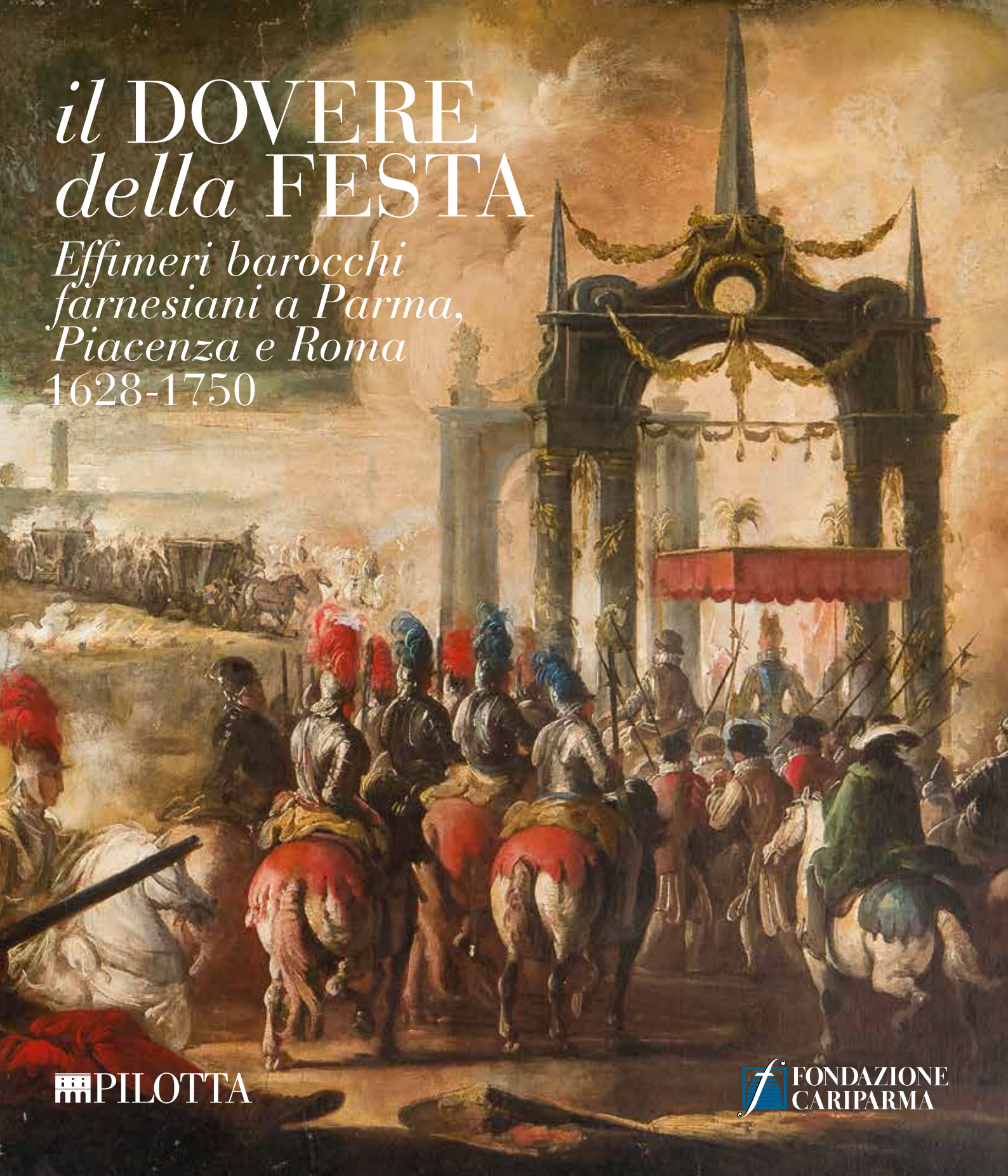


il DOVERE della FESTA

*Effimeri barocchi
farnesiani a Parma,
Piacenza e Roma
1628-1750*



il DOVERE *della* FESTA

*Effimeri barocchi farnesiani a Parma,
Piacenza e Roma (1628-1750)*

A cura di

Francesca Magri

Carlo Mambriani

con la consulenza scientifica di

Alessandro Malinverni

e Chiara Travisonni

 PILOTTA


1618-2018
Quattrocento anni
del Teatro Farnese
di Parma


PARMA
2020
la cultura
della città

CAPITALE
ITALIANA
DELLA
CULTURA

 FONDAZIONE
CARIPARMA

il DOVERE della FESTA

Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628-1750)

Parma, Palazzo Bossi Bocchi
6 ottobre – 16 dicembre 2018

Mostra organizzata da
Fondazione Cariparma
Complesso Monumentale della Pilotta

A cura di
Francesca Magri e Carlo Mambriani
con la consulenza scientifica
di Alessandro Malinverni e Chiara Trivisonni

Collaborazione al progetto di allestimento
Enrico Maria Ferrari
Pietro Zanlari

Ufficio Stampa
Giovanni Fontechiari

Prestatori
Archivio di Stato, Parma
Archivio di Stato, Piacenza
Biblioteca Fondazione Cariparma, Busseto (PR)
Biblioteca Passerini Landi, Piacenza
Complesso Monumentale della Pilotta, Parma - Biblioteca
Palatina e Galleria Nazionale
Collezioni private

Testi di:
Bruno Adorni, B.A.
Grazia Maria De Rubeis, G.M.D.R.
Cristiano Dotti, C.D.
Francesca Magri, F.M.
Alessandro Malinverni, A.M.
Carlo Mambriani, C.M.
Antonio Russo, A.R.
Chiara Trivisonni, C.T.

