golden age* ferrarese, sospesa tra sogno e pragmatismo, sperimentazione e tradizione, ribellione e mondanità, aperture all'avanguardia e revisioni della storia. (*Ivi*: 34-35)

Una 'costellazione' di spazi pubblici per nulla autoreferenziali, che a loro volta ne generavano altri, se pensiamo, come ricorda l'artista Lola Bonora, direttrice fino agli anni Novanta del Centro Video Arte, come da questi luoghi artisti e spettatori si muovessero poi per la città continuando a dibattere di arte e di cultura:

La video arte è stata importante e io ho voluto farla arrivare a Ferrara. Io lavoravo a una sala che si chiamava Polivalente dove ci vedevamo ed era sempre piena: la prima serata c'era un artista e c'erano sette persone e questo artista che aveva fatto una performance bellissima ha detto "E adesso vi porto tutti a cena", e siamo andati tutti dal ristorante Settimo a mangiare assieme. Allora io ho pensato che la Polivalente deve funzionare in modo tale che il pubblico sia protagonista. Io devo coinvolgerli sempre, l'artista deve saperlo. Questo non era scontato e ha funzionato tantissimo. (Bonora, intervista marzo 2019)

Una costellazione di spazi culturali, distribuiti in uno spazio molto circoscritto, che generò un circolo virtuoso se pensiamo a come, a inizio anni Duemila, l'Amministrazione, giocando sulla sua immagine

di città della cultura, utilizzerà siti e luoghi d'arte dentro le Mura per ospitare festival come quello della rivista *Internazionale* o far sfilare gli artisti di strada, come nel caso del Festival dei *buskers*.

Non era per nulla scontato a Ferrara fare un festival degli artisti di strada, di coloro che parte della popolazione vedeva ancora come 'accattoni'. Queste cose avvengono negli anni Duemila perché c'era stato un grande fermento culturale nei decenni precedenti... se oggi c'è il Festival della rivista *Internazionale* è perché c'erano ancora i frutti da raccogliere di quel fermento. (Gessi, direttore del quotidiano on line "FerraraItalia", luglio 2019)

Nel 2016 lo storico Hirsch pubblica *Le temps des sociétés*. Il collega Topalov in *Des sciences sociales dans le temps*, saggio pubblicato dalla rivista *Genèses* nel 2019, ne riprende alcuni passaggi scrivendo come chiunque voglia realizzare una "histoire sociale des idées", potrà trovare utile leggere il libro di Hirsch (Topalov 2019: 160). Un testo che si muove tra sociologia, psicologia, etnografia, storia dimostrando come, se vogliamo studiare le ricadute sociali di una idea, di una stagione culturale, non possiamo concentrarsi solo sui contenuti di queste idee, ma dobbiamo analizzare come tali ricadute dipendano anche da "l'audience qu'il a pu obtenir et des lectures qui ont en été faites" (*Ivi*: 163). I paletti disciplinari che separano per esempio la psicologia collettiva da altri saperi legati alle scienze sociali crollano, per Topalov, nel momento in cui vogliamo studiare "les mentalités" – les facons de sentir et de penser des hommes dans leur diversité historique et sociale":

La notion de "mentalité", en se dégagant du concept durkheimien de "représentations collectives", était rendue disponible pour circuler entre psychologie, ethnologie et histoire. (*Ivi*: 165)

Nel suo studio Thomas Hirsch evidenzia l'esistenza di un *sens commun* diffuso tra filosofi, sociologi, psicologi, storici, etnologi che non è un "paradigme" o un "épistémè", e che lo storico preferisce chiamare "constellation [...] – interaction de penseurs et espace de pensée produisant des objets complexes partagés" (Hirsch 2016: 391-396). Tale costellazione, per lo studioso, è frutto di "une forte homogénéité sociale et politique" (*Ivi*: 396) all'interno di gruppi di intellettuali che vivono in un circoscritto periodo storico ma anche di "certaines conditions 'morphologiques': un espace géographique restreint [...], l'interconnaissance dès les années de formation, des institutions communes favorisant des pratiques intenses de discussion" (*Ibidem*).

L'oggetto di ricerca di Hirsch è il Quartiere Latino di Parigi, uno spazio urbano limitato dove un gruppo d'intellettuali per diverso tempo si sono formati e hanno scritto sulle stesse riviste: "l'Année sociologique [...], l'Année psychologique [...], la Revue philosophique [...], sans parler des réunions de la Société de Philosophie. Revues et sociétés savantes – et, dans l'entre-deux-guerres, instituts de recherche – étaient les formes principales d'expression".

Peut-etre conviendrait-il de poursuivre cette superbe enquête sur les publications et correspondances par une étude morphologique de ce "petit monde", conçue comme telle. Elle associerait les réseaux de textes aux réseaux d'acteurs et les uns et les autres aux institutions qui constituaient le cadre et les formes principales d'organisation de débats. Après cette étude quasiment exhaustive à partir de l'analyseur "temps social", un tableau complet est à portée de main, prenant en compte les générations, les formations initiales, les lieux d'enseignement, les carrières et les réseaux d'appui, les revues et lieux de publication, les sociétés savantes. (*Ivi*: 168)

Quando, per la mia ricerca, ho iniziato a lavorare utilizzando categorie spaziali per poi incrociarle con la biografia intellettuale di alcuni protagonisti di questa stagione culturale, ero consapevole della differenza tra una città come Ferrara e il Quartiere Latino di Parigi. La spazialità della produzione culturale ferrarese tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta potrebbe però, se approfondita come chiave di lettura, aiutare a comprendere meglio come ha avuto avvio, in un periodo così circoscritto di tempo, questa stagione di entusiasmo dopo i disastrosi anni della Guerra.

Di questa costellazione facevano sicuramente parte quegli spazi dove i cittadini potevano vedere e dibattere film. Opere cinematografiche che non si limitavano a 'classici' del grande schermo, ma anche all'attività di ricerca che l'Ufficio Studi della Camera del Lavoro, coordinata per diversi anni da Spero Ghedini, iniziò sul Delta.

Il progetto nasce alla Camera del Lavoro e per merito di persone come il segretario della Camera del Lavoro di Ferrara di quell'epoca, Spero Ghedini, che avevo già conosciuto nel periodo della clandestinità sotto il nome di Antonio. [...] Spero Ghedini [...] crea, un ufficio stampa e propaganda (che non credo esistesse in altre camere del lavoro) che affida a Onorio Dolcetti, un giornalista ferrarese. E su questo innesta non solo la produzione di cinema, ma anche un'operazione culturale, per esempio nei confronti dei pittori ferraresi, di stimolo e di attenzione verso le realtà umane, sociali e ambientali. Mobilita giovani di talento (Carlo Rambaldi, Sandro Simeoni, Ervardo Fioravanti e altri) nella creazione di manifesti, mostre, allestimenti vari. [...] Ricordo lunghe riunioni e discussioni nell'Ufficio stampa della Camera del Lavoro [...]. Eravamo un gruppo molto unito di cui facevano parte anche Fabio Pitorru, che fu il mio aiuto regista, e Benedetto Ghiglia, che già in fase di sceneggiatura cominciò a elaborare un commento musicale molto particolare. (Florestano Vancini, regista di *Delta padano*, 1951, intervistato dalla storica ferrarese Quarzi, 2002: 91-92)

Nel 1952 un notiziario della Cgil dà conto della presenza presso la Camera del Lavoro di Ferrara di un gruppo di giovani i quali, a volte nelle vesti di membri dell'Ufficio Studi, altre in quelle di Centro Stampa, svolgono e promuovono attività culturali legate alla comunicazione. Il nome di Spero Ghedini compare, già in quell'occasione, come quello del coordinatore e si cita il giornale *La nuova scintilla* come contesto da dove provengono la maggior parte di questi 'giovani' (Atti, segretario generale della Camera Territoriale del Lavoro di Ferrara, in Boursier 1999: 14-16):

Colpisce la consapevolezza dell'importanza della comunicazione, forse anche come riflesso dell'esperienza di gruppi dirigenti impegnati nella Resistenza e che ebbero modo di riflettere sul ruolo avuto dal cinema e dalla radio nella costruzione del consenso al regime. [...] Nel giro di pochi anni la Camera del Lavoro produce direttamente tre documentari. In quegli stessi anni si promuovono anche due mostre e concorsi di pittura che vedranno la partecipazione di artisti di rilievo. (*Ibidem*)

Siamo negli anni, come ricorda Giuseppe Caleffi, segretario nazionale della Federbraccianti dal 1958 al 1969 e poi dal 1970 al 1978 della Camera del Lavoro dell'Emilia-Romagna, del *Piano di lavoro* lanciato da Di Vittorio, quando sarà proprio il Sindacato a promuovere studi e ricerche sulle condizioni dei lavoratori (Quarzi, in Boursier 1999: 117-120)

C'erano i cinema in provincia. Si portavano anche i film sul Delta, ma bisognerebbe verificare. Film di ferraresi che uscivano dalle Mura, che mostravano la provincia e poi tornavano dentro le Mura. [...] La parte cinematografica ha giocato un ruolo importante. Prima ci furono i documentari, se pensiamo a Vancini e al gruppo di intellettuali de "La voce del Delta" [libro-manifesto di questo gruppo di intellettuali ferrarese del 1953, n.d.a.]. Il cinema era importante perché la televisione non c'era, e la tv si vedeva nella Casa del Popolo o in quelle pochissime case che ce l'avevano. (Cazzola, intervista giugno 2018)

Il caso più esemplificativo, in questa direzione, è il film di Visconti *Ossessione*. Girato nell'estate del '42, venne proiettato a Ferrara per la prima volta nel '43, poco prima del crollo del Fascismo. Il critico Gambetti ricorda come il film non ebbe successo in città:

Ci furono proteste in sala che a ogni passaggio si ripetevano. Credo sia rimasto in proiezione un paio di giorni, non tanto di più. In "Ossessione" c'è un particolare che sconvolse i ferraresi (un montaggio che nel cinema è frequente, intendiamoci...): in un'inquadratura con lo sfondo della stazione ferroviaria, Girotti [il protagonista del film, n.d.a.] salta su un camion da dietro come se il camion fosse lì, e nel controcampo il camion si allontana su uno sfondo completamente diverso. Lo spettatore ferrarese sa che di fronte a quell'edificio che lui riconosce bene come la stazione ferroviaria c'è un piazzale... e non quell'altro edificio che si vede subito dopo. Insomma, a Ferrara dopo un po' si rafforza la voce che già circolava durante le riprese che c'erano le prove che "gli italiani – per lo meno quelli lì – non sanno fare il cinema". Nel pubblico c'era il mito del divismo americano. (Gambetti 2018: 27-28)

Eppure sarà proprio *Ossessione* a segnare la carriera di quella che lo storico del cinema Micalizzi chiamerà ‘la scuola ferrarese’:

Allora – scrive Vancini – era un ragazzino, avevo sì e no 16 anni, ed avevo già questa passione per il cinema. Quando vidi il film ebbi una delle emozioni più grandi della mia vita di spettatore. Il film si rivelò per me e per quelli della mia generazione un grande momento di maturazione culturale e politica. (Micalizzi 2018: 3)

Negli anni '50 a Ferrara si potevano contare in città due cineforum che richiamaivano in sala tantissime persone – e un terzo legato all'Università di Ferrara. A proposito di costellazioni, tali realtà legavano la loro attività a quella di altre strutture attive in città, quali il Centro Studi dei cattolici oppure il Circolo del Cinema.

A Santo Spirito c'era il cineforum dei cattolici al loro Centro Studi; poi c'era il Circolo del Cinema dei comunisti con il loro Cineforum dell'Apollino [...] e poi c'era il cineforum dell'Università. Io sono arrivato a Ferrara nel '58 e non ho seguito tutta quella attività che nasce ancora prima su cui nessuno ha mai scritto. (Micalizzi, intervista settembre 2019)

Questi cineforum facevano a loro volta capo a centri culturali al cui interno si formò una scuola di documentaristi che lavorò per portare sullo schermo storie frutto di ricerche condotte sul territorio del Delta a partire dagli anni Cinquanta.

A Ferrara il circolo di cultura Cinematografica dell'AFU-4S (“Siamo Studenti Senza Soldi”) si nutriva principalmente delle proiezioni di vecchi film italiani e internazionali alla domenica mattina in qualche sala cinematografica di periferia – agli inizi – e poi stabilmente al cinema Apollino per concessione del proprietario Antonio Azzali. Fui così che in poco tempo noi giovani appassionati sia delle opere mai viste (a causa della censura fascista) della storia del cinema, sia della disponibilità di scoprire le tecniche realizzative (il carrello, i diversi piani di ripresa, la dissolvenza, il montaggio, l'incidenza della musica, ecc.), cercavamo di andare alla scoperta del cinema stesso, di conoscerne i numerosi risvolti dibattendone i più spinosi problemi nei contenuti e nelle tecniche. [...] Va però precisato che, accanto al Circolo di Cultura Cinematografica AFU, nel 1953 venne fondato il Cineclub Ferrara, il giorno 24 settembre. Scopo di questo nuovo sodalizio cinematografico era quello di andare oltre la conoscenza del cinema, attraverso le opere, per arrivare a realizzare dei film. (Massimo Sani, in Micalizzi 2019: 12-14)

3. *Delta Padano e i documentaristi del Po*

Esplode il paesaggio italiano con una vigoria e una drammaticità nuove [...]. I confini ancora ristretti entro i quali si era esercitato il gusto pittorico e paesaggistico dei migliori fra i formalisti, vengono spezzati e valicati con coraggio per un'esplorazione avventurosa e ardita. Le strade e le pianure assolate dell'Emilia, il corso maestoso del Po, e i suoi argini prolungati verso orizzonti interminabili, le vie contorte e le piazzette delle città di provincia, affollate di mercanti e di biciclette, la fiera all'aperto [...], sono elementi che danno al film prospettiva e respiro inconsueti. A questi esterni, il film alternava ambienti altrettanto nuovi: osterie, alberghetti di terz'ordine dalle camere squallide, terze classi dai sedili di legno, uffici di polizia dalle pareti spoglie e bianche e dalla mobilia triste. (Lizzani su *Ossessione*, 1992, in IBC 2008: 54)

In un giorno caldo e luminoso di metà ottobre 2019 l'assessore alla Cultura di Ferrara e lo storico del cinema Paolo Micalizzi, presso il cinema Boldini, intitolarono una targa ai documentaristi ferraresi Ezio Pecora, Renzo Ragazzi e Massimo Sani. Sarà lo stesso storico, dopo la proiezione di alcuni loro lavori, a parlare dell'esistenza di una ‘scuola ferrarese’:

Io sono la memoria storica, perché sono tutti morti. “Delta Padano” [il lavoro del regista Florestano Vancini del 1951, n.d.a.] fu il capostipite di questo cinema che riguarda il Delta. Io ho cominciato a interessarmi a queste cose leggendo giornali. C’era chi mi diceva, anche un assessore, che faceva: “Ma sei tu che ti sei inventato Ferrara città del cinema!”. Allora io feci una mostra dimostrando con le copertine dei film che Ferrara era veramente una città del cinema, e così ho iniziato a scrivere cine-guide e scritto sui singoli autori. (Micalizzi, intervista settembre 2019)

Oggi quasi tutti i registi, documentaristi, artisti visivi coetanei di Florestano Vancini sono morti. Paolo Micalizzi, con i suoi scritti, ha ricostruito le loro storie e catalogato le loro opere mostrando l’esistenza di un cinema legato al territorio ferrarese decisamente innovativo rispetto a quello *mainstream*:

Tutti andarono a Roma, ma conservarono rapporti con Ferrara. Molti moriranno anche a Roma, ma faranno i funerali a Ferrara. Simbolica la morte di Ezio Pecora che morì in un viaggio in macchina tra Ferrara e Roma. [...] Felisatti, Pitorru, Sani, Ragazzi andranno tutti via. Io avevo un buon rapporto con Renzo Ragazzi e così ho ricostruito tutto invitando loro a Ferrara; del resto, non esisteva un archivio del cinema ferrarese. (Micalizzi, intervista ottobre 2019)

Visconti decise di girare tra Ferrara e la provincia *Ossessione* (1943) e il suo film cambierà non solo il modo di raccontare il Delta, ma, più in generale, il modo di osservare quel tipo di realtà. Il critico Gianni Rondolino nel 1971 affermerà come con *Ossessione* nasce il neorealismo italiano: “La bassa pianura ferrarese, Ferrara stessa e gli altri luoghi in cui si svolgeva la storia di *Ossessione* non erano uno scenario casuale e folkloristico, bensì parte integrante” (Rondolino 1971, in Micalizzi 1990: 59). Il caso Visconti-Delta non rimase isolato. Michelangelo Antonioni, il quale lavorò come aiuto-regista durante le riprese di *Ossessione*, nello stesso anno iniziò a girare un documentario proprio sulle terre deltizie. Un lavoro che dovette lasciare per l’inizio della Guerra, ma che ultimò nel ’47 con il titolo *Gente del Po*. (IBC 1995: 15). Nell’articolo *Per un film sul fiume Po*, del 1939, il regista ferrarese scrisse del Delta come di un microcosmo chiuso e completo, interessante da raccontare non secondo la chiave folkloristica utilizzata fino ad allora, ma attraverso la storia e le pratiche di vita quotidiane dei suoi abitanti.

Visconti diceva che voleva rappresentare una società italiana rimasta intaccabile, e niente di meglio era il sottoproletariato del Delta. Per Delta si intende il Polesine, sia la parte ferrarese che rodigina. Tenendo presente che nel ’46 Rossellini gira qui l’ultimo episodio di “Paisà”. Prima nel ’42 era apparso il documentario di Fernando Cerchio, ovvero “Comacchio”, che raccontava la vita dei pescatori, dei bambini di Comacchio, un affresco neorealistico. Prima c’erano storie romanzate, piccole storie di folklore, “Ossessione” invece comincia a cogliere veramente la realtà. (Micalizzi, intervista luglio 2019)

L’alluvione del ’51 spingerà molti registi, anche fuori da Ferrara, a rappresentare queste terre. Nel testo curato da Ezio Raimondi e Nazareno Pisauri e pubblicato nella metà degli anni Novanta dall’Istituto dei Beni Culturali, le parole di Lizzani appaiono come un vero e proprio manifesto culturale:

L’alluvione del Polesine avvenuta nel 1951 doveva essere tratta in un film dal titolo “Alluvione” che doveva essere diretto nel 1952 da Oreste Palella e Roberto Rossellini [...]. Ma poi non se ne fece nulla. Chilanti e Sartarelli avevano invece scritto un soggetto sulla rotta del Po e sulle popolazioni del Delta padano intitolato “Gli uomini del fiume”. Anch’esso non fu realizzato [...]: “Adesso” – è scritto nelle ultime righe del soggetto – “la volontà degli uomini è più forte del fiume. Gli argini saranno ricostruiti in maniera solida e sicura, nessuno sarà più costretto a vivere sotto l’incubo permanente delle acque, finalmente saranno compiuti quei grandi lavori che guerre, sciagure e inerzia hanno sempre impedito di realizzare. [...] Ma noi non vogliamo credere che simili errori possano essere ripetuti [...]. Invitiamo i nostri migliori registi a visitare le terre e le genti che abitano alla foce del Po: troveranno un mondo fantastico ed inesplorato capace di suggerire motivi umani e civili per un grande film”. (Micalizzi 2010: 222-223)

Le prime prove neorealiste sul Delta dopo Visconti e *Ossessione* nascono infatti proprio guardando il Delta e dentro tale manifesto politico. Nel 1950 Florestano Vancini, insieme ad Adolfo Baruffi, realizzano *Uomini della pianura*, documentario che ha per oggetto lo sforzo degli uomini per far fronte ai danni provocati dall’alluvione del Reno e descrive la vita miserevole della gente della Bassa. Lo stesso

stato di degradazione morale e materiale, ricorda sempre Micalizzi, sarà al centro di *Delta padano* (1951). Sempre nel 1951 Fabio Pitorru girerà *Comacchio piange* con protagonisti i 15.000 abitanti della città deltizia. Sei anni dopo, nel '57, Marcello di Pietro realizzerà *Segno di croce*, che documenta la situazione di analfabetismo esistente nelle varie località del Delta del Po (Micalizzi 1990: 68-72). Si tratterà, nella maggior parte dei casi, di documentari frutto di inchieste, come quella di Renato Dall'Ara e Renzo Ragazzi su un villaggio di pescatori del Delta del Po nella zona di Punta Maistra dal titolo *Scano Boa* (1954).

In questa direzione è legittimo affermare che la Camera del Lavoro e l'Ufficio Studi coordinato da giocarono un ruolo simile a quello che ebbe la famosa agenzia del New Deal "Farm Security Administration" creata negli Stati Uniti nel 1937 per combattere la povertà rurale durante la Grande Depressione degli Stati Uniti. L'opera visiva di Vancini *Delta Padano* permise a molti di conoscere, infatti, quali fossero le reali condizioni di vita del Delta e della provincia ferrarese proprio negli anni in cui avrebbe dovuto cominciare la grande Riforma agraria e l'operazione di bonifica del territorio.

Delta Padano, inoltre, permette di comprendere il portato innovativo di questi lavori, difficilmente classificabili come documentari, cortometraggi o, più genericamente, film: "quel 'documentarismo sociale' che è una delle componenti più interessanti del film documentario in Italia, e che quasi sempre nasce al di fuori delle tradizionali strutture produttive cinematografiche"⁶ (Giannarelli, in Boursier 1999: 12-13).

"Delta Padano" – ricorda Vancini – fu girato a Gorino, una piccola ragione di Goro, che in quel momento era a sua volta frazione di Mesola, e a Scardovari, una località con tre case che è in provincia di Rovigo, di là da un ramo del Po. [...] Era come scoprire un mondo, eppure siamo a poco più di 50 Km da Ferrara. Quando io ritornavo a casa e raccontavo come vivevano a Comacchio, a Goro, a Gorino, mi ricordo che a tavola io padre e mia madre, e non era una famiglia di signori in guanti bianchi, restavano sbalorditi e così anche gli amici. Fu per me un'esperienza straordinaria. [...] Per fare le riprese non abbiamo creato niente, abbiamo solo messo insieme la famiglia. Vivevano lì, tutti in una stanza. Si nutrivano solo di polenta e di pesce, nient'altro. Si dissetavano con l'acqua del Po. Riempivano i secchi, li portavano a casa, lasciavano depositare la melma, poi col mestolo bevevano l'acqua. E il medico raccomandava di bollirla, ma figurati. [...] gli aspetti così degradati, con le case con i tetti di canne, quattro mura tirate su, non ci sono più, però la suggestione di quel paesaggio resta fortissima. (Micalizzi 2011: 32-33)

Vancini, seguendo a Comacchio i processi contro i pescatori di frodo, cominciò a studiare le condizioni di vita delle popolazioni delle Valli che sopravvivevano grazie alla pesca delle anguille: "Correvo appena potevo, in motorino, sugli argini del Po, a osservare luoghi e persone, e poi cominciai a fare dei documentari su di loro" (*Ibidem*).

Questo perché "Delta Padano" e altri lavori di quel tipo nascono da inchieste giornaliste che lo stesso Vancini o altri facevano. Conta poi che dopo l'alluvione saranno tantissimi i giornalisti e le testate che venivano nel Delta per seguire la tragica vicenda. D'altronde non furono pochi i giornalisti che poi facevano inchiesta e magari cinema, ricerca. (Micalizzi, intervista ottobre 2019)

Nel leggere il volume curato da Boursier (1999) appaio evidenti i richiami del film al dibattito iniziato con Flaherty sul valore del documentario come opera non più inconciliabile con la messa in scena e con le procedure tipiche della *fiction*, nonostante la volontà di ridurre allo stretto necessario la drammatizzazione degli eventi; proprio ciò, d'altronde, aveva permesso a questi lavori di essere considerate opere artistiche. *Delta Padano*, proprio seguendo una traccia narrativo-descrittiva appena abbozzata, mostrerà la straordinaria maturità registica di Vancini, frutto, probabilmente, dell'influenza di quello sguardo nuovo, neorealista, che aveva caratterizzato i lavori di Visconti. Anche il posizionamento di Vancini non doveva essere frutto del caso. Nell'osservare e descrivere uomini, donne, bambini e vecchi che ripetevano "gesti d'ogni giorno, secondo i ritmi e le scansioni di un mondo fermo,

⁶ A dimostrazione del peso che ebbe l'opera di Vancini, lo stesso Di Vittorio assistette alla proiezione del film nell'intervallo di un convegno sindacale sulla montante lotta bracciantile. Come ricorda Onorio Dolcetti, "finita la proiezione ci fu un applauso al quale Di Vittorio si unì; quindi, rivolto Spero Ghedini, segretario della Camera del Lavoro di Ferrara, gli disse: 'Fatelo girare ovunque potete e per quanto vi è possibile'" (Dolcetti, in Boursier 1999: 9).

stagnante, visitato dalle epidemie, dal sole implacabile d'estate e dal freddo e dal vento gelido d'inverno, dalla esiguità delle sostanze per sbarcare il lunario" (Argentieri, in Boursier 1999: 18-21), il regista non assumerà mai un atteggiamento 'pauperista', "né si abbandonerà all'impeto di una denuncia e di una protesta che sarebbero comunque legittime" (*Ibidem*); all'opposto Vancini darà l'impressione di osservare e partecipare lui stesso a quella vita, senza mai commentarla, contestualizzandola con pochi ed eloquenti dati statistici.

Sarà infatti proprio la relazione tra questi esseri umani e l'ambiente del Delta al centro della maggior parte delle opere visive prodotte in questi anni: "Il paesaggio è fotografato nella sua nuda solitudine [...], chiuso dalla linea infinita dell'orizzonte, attraversato da canali: [...] interrotto da rade abitazioni e da capanne di paglia, una pianura abbandonata alla rassegnazione, ai lunghi pomeriggi di ozio imposte dalla mancanza di lavoro, all'invecchiamento precoce delle donne" (*Ibidem*). Se prendiamo in considerazione il ventennio dopo *Delta Padano*, si assisterà a una fioritura di opere visive che andranno tutte in questa direzione.

Il testo di Giovanna Boursier sulla nascita e il restauro del film *Delta Padano* ci aiuta a comprendere quanto quest'opera segnò un'epoca e volesse uscire dal campo specificatamente cinematografico per dialogare con altre discipline e sguardi di ricerca che, negli stessi anni, si domandavano quale fosse il modo migliore per raccontare un territorio come il Delta:

Mentre scrivevamo la sceneggiatura sapevamo benissimo che una famiglia come l'avevamo immaginata se pure tipica, non l'avremmo mai trovata nella sua realtà, come poi fu. Sapevamo insomma che avremmo dovuto ricreare tutto davanti alla macchina da presa. E già nell'elaborazione della sceneggiatura facemmo la scelta di non utilizzare mai dialoghi reali tra i personaggi, anche quando li avessimo colti. E così è: nel film non li sentiamo mai parlare. Solo il medico, a un certo punto, spiega alla gente qualcosa sulla situazione igienico sanitaria, ma è chiaro che anche questa è finzione perché la voce che gli diamo non è la sua, ma quella dello speaker anonimo. E faremo subito una distinzione tra voce maschile e femminile attribuendo alla prima le informazioni di carattere generale, alla seconda le annotazioni più umane, di vita quotidiana. [...] Il documentario è girato quasi tutto a Gorino, piccolo paese sul ramo del Po di Goro, l'ultimo prima del mare, ma i personaggi sono anche una frazione del Comune di Mesola. [...] Li ho scelti come si scelgono sempre, girando osservando e confrontando le persone. Evidentemente ho scelto quelli che sembravano più adatti, magari anche perché uno mi dava più tranquillità sul fatto che non si sarebbe emozionato davanti alla macchina da presa. Non avevamo molti mezzi e non potevamo sprecare pellicola. Mi trovai poi di fronte a persone che, pur non avendo mai visto una macchina da presa e forse anche pochissimo cinema, si dimostravano abbastanza disinvolti, capendo che compivano i gesti della loro quotidianità [...]. Non ci vedevano come estranei. Parlavamo la loro lingua, il dialetto, eravamo dalla loro parte, loro lo sentivano, lo sapevano. Non avevamo mai problemi di nessun genere. Non ci sentivano estranei, ma dei ragazzi del loro mondo che partecipavano in maniera totale e passionale alle loro lotte. In quei giorni alloggiavamo a Goro, nell'unica locanda che esisteva e faceva anche un po' da trattoria per i rari forestieri che capitavano nel paese. (Boursier 1999: 94)

Il 9 aprile 1999, a Ferrara, nella sala del cinema Rivoli, *Delta Padano* venne proiettato alla presenza di Florestano Vancini e alcuni di coloro che nel 1951 avevano collaborato alla realizzazione del film. Circa cinquant'anni dunque erano passati e in tutto questo periodo Vancini continuò a perseguire questo sguardo:

Quando, dopo "Delta Padano", mi trovo davanti a un bivio e scelgo di fare del cinema la professione, lo decido, direi, con naturalezza, come un impegno profondo a raccontare la realtà culturale, politica e sociale. Scelgo il cinema per continuare le scelte che avevo già fatto a diciassette, diciotto anni; il cinema diventa il mezzo con cui potrò esprimere e vivere il mio impegno nella società, per cambiarla. L'ho sempre vista così [...]. L'impegno di noi giovani di allora sia stato parte del grande movimento culturale e politico di quegli anni. È servito perché credo che storicamente non si possa negare che tutta una cultura, dal cinema all'arte, alla narrativa, si sia fortemente impegnata per cambiare la società e raggiungere una maggiore giustizia eliminando situazioni orrende come quella del Delta. (Quarzi 2002: 94-95)

Il cinema, dagli anni Cinquanta formerà a Ferrara critici cinematografici quali Guido Fink, registi, documentaristi e artisti visivi che sceglieranno di raccontare territori come quello del Delta, e ancora compositori di musiche, sceneggiatori, direttori della fotografia e degli 'effetti speciali' che diverranno

famosi ben oltre il territorio ferrarese. Alcuni, per raccontare le loro storie, utilizzeranno le testimonianze orali raccolte dal Centro Etnografico. Altri faranno ‘scuola’, se pensiamo all’uso di strumenti all’epoca sperimentali, come nel caso di Folco Quilici, il quale può essere considerato uno dei maggiori esperti di film di viaggi – il tema del ‘viaggio sul Po’ diventerà un vero e proprio filone di rappresentazione e di studio di un territorio, come emergerà per esempio nei lavori di Gianfranco Mingozzi, uno tra i migliori documentaristi italiani (Quarzi 2005). Saranno d’altronde proprio queste opere a stimolare molti altri intellettuali, come Massimo Sani, a metà dei Settanta, a sviluppare il linguaggio dell’inchiesta, come quella dal titolo *Nelle terre del Delta: uomini e Po* (1975):

C’è la volontà di raccontare le cose in modo diverso. Folco Quilici diceva per esempio che tutta la linea orizzontale del Delta e della Padania ha cambiato il cinema. Massimo Sani voleva trovare un modo per raccontare nel cinema le storie delle lotte sociali, come Ezio Pecora e Pitorru, ma anche i “Mustri” di Ragazzi. Anche le inchieste di Zavoli nascono in questo clima, che però ha alla base il Neorealismo. (Micalizzi, intervista settembre 2019)

Alcune tra queste sperimentazioni visive contribuiranno a rendere nobile un linguaggio come quello dello sceneggiato, come nel caso dei lavori tratti da *Il mulino del Po* di Sandro Bolchi del 1963 e del 1971. Altre ancora daranno forza al genere ‘cinegiornale’, a partire dai lavori pionieristici di Antonio Sturla (Micalizzi 2008). Il genere documentario sarà sicuramente quello che ne trarrà più vantaggio, grazie anche a lavori di non ferraresi, come nel caso di Gillo Pintecorvo, il quale nel 1951 realizzerà *La missione Timiriazév*, la storia di una nave sovietica giunta a Genova carica di regali per i bambini del Polesine colpiti dalla tragedia dell’alluvione.

Conclusioni

La fine della grande Riforma al termine degli anni Sessanta, l’avvio di processi di speculazione edilizia con la costruzione dei lidi e del primo turismo balneare, le scelte dell’amministrazione comunale di non investire più su queste ricerche e rappresentazioni visive per favorire la nascita di ‘grandi eventi’ ripensando la figura stessa dell’operatore di cultura’, causeranno la fine di questo periodo sperimentale e, di conseguenza, l’esaurirsi della fascinazione verso il Delta.

Allora c’era un legame politico, se pensiamo a Pecora, Ragazzi, Vancini... a loro interessava il discorso sociale, denunciare la miseria di quei luoghi, anche per formazione intellettuale, alle volte giornalistica. Oggi le cose sono diverse, la passione è solo la passione per il cinema, c’è un altro spirito con cui si va verso il Delta, che è più usata come una *location* per fare cinema, per raccontare storie. [...] Prima uscivano tantissimi film, poi cominciano ad essere sempre meno. Oggi per esempio non c’è nemmeno quell’attività legata al cineclub, ai circoli del cinema e dell’università. [...] C’era un ufficio cinema del Comune... siamo negli anni Ottanta [...]. Oggi è rimasta solo la biblioteca al cinema Boldini [...]. La stessa cosa vale per il Delta, dove nacque il centro di documentazione di Comacchio, ma che non mi pare sia attivo. (Micalizzi, intervista ottobre 2019)

La storia in un certo si chiude. Sono gli anni in cui il Delta si è già svuotato dalla massa dei braccianti una volta finita la Riforma. Molti andarono a Milano, o a Torino, o a Genova e inoltre stava cominciando anche la nascita dell’economia balneare, che nacque selvaggiamente all’inizio. Il discorso del Delta finisce, ma occorrerebbe che continuassero gli studi e il dibattito per capire il perché di quel fermento culturale. (Cazzola, storico ferrarese, intervista giugno 2019)

Quello che sicuramente verrà a terminare, in virtù di questi processi, è quel livello di apertura interdisciplinare che aveva caratterizzato un trentennio di autentico fermento culturale che non è mai stato raccontato. Obiettivo generale di questo articolo è quello di comprendere – nella volontà di accendere un dibattito in una città, Ferrara, che non ha mai valorizzato la sua “modernità” novecentesca (Fiorillo 2017) – come la città dell’arte e della cultura degli anni Duemila sia sorta sulle ceneri di un modo di “fare cultura” – e di intendere la cultura – che caratterizzava l’attività di una rete di intellettuali operativi in città tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta le cui storie e pratiche di vita quotidiana andrebbero se non altro ricordate. Ferrara ha visto nascere la facoltà di Lettere in anni molto recenti rispetto ad altre città universitarie del nostro Paese: la prima cattedra di Antropologia Culturale nascerà nel 2008 e, sicuramente, è figlia di quel fermento (Roda 2017).

BIBLIOGRAFIA

BOURSIER, Giovanna (a cura di)

1999 *Delta Padano. Storia di un film e del suo restauro*. Roma: Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

FIORILLO, Ada Patrizia (a cura di)

2017 *Arte contemporanea a Ferrara*. Ferrara: Mimesis.

GAMBETTI, Giacomo

2018 *Florestano Vancini*. Roma: Gremese Editore.

HIRSCH, Thomas

2016 *Le temps des sociétés*. Paris: Ed. de l'EHESS.

IBC

1995 *Il Po del '900*. Bologna: Grafis Edizioni.2008 *Indagini sul Po*. Bologna: Clueb.

MICALIZZI, Paolo

1990 Il cinema nel Delta del Po. In *L'ambiente come soggetto: il paesaggio quotidiano*. G. Franceschini e R. Roda (a cura di). Ferrara: Spazio libri. Pp. 54-82.2008 *Antonio Sturla: il pioniere del cinema ferrarese*. Ferrara: Este Edition.2010 *Là dove scende il fiume. Il Po e il cinema*. Firenze: Aska.2011 *Florestano Vancini documentarista alla ricerca della realtà italiana*. Ferrara: Comune di Ferrara.2018 *La Ferrara di Florestano Vancini*. Ferrara: Comune di Ferrara.2019 *Massimo Sani: la storia in televisione*. Ferrara: Este Edition.

QUARZI, Anna (a cura di)

2002 *Cinquantesimo della riforma agraria in provincia di Ferrara 1951/2001. Atti del Convegno*. Ferrara: Cartografica.

QUARZI, Anna

2005 Le ali del Delta, di Folco e Brando Quilici. In *Riforma agraria: da braccianti a coltivatori diretti. Atti del convegno*. F. Cazzola (a cura di). Ferrara: Cartografica.

RODA, Roberto

2017 Gli anni dell'entusiasmo: arte, cultura e costume a Ferrara (1962-1978). In *Arte contemporanea a Ferrara*. A.P. Fiorillo (a cura di). Ferrara: Mimesis. Pp. 47-75.

SCANDURRA, Giuseppe

2018 *Ibridi ferraresi. L'antropologia in una città senza antropologi*. Roma: Meltemi.

SITTI, Renato

1976 *L'operatore di cultura*. Roma: Coines.

TASSINARI, Valeria

2017 1963-1993 Gli anni d'oro. Le grandi mostre e la costellazione dei Diamanti. In *Arte contemporanea a Ferrara*. A.P. Fiorillo (a cura di). Ferrara: Mimesis. Pp. 31-46.

TOPALOV, Christian

2019 Des sciences sociales dans le temps. *Genèses*: 160-169.

TRASFORINI, Maria Antonietta,

2001 La città d'arte come oggetto culturale. Ferrara: uno studio di cultura urbana. *Polis* 15/2: 249-268.