

La xilografia di Mimì Buzzacchi Quilici: paesaggi sentimentali tra antichità e modernità

Rosanna Carrieri

Università del Salento

Dipartimento di Beni Culturali

Dottorato in Scienze del Patrimonio Culturale

Contact rosanna.carrieri@unisalento.it

L'attività artistica di Mimì Buzzacchi Quilici, sin dalla sua formazione negli anni Venti, si distingue non solo per la pittura ma anche per uno spiccato interesse per l'incisione, che la porta a sperimentare tecniche e soggetti diversi. Nel corso degli anni affina la pratica xilografica, raggiungendo esiti di grande interesse, soprattutto tra gli anni Trenta e Quaranta, attenzionati e valorizzati dalla critica. Il contributo si sofferma su questa produzione, ripercorrendo gli anni della sua formazione, anche attraverso testimonianze tratte dal suo diario d'artista, sino alle partecipazioni alle Biennali e Quadriennali durante il ventennio fascista, ricomponendo il corpus delle opere xilografiche esposte in tali occasioni. Riconsiderare la figura di Mimì Buzzacchi all'interno del suo contesto di riferimento e alla luce dei riconoscimenti ottenuti come xilografa, oltre che dei legami e delle relazioni intessute, permette di rileggere la sua produzione, finora non diffusamente nota.

Since her training in the 1920s, Mimì Buzzacchi Quilici's artistic practice was characterised by painting and a significant interest in printmaking, which led her to explore various techniques and subjects. Over the years, she honed her woodcut skills, achieving particularly intriguing results during the 1930s and 1940s that attracted critical attention. This paper focuses on this aspect of her production, retracing the years of her artistic training through excerpts from her artist's diary, leading up to her participation in the Biennale and Quadriennale during the Fascist Ventennio, while reconstructing the corpus of woodcuts exhibited on these occasions. Reconsidering Mimì Buzzacchi's role within her cultural context, in light of the recognition she received as a woodcut artist, alongside the connections and relationships she cultivated, allows for a reassessment of her work, which remains relatively unknown, from a fresh perspective.

Keywords: woodcut, women artists, fascism, landscape, Ferrara

open access

Published twice a year

ISSN 2784-9597 (online)

Received 9 April 2025 Accepted 19 May 2025

First Published June 2025

Citation Rosanna Carrieri, *La xilografia di Mimì Buzzacchi Quilici: paesaggi sentimentali tra antichità e modernità*, «La Diana», 9, 2025, pp. 96-124
DOI 10.36253/ladiana-3451

Copyright © 2025 Rosanna Carrieri

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

Firenze University Press – USiena PRESS
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

La xilografia di Mimì Buzzacchi Quilici: paesaggi sentimentali tra antichità e modernità

Rosanna Carrieri

«Imparo la xilografia e mi piace tanto», così appunta sul suo diario d'artista¹ Emma Buzzacchi nell'agosto del 1923 a vent'anni. Nata nel 1903 a Medole (comune della provincia di Mantova) e presto trasferitasi a Ferrara, la giovane si firma come Mimì Buzzacchi, poi anche Quilici,² dal cognome del consorte, Nello Quilici, direttore del «Corriere Padano», sposato nel 1929.

La sua attività artistica, divisa tra la pittura e l'arte incisoria, attraversa circa un settantennio del XX secolo, con partecipazioni a esposizioni nazionali, mostre personali e contributi critici che le vengono dedicati, anche dopo la morte avvenuta nel 1990. Il suo nome è diviso tra notorietà e oblio,³ ricordato nei recuperi avviati attorno alle personalità femminili del Novecento e negli affondi sulla storia della grafica italiana ma non ancora adeguatamente ricollocato nel contesto di riferimento.

Sin dagli esordi, Mimì dimostra una capacità riflessiva e di aggiornamento, che la porta man mano a ridefinire la sua poetica e ad affinare le sue tecniche. Se l'elaborazione pittorica attesta buone qualità, è nella produzione a stampa che Buzzacchi dà prova di grande abilità, forte dello studio e dell'interesse per il bianco e nero che la anima fin dalla sua formazione e i cui echi si rintracciano nelle scelte stilistico-formali e nei soggetti.

Un approfondimento specifico, segnatamente orientato a ripercorrere i primi venti anni di operosità nel campo della stampa, con particolare focus sulle occasioni di esposizione nazionali e internazionali, permette di individuare e mettere in luce il passaggio dalle prove, dai tentativi incerti sino agli esiti già maturi degli anni Trenta e Quaranta, che restano insuperati, apice del lavoro xilografico dell'artista.

Un punto di partenza per un riordino della sua attività incisoria è la mostra dedicata ai sessant'anni di storia grafica di Mimì Buzzacchi, tenutasi nel 2018.⁴

A riordinare, e non in maniera esaustiva, appunti editi e inediti, lettere, articoli e bibliografia successiva, emerge il profilo di un'artista consapevole, capace di adeguarsi al sentire comune e al contempo di trovare una propria identità espressiva. Mimì pare cosciente delle sue abilità, sempre spinta a migliorarsi, non ignara degli apprezzamenti e dei riconoscimenti che le giungono. Ciò consente anche di rimettere a

sistema la sua presenza, non periferica, nel panorama artistico e intellettuale del Ventennio, a partire dal territorio ferrarese, che ha, come vedremo, nella figura di Italo Balbo,⁵ squadrista della prima ora, un punto di riferimento, una sorta di committente e di orchestratore.

Gli esordi tra memorie balneari e l'etching revival

Nel marzo del 1923, la giovane artista realizza a Firenze alcune litografie, in cui «c'è per la prima volta dell'arte. Io non lo so. Me lo dicono gli altri»,⁶ e in particolare l'antiquario e libraio Giuseppe Orioli, che ne è entusiasta e le propone di continuare a illustrare angoli delle città, «per riunirli poi in cartelle stampate. Accetto molto volentieri. Vedo già una strada aperta».⁷ Orioli è molto vicino a Tammaro De Marinis, studioso del libro e collezionista, parente di Mimì, che per primo la introduce all'amore per le arti librarie, ai disegni, alle incisioni e alle xilografie. Il suggerimento dell'antiquario è orientato non solo dalla capacità illustrativa della ventenne, ma anche dalla fortuna che le cartelle dedicate alle città italiane hanno in quegli anni. Proprio tra il 1922 e il 1923 Antonio Carbonati realizza acqueforti e litografie con vedute di Firenze e Venezia, pubblicate con gli editori Giorgio e Piero Alinari, per poi proseguire con quelle di Napoli, Milano, Mantova, Orvieto, Terni, Siena e Torino, nonché Roma. Mimì è attenta alle tendenze e ai gusti, curiosa osservatrice del mondo artistico e del mercato dell'arte. A vent'anni, con la possibilità e la conoscenza maturate attraverso i contatti famigliari, prendono avvio uno studio e una passione grafica che segnano interamente il suo percorso artistico.

Negli anni di formazione in territorio emiliano, Buzzacchi sperimenta dedicandosi sia alla pittura sia alla xilografia, riuscendo in egual misura e già spinta da una vocazione professionale, come attesta la volontà di tracciare un resoconto dei suoi interessi artistici e dei momenti espositivi tra le pagine di un diario (poi interrotto sul finire del 1928). Dagli appunti affiora la voce di un'artista coinvolta nell'ambito territoriale, ma soprattutto disposta a mettersi in discussione a partire dalle sollecitazioni esterne, dagli incontri e dalle occasioni che si presentano, nonché dai viaggi che compie per visitare città, mostre e gallerie, a cominciare dalla Biennale di Venezia.

Di questo contesto vi è qualche traccia sporadica anche tra le pagine del «Corriere Padano»: nel 1926 firma alcune recensioni critiche, dedicate a Benvenuto Ferrazzi e Beppina Fantini, per poi riprendere con maggiore continuità negli anni Trenta, quando cura la terza pagina del giornale e si sofferma su artisti a lei cari: Giorgio de Chirico, Achille Funi, Gino Severini e Gisberto Ceracchini, Felicità Lustig, Fiammetta

Vigo sono alcuni dei nomi che risuonano tra le sue colonne. Nelle occasioni delle Quadriennali e delle Biennali sceglie a chi riservare in maniera mirata i suoi apprezzamenti, aspetto che consente di rintracciare interessi e affinità. Non mancano alcune osservazioni sull'arte del passato e soprattutto trafiletti dedicati al bianco e nero, con l'intenzione di dare voce e spazio all'arte grafica contemporanea italiana.⁸

La sua presenza tra le firme della testata non stupisce sia per il legame affettivo con il direttore, Nello Quilici – cosa che solo in parte giustificerebbe l'affidamento della pagina d'arte proprio dopo il matrimonio – sia per la rilevanza del giornale. Il «Corriere Padano», infatti, sin dalla sua fondazione nell'aprile del 1925 per volontà di Italo Balbo, si afferma come uno strumento giornalistico mirante a dare risalto e valore alla città di Ferrara e alla sua cultura. In terza pagina raccoglie riflessioni e questioni culturali di rilievo, alternando firme disparate ma ben raccordate con gli orientamenti della testata, con l'interesse di ricostruire e modellare il dibattito ferrarese e il proposito di conquistare uno spazio nazionale.⁹ L'operazione messa in campo da Balbo è inscindibile dal suo desiderio di affermazione e di potere, dunque anche dalla sua efferatezza fascista: l'obiettivo è rafforzare il consenso intorno alla sua figura, ricorrendo a diversi metodi, compreso quello di farsi promotore di iniziative culturali e sostenere artisti e letterati del luogo, costruendo attorno a sé un *entourage* ampio e fedele. Tali personalità sono chiamate a proporre una sorta di modello ferrarese, una storia e un immaginario unitario della città, dandone risalto e centralità. Ciò avviene anche con la mostra, voluta dallo stesso Balbo, della pittura ferrarese del Rinascimento al Palazzo dei Diamanti, punto di partenza per la pubblicazione nel 1934 dell'*Officina ferrarese* di Roberto Longhi.¹⁰

È in questo ambito che si sviluppa la personalità artistica di Mimì Buzzacchi; ne diventa parte, pur con i suoi peculiari interessi.

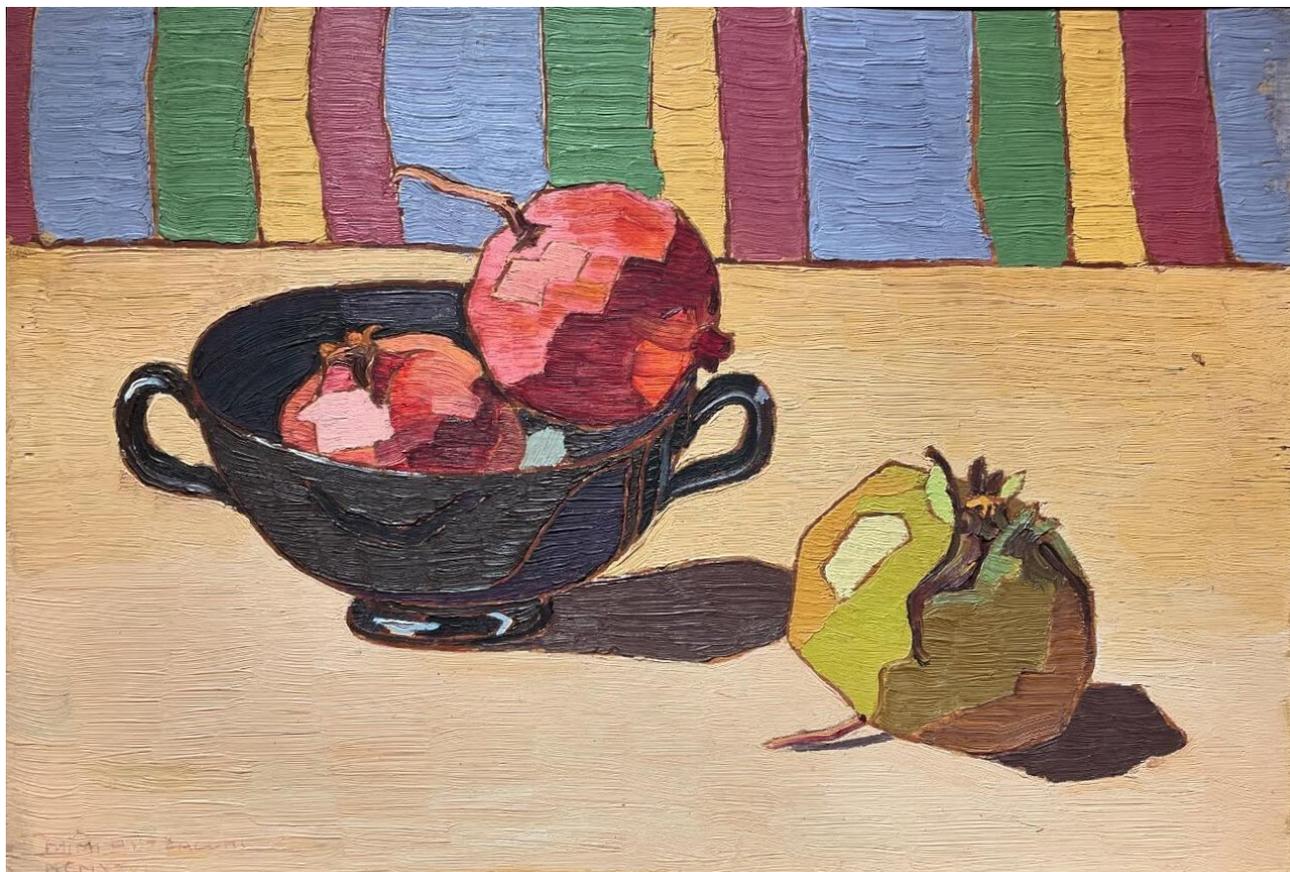
Nel dicembre del 1925 le viene dedicato un articolo da Filippo De Pisis che, tornato occasionalmente nella sua città, visita lo studio dell'artista e ne tesse le lodi proprio sul «Corriere Padano». Si tratta di uno dei primi articoli riservati a Mimì, alla quale il pittore riconosce un «dono ben invidiabile», uno «squisito temperamento di decoratore», che si nota tanto nei risultati pittorici, nel «senso fine del colore», tanto nelle incisioni, nella «felice semplicità al bianco e nero». In particolare, fa riferimento ad alcune «graziosissime» xilografie in preparazione per una serie di cartoline illustrate di Ferrara e a un quadro «prediletto dalla pittrice», una tavola raffigurante vele aranciate e rosse.¹¹ Questo soggetto è caro all'artista in quegli anni, saldo nella sua memoria dalle villeggiature estive a

Cesenatico e già sondato dal 1923-24 quando realizza le prime xilografie a colori come *Vele adriatiche*. Del resto, come la stessa riporta negli *Appunti e date della mia 'storia grafica'*, le prime prove incise sono «quasi tutte visioni di barche e di paranze di Cesenatico, nel famoso porto-canale [...] grandi vele arancioni viste nelle ore di gran sole». ¹² Il soggetto balneare, connotato da vele e ispirato alle coste adriatiche, è proprio dei ricordi intimi di Buzzacchi, anche se non è un unicum: lo esplorano altri artisti, tra i quali Carlo Carrà e gli incisori Francesco Nonni e Giannetto Malmerendi, attivi in Emilia Romagna nello stesso torno d'anni. Questi ultimi, in particolare, gravitano attorno a «L'Eroica» e si adoperano per il recupero e la riabilitazione dell'incisione xilografica: Nonni nel 1924 fonda la rivista «Xilografia» (chiusa due anni dopo). Non stupisce, dunque, la comunanza di soggetto e il rimando alle vele, da inquadrarsi in un contesto emiliano di scambi e confronti.

Alla data in cui De Pisis visita lo studio, Mimì sta lavorando a una serie di tavole ritraenti le paranze da diversi punti di vista, sempre dando risalto alla brillantezza dei colori, come nel caso di *Case e vele a Cesena-*

1. Mimì Buzzacchi, *Case e vele a Cesenatico*, 1925, olio su tavola. Roma, Archivio MQB.





tico (fig. 1). Da opere come questa, o ancora da *Le melograne* (fig. 2), datata allo stesso periodo (1926) e di rimando cézanniano, si evince una particolare attenzione alla definizione delle forme, spiccatamente geometriche, tipiche di un'arte incisoria che si va affinando.

Le capacità artistiche di Mimì Buzzacchi si fanno già valere con prime commissioni e mostre, e nel contempo la giovane non smette di approfondire lo studio xilografico. Scrive sul suo diario¹³ di aver acquistato, appena pubblicato nel 1926, il libro *La xilografia* di Giulio Cisari,¹⁴ proprio per apprendere nozioni tecniche dell'incisione e della stampa. Il volume si colloca nel più articolato recupero del cosiddetto bianco e nero, avviato da Adolfo De Carolis (di cui Cisari è allievo), e si pone l'obiettivo di fornire indicazioni tecniche e affermare «nel suo pieno fiorire quest'arte, non solo come arte decorativa, ma pure e precipuamente come arte rappresentativa».¹⁵ Mimì scrive al comasco Cisari, congratulandosi per la pubblicazione; «mi sento attratta dalla sua strada», riporta sul diario.¹⁶ Sono gli anni in cui entra in contatto anche con Cesare Ratta, Giuseppe Enzo Baglioni, e osserva i lavori di Antonello Moroni, Adolfo De Carolis, senza dimenticare Edgardo

2. Mimì Buzzacchi, *Le melograne*, 1926, olio su tavola. Roma, Archivio MQB.

Rossaro, il suo maestro di pittura fin dal 1923. A questi nomi se ne aggiungono man mano altri, anche di ambiente romano come Attilio Giuliani e Diego Pettinelli, prova di una sagacia che le consente di entrare a far parte del *milieu* culturale del tempo, tra personalità attive nel campo delle stampe e numerose conoscenze di più ampio respiro tra pittori, critici e personaggi culturalmente e politicamente di rilievo. I contatti e i confronti con questi nomi collocano Mimì Buzzacchi in quel contesto di rinnovato interesse per il bianco e nero. Il cosiddetto *etching revival* – su cui si è soffermato molto Giorgio Marini¹⁷ – si diffonde dalla seconda metà dell'Ottocento, a partire dalla Francia in Europa per giungere in Italia tra la fine del secolo e il primo Novecento, grazie al contributo di Vittorio Pica e alla sua attività critica, riordinata da Davide Lacagnina.¹⁸

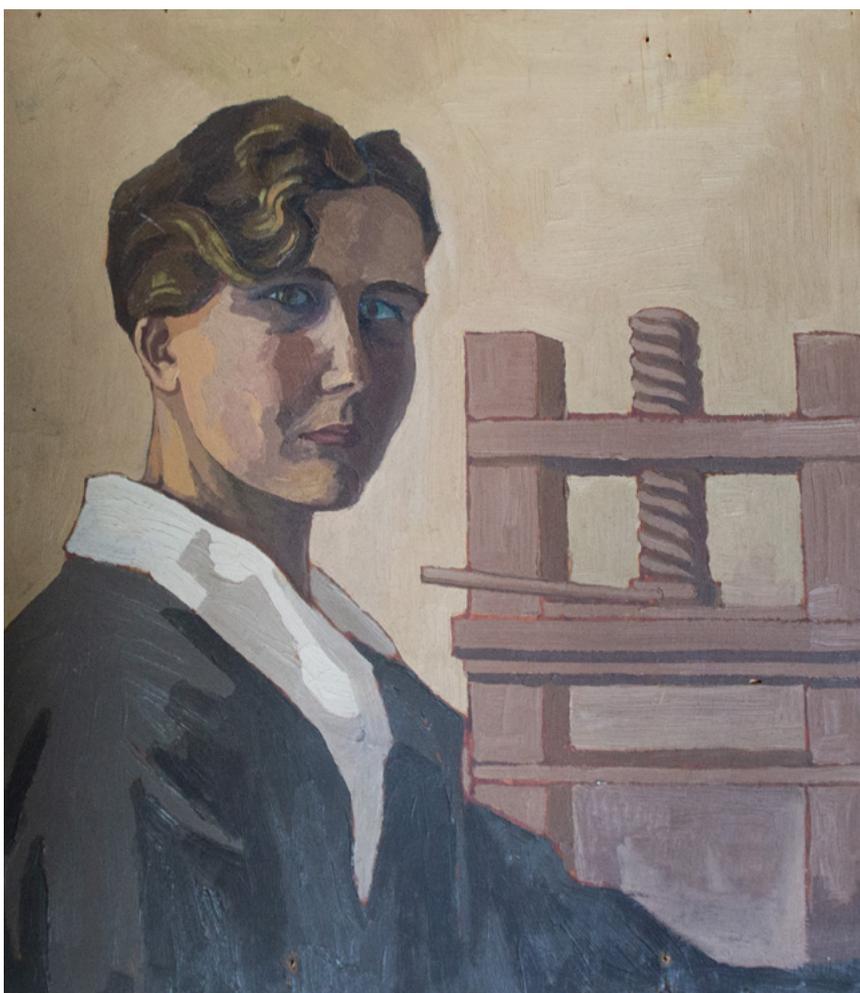
Pica dedica specifica attenzione al bianco e nero, come testimoniano le sezioni riservate all'incisione nelle Biennali veneziane da lui dirette, il lavoro critico condotto tra le pagine di «Emporium»¹⁹ e l'attività alla Galleria Pesaro di Milano con le rassegne della “Odierna arte del Bianco e Nero” e della “Arte Decorativa Moderna”. La proposta espositiva è orientata dal suo sguardo internazionale e spazia dalla produzione grafica francese e belga, a quella tedesca e inglese, sino alle stampe giapponesi.²⁰ La stessa Mimì è attenta alle rassegne della Galleria Pesaro: quando va a Milano per la mostra personale di Rossaro nel 1927 punta sul diario «volevo visitare la Galleria Pesaro ma non c'era niente da vedere».²¹

Questo processo di revival – di cui l'artista è partecipe o almeno osservatrice – ha il suo culmine italiano nella pubblicazione dell'*Atlante dell'incisione moderna*,²² curata da Vittorio Pica e Aniceto Del Massa, redatta in occasione della Seconda esposizione internazionale dell'incisione moderna a Firenze nella primavera del 1927 (la prima è del 1914); mostra alla quale partecipa anche Buzzacchi. Alla fine degli anni Venti, Pica viene sostituito nella direzione della Biennale di Venezia da Antonio Maraini e la svolta fascista prende definitivamente piede nel sistema artistico contemporaneo. Pur nel tentativo di mettere agli angoli la spinta alla rivalutazione dell'incisione internazionale, si continuano a cogliere i risultati ancora fino agli anni Quaranta, in un susseguirsi di pubblicazioni dedicate all'incisione moderna, alla litografia, alla xilografia, che fungono da manuali di studio e punti di riferimento per chi continua a operare nell'ambito, funzionali anche a inquadrare il fenomeno in un dibattito italiano e nazionalista.

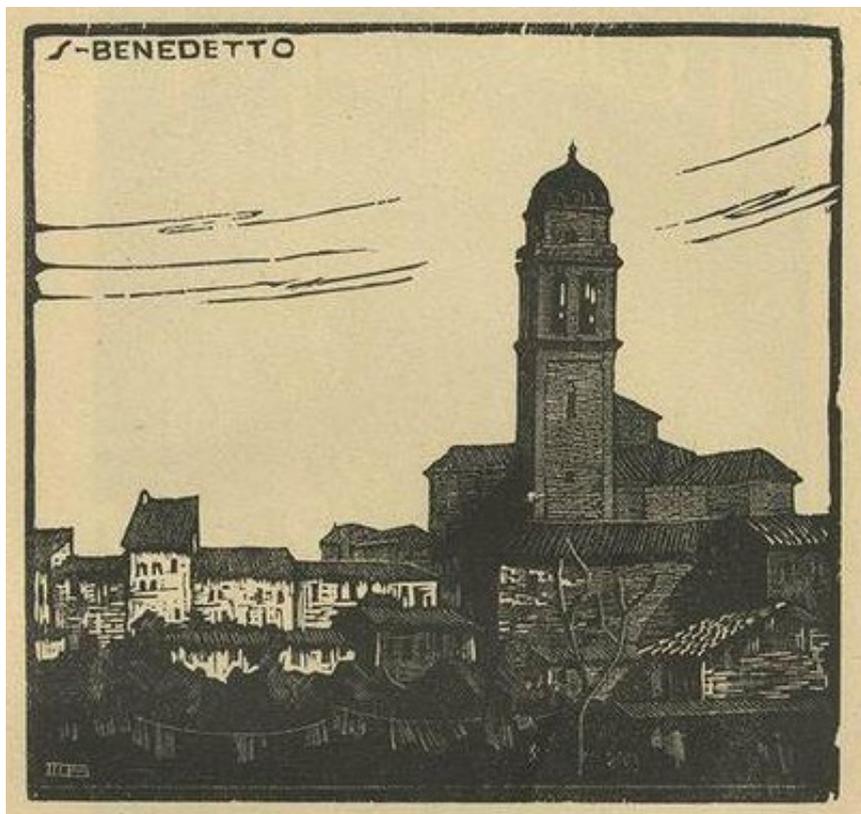
Nei suoi diari Mimì appunta osservazioni e consigli che riceve, obiettivi, miglioramenti e vendite, sperimenta con *ex libris*, tanto da essere

acclusa da Cesare Ratta tra *Gli adornatori del libro in Italia*.²³ Si riconosce già xilografa, come prova l'autoritratto (fig. 3), in cui al suo busto distinto in primo piano affianca un torchio, probabilmente quel modello antico commissionato in falegnameria proprio tra la fine del 1926 e il 1927.²⁴

Viene dato alla stampa *Dove si dice qualcosa di Ferrara con 10 xilografie di Mimi Buzzacchi*, introdotto da un testo del letterato Edoardo Motini. La cartella è pubblicata in due edizioni (1927 e 1928) e proprio dalla seconda ristampa viene selezionata *Ferrara – San Benedetto* (fig. 4) per la XVI Biennale di Venezia.²⁵ L'operazione, che viene dai suggerimenti di qualche anno prima di Orioli, è dunque frutto del talento artistico di Mimi, ma anche del suo ingegno e spirito d'intuizione, nel cogliere il momento propizio determinato dal grande successo di Carbonati. Qualche eco delle vedute di quest'ultimo sembra emergere nelle soluzioni compositive della ferrarese, nelle inquadrature a orizz-



3. Mimi Buzzacchi, *Autoritratto al torchio*, 1926, olio su tavola. Roma, Archivio MQB.



4. Mimì Buzzacchi, *Ferrara - San Benedetto*, 1928, xilografia. Roma, Archivio MQB.

zonte basso che immortalano edifici e strutture architettoniche della città.²⁶

La cartella viene riprodotta in cento copie numerate e Mimì tiene traccia dei possessori di ogni copia nel suo diario.²⁷ Tra donazioni, regali e vendite, rilevante è l'acquisto di dieci cartelle da parte di Italo Balbo (allora sottosegretario di Stato del Ministero dell'Aeronautica), che testimonia un rapporto tra i due e consente di ribadire ancora una volta il ruolo da lui svolto nel dare sostegno alla cultura ferrarese e in particolare nel contribuire alla fortuna di Buzzacchi in quegli anni. Un'ulteriore dimostrazione di questo impegno è il coinvolgimento nel 1928 in un primo progetto editoriale realizzato per le celebrazioni ariostesche (l'Ottava d'oro), quando le viene dato l'incarico di adornare con fregi disegnati il volume *Il volo d'Astolfo*, contenente un testo di Balbo.²⁸ È in questa occasione che approfondisce la conoscenza con Nello Quilici, sposato poi l'anno successivo.²⁹

Intorno a queste date, la sua attività espositiva di respiro nazionale prende definitivo avvio, pur avendo già partecipato dal 1925 ad alcune mostre non solo regionali, tra cui le esposizioni di arti decorative di Monza nel 1925 e 1927, la seconda Esposizione internazionale dell'in-

cisione moderna (accompagnata dal già citato *Atlante dell'incisione moderna*) nel 1927 e la Mostra Nazionale di Ex-Libris del 1928. All'inizio di quest'anno diventa socia dell'associazione romana incisori artisti, con l'auspicio che ciò le garantisca occasioni per esporre i suoi lavori grafici in mostre personali e collettive.³⁰

Un resoconto delle attività di questo periodo è restituito da Roberto Penolazzi che, sempre sul «Corriere Padano», riconosce a Mimì Buzzacchi ingegno e senso di misura, inclinazione d'animo e sobrietà.³¹

La testata o, meglio, lo spazio che le viene riservato in più occasioni, contribuisce alla promozione dell'artista, portando a conoscenza dei più le sue opere e il suo percorso espositivo e connotandola come una delle personalità artistiche di spicco del luogo.

La produzione degli anni Venti risente fortemente di quanto fino ad ora descritto e pure del mutato clima socio-culturale e politico:

è probabile che l'atmosfera dominante abbia influenzato in qualche misura i miei primi lavori [...] proprio la tecnica dell'incisione su legno, accettata da me con passione, mi portò forse inconsapevolmente a cogliere alcuni riflessi di quegli anni, perché l'incisione mi costringeva ad esprimermi attraverso nette zone di bianco e nero.³²

Se sia o meno ciò a spingerla a una transizione linguistico-formale e ad affinare la sua tecnica, nei lavori successivi Mimì Buzzacchi dimostra una maggiore maturità artistica. I forti contrasti chiaroscurali, indagati nel bianco e nero, le ricercate angolature prospettiche e l'efficacia delle presenze umane, che contraddistinguono le xilografie dei primi anni Trenta, non sono privi di rimandi a quella produzione internazionale ed espressionista di matrice nordeuropea, proposta da Pica nelle mostre veneziane degli anni Venti, e quel carattere proprio dell'officina ferrarese rinascimentale, sottolineato da Longhi, che dai miniatori culmina con la «fatalità stilistica»³³ di Ercole de' Roberti, in un fare nordico, forse fiammingo, duro, eccentrico, in definitiva fortemente espressivo. Questi caratteri connotano gli esiti più interessanti della produzione xilografica, presentati da Mimì nel corso delle principali mostre del ventennio.

Paesaggi urbani in xilografia: le proposte di Mimì alle esposizioni di Roma e Venezia

Mimì partecipa con continuità, dopo l'intervento nel 1928, alle Biennali di Venezia dal 1932 al 1938 e ancora nel 1942 e alle prime quattro Quadriennali di Roma dal 1931 al 1943.³⁴ La sua presenza regolare attesta un riconoscimento nel sistema fascista delle arti, una adesione e partecipazione al contesto sociale e politico di riferimento, come si

evince da alcuni soggetti che propone in queste mostre. Le esposizioni Quadriennali e Biennali si configurano, infatti, come elementi apicali di quel sistema piramidale che dalle mostre provinciali e interprovinciali giunge a quelle nazionali e internazionali, anche grazie al contributo dei segretari delle due rassegne: Cipriano Efsio Oppo³⁵ per la neonata Quadriennale e Antonio Maraini per la Biennale, che sotto la sua gestione viene fascistizzata. È soprattutto Maraini a ricoprire un ruolo diplomatico centrale, così come emerge dagli studi di Massimo De Sabbata,³⁶ orchestrando l'apparato mostre e facendosi promotore delle esposizioni sindacali, che prendono avvio nel 1929 e che dal 1933 confluiscono in aggiuntivi appuntamenti nazionali. Questi tasselli intermedi rappresentano un filtro per gli artisti, poi selezionati o invitati per esporre alle Quadriennali e alle Biennali. Il complesso sistema è funzionale a creare consenso e ad assoldare nelle schiere del fascismo la componente artistica della società, perché da una parte per poter esporre diventa necessario essere iscritti al Sindacato fascista belle arti, dall'altra sono istituiti premi, indetti concorsi ed è sollecitato l'acquisto di opere da parte di istituzioni e privati.³⁷ La storia espositiva degli anni Trenta di Mimì Buzzacchi va letta con tale inquadramento. Prende parte a diverse esposizioni provinciali e regionali, alla Prima mostra coloniale a Roma nel 1931 e alla Prima mostra del Sindacato nazionale fascista di Belle Arti a Firenze nel 1933 nonché alla V Triennale di Milano, così come partecipa alla Terza mostra nazionale sindacale a Milano nel 1941. Propone stampe e pitture, alternando le produzioni e con il desiderio di affermarsi anche come pittrice; eppure, sono le sue xilografie a essere diffusamente apprezzate e rievocate, anche quando non sono direttamente esposte.

La prima Quadriennale – in cui propone solo un lavoro pittorico, *Il melo*, un paesaggio ambientato in Val Brembana³⁸ – è l'occasione per il giornalista ferrarese Luigi Greci di delineare un quadro biografico e artistico di Mimì Buzzacchi: *I paesaggi, le nature morte e le xilografie della consorte di un eminente giornalista* esce nell'aprile su «Il Piccolo» e ripercorre le tappe principali del percorso dell'artista. Rievoca una prima affiliazione, in una fase incerta di produzione, a Novecento, per poi concentrarsi sulla fase successiva, di maggiore definizione della personalità artistica, non solo in pittura ma anche nella «non facile e talvolta ingrata arte di incidere il duro legno», in cui «ha saputo eccellere [...] tanto da essere noverata anche all'estero tra i più valorosi rappresentanti di questa attività artistica». Tale notorietà ormai internazionale è favorita dalla capacità di trasmettere freschezza alle sue incisioni, senza ricercare contrasti netti, ma «delicatissimi effetti con maestria raffina-

ta», «delicatezza e levità di toni». Pur nel ricorso a dicotomici aggettivi che connotano un'arte «maschile» in relazione alla sua esecuzione da parte di una donna con «delicatezza» e «gentilezza», l'articolo attesta un momento di fortuna critica ormai consolidata, dettato anche da quasi un decennio di attività, e sottolinea una raffinatezza che è propria dei legni incisi da Buzzacchi.³⁹ Il titolo, inoltre, sottolinea l'inscindibile rapporto con Nello Quilici e consente alcune riflessioni sul legame tra la fama dell'artista e lo status del giornalista. Mimì, già negli anni Venti, si fa conoscere a Ferrara e si adopera per intessere relazioni di rilievo nazionale, soprattutto nell'ambito della xilografia. Ciò si configura come una prima spinta autonoma di affermazione da parte dell'artista, certo possibile anche per la provenienza borghese⁴⁰ e grazie al sostegno di Balbo. La presenza e il contributo di Nello negli anni Trenta le consentono un crescente prestigio sociale e contribuiscono alle lodi (che le vengono riservate tra le pagine del «Corriere Padano» quando partecipa a mostre collettive o ordina mostre personali), ma si configurano soprattutto come una sorta di affinità elettiva, che modella e plasma alcuni aspetti della sua produzione, ma che lascia intatta un'autonomia di spirito artistico già affinato durante la formazione. Il 1931 è anche l'anno della prima mostra personale, alla Casa d'Artisti a Milano che le vale diversi contributi critici,⁴¹ tutti indirizzati al riconoscimento delle sue doti pittoriche, abilmente mostrate nelle scelte tonali e negli studi prospettici. Del resto, la stessa artista punta maggiormente sulla produzione pittorica proponendo diverse tele. Eppure,

5. Mimì Buzzacchi Quilici,
Chiese e Torri di Bergamo alta,
1931, xilografia. Roma, Archivio
MQB.





nella saletta riservata alle composizioni in bianco e nero viene notata *Chiese e Torri di Bergamo*, acquistata da Ugo Ojetti per una raccolta statale.⁴² Il noto critico, invitato personalmente da Mimì alla mostra,⁴³ apprezza i lavori dell'artista: è uno dei primi momenti pubblici di sostegno, a cui ne seguono altri nel corso del decennio.

Le soluzioni compositive dei suoi scorci di paesaggi italiani mostrano la grande padronanza che man mano Buzzacchi acquisisce e consolida; lavora su grandi formati, intagliando il legno di bosso fino a ottenere composizioni piene, complesse, con effetti chiaroscurali e ricche di elementi paesistici, architettonici e umani, che restituiscono visioni d'insieme solide e reali, e al contempo immaginifiche degli scenari ritratti, che parrebbero antichi ma rivelano dettagli di piena modernità. Un certo interesse per i contesti medievali, che si rintraccia nelle *Chiese e Torri di Bergamo alta* (fig. 5), nella *Piazza Alta di Bergamo* (acquistata dal Re), nella *Rocca di Monselice* (fig. 6) – tutte presentate alla XVIII Biennale⁴⁴ – viene riconosciuto da Giuseppe Marchiori, che apprezza le capacità dell'artista nell'incidere «con gusto più attuale, senza perdersi nel decorativo», sebbene lei «non tiene molto alla fama di xilografa».⁴⁵ Tale affermazione, che venga da un confronto diretto o che sia solo funzionale a ribadire la necessità di «riprendere l'antico

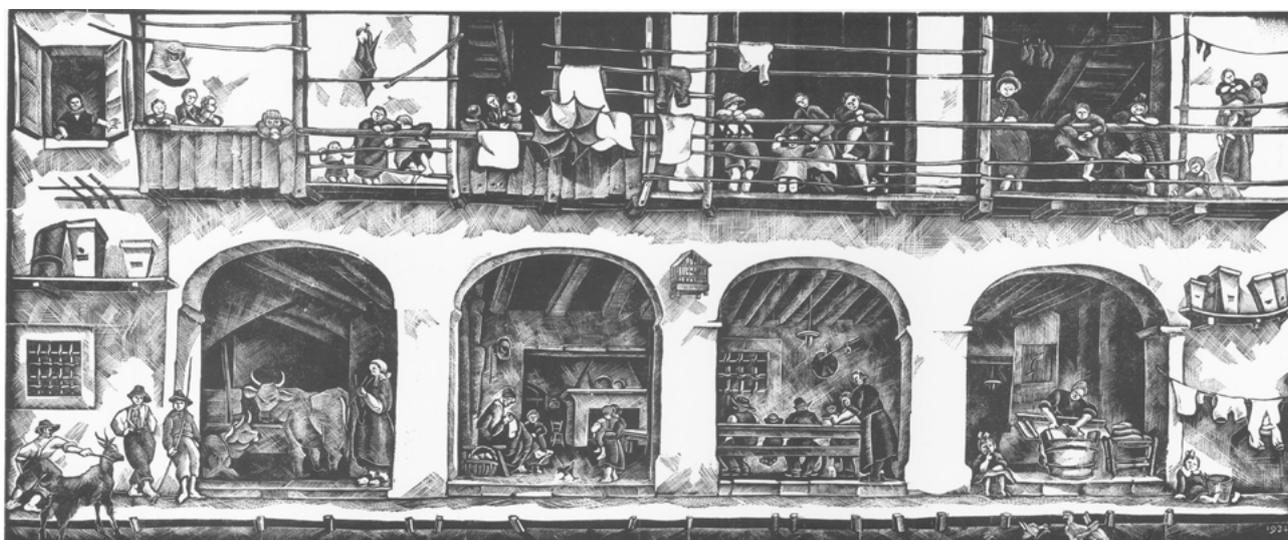
6. Mimì Buzzacchi Quilici, *Rocca di Monselice*, 1932, xilografia. Roma, Archivio MQB.

primato» dell'arte illustrativa, rappresenta una constatazione dell'attitudine costante di Mimì Buzzacchi che, sebbene riconosca alla xilografia sin dalla formazione un ruolo fondamentale nel suo operato artistico, non rinuncia a dipingere, proponendo nelle esposizioni, così come avviene nelle Quadriennali successive, sia incisioni sia tele. Il dibattito critico, però, si orienta maggiormente verso la prima produzione, e ciò non stupisce considerando gli esiti di grande qualità a cui giunge.

Tra copertine della «Rivista di Ferrara» (tra il 1933 e il 1935, sempre diretta da Nello), mostre personali, esposizioni collettive in Italia e all'estero, come l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1935,⁴⁶ continua ad affinare la sua tecnica, con chiaroscuri sovrapposti e vedute sempre più scorciate, nonché con qualche scena di genere, come *La Ca' Nova* (fig. 7) che presenta, tra altre, alla Biennale del 1934⁴⁷ (occasione in cui ottiene anche le lodi del Re)⁴⁸, affollato e meticoloso ritratto della vita popolare. *Anagni: Il Duomo di Bonifacio* (fig. 8), alla grande Quadriennale del 1935,⁴⁹ è tra i risultati più apprezzati dell'artista, nella sua visione alterata, fortemente scorciata, quasi metafisica: «forse la più bella incisione della pittrice ferrarese» scrive proprio Marchiori,⁵⁰ «potente»⁵¹ si legge tra le pagine della «Rivista di Ferrara». Non mancano riproduzioni della xilografia su diverse testate, non solo quelle legate direttamente o indirettamente ai Quilici Buzzacchi.

Altrettanto notevoli per i «mirabili effetti di luce» ottenuti «col tratto leggerissimo del bulino»,⁵² per dirla con la critica Maria Luisa Gengaro, sono *Mantova-Il lago di Virgilio* e *Bruntino-Costruiamo la nostra chiesa* (fig. 9), esposte alla XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte,⁵³ nel padiglione statunitense, destinato alla rassegna

7. Mimì Buzzacchi Quilici, *La Ca' Nova*, 1934, xilografia. Roma, Archivio MQB.





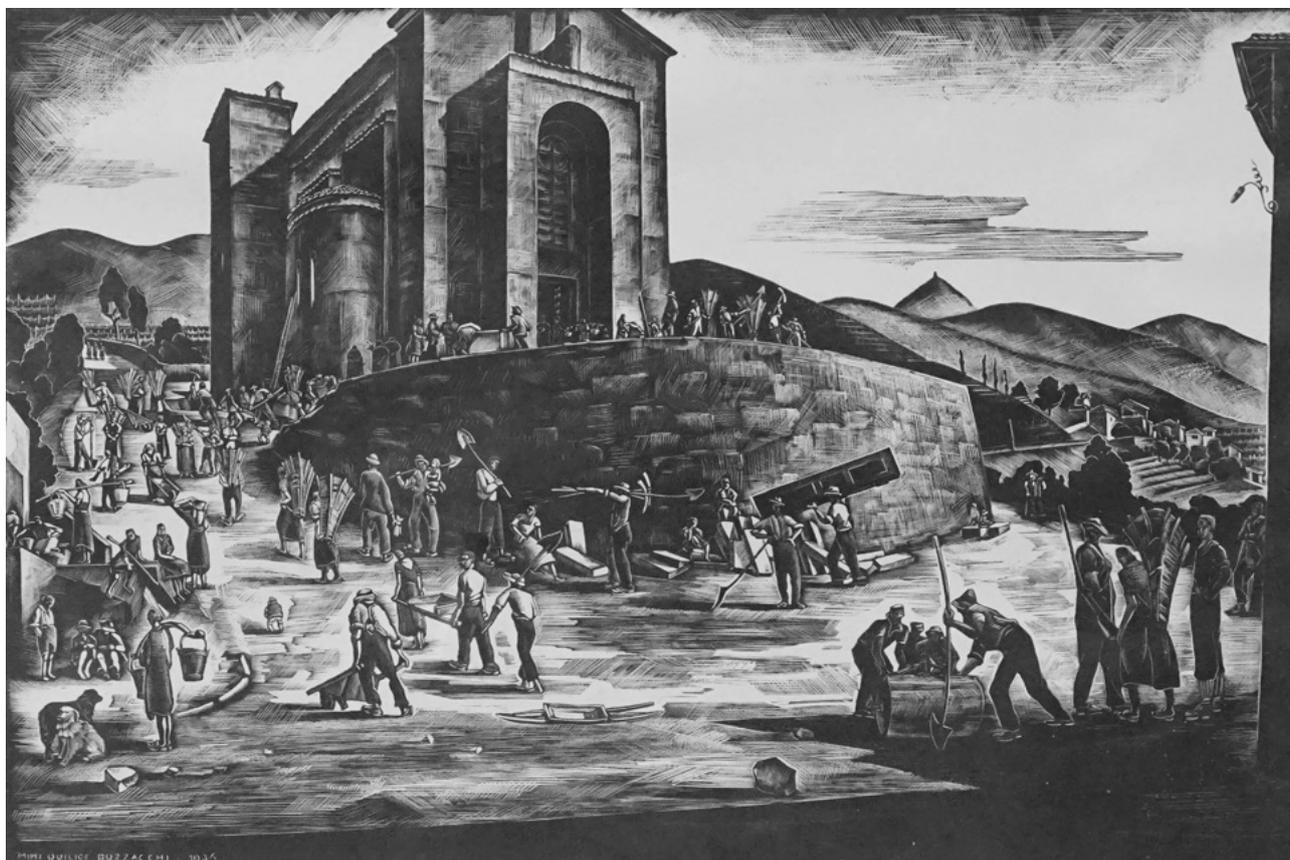
di incisioni, stampe e disegni affidata a Fabio Mauroner, incisore friulano.⁵⁴ La seconda ottiene l'apprezzamento di Ugo Ojetti: «la Chiesa di Bruntino di Mimì Quilici, silografa ormai esemplare che affronta una stampa grande e affollata come questa sapendo di riuscire a dominarla in ogni particolare».⁵⁵ La stessa artista con una lettera ringrazia Ojetti per «le belle parole a commento della stampa», di cui è grata perché «il fatto che questi miei ultimi lavori l'abbiano così interessata, m'incoraggia a continuare (malgrado l'età...) un altro poco».⁵⁶ Il nuovo elogio pubblico di una firma così influente è indubbiamente un'opportunità per implementare la notorietà e per attestare il professionismo.

8. Mimì Buzzacchi Quilici,
Anagni: il Duomo di Bonifacio,
1934, xilografia. Roma, Archivio
MQB

Le corrispondenze con Ojetti prendono avvio già nel 1929 e testimoniano, con gli anni, un rapporto di conoscenza e frequentazione tra le famiglie, facilitato anche dal tramite di Balbo, comune amico. Non è da sottovalutare, d'altra parte, il ruolo della «Signora Fernanda» nel mantenere vive le relazioni con artiste e critiche.⁵⁷ Del resto, già nel 1928 Mimì dona una cartella di stampe ferraresi proprio a Fernanda Gobba Ojetti, portandogliela personalmente: «stava piuttosto male quando gliel'ho data. Ma per fortuna le sono piaciute»; prima che da Ugo Ojetti, cerca e auspica consenso dalla consorte, ulteriore prova del ruolo ricoperto dalla donna nella fitta rete di relazioni culturali.

Subito dopo, Buzzacchi prende parte, con le xilografie più riuscite, all'esposizione di incisori italiani itinerante nel centro-nord dell'Europa, mostra promossa dal Ministero per la Stampa e la Propaganda e organizzata dalla Biennale, su scelta diretta di Antonio Maraini.⁵⁸ Sono anni in cui espone in numerose occasioni internazionali, come il Padiglione Italiano dell'Esposizione Universale di Parigi e la Mostra dell'Arte Moderna Italiana di Berlino (entrambe del 1937), finanche oltreoceano, quando la mostra d'incisione italiana viene proposta an-

9. Mimì Buzzacchi Quilici, *Bruntino - Costruiamo la nostra chiesa*, 1936, xilografia. Roma, Archivio MQB.





10. Mimì Buzzacchi Quilici, *Padova - Il Prà della Valle*, 1938, xilografia. Roma, Archivio MQB.

che in America centro-meridionale tra il Venezuela e il Messico, distinguendosi tra i pochi nomi di illustratrici italiane.⁵⁹ L'iniziativa, voluta da Maraini, si colloca tra le operazioni di esportazione dell'arte italiana messe in campo per promuovere un'idea unitaria, nazionalista e identitaria della cultura durante il fascismo.⁶⁰

Italia Antica e Nuova, tra borghi medievali e colonie

Gli indirizzi politici esteri del regime, con l'occupazione dell'Etiopia e la proclamazione dell'Impero, si colgono anche nelle produzioni degli artisti, fortemente indirizzati dalla propaganda mussoliniana. Anche l'operato di Mimì Buzzacchi non ne è esente: intorno al 1938 comincia a proporre con continuità paesaggi coloniali e avvia il riordino dei materiali a stampa per la cartella *Italia Antica e Nuova*.⁶¹ L'attenzione a questi scenari è dettata anche dall'esperienza diretta in territorio libico (principalmente nelle zone della Tripolitania e della Cirenaica), avendo avviato i lavori preparatori per affrescare la Cappella del Villaggio Corradini, sulla litoranea di Tripoli, rappresentante *La glorificazione delle sante Felicità e Perpetua* (finita nel 1940). L'invito viene sempre da Italo Balbo, che, nominato governatore della Libia nel 1933, chiama a raccolta la sua cerchia di contatti, tra critici, giornalisti e artisti, coinvolgendoli nella realizzazione dei nuovi villaggi e nelle narrazioni, anche visive, dell'occupazione italiana. Il gruppo di artisti ferraresi, tra

cui Funi, Lustig e Buzzacchi, è chiamato a decorare edifici e chiese, esportando in territorio africano la nuova officina ferrarese.⁶²

Nel gennaio del 1938 l'artista si rivolge a Ogetti per chiedergli «un cenno di presentazione»⁶³ alle xilografie che vorrebbe proporre in occasione della mostra personale alla Galleria Genova, tenutasi poi tra il febbraio e il marzo dell'anno successivo.⁶⁴ Si tratta di una mostra che, congiuntamente a quella svoltasi l'anno prima a Ferrara,⁶⁵ sancisce il suo interesse per soggetti libici, già manifestato con la partecipazione alla prima mostra coloniale con *Babouches*.⁶⁶ In questi lavori «spesse volte il punto di fusione tra oggetto e contemplazione, tra realtà oggettiva e realtà soggettiva, è stato pienamente raggiunto»,⁶⁷ scrive Giuseppe Ravagnani nei testi di accompagnamento dei dépliant. Mimì collabora anche alla realizzazione di alcune copertine della rivista «Libia»,⁶⁸ mentre prepara la sua partecipazione alla Biennale del 1938 e alla Quadriennale del 1939. A Venezia propone due xilografie, *Padova – Il Prà della Valle* (fig. 10) e *Scavi archeologici in Libia*, ma solo la prima viene esposta⁶⁹ e non passa inosservata: ad alcuni apprezzamenti⁷⁰ si affianca anche una sottile stroncatura di Raffaele Carrieri, che pur riconoscendole abilità tecnica trova il paesaggio decorativo e poco strutturato.⁷¹ A Roma è invece presente con *Colline bergamasche* (1938 ca.), ma soprattutto, nella galleria del bianco e nero, con l'incisione dal titolo *Leptis Magna: Foro Novo Severiano* (1938) (fig. 11),⁷² che le valgono i

11. Mimì Buzzacchi Quilici, *Leptis Magna: Foro Novo Severiano*, 1938, xilografia. Roma, Archivio MQB.



maggiori consensi. Il soggetto scelto, il complesso archeologico libico, risente proprio delle visite dell'artista nell'aree coloniali nordafricane, durante le quali – fa sapere il «Secolo XIX»⁷³ – Buzzacchi si diletta a ritrarre vari aspetti: dai costumi locali, ai paesaggi architettonici, alle conseguenze della colonizzazione fascista. Questi dilette, gli stessi che vengono proposti nelle esposizioni personali, agiscono su un doppio dispositivo, che contribuisce a plasmare l'immaginario coloniale ed esotico in patria e mettere in evidenza il potere italiano nelle colonie.

Leptis Magna appare pubblicata anche tra le pagine del catalogo dell'esposizione,⁷⁴ prova della riuscita dell'incisione e della volontà di diffonderne la notorietà. Alla scelta tematica, già di per sé significativa, si appaia una struttura compositiva salda, dal «tono solenne»,⁷⁵ che racconta gli scenari di quelle rovine del Foro, che a Francesco Saponi sembrano «pungenti e come folgorate dal sole».⁷⁶ Alla solidità architettonica subentra una «sobria eloquenza di passaggi fra luci ed ombre».⁷⁷ I commenti critici sottolineano il successo della xilografia, in cui si manifesta il «personalissimo spiccato carattere»⁷⁸ dell'artista. Tutti gli elementi concorrono all'eccellente riuscita di *Leptis Magna*, acme della produzione incisoria di quegli anni, sintesi di tecnica ed equilibrio tra soggetto coloniale, maestosità dell'opera ed espressione. La collocazione in galleria (luogo periferico rispetto all'allestimento complessivo a Palazzo delle Esposizioni), pur rientrando nella consueta scelta di dislocare nelle gallerie le tecniche incisorie e i disegni, non rende giustizia alla qualità dell'opera, che si muove tra fascinazioni esotiche e rappresentazioni desolate di un altrove impossibile e pure reale, una visione sentimentale del paesaggio, di un luogo in cui il passato e il presente convivono tra rovine storiche e luce solare, forse influenzata dalle retoriche mussoliniane sulla nuova Italia imperiale.

Sia *Padova – Il Prà della Valle* sia *Leptis Magna* confluiscono nella raccolta *Italia Antica e Nuova*, che viene pubblicata nel 1939, introdotta, come accennato, da Ugo Ojetti. Contiene dieci incisioni in legno stampate su fogli giapponesi e accompagnate, ciascuna, da brevi testi che raccontano il luogo rappresentato. Le xilografie, da *Chiese e Torri di Bergamo Alta* fino agli scavi di *Leptis Magna*, proposte di volta in volta negli anni Trenta nelle Biennali e nelle Quadriennali, ripercorrono l'evoluzione della stampa di Buzzacchi nel corso del decennio. *L'Italia Antica e Nuova* è la summa, dunque, dello studio e della ricerca stilistica ma anche tematica di Mimi, che mette a sistema i suoi paesaggi urbani, da Bergamo, Monseice, Trezzo d'Adda, Ferrara, Anagni, Mantova, Bruntino, Padova fino a *Leptis Magna*, in un'idea unitaria di Italia imperiale e coloniale, dai borghi medievali ai nuovi territori occupati.

Il testo introduttivo di Ogetti denuncia sin dall'inizio la conoscenza tra i due – alludendo a incontri ferraresi per la scelta dei grandi fogli – ed evidenzia il sincero apprezzamento del critico per il lavoro di Mimì Buzzacchi:

Mentre li stendevate, io guardavo le vostre mani e mi stupivo della sicurezza e della forza di quel polso e di quelle dita nel tagliare e scavare il duro bosso e, ciò che è anche più difficile, nel regolare così al punto la pressione della lancetta e della sgorbia sapendo che in questo incidere l'errore è irreparabile. Di questa meraviglia la prima causa era purtroppo il mio inguaribile dubbio che le arti figurative non sieno arti di donna. Voi provate col fatto che lo sono; ma se insistessi chiamandovi un'eccezione, offenderei troppe speranze altrui e diminuirei l'opera vostra e il vostro valore artistico, che è grande.⁷⁹

A collocarla tra i migliori incisori del tempo è la sua capacità di penetrare coi «ferruzzi addirittura nel centro del problema che agita e divide l'arte moderna: la scelta del vero»,⁸⁰ un vero non solo scelto, ma anche graduato e ricomposto secondo sentimento e ideale, percezione che effettivamente si riscontra a guardare nel complesso le dieci xilografie. La breve riflessione sugli aspetti di genere fotografa un dibattito, forse non centrale, ma certo presente, sul professionismo delle artiste che si anima durante gli anni del fascismo tra l'Associazione nazionale fascista donne artiste e laureate, le ramificazioni territoriali, le attività culturali e mostre messe in atto per promuoverne la conoscenza e le riflessioni critiche.⁸¹

Gli anni Quaranta: la morte di Nello, la fine del fascismo e il passaggio al contesto romano

Un ulteriore momento, che rappresenta un successivo spartiacque sia per il tipo di produzione sia per la città di residenza (si trasferisce nel 1946 a Roma), è quello che contraddistingue i primissimi anni Quaranta.

Già il 1940 si apre con la morte, nel giugno, di Nello Quilici, in un incidente aereo a Tobruch, che colpisce il governatore Balbo insieme a un ristretto gruppo di persone in volo con lui, tra le quali il giornalista, lì per fare da cronista di guerra. L'episodio turba particolarmente la famiglia e Mimì, ma anche l'ampia rete di amicizie e relazioni che sul territorio nazionale i ferraresi hanno costruito e consolidato. Nella circostanza Ugo Ogetti prende l'iniziativa di dedicare un volumetto alla memoria di Italo Balbo,⁸² mentre la donna, scavalcato «il grosso della burrasca»,⁸³ riprende a lavorare e realizza su sua sollecitazione un ritratto del governatore (fig. 12), inciso in legno «a furia di pazienza e di lavoro»⁸⁴ in piccolo formato per accompagnare la pubblicazione. La



12. Mimi Buzzacchi Quilici, *Ritratto di Italo Balbo*, 1941, riproduzione fotografica della xilografia. Roma, Archivio GNAM.

stampa viene presentata anche alla XXIII Esposizione Biennale insieme a un *Ritratto di Nello Quilici* in pittura,⁸⁵ tentativo, immediato, di commemorare due affetti scomparsi.

Tracce di questo sentimento si ritrovano anche nell'incisione che, insieme all'olio *Autunno in pianura* (1942, acquistato dal Ministero della Educazione Nazionale, poi di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea e dal 1959 presso l'Ambasciata italiana di Ottawa in Canada), viene presentata alla IV Quadriennale del 1943: *Leggenda ferrarese* (1943) (fig. 13). La composizione testimonia ancora



13. Mimi Buzzacchi Quilici, *Leggenda ferrarese*, 1943, xilografia. Roma, Archivio MQB.

una volta il legame di Buzzacchi con la città di Ferrara, e nel contempo della sua perizia tecnica e ricercatezza di dettaglio, accostando ad ambientazioni antiche, ricordi, esperienze personali e trame leggendarie, su toni metafisici. La xilografia, al centro di alcuni racconti quasi mistici della stessa artista, è realizzata con un lungo lavoro: il primo disegno è messo su carta verso il 1933,

quando venne il momento di dover lasciare la città per la guerra, nel '43, finalmente decisi di raffigurare al centro del disegno un San Giorgio a cavallo, messo trasversalmente per difendere Ferrara. E così fu. Due anni dopo, proprio il giorno di San Giorgio, finì la guerra per Ferrara.⁸⁶

La data del primo disegno è rilevante sia per il tentativo di recuperare un lavoro già avviato in un momento felice della sua vita artistica e personale, sia per la particolare convergenza con Achille Funi. L'artista, infatti, tra il 1934 e il 1937 realizza gli affreschi per la sala dell'Arengo del Palazzo Ducale Estense di Ferrara legati al mito di fondazione della città. Il confronto tra Funi e Buzzacchi è serrato: il primo trascorre alcuni mesi in casa Quilici per preparare i cartoni per l'affresco, lavorando a stretto contatto con Nello con l'esito finale di aver «scritto una pittura».⁸⁷ Alle immagini si accompagnano le parole del giornalista, con la pubblicazione del volume dedicato a *Il Mito di Ferrara negli affreschi del Palazzo Comunale* nel 1939.⁸⁸

Anche questa è una delle operazioni introdotte per consolidare l'immagine di Ferrara all'esterno, per promuovere il gruppo di intellettuali e artisti: convogliano frequentazioni e collaborazione, come quella con Felicità Lustig, e si fanno evidenti le influenze dell'*Officina ferrarese*, a cominciare dai rimandi a Cosmè Tura ed Ercole de' Roberti, fino a ritenere Funi il capogruppo della nuova officina di Ferrara. Ciò considerato, è evidente il rapporto della *Leggenda Ferrarese* di Buzzacchi con alcune delle rappresentazioni affrescate di Funi, come il *San Giorgio e il drago* ma anche la *Gerusalemme liberata*, sia per soluzione compositiva sia nella costruzione congiunta di un immaginario mitologico e patriottico della città.

Nel giugno del 1943, «Il Resto del Carlino» dedica a Mimì un trafiletto, in cui si sottolinea la sua attitudine a passare dalla pittura ad olio all'incisione, dalla tempera al disegno con «spiccata disinvoltura», senza fallire in nessuna e riuscendo a mettere in evidenza i «valori astratti del soggetto, vuoi romantico o leggendario, fuggendo quasi sempre il decorativismo freddo e formale».⁸⁹

Tra appunti e date della storia grafica di Mimì Buzzacchi durante il Ventennio riecheggiano tappe di un percorso da protagonista. Le sue



14. Mimì Buzzacchi Quilici,
Gli obelischi, 1950, matrice per
xilografia. Roma, archivio MQB.

capacità di destreggiarsi con bulino e stampe, nonché di intessere relazioni con personalità di rilievo e di stare dentro il sistema, le valgono la presenza tra i nomi degli incisori italiani promossi a livello internazionale. Mimì Buzzacchi risente della morte del marito, ma è ancora supportata dalla rete di amicizie rinsaldatesi durante il regime, come nel caso della commissione di Ogetti.

È indubbio che la sua attività artistica abbia, nel corso degli anni Trenta, contribuito – così come avviene per moltissimi – alla costruzione e alla legittimazione di una visione unitaria e nazionale dell'Italia fascista, in quel contesto di intellettuali fortemente coinvolti. Mimì, ad ogni modo, non dimentica la sua formazione, definitasi con un occhio alla situazione internazionale, e non rinuncia al paesaggio; aspetto da non sottovalutare in un momento in cui il soggetto è funzionale al regime.⁹⁰



La sua febbrile attività produttiva ed espositiva non cessa nel dopoguerra, quando si trasferisce a Roma. Il lavoro grafico diventa meno centrale, pur rimanendo di indubbio interesse. Nuovi espressivi immaginari romani (per luogo e per scuola) connotano le opere, man mano più sintetiche, contorte, a tratti inquiete, come *Gli obelischi* (fig. 14).⁹¹

Attenta ai cambiamenti, guarda alla situazione artistica della capitale, fino a realizzare paesaggi quasi astratti in xilografie a due o quattro colori (fig. 15). Il legno di bosso viene sostituito dal linoleum; alla xilografia, mai del tutto abbandonata, si affianca la litografia. Gli esiti formali ed estetici degli anni Trenta restano insuperati, pur essendo carichi di una portata storico-sociale e pregni di un contesto di riferimento imprescindibile per la loro lettura. I soggetti rappresentati, paesaggi emotivi e intimi, scenari reali e immaginati, sospesi tra suggestioni dell'antichità e tensioni della modernità di un'Italia fascista, e la loro storia espositiva contribuiscono a definirne la complessità e ricompongono la geografia e la ricerca di Mimì Buzzacchi Quilici.

15. Mimì Buzzacchi Quilici,
Luna e antenne (Monte Mario),
1973-74, xilografia a due colori.
Roma, archivio MQB.

¹ Roma, Archivio Mimì Quilici Buzzacchi (ArMQB), Diario d'artista, vol. I. Colgo l'occasione per ringraziare la famiglia Quilici per la disponibilità a consultare l'archivio dell'artista e a visionare le opere e per gli scambi avuti in tale occasione. Non posso mancare di ringraziare Ludovica Piazzini, i confronti con lei continuano ad arricchirmi. Si segnala, inoltre, la presenza di un sito dedicato a Mimì Buzzacchi, che raccoglie materiali informativi, elenchi di opere e riproduzioni: <https://mimiquilicibuzzacchi.com/> (ultimo accesso: giugno 2025).

² Nelle prime opere dopo il matrimonio si firma Mimì Buzzacchi Quilici, poco dopo la sua firma muta in Mimì Quilici Buzzacchi e nella sigla MQB.

³ Arianna Angelelli, *Emma (Mimì) Buzzacchi Quilici. L'artista che «dipingeva come sorride»*, in *Artiste a Roma. Percorsi tra secessione, futurismo e ritorno all'ordine*, a cura di Federica Pirani, Annapaola Agati, Antonia Rita Arconti e Giulia Tulino, catalogo della mostra (Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 14 giugno-6 ottobre 2024), De Luca Editori d'Arte, Roma, 2024, pp. 40-45. Tra le mostre monografiche e gli studi, che pure con soluzione di continuità si sono soffermati sull'artista a partire dalla fine degli anni Settanta si menzionano: *Mimì Quilici Buzzacchi*, a cura di Enrica Torelli Landini, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari, 20 dicembre 1998-21 febbraio 1999), Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara, 1998; *Mimì Quilici Buzzacchi. Tra segno e colore*, a cura di Federica Pirani, Gloria Raimondi e Maria Catalano, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 22 settembre-11 dicembre 2016), Palombi Editori, Modena, 2016.

⁴ *Mimì Quilici Buzzacchi. Sessant'anni di storia grafica 1923-1983*, a cura di Lucio Scardino, Giovanni Magnani e Simone Quilici, catalogo della mostra (Medole, Torre Civica, 16 dicembre 2017-11 marzo 2018), PresentARTsi, Castiglione delle Stiviere, 2018.

⁵ Si veda *Il Fascismo in persona. Italo Balbo, la storia e il mito*, a cura di Andrea Baravelli, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2021. Sul contesto artistico ferrarese si veda *Arte contemporanea a Ferrara. Dalle avanguardie agli esiti del postmoderno*, a cura di Ada Patrizia Fiorillo, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2017.

⁶ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. I.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Per una prima elencazione dei contributi firmati da Mimì Buzzacchi si rimanda a *La pagina culturale del Corriere Padano 1925-1945 in ordine cronologico e per autore*, a cura di Luciano Nagliati, Ferrara, 2017, pp. 417-418.

⁹ Anna Folli, *Vent'anni di cultura ferrarese: 1925-1945. Antologia del "Corriere Padano"*, Patron, Bologna, 1978; *La pagina culturale del Corriere Padano*, cit.

¹⁰ Roberto Longhi, *Officina Ferrarese*, Le Edizioni d'Italia, Roma, 1934. In merito al volume si rimanda anche alla riedizione del 2019, con una postfazione di Daniele Benati.

¹¹ Filippo De Pisis, *Una giovane artista ferrarese*, «Corriere Padano», 25 dicembre 1925.

¹² Mimì Quilici Buzzacchi, *Appunti e date della mia 'storia grafica'*, in Lucio Scardino, *Sirene di carta*, Edizioni d'arte M.G., Ferrara, 1984. Il testo è riproposto in *Mimì Quilici Buzzacchi. Sessant'anni di storia grafica*, cit.

¹³ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. I.

¹⁴ Giulio Cisari, *La xilografia. Trattato teorico pratico*, Hoepli, Milano, 1926.

¹⁵ Ivi, p. 9.

¹⁶ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. I.

¹⁷ Sull'argomento si vedano: Giorgio Marini, *La renaissance de l'eau-forte en Italie (1870-1920). Entre régionalismes et ouvertures internationales*, in *L'eau-forte est à la mode. 1840-1910*, catalogo della mostra (Genève, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève, 4 settembre-13 dicembre 2020), Editions Pagine d'Arte, Genève, 2020, pp. 33-59; *Noir & Blanc*.

La gravure belge et néerlandaise en Italie au début du XX^e siècle, a cura di Laura Fanti e Giorgio Marini, Peeters, Leuven-Paris-Bristol, 2021.

¹⁸ *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, a cura di Davide Lacagnina, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2016; *L'officina internazionale di Vittorio Pica: arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, a cura di Davide Lacagnina, Torri del Vento, Palermo, 2017; *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, in *Diffondere la cultura visiva: L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a cura di Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce e Denis Viva, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 5, 8/2, 2016, pp. 723-741. L'intero volume può essere un utile strumento di approfondimento su alcune questioni relative al tema in oggetto. Davide Lacagnina, *Troubled the lens of Vittorio Pica. Art criticism and collecting at the Venice Biennale, 1912-1926*, «Journal of Modern Italian Studies», 26, 4, 2021, pp. 400-424.

¹⁹ Si veda anche *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di Giorgio Bacci e Miriam Fileti Mazza, Edizioni della Normale, Pisa, 2014. In particolare, Giorgio Marini, «*Emporium*», *le Biennali di Venezia e l'incisione*, in *Emporium II*, cit., pp. 243-265.

²⁰ Sulla Galleria Pesaro si veda anche *Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, a cura di Angela Madesani e Elisabetta Staudacher, catalogo della mostra (Milano, Galleria Maspes, 21 settembre-14 ottobre 2017), Antiga Edizioni, Milano, 2017.

²¹ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. II.

²² Vittorio Pica e Aniceto Del Massa, *Atlante dell'incisione moderna*, Rinascimento del Libro, Firenze, 1928.

²³ Cesare Ratta, *Gli adornatori del libro in Italia*, 7, Scuola d'arte tipografica del Comune di Bologna, Bologna, 1927.

²⁴ Roma, ArMQB, Diario d'artista, voll. I e II.

²⁵ XVI. *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 1 aprile-31 ottobre 1928), seconda edizione, Premiate officine grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1928, p. 101, n. 31.

²⁶ Questo aspetto viene menzionato in merito ai cicli di vedute delle città di Carbonati da Lamberto Vitali, che ne critica i risultati. Lamberto Vitali, *L'incisione italiana moderna*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1934, p. 105.

²⁷ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. II.

²⁸ Italo Balbo, *Il volo d'Astolfo*, Edizioni dell'Ottava d'oro, Ferrara, 1928.

²⁹ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. III.

³⁰ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. III.

³¹ Roberto Penolazzi, *Arte e artisti moderni. Mimi Buzzacchi*, «Corriere Padano», 16 marzo 1928.

³² Mimi Quilici Buzzacchi, *Appunti e date*, cit.

³³ Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, cit., p. 73.

³⁴ Si fa riferimento alle esposizioni tenutesi durante il ventennio fascista. Partecipa, poi, anche alla V (1948), VI (1951-1952), VII (1955-1956), VIII (1959-1960) Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma e alla 25 Esposizione Biennale Internazionale d'Arte (1950).

³⁵ Cipriano Efisio Oppo. *Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di Francesca Romana Morelli, Edizioni De Luca, Roma, 2000. Sulle Quadriennali di rimanda a Claudia Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio Editori, Venezia, 2004; XIV *Quadriennale di Roma: Retrospective 1931/1948*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 marzo-31 maggio 2005), Electa, Milano, 2005; Elena Pontiggia, Carlo Fabrizio Carli, *La Grande Quadrienna-*

le 1935. La nuova arte italiana, Electa, Milano, 2006; Gino Agnese, Giovanna Bonasegale, Mariateresa Chirico, Enrico Crispolti, Matteo D'Ambrosio, Q. *I Futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano, 2009; Lydia Pribišová, *La Quadriennale di Roma. Da Ente autonomo a Fondazione*, Postmedia, Milano, 2017.

³⁶ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine, 2006. Si vedano anche Enzo Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1995; Giuliana Tomasella, *Biennali di Guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova 2001; Maddalena Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Carocci editore, Roma 2020.

³⁷ Sul contesto del sistema delle arti durante il fascismo si vedano, tra gli altri, Enrico Crispolti, Bertold Hinz, Zeno Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano, 1974; *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, a cura di Enrico Crispolti, Maria Masau Dan e Daniela De Angelis, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo – 1° giugno 1997), Skira editore, Milano, 1997; Daniela De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti*, Gruppo 88, Nettuno, 1999; Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, 2000; *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia tra le due guerre*, a cura di Davide Lacagnina, Edizioni di passaggio, Palermo, 2011; *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, a cura di Michele Dantini, Aguaplano Libri, Perugia, 2019; Maddalena Carli, *Vedere il fascismo*, cit.; Lucia Piccioni, *Art et Fascisme. Peindre l'italianité, 1922-1943*, les presses du réel, Dijon, 2020; Francesca Billiani, *Fascist Modernism*

in Italy. Arts and Regimes, Bloomsbury Academic, London, 2021; Alessandro Del Puppo, *Arte contemporanea. Tra le due guerre*, Carocci, Roma, 2021; *Curating Fascism. Exhibitions and Memory from the Fall of Mussolini to Today*, a cura di Sharon Hecker, Raffaele Bedarida, Bloomsbury Publishing, New York, 2022.

³⁸ *Prima Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 gennaio-15 agosto 1931), Edizioni Enzo Pinci, Roma, 1931, p. 191, n. 2.

³⁹ Luigi Greci, *I paesaggi, le nature morte e le xilografie della consorte di un eminente giornalista*, «Piccolo», 17 aprile 1931.

⁴⁰ Per uno sguardo complessivo sui temi di genere e il fascismo si rimanda a Victoria de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993 e alla versione integrata pubblicata nel 2023. Alcuni aspetti sono inoltre evidenziati in Hanna-Leena Paloposki, *Fascism, Gender, and Displays of Art: The Exhibition of Italian Women Artists in Finland and Estonia in 1937*, in *Gendering Fascism. Individual Actors, Concepts, and Transnational Connections*, a cura di Andrea Germer, Jasmin Rückert, Brill, Leiden-Boston, 2025, pp. 286-308.

⁴¹ *Mimi Quilici Buzzacchi*, «Il Giornale d'Oriente», 31 ottobre 1931; Dino Bonardi, *Artisti che espongono. Mimi Quilici Buzzacchi a "Casa d'artisti"*, «La Sera», 9 novembre 1931; v.b., *Artisti che espongono. Mimi Quilici e Vanni Rossi*, «Corriere della Sera», 10 novembre 1931, p. 5; *Mostra Milanese. Mimi Quilici Buzzacchi*, «Ambrosiano», 18 novembre 1931; *Le mostre d'arte. Mimi Quilici Buzzacchi a "Casa d'artisti"*, «Il Popolo d'Italia», 19 novembre 1931; *Una pittrice ferrarese ad una Mostra milanese*, «Il resto del Carlino», 21 novembre 1931. Venezia, ASAC, Arti Visive, Artisti, Raccolta Documentaria, Mimi Quilici Buzzacchi n. 35596.

⁴² *Una pittrice ferrarese*, cit.

⁴³ Roma, GNAM, Fondo Ogetti, Corri-

spondenze: Quilici Mimì Acquaforista, lettera di Mimì Quilici a Ugo Ojetti, Ferrara 6 nov. 1931.

⁴⁴ XVIII. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 28 aprile-28 ottobre 1932), seconda edizione, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1932, p. 151 nn. 119-122, tav. 128.

⁴⁵ Giuseppe Marchiori, *Artisti ferraresi alla XVIII Biennale*, «Corriere Padano», 17 maggio 1932, p. 3.

⁴⁶ Alla mostra presenta: *Trezzo d'Adda e il Naviglio, La Cà Nova, Anagni: Il Duomo di Bonifacio*, così come riporta la scheda di notificazione. Venezia, ASAC, Arti Visive, Mimì Buzzacchi, Scheda di Notificazione Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles, aprile-novembre 1935 a.XIII.

⁴⁷ Espone anche *Trezzo d'Adda e il Naviglio e Torri d'Ateste. XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 1° maggio-31 ottobre 1934), prima edizione, Carlo Ferrari, Venezia, 1934, p. 205, nn. 134-136.

⁴⁸ S.M. *il Re accolto da vibranti manifestazioni di popolo*, «Gazzetta di Venezia», 13 maggio 1934, p. 2.

⁴⁹ Alla Quadriennale espone anche un paesaggio a olio, *Ponti sul Brembo. Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-31 luglio 1935), Tumminelli & C. Editori Stampatori, Roma, 1935, p. 179 n. 10, p. 185, n. 11.

⁵⁰ Giuseppe Marchiori, *Incisori alla seconda Quadriennale*, «Corriere Padano», 14 marzo 1935.

⁵¹ Si riporta di seguito il contributo per esteso: «Non si direbbe certo che sia donna chi ha designato e ombreggiato questo potente “Duomo di Bonifacio” assorbendone il fascino di forza e di maestosità. Poi il contrasto e la rotondità bonacciona delle figurine e del somarello lì accanto fanno pensare alle piccole nostre miserie vicine ad una grande idea. La vita delle cose, carattere essenziale del complesso artistico di Mimì Quilici,

non ha mai condotto l'autrice a fare del tramentismo o del convenzionalismo». *Artisti ferraresi alla II Quadriennale d'arte*, «Rivista di Ferrara», marzo 1935.

⁵² Maria Luisa Gengaro, *Panorama artistico femminile 1936*, «Almanacco annuario della donna italiana», Gianni & Giovannelli Tipografi, Firenze 1937, p. 192.

⁵³ XX. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 1° giugno-30 settembre 1936), prima edizione, Officine grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1936, p. 197, nn. 64-65, tav. 43.

⁵⁴ Massimo de Sabbata, *Una mostra organizzata “in sordina”: la Biennale di Venezia del 1936*, in *Crocevia Biennale*, a cura di Francesca Castellani ed Eleonora Charans, Scalpendi editore, Milano, 2017, pp. 85-95.

⁵⁵ Ugo Ojetti, *Disegno*, «Corriere della sera», 20 settembre 1936, p. 3.

⁵⁶ Roma, GNAM, Fondo Ojetti, Corrispondenze: Quilici Mimì Acquaforista, lettera di Mimì Quilici a Ugo Ojetti, 21 settembre 1936.

⁵⁷ Su Fernanda Ojetti si veda Daniela De Angelis, *Nanda Ojetti. La signora del Salviatino*, Gangemi Editore, Roma, 2020. Sull'argomento si rimanda anche all'intervento di Susanna Arangio, dal titolo *L'attività postbellica di Fernanda Gobba Ojetti: ipotesi di prospettiva e ricerca*, in occasione del convegno internazionale *Le donne storiche dell'arte 2/ Women Art Historians 2*, a cura di Eliana Carrara, Patrizia Dragoni, Consuelo Lollobrigida e Ilaria Miarelli Mariani (Roma, Palazzo Taverna/Palazzo Braschi, 22-24 maggio 2025).

⁵⁸ La mostra è aperta a Tallin, poi portata a Oslo, Stoccolma, Copenaghen, L'Aja, Lussemburgo, Zurigo, Ginevra. e.z. [Elio Zorzi], *Una originale Mostra nell'Europa settentrionale e centrale*, «Corriere della Sera», 29 marzo 1937, p. 3.

⁵⁹ Sulle illustratrici italiane si veda Paola Pallottino, *Le figure per dirlo. Storia delle illustratrici italiane*, Treccani, Roma, 2019.

⁶⁰ Un approfondimento specifico è stato condotto con il convegno internazionale *Esposizioni e propaganda fascista all'estero: dagli anni del consenso allo Stato totalitario (1929-1940)*, a cura di Davide Lacagnina, (Siena, Santa Chiara Lab/Complesso dei Servi, 24-25 maggio 2023). Si rimanda inoltre, in maniera non esaustiva, ad alcune pubblicazioni, tra cui Lia Durante, *Mostre all'estero della Biennale di Venezia*, «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», a cura di Giuseppina Dal Canton, Babet Trevisan, 15, 2006, pp. 91-101; Francesca Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Carocci, Roma, 2010; Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Johan & Levi editore, Monza, 2018; Raffaele Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera. “Like a Giant Screen”*, Routledge, New York, 2022; Laura Moure Cecchini, *Tra entusiasmi, dubbi e fallimenti. Arte latinoamericana alla Biennale di Venezia, 1899-1942*, «Studi di Memofonte», 31, 2023, pp. 158-193.

⁶¹ Mimì Quilici Buzzacchi, *Italia Antica e Nuova*, cartella di xilografie 1932-1939, Mardersteig, Milano, 1939.

⁶² Lucio Scardino, *L'“Officina” ferrarese in Libia: Funi e gli altri*, in *Architettura italiana d'oltremare. 1870-1940*, a cura di Giuliano Gresleri, Pier Giorgio Massaretti e Stefano Zagnoni, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 26 settembre 1993-10 gennaio 1994), Marsilio, Venezia, 1993, pp. 289-301; Lucio Scardino, *Ferrara in Libia: appunti sulla corte di Italo Balbo*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di Enrico Castelli e David Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000, pp. 241-252; Lucio Scardino, *Dentro e fuori le mura: quattro testi sull'arte ferrarese moderna*, Liberty House, Ferrara, 2003; Serena Redaelli, *Pittori, scultori e decoratori italiani in Libia durante il governatorato*

di Italo Balbo (1934-1940), in *Achille Funi (1890-1972) e gli amici pittori di "Novecento". Opere storiche, ritrovamenti e inediti*, catalogo della mostra (Milano, Centro Culturale di Milano, 27 settembre-24 novembre 2018), Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2018, pp. 79-98; *Achille Funi e Mimì Quilici Buzzacchi. Da Ferrara alla Libia*, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, catalogo della mostra (Genova, Musei di Nervi Wolfsoniana, 27 ottobre 2018-24 marzo 2019), Fondazione per la Cultura, Genova, 2018.

⁶³ Roma, Gnam, Fondo Ogetti, Corrispondenze: Quilici Mimì Acquafortista, lettera su carta intestata di Mimì Quilici, Ferrara 28 gennaio 1938.

⁶⁴ *Mimì Quilici Buzzacchi in una mostra personale*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Genova, 27 febbraio-10 marzo 1939), Stab. Artisti Tipografi, Genova, 1939.

⁶⁵ *Pitture e stampe di Mimì Quilici Buzzacchi. Paesaggi libici, città d'Italia, paesaggi alpini e padani*, catalogo della mostra (Ferrara, Ridotto Teatro Comunale, 26 maggio-9 giugno 1938), s.n.t. 1938.

⁶⁶ *I mostra internazionale d'arte coloniale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, ottobre-dicembre 1931), Fratelli Palombi, Roma, 1931, p. 336, n. 15.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Su questi aspetti si rimanda a Priscilla Manfren, *Sguardi femminili nella Libia coloniale: artiste dimenticate tra dilettantismo e professionismo*, «pianob. Arti e culture visive», 3, 2, 2023, pp. 52-82.

⁶⁹ *XXI. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 01 giugno-30 settembre 1938), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1938, p. 51, n. 55.

⁷⁰ Giuseppe Marchiori, *Storia e cronaca di una Biennale*, «Corriere Padano», 1° giugno 1938, p. 5; Elio Zorzi, *L'arte italiana*, «Le Tre Venezie», 6, giugno 1938, pp. 198-199; Anacleto Margotti, *La scultura italiana e il bianco-nero*, «La Stirpe», luglio 1938, p. 213.

⁷¹ Raffaele Carrieri, *Bianco e nero*, «L'Illustrazione Italiana», 33, 14 luglio 1938, p. 224. Scrive infatti: «Mimì Buzzacchi Quilici non manca di una certa grazia barocchetta nella veduta di Padova incisa con un ago sensibile e virtuoso di provetta ricamatrice, Ma un paesaggio è qualche cosa di più di un lavoro a tombolo e se tiriamo uno dei tanti fili di questo Prà della Valle si scuciono alberi nuvole e cupole».

⁷² *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-22 luglio 1939), Editoriale Domus, Milano-Roma 1939, p. 205, n. 17, p. 274, n. 159.

⁷³ *III Quadriennale*, «Secolo XIX», 23 febbraio 1939

⁷⁴ *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit., p. 274.

⁷⁵ R. G. M., *Le donne alla Quadriennale Romana*, «Eva», 4 marzo 1939.

⁷⁶ Francesco Saporì, *Alla III Quadriennale. Bianco e nero*, «Giornale di Sicilia», 31 marzo 1939.

⁷⁷ Giuseppe Marchiori, *La Quadriennale di Roma. Primo ragguaglio*, «Corriere Padano», 5 febbraio 1939.

⁷⁸ Elio Balestreri, *Note sulla pittura alla III Quadriennale d'Arte Nazionale*, «Nuovo Cittadino», 22 luglio 1939.

⁷⁹ Ugo Ogetti, *Lettera di Ugo Ogetti*, in Quilici Buzzacchi, *Italia Antica e Nuova*, cit.

⁸⁰ Ogetti, *Lettera di Ugo*, cit.

⁸¹ Sul tema, ritornato di interesse negli ultimi anni, si vedano soprattutto: Sabrina Spinazzè, *Donne e attività artistica durante il Ventennio*, in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè, Meltemi Editore, Roma, 2001, pp. 121-136; Sabrina Spinazzè, *Artiste nel Ventennio. Il ruolo dell'associazionismo femminile tra emancipazione e nazionalizzazione*, in *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di Maria Antonietta Trasforini, Meltemi, Roma, 2006, pp. 57-75; Sara Follacchio, *Intellettualità femminile e ordinamento corporativo: l'Associazione nazionale fascista artiste e laureate*, in *Cittadinanze in-*

compiute. La parabola dell'autorizzazione maritale, a cura di Stefania Bartoloni, Viella, Roma, 2021, pp. 201-219.

⁸¹ Ugo Ogetti, *Italo Balbo*, Officina Bondoni, Verona, 1941. Il volume è pubblicato in 150 esemplari. Anche Ugo Ogetti si reca in Libia e gravita attorno alle operazioni di Italo Balbo nel territorio africano. Anche a Nello Quilici viene dedicato un volume: *Nello Quilici: l'uomo, il giornalista, lo studioso, il maestro*, Edizioni Nuovi Problemi, Ferrara, 1941.

⁸² Roma, Gnam, Fondo Ogetti, Corrispondenze: Quilici Mimì xilografa, lettera da Cervia a Fernanda Ogetti, 11 luglio 1940.

⁸³ Roma, Gnam, Fondo Ogetti, Corrispondenze: Quilici Mimì xilografa, lettera da Ferrara a Ugo Ogetti, 9 febbraio 1941.

⁸⁴ *XXIII. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 21 giugno-20 settembre 1942), seconda edizione, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1942, pp. 204, n. 184, p. 211, n. 109, tav. 8.

⁸⁵ Quilici Buzzacchi, *Appunti e date*, cit.

⁸⁶ Di ciò dà memoria uno dei figli di Quilici e Buzzacchi. Folco Quilici, *Il fantasma dell'opera (Un ricordo di Funi)*, in Scardino, *Achille Funi*, cit., p. 10.

⁸⁷ Nello Quilici, *Il Mito di Ferrara negli affreschi del Palazzo Comunale*, Edizioni del Milione, Milano, 1939. Il volume è dedicato a Italo Balbo. Si veda anche Lucio Scardino, *Achille Funi e il «Mito di Ferrara»*, Belriguardo, Ferrara, 1985.

⁸⁸ *I nostri artisti. Mimì Quilici Buzzacchi*, cit.

⁸⁹ Sull'argomento Lucia Piccioni, *Art et fascisme*, cit., e in particolare *Le paysage: fédérer l'identité régionale, nationale et supranationale*, pp. 139-175.

⁹⁰ *Gli obelischi* viene esposto, insieme a *Lungastoria-Roma I* e *Lungastoria-Roma II*, alla XXV Biennale. *XXV. Esposizione Biennale Internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, 8 giugno-15 ottobre 1950), Alfieri Editore, Venezia, 1950, p. 79.