Elaborazioni e animazioni video
Pixelite s.a.s., Parma

Realizzazione allestimento mostra
Angeli Cornici, Parma
F.lli Castellani, Fontevivo PR
Macrocoop, Parma

Servizi in mostra, accoglienza e didattica
Artificio Società Cooperativa, Parma

Grafiche Step editrice, Parma
ISBN 978-88-7898-162-1



con il sostegno di



Si ringraziano
tutti i prestatori, i responsabili e il personale degli enti in
elenco;

inoltre, per l'amichevole sollecitudine:
Bruno Adorni, Elisabetta Ariotti, Nicoletta Agazzi,
Ilaria Azzoni, Francesco Baroni, Massimo Baucia,
Iacopo Benincampi, Luigi Bertogalli, Don Alfredo Bianchi,
Valentina Bocchi, Gian Paolo Bulla, Carla Campanini,
Rita Canevari, Paolo Ceruti, Anna Coccioli Mastroviti,
Enrico Corvino, Marina De Carolis, Roberto Decò,
Erminda Del Monaco, Cristiano Dotti, Giovanni Fracasso,
Marina Gerra, Antonella Gigli, Giovanni Godi,
Giuseppe Oreste Graziano, Michele Guerra,
Gerlando Lo Presti, Antonio Lunardini, Chiara Magalini,
Corrado Mingardi, Virginio Mori, Daniela Morsia,
Barbara Pecchini, Daniele Pezzali, Cristina Quagliotti,
Antonio Russo, Simonetta Sergiacomi, Daniela Tagliaferri,
Graziano Tonelli, Martino Traversa, Mariella Utili,
Mariella Zanni.

È lunga più di un ventennio la successione delle mostre organizzate da Fondazione Cariparma, a Palazzo Bossi Bocchi, e dedicate ai fasti e alle figure politiche e artistiche ragguardevoli dei Ducati Parmensi. Qui le si richiama pur senza nominarle tutte, perché l'esposizione di quest'autunno bene si riallaccia ad esse ed in parte le completa illustrando il momento farnesiano più spettacolare, quello cioè delle realizzazioni effimere per feste, matrimoni, funerali, sfilate, fuochi d'artificio ed eventi teatrali che impegnarono a Parma architetti, pittori, scenografi, poeti e musicisti tra i più importanti in Italia all'epoca del tramonto di una dinastia molto velleitaria nelle ambizioni, ma in cui l'apparenza dell'effimero con i suoi esiti meravigliosi fece velo alla cronica debolezza finanziaria e militare dello stato. Fu allora che il barocco vi trionfò e Parma e Piacenza assursero al ruolo di capitali dello stile.

Costituisce un vanto della Fondazione aver acquisito nel tempo, per le sue collezioni, molte rare stampe d'epoca, disegni originali, splendidi volumi coevi e ritratti: tali materiali sono divenuti, al fine della presente mostra, le fonti primarie di cui servirsi insieme ai prestiti di generose istituzioni culturali. Ma è significativo l'apporto di collaborazione del Complesso Monumentale della Pилotta, diretto da Simone Verde, prezioso depositario di testimonianze documentarie, nonché del meraviglioso Teatro Farnese nato come costruzione effimera, che tuttavia ha sfidato i secoli fino ad oggi.

Così che la ricchezza di immagini esposte ci fa veramente rivivere un momento esemplare della nostra storia estetica, i cui modelli trovarono presto in Italia e in Europa ampia diffusione. Partirono, per fare un solo esempio, da Parma e da Piacenza i Bibiena scenografi e costruttori inarrivabili di teatri al di qua e al di là delle Alpi.

È con compiacimento che Fondazione Cariparma, offre alla città e agli studiosi questa esposizione, mentre ringrazia vivamente gli esperti curatori e si augura il pieno successo dell'iniziativa, che trova ancora una volta le sue ragioni nelle finalità culturali e sociali che le sono proprie.

GINO GANDOLFI
Presidente Fondazione Cariparma

A sud dell'Europa moderna l'Italia, caratterizzata da immensi divari economici e sociali e da una delle popolazioni più analfabete del suo tempo predilesse le arti figurative. Mentre lo sviluppo tumultuoso della manifattura, annunciato più a nord dall'invenzione della stampa, si muoveva su una visione più intellettuale del potere e della fede, la nostra penisola abbandonò gli ideali del primo Rinascimento e si gettò a capofitto nella seduzione estatica delle masse.

Teofania del divino al cuore dello spazio urbano, gli apparati scenografici effimeri concepiti per esaltare la liturgia cattolica divennero un vero e proprio laboratorio di sperimentazione architettonica. A Roma, prefigurarono le macchine di pietra di Piazza Navona e, più tardi di Piazza di Spagna e di Fontana dei Trevi in una città santa che doveva in ogni suo angolo esibire prova inconfutabile del proprio statuto. Più in provincia, e in particolare a Parma, accompagnarono invece l'arrivo di nuove gerarchie – quelle farnesiane – emanazione del potere pontificale. Apparvero come miracoli nel mezzo delle casupole dei contadini o dei frustri palazzi nobiliari della Bassa, cariche di retorica e di inedite promesse. Così avulse dal contesto in cui spuntarono quando vennero pubblicate, lo furono in tavole isolate, mai riprodotte nei luoghi reali dove erano state montate.

La mostra promossa dalla Fondazione Cariparma e dal Complesso Monumentale della Pilotta permette di mettere finalmente mano in questo immenso repertorio che merita appieno di essere investigato. I Curatori hanno sondato piste edite, ma soprattutto inedite, che attraverso l'effimero barocco partecipano dell'apice della cultura estetica italiana di cui si è appena detto, ma anche del suo limite, storico e teoretico. Quello di non aver saputo abbracciare in pieno i Lumi, il primo, per continuare a inseguire le ambizioni dispotiche dell'Ancien régime; di non aver posto le basi di una emancipazione razionale – il secondo – che tanto fa difetto alla nostra democrazia.

SIMONE VERDE

Direttore del Complesso Monumentale della Pilotta

Ragioni di una mostra

A 400 anni dalla costruzione del Teatro Farnese (1618-2018), Fondazione Cariparma e Complesso Monumentale della Pilotta propongono un itinerario tra le spettacolari architetture effimere realizzate dai Farnese dal 1618 all'estinzione della dinastia.

Ricercando come «fin la meraviglia», l'età barocca produsse una teatralità talmente diffusa da originare l'odierna “civiltà dell'immagine”. Oltre a ripercorrere e approfondire le tappe di questa capillare presenza delle attività scenografiche nella città e nel territorio – nelle due capitali farnesiane, Parma e Piacenza, ma anche a Roma, il centro di potere al quale la dinastia tutto doveva –, l'iniziativa mira dunque a riflettere sulle radici di alcune caratteristiche intrinseche del mondo in cui viviamo.

Forniscono il titolo l'aspirazione ad apparire che animava i promotori di sontuosi apparati effimeri, lieti o lugubri, e il *dovere* ineludibile di manifestarsi, pena l'esclusione dalle dinamiche mondane e dalla percezione sociale.

L'arco cronologico in esame inizia dall'inaugurazione del Teatro Farnese (1628) per spingersi alla metà del Settecento, quando un ventennio di instabilità politica termina con il passaggio di testimone dai Farnese tra l'ultima duchessa Farnese e il nipote Don Filippo di Borbone-Spagna. A tali estremi corrispondono due fonti iconografiche a stampa, conservate nelle Collezioni d'arte della Fondazione Cariparma: una rarissima, forse unica, prova di stampa raffigurante il combattimento inscenato a Parma nel 1628 in occasione delle nozze tra Margherita de' Medici e Odoardo Farnese (ossia il preludio spettacolare *en plein air* al celebre torneo *Mercurio e Marte* composto da Claudio Achillini e musicato da Claudio Monteverdi che inaugurò il Teatro Farnese); e le incisioni delle esequie tributate nel 1750 a Dorotea Sofia nella chiesa della Steccata, con apparati dell'architetto Francesco Grassi.

Con il passaggio dei ducati, per diritto di eredità, a un ramo cadetto dei Borbone di Spagna si concludeva definitivamente l'età farnesiana: quasi due secoli (dal 1545 al 1731) di governo ininterrotto durante i quali ogni duca fu committente di apparati per ogni occasione memorabile, lieta o funesta, legata alle vicende della dinastia. Sfolgiando le prossime pagine, si ripercorrerà la ricca – benché non esaustiva – sequela di apparati effimeri, alcuni dei quali inediti o mai approfonditi dagli studi, che appaiono come vere e proprie strutture architettoniche – archi trionfali, palazzi, teatri e moli pirotecniche –, ma erano in realtà costruiti in legno, cartapesta e stucco: materiali poveri, di breve durata ma di rapida realizzazione grazie ai trucchi della scenotecnica, e spesso di facile recupero e riutilizzo.

Ognuno di essi era innalzato per consolidare la percezione della rilevanza politica e sociale del promotore. Non sempre, tuttavia, la critica ha correttamente rilevato la plu-

ralità di committenza degli apparati effimeri. Per lo stesso duca defunto erano infatti celebrate diverse esequie nella stessa capitale, oltre che nei centri urbani minori. Per le più importanti di esse erano realizzati allestimenti funebri dai maggiori corpi sociali: la Corte, le Comunità, i più eminenti istituti religiosi, secolari e regolari... E spesso si innescavano meccanismi di emulazione e conflitti di precedenza, nonché dissidi sulla scelta dei templi e degli artisti, sempre nel quadro di un ossessivo bisogno di ribadire, o magari migliorare, la propria posizione sul palcoscenico sociale, non ancora garantita, durante l'*Ancien régime*, dalla certezza del diritto.

Anche per questo, il carattere effimero di tali strutture era controbilanciato dalla costante ricerca di sottrarle all'oblio: la loro descrizione, minuziosamente stilata dai cronisti dell'epoca, veniva per lo più data alle stampe, spesso corredata dalle incisioni degli apparati occasionali o dei lunghi cortei di cavalieri e carrozze che accompagnavano l'arrivo di sovrani e personaggi illustri, così come i libretti delle opere teatrali rappresentate in diversi teatri della città, talvolta illustrati con le stampe delle scenografie appositamente realizzate.

Le ingenti spese documentate, alle quali immancabilmente le casse statali, comunali o di altre istituzioni religiose dovevano far fronte per progettare, realizzare, smantellare ed eternare gli eventi promossi, contrastano con il quadro economico dell'epoca in esame, segnato dalla profonda crisi economica seicentesca e dalla progressiva contrazione delle risorse disponibili che oppresse gli ultimi Farnesi. Eppure questo *dovere della festa*, che dal vertice della piramide sociale ricadeva a cascata nei vari livelli delle



Pier Ilario Mercanti,
detto Spolverini,
Corteo per strada
Santa Lucia.
Olio su tela.
Parma, Municipio
(opera non esposta).

elites del tempo, costituiva anche un volano economico e una forma di redistribuzione della ricchezza, fornendo occasioni di impiego e guadagno, più o meno costanti, agli artisti, ai fornitori, agli artigiani e agli operai coinvolti.

I volumi con le cronache e le incisioni sono oggi in mostra e permettono di rievocare tali avvenimenti grazie agli esemplari originali conservati nelle Collezioni d'Arte di Fondazione Cariparma, nelle prestigiose raccolte della Biblioteca Palatina di Parma, della Biblioteca Passerini Landi di Piacenza, negli Archivi di Stato di Parma e di Piacenza e in collezioni private. A essi si aggiungono le riproduzioni degli documenti conservati in archivi più lontani, che hanno fornito immagini ad alta qualità: la Kunstbibliothek di Berlino, la Bibliothèque Royale Albert I^{er} di Bruxelles, la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera, il Museo di Roma e la Zentralbibliothek di Zurigo.

Il percorso espositivo si snoda attraverso le principali tipologie di tali apparati, con una scansione per lo più cronologica scandita dal susseguirsi dei duchi. Dopo l'introduzione dedicata a Ranuccio I, il promotore del Teatro Farnese, e alle sue sontuose esequie, segue una sezione dedicata agli apparati voluti dai Farnese nella Città eterna, in particolare ai monumentali archi di trionfo eretti a ogni «presa di possesso» di un nuovo papa. Il resto del percorso è dedicato alle due capitali farnesiane: Parma e Piacenza, dove archi di trionfo, palazzi temporanei, sontuosi addobbi applicati sulle facciate e mirabolanti scenografie, allestite dentro e fuori i teatri, caratterizzavano le vie di accesso al ducato e le strade, le chiese e i palazzi delle città, in occasione delle entrate delle nuove duchesse (Margherita de' Medici nel 1628, di Dorotea Sofia di Neuburgo nel 1690, di Enrichetta d'Este nel 1728) o dei nuovi sovrani (Carlo di Borbone nel 1732), oppure per le nozze contratte da principesse di Parma con sovrani europei (come Elisabetta Farnese che nel 1714 sposò il re di Spagna Filippo V). Inframmezzati agli eventi lieti, anche i lutti ducali fornivano occasioni spettacolari agli architetti, che allestivano a gara tra loro imponenti apparati e catafalchi nelle chiese prescelte per le esequie ducali, tanto da mutarne l'aspetto esterno e lo spazio interno. La diffusione urbana della teatralità faceva delle piazze e degli spazi aperti suburbani i luoghi privilegiati della festa, con una connotazione comunitaria più estesa; tutti i sudditi potevano concorrervi ad ammirare lo spettacolo, talvolta reiterato su più giorni: mirabolanti strutture effimere, costellate di personificazioni delle Virtù e di mostri raffiguranti i Vizi, comunicavano messaggi moraleggianti, oltre a meravigliare per mole e artifici pirotecnici. Erano chiamati a concepirle e innalzarle gli stessi artisti e le stesse maestranze che lavoravano nei teatri, coadiuvati dagli artificieri, specialisti di quell'arte pirotecnica che animava con girandole, lingue di fuoco e folgori e talvolta innescava il catartico incendio che avvolgeva e distruggeva l'intera struttura.

In mostra questi memorabili avvenimenti sono ricordati dai coevi volumi a stampa, dalle incisioni, dai video e dagli ologrammi animati, appositamente realizzati in tecnologia digitale al fine di veicolare, per quanto possibile, al visitatore di oggi gli «effetti speciali» del passato.

Il teatro fuori dal teatro

Carlo Mambriani

Durante i 186 anni di governo farnesiano dello stato di Parma e Piacenza (1545-1731), ogni duca commissionò apparati funebri per il proprio predecessore e allestimenti effimeri per gli eventi dinastici o politici di rilievo, lieti o luttuosi, imponendo in qualche modo anche agli altri corpi sociali dei dominî un perenne meccanismo di emulazione, dispendiosa e indispensabile allo stesso tempo. Soprattutto nel Seicento e nel primo Settecento questa pratica raggiunse vertici di impressionante forza e pervasività sociale, e non solo presso i Farnese.

Tuttavia questa famiglia contribuì con particolare efficacia al variegato mondo dell'arte e della cultura che oggi definiamo 'il Barocco'. Se la categoria di "architettura farnesiana" è da tempo consolidata (vd. da ultimo ADORNI 2008), si è già tentato di sostenere come l'apporto della dinastia laziale, specialmente nei dominî emiliani, abbia favorito una sorta di "via scenografica" alla parabola artistico-culturale di quest'epoca (MAMBRIANI 2003).

In una prima precoce fase, dalla fine del Cinquecento all'inaugurazione del Teatro Farnese, lo fece importando modelli monumentali dalla corte spagnola finalizzati alla "santificazione" del potere sovrano (PROSPERI 1978) – si pensi all'avanguardistico scalone della Pilotta – e fondendo al contempo le migliori tradizioni spettacolari di corte in Italia, quelle estense e medicea. Il teatro e lo sfarzo festivo come unica possibilità di far risuonare il nome dei Farnese in Europa?

Nel cuore del Seicento, invece, mentre l'arte e la cultura del Barocco giungevano al loro apice trionfale, nei ducati il declino politico della casata e la crisi congiunturale sfociarono decisamente in stagnazione, con fenomeni involutivi anche sul piano architettonico.

In un'ultima e vivace fase, tuttavia, dal 1690 circa fino all'estinzione, gli ultimi duchi ritrovarono l'antico smalto avito, tornando a contribuire per "via scenografica" al Tardobarocco europeo, grazie al talento dei Galli Bibiena, brillanti quadraturisti e scenografi da loro promossi ad architetti, ed 'esportati' presso le corti di mezzo mondo. La "veduta per angolo" e le mirabolanti quadrature illusionistiche dilaganti dagli interni sulle facciate, gli apparati effimeri pervasivi di spazi pubblici e privati, sacri e profani, come unica strada per nascondere l'inesorabile declino di una genia di principi?

Se i Farnese stentaron in Emilia a concludere le loro vaste fabbriche di milioni di mattoni e pochi sceltissimi marmi (spesso prelevati dai resti imperiali del Palatino, il giardino romano di famiglia), per converso vi promossero innumerevoli effimeri edifici, padiglioni, altari, cappelle, chiesette, catafalchi, monti e macchine di gioia,

che costavano decine di giornate di lavoro da parte di centinaia di addetti e duravano pochi giorni. A differenza dei monumenti marmorei o bronzei, eretti per perpetuare il ricordo di un evento o di un personaggio, questi apparati cadenzavano la vita dei principi e del popolo in occasione di matrimoni, battesimi, funerali e prese di possesso, ma anche di particolari solennità religiose (elezione del pontefice, proclamazioni di santi e beati, monacazioni, festività patronali, consacrazione di templi, traslazioni di immagini, processioni solenni ecc.), contribuendo a ribadire e se possibile accrescere, nella percezione collettiva, il rilevante ruolo dei loro promotori sulle scene del *gran teatro del mondo*.

Non a caso le pubblicazioni legate all'architettura edite in epoca farnesiana a Parma e a Piacenza sono in prevalenza (quasi il 60%) descrizioni testuali e/o figurate concepite e stampate per eternare eventi e spettacoli accompagnati da fastosi apparati espressamente realizzati, collocandosi a pieno servizio delle istanze di una corte sovrana (MAMBRIANI 2013^A).

Tali documenti preziosi, oltre a rievocare fenomeni in gran parte perduti, si offrono agli storici dell'età moderna quali fonti privilegiate sull'evoluzione delle mentalità, delle arti e delle tecniche, perfino dell'economia urbana e dell'antropologia culturale. Nonostante la ricchezza di informazioni disponibili, gli studi locali non hanno sempre correttamente compreso il carattere plurimo della committenza di effimero. Nelle pagine seguenti emerge, ad esempio, che per lo stesso duca defunto venivano celebrate nei vari centri dei ducati numerose esequie e realizzati più allestimenti funebri, tutti in assenza delle sue spoglie, ormai inumate da mesi, periodo necessario per realizzare i fastosi catafalchi. Li dovevano promuovere la Corte, le principali Comunità, i maggiori consessi ecclesiastici secolari e regolari, in perenne emulazione e in conflitto di precedenza sulla scelta dei templi e degli artisti da impiegare, nel quadro di un ossessivo bisogno di confermare o migliorare posizioni sociali non ancora fissate, nell'età dell'*Ancien régime*, per certezza del diritto. E i sudditi ammiravano increduli i costosissimi catafalchi, capaci di mutare «il lutto in maestà e la mestizia in istupore, con bell'orrore diletando» (*Le maestevoli esequie in morte del [...] duca Francesco I... 1727*, p. IX).

Si è visto che il carattere effimero di tali strutture era quasi sempre preservato dall'edizione di memorie a stampa. Anche queste spese aggiuntive gravavano sulle casse dei promotori, già provate dall'ingente esborso necessario per progettare, realizzare e smantellare gli apparati. Si è sovente notato il contrasto di tale sperpero di risorse con la grave situazione economica seicentesca.

Eppure questo *dovere della festa*, che a cascata ricadeva dal vertice della piramide sociale verso il basso, costituiva anche un volano economico e una forma di redistribuzione della ricchezza, fornendo occasioni di impiego ad artisti, fornitori, artigiani e operai, senza considerare gli effetti collaterali in termini di attrattività e incentivo ai consumi, che oggi chiameremmo l'indotto del fenomeno.

Tutti aspetti ancora troppo poco indagati, a cui questo catalogo ambirebbe dare impulso. Inoltre, i materiali di questa teatralità diffusa (statue, legname, tessuti, cera, funi, chiodi ecc.), il più delle volte erano accuratamente recuperati, restituiti, rico-

verati. Soltanto in rari casi, infatti, lo spettacolo si chiudeva – anche soltanto per un malaugurato incidente – con un catartico incendio che avvolgeva e inceneriva l'intera struttura.

Ideatori e realizzatori di tali impegnativi allestimenti erano naturalmente gli stessi artisti e le stesse maestranze specializzate che operavano senza posa nei teatri alla produzione di spettacoli richiesta dalla “società di corte”.

Uno degli aspetti più interessanti dell'effimero è la sua capacità di scatenare l'emulazione, come si può osservare nell'intreccio delle due dinamiche temporali con i vari ambiti di scala.

A livello sincronico, le scelte della corte farnesiana sembrano quasi sempre mosse dall'attenzione nei confronti di quanto realizzano gli altri sovrani europei, tramite canali diplomatici e pubblicazioni a stampa: oltre alle decine di relazioni che giungevano in dono, nella biblioteca ducale (oggi a Napoli) sono documentati (MAMBRIANI 2013^B) i trattati di C. Ripa sull'iconologia di vizi e virtù (1603), di F. Malthus (1629) e di A.F. Frezier (1706) sui fuochi d'artificio, di C.F. Menéstrier su giostre e tornei (1669) e sugli apparati funebri (1684), di G.M. Alberti sui giuochi festivi e gli «ap-prestamenti di allegrezza» (1686). Se i duchi risultano ansiosi di mostrarsi all'altezza delle proprie ambizioni nonostante i dominî assai limitati, analogamente i maggiori corpi sociali e religiosi dei ducati farnesiani si osservano reciprocamente e gareggiano nell'omaggio al padrone.



Particolare da
*Pier Ilario Mercanti, detto
Spolverini,
Ingresso in Parma
del Cardinal Gozzadini.
Olio su tela. Piacenza,
Musei Civici di Palazzo
Farnese (opera non
esposta).*

A livello diacronico, diversi Farnese sembrano spinti a surclassare i propri predecessori in aggiornamento artistico e tecnico, ma anche in magnificenza e invenzione, mentre i loro sudditi non perdono occasione – e il carattere pubblico, manifesto, delle cerimonie festive o luttuose ne acuisce l’impegno – per rivendicare antichi diritti, consuetudini acquisite, precedenze inveterate, scrupolosamente annotati in cronache, diari e memoriali.

A causa degli elevatissimi costi per allestirla, l’opera-torneo era indubbiamente la tipologia spettacolare esclusiva dei principi, tanto è vero che i festeggiamenti nuziali del 1628 videro un crescendo di forme spettacolari in spazi semiteatrali o teatrali all’aperto (il combattimento inscenato davanti al ricurvo palazzo di Venere e Imeneo; l’opera in musica nel teatro inferiore della Pilotta) per culminare soltanto all’ultimo evento nella sintesi dei generi: il *Mercurio e Marte* inaugurò uno spazio teatrale mirabolante, capace di portare migliaia di persone, cinque orchestre e una vera naumachia al piano nobile del palazzo del principe. Ranuccio II poteva superare il padre nell’organizzare il successivo matrimonio ducale? Non gli fu difficile far meglio sul piano dell’iconografia incisoria di corredo, naufragata nel 1628, e su questo piano raccolse nel 1690 un eccezionale successo. Non contento, però, il duca volle concludere i festeggiamenti trasferendo l’opera-torneo nei suoi giardini: la nuova peschiera, scavata appositamente per allestire una vera naumachia, costituisce una vera e propria versione *en plein air* del Teatro grande, ormai privato nelle rare occasioni future d’uso dell’originario ruolo egemone e culminante.

Nella continua osmosi di materiali fisici e di modelli formali tra l’effimero e l’architettura, gioverà ricordare che se a Roma parti recuperate degli archi effimeri delle cavalcate di possesso potevano mutarsi in altari provvisori per ordini religiosi interessati a verificare la riuscita visiva prima di avviare il cantiere (COLA 2012, p. 261), a Parma legname, stucco e cartapesta dipinti a finto marmo conformavano modelli al vero degli altari maggiori di chiese eminenti, al fine di controllarne l’effetto prima della costosa esecuzione definitiva. Almeno due se ne eressero nella chiesa della Steccata su disegno di Mauro Oddi e di Maurizio Lottici, mentre dall’Urbe i Farnese ottenevano progetti alternativi dai protagonisti dell’architettura romana come Girolamo Rainaldi e Carlo Fontana (MAMBRIANI 2008), ai quali affidarono anche l’ideazione dei loro archi effimeri in Campo Vaccino a Roma per le cavalcate di possesso dei nuovi pontefici.

Eternare l'effimero

Tavole incise per volumi d'occasione nei ducati di Parma e Piacenza

Chiara Travisonni

L'ingente dispiego di mezzi destinati a celebrare, in continuo dialogo e sintesi tra le arti, eventi transitori come le feste, si giustifica constatando il ruolo determinante che esse detengono, nell'Europa dell'Ancien Régime, in merito alla costruzione dell'immagine del potere.

Come è stato notato, sulla festa si possiede molto più materiale documentario che per le realizzazioni non effimere (FAGIOLO DELL'ARCO 1982, p. 203). Con non minore attenzione infatti si affidava la trasmissione della memoria degli eventi (fossero essi sostenuti dalla Corte, dal Comune o da altri enti) a relazioni a stampa che ne descrivevano con attenzione il cerimoniale, gli apparati e il programma iconografico (talvolta perfezionandone il ricordo).

Le relazioni erano dotate in molti casi di incisioni che più vividamente del testo davano conto dello sfarzo e delle scelte figurative, frutto spesso di sperimentazioni che sarebbero forse apparse troppo ardite in strutture destinate ad avere una lunga durata. Le descrizioni, destinate a essere diffuse presso le altre corti e città, insieme alle incisioni a corredo dei volumi, diventavano allora veicolo di trasmissione di modelli in tutta Europa.

La funzione della relazione e dell'eventuale corredo iconografico era quindi certamente quella di recare memoria della sontuosa festa accuratamente progettata e allestita in ossequio alle necessità propagandistiche della corte, ma libri e incisioni non sono da considerarsi solamente come fonti per comprendere lo svolgimento dell'evento e la struttura dell'apparato.

Nei libretti per le cerimonie celebrate a Parma e Piacenza nel corso del Seicento, Anna Coccioli Mastroviti (2007, p. 86) ha evidenziato come il ruolo del testo sia subordinato a quello delle immagini, in quanto il primo assume la funzione di fornire una corretta lettura iconografica delle seconde. Ancora secondo la studiosa, scrittura e immagine acquistano progressivamente un valore autonomo in sé significante.

Simili considerazioni sono possibili soprattutto in rapporto a matrimoni e funerali, eventi eccezionali celebrati su larga scala e per questa ragione opportunamente documentati, ma che erano spesso riproduzioni su scala maggiore di una "microfestività diffusa" e di "microapparati" prodotti ogni anno in occasione di eventi stabiliti dalla liturgia o dalla tradizione (ALLEGRI 1995, p. 26).

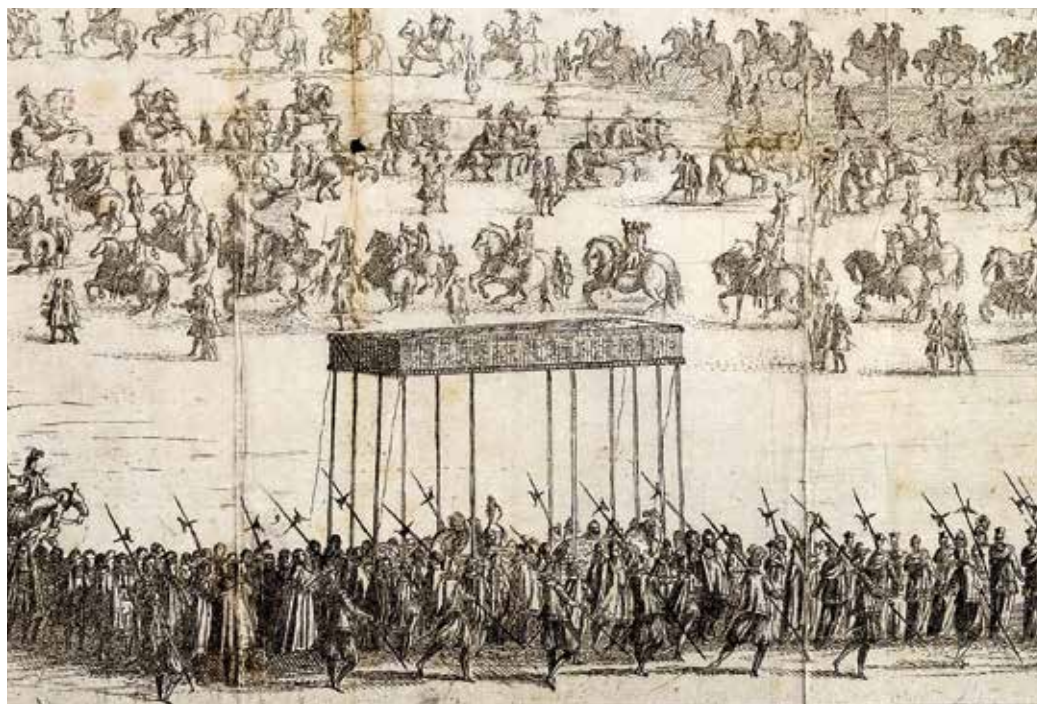
È stato inoltre rilevato come a Parma e Piacenza non si registri quello scambio tra struttura effimera e architettura permanente che si riscontra ad esempio a Roma e come manchi nella realizzazione degli apparati quell'annullamento della città storica ricostruita in forma ideale (COCCIOLI MASTROVITI 2007, p. 88).

Si può osservare come questa tendenza si rifletta nelle stampe poste a corredo dei libretti, dove, in molti casi e, mi pare, in misura assai maggiore di quanto avvenga in ambito romano (*Corpus delle feste...* 1997, II), a essere riprodotto è il singolo elemento (la macchina, la facciata della chiesa, la navata) decontestualizzato rispetto alla città storica o all'edificio nel quale viene apparecchiato.

È certo che tra le esigenze dettate dai libri d'occasione stava la necessità di dare velocemente alle stampe il volume che doveva poi essere diffuso su larga scala, un'esigenza che in molti casi andava anche a scapito della qualità del volume.

L'esperienza più incresciosa si ebbe certamente con la stampa della relazione stilata da Marcello Buttigli per commemorare le feste celebrate in occasione delle nozze del 1628 tra Odoardo Farnese e Margherita de' Medici. Il volume fu dato alle stampe l'anno successivo privo di un corredo iconografico che, come afferma lo stampatore nella dedica anteposta al testo, era stato accuratamente progettato.

Per l'illustrazione dei volumi connessi all'evento erano stati coinvolti i milanesi Giovanni Paolo e Carlo Bianchi, la cui bottega aveva provveduto a incidere frontespizi per i libretti degli spettacoli e certamente avviato anche la realizzazione delle illustrazioni per il volume di Buttigli. Oltre ad alcuni disegni e prove di stampa resi noti da Bruno Adorni, Carlo Mambriani e Giuseppe Cirillo (vedi ADORNI 2008, pp. 156-166; MAMBRIANI 2000, pp. 104-105; CIRILLO 2013, pp. 13-18; MAMBRIANI 2013^A, pp. 15-17), resta infatti la documentazione attestante l'avvenuta realizzazione di alcune lastre e il relativo pagamento effettuato da parte della Comunità di Parma a Carlo Bianchi (SZ1, V, c. 62; TRAVISONNI 2010, p. 44).



Particolare da
Antonio Ugolini,
Ingresso solenne
di Dorotea Sofia
di Neoburgo in Parma.
Acquafornte. Parma,
Complesso Monumentale
della Pilotta, Biblioteca
Palatina.

L'ambizioso progetto editoriale per le nozze del 1690 prevedeva, tra le altre cose, la pubblicazione di quattro libretti dotati di un ricchissimo apparato iconografico. Per evitare di incorrere in situazioni simili a quella del 1628 – un fatto da scongiurare tanto più in questo caso, visto che i libretti dovevano essere disponibili prima degli spettacoli –, venne ingaggiata una composita équipe di incisori, provenienti da Parma, Bologna, dalla Lombardia e dalla Francia, tra i quali fu suddiviso il lavoro (CIRILLO, GODI 1989; MUSSINI 2013, pp. 559-568; TRAVISONNI 2013, pp. 40, 63-66, schede 39-44).

Al fine di ridurre al minimo i tempi dell'impresa, furono adottate alcune scorciatoie, a partire dall'inserimento nei volumi di tavole fuori testo ottenute in controprova, applicando cioè un foglio bagnato sulla stampa originale ancora umida e ripassandola poi sotto il torchio. Si tratta di una tecnica generalmente utilizzata nelle botteghe incisorie per il ritocco o la correzione dell'originale, il cui risultato è la riproduzione sbiadita e in controparte, cioè specularmente invertita, della raffigurazione e delle iscrizioni.

Con lo stesso meccanismo si abbreviarono i tempi per realizzare una delle tavole fuori testo di grande formato da inserirsi nel libretto de *La gloria d'amore*, il grandioso spettacolo allestito il 24 maggio 1690 nella peschiera appositamente scavata nel Giardino ducale. La riproduzione degli spalti effimeri eretti attorno al lato nord della vasca fu ottenuta incidendo una lastra di larghezza equivalente alla metà della composizione complessiva e corrispondente alla parte destra della figurazione. L'altra metà, simmetrica alla prima, si ottenne in controprova e risulta infatti sbiadita rispetto a quella opposta. Le firme degli inventori e dell'incisore Antonio Verga sono inoltre ripetute da entrambi i lati, le une in controparte rispetto alle altre.

Nonostante gli artisti coinvolti siano in molti casi di notevole livello, l'esigenza primaria di giungere al risultato nel minor tempo possibile induce a ricorrere a scappatoie proprie della stampa a larga diffusione.

Si tratta di una scelta opposta a quella operata in occasione delle nozze di Elisabetta Farnese, la cui relazione fu dotata di cinque magnifiche tavole all'acquaforte, desunte dai dipinti commemorativi di Ilario Spolverini e incise da Theodor Verkruijs e Francesco Domenico Maria Francia, e di un'antiporta di Giovanni Battista Sintès, pure su invenzione di Spolverini. Il testo fu infatti dato alle stampe solamente nel 1717, tre anni dopo la celebrazione dell'evento, a vantaggio di una veste editoriale estremamente curata anche per quanto riguarda l'apparato illustrativo.

I segni del potere

Grazia Maria De Rubeis

Di quella particolare forma di rappresentazione che è la *festa* nel barocco, e degli apparati scenografici effimeri di cui si avvale, possono essere sottolineati alcuni tratti precisi: il suo essere emanazione diretta del potere politico e religioso, la sua natura “teatrale”, in una forma distinta dal teatro recitato in senso proprio che pure ebbe una vera e propria esplosione all’epoca, il legame con eventi della vita di carattere epico e festoso, ma anche luttuoso, e l’avere infine nella figura dell’allegoria un fondamentale elemento espressivo.

Le rappresentazioni barocche, che appunto sono sempre rappresentazioni *di* potere e *del* potere, non restano racchiuse nei palazzi e nelle cattedrali, ma debordano, si allargano alla strada, alla visione e alla partecipazione massiva dei sudditi. Il potere non diventa certo più “democratico”, ma si espone sotto forma di apparato, di gioco, di rappresentazione e di autorappresentazione – stiamo parlando del potere di una forma stato nascente, di una nuova “ragion di stato”. A questo proposito Giovanni Botero dichiara tutta l’importanza «delle maniere di trattenere il popolo»; e nel trattato *Delle cause della grandezza e magnificenza delle città* indica tra queste anche il piacere che porge «il sito o l’arte»: «tutto ciò finalmente, che pasce l’occhio, e che diletta il senso, e dà trattenimento alla curiosità, tutto ciò che ha del nuovo, dell’insolito, dello straordinario, e del mirabile, del grande, o dell’artificioso appartiene a questo capo» (BOTERO 1930, pp. 322-323). Lo spazio teatrale di queste rappresentazioni si fa piazza, sagrato, porta cittadina, cerimonia funeraria, sulla base di progetti in cui si fondono artifici, elementi letterari, macchine, “palcoscenici” adattati o inventati (CARANDINI 1978). In uno spazio mobile di contiguità, e a volte di incrocio col teatro vero e proprio e con le sue rappresentazioni, che ovviamente non annulla la distinzione tra i due – in proposito José María Díez Borque sottolinea come ciascuno dei vari elementi muti senso e funzione nei rispettivi ambiti (DÍEZ BORQUE 1986).

Gli eventi all’origine delle feste barocche sono i più diversi: nascite di principi, battesimi, matrimoni, celebrazioni di vittorie, senza contare le feste più propriamente religiose. Un rilievo particolare va assegnato all’evento funebre relativo al sovrano o qualche familiare – lo spettacolo è sempre del principe, e in questo caso è il suo corpo morto al centro della scena. La pompa funebre, l’impalcatura coperta di ornamenti, di raffigurazioni su cui è esposta la salma nella bara – il catafalco, *castrum doloris* – diventa una delle immagini più ricorrenti. Non a caso Walter Benjamin, nella sua magistrale opera sul teatro barocco tedesco, insiste a lungo sull’elemento della morte e del lutto, come tra i più incisivi della scena barocca, che si tratti di teatro, di pittura, di musica (BENJAMIN 2001).

Di questi apparati, del complesso gioco di rimandi messo in opera, dell'intreccio tra progetti, descrizioni e immagini di queste creazioni effimere, la Biblioteca Palatina conserva ampia documentazione. Vale la pena, qui, ricordare una mostra che si tenne nel 1995, e che portava il titolo significativo: *I segni del potere. I Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina*; una mostra ricca e articolata, dove ebbero appunto ampio spazio gli apparati effimeri, studiati da Nicoletta Agazzi e da Daniela Moschini (*I segni del potere* 1995, pp. 79-112 e 117-153). Allora come oggi, le ricchissime raccolte della Palatina continuano a essere una fonte preziosa, ove è possibile ritrovare le relazioni a stampa e le tavole incise a corredo, unica memoria ufficiale, per servire «a chi non fu presente e a' posteri», della vita temporanea di catafalchi, macchine pirotecniche, allestimenti a lutto... Né si può evitare di menzionare ciò che è già noto, ma forse non ancora a sufficienza: la straordinaria collezione di stampe di Massimiliano Ortalli, ricca di oltre 40.000 intagli, ordinati in volumi divisi per scuole pittoriche, autori e temi. Si deve alla sollecitudine di Angelo Pezzana e alla munificenza di Maria Luigia, che nel 1828 volle depositare la raccolta in Biblioteca, affinché servisse al maggior numero possibile di cittadini, e non in Accademia (come auspicato da Paolo Toschi), se la Palatina può vantare una raccolta che rappresenta un *unicum* nel patrimonio nazionale. Nei grandi raccoglitori *in folio*, i documenti sono posti a confronto – stati diversi, copie, varianti – gli uni accanto agli altri, celebri intagli di invenzione insieme a una copiosa mole di traduzioni: incisioni di archi trionfali e macchine, solo alcune delle quali in mostra, si susseguono in due volumi, pressoché interamente dedicati a queste iconografie.

Ma le acquisizioni dei materiali datano ancora prima, fin dalla nascita della Biblioteca Parmense. Un esempio valga per tutti: l'esemplare del celebre *Ragguaglio delle nozze della Maestà di Filippo V e di Elisabetta Farnese [...]*, stampato a Parma nel 1717 e ornato di cinque tavole acquerellate, reca sulla legatura in marocchino rosso il *super libros* «*Bibliothecae Regiae Parmensis*» con tre gigli araldici dei Borbone sottostanti; la scritta, impressa in oro sul piatto anteriore, di cui la Palatina conserva tuttora il punzone relativo, caratterizza i libri acquisiti durante la direzione di Paolo Maria Paciaudi, primo bibliotecario della Parmense.

Altri e numerosi sono i materiali conservati dalla Biblioteca Palatina. Alla scelta operata dai curatori e alle ragioni di tutela, si aggiunge l'esigenza di fruizione da parte del pubblico degli studiosi; l'auspicio è che la mostra possa indicare ulteriori percorsi di ricerca e sollecitare studi futuri: il patrimonio del Complesso monumentale della Pilotta è a disposizione.



Antefatto. Ranuccio I, il duca fondatore

Francesca Magri

A Ranuccio I (Parma, 1569-1622) si deve la nascita di quello che oggi chiamiamo il Teatro Farnese. Oltre all'assegnazione dell'Università alla Compagnia di Gesù, alla fondazione del Collegio dei Nobili, al completamento della Cittadella iniziata dal padre, egli fu infatti l'ideatore del palazzo della Pilotta. A partire dal Corridore realizzato dal nonno Ottavio, Ranuccio realizzò un'imponente costruzione attorno a un salone "polifunzionale", con stanze e logge, corridoi, cortili e spazi destinati ai servizi e altri per il gioco della *pelota*.

Nel 1617, in previsione del passaggio da Parma di Cosimo II de' Medici, mai avvenuto per problemi di salute del Granduca, incaricò il ferrarese Giambattista Aleotti, ingegnere idraulico, architetto e scenografo, di trasformare il salone in teatro permanente per allestire un'opera torneo, rappresentazione musicata e recitata con scene di battaglie e naumachie. Uno spazio all'avanguardia in Europa, che Ranuccio vide finito nel 1618, ma non poté inaugurare poiché morì nel 1622, sei anni prima della grande festa nuziale organizzata da suo figlio Odoardo per le proprie nozze con una figlia di Cosimo II, Margherita di Toscana.

Figlio di Alessandro Farnese e Maria d'Aviz del Portogallo, Ranuccio fu il primo duca Farnese nato a Parma; rimasto orfano di madre a otto anni venne affidato al nonno Ottavio I, che favorì un'approfondita istruzione grazie a Pomponio Torelli che gli insegnava il latino e la storia. Nel 1583, a soli quattordici anni, venne delegato dal Duca a tenere udienza e partecipare alla «Signatura», in segno di continuità dinastica e amministrativa, essendo il padre Alessandro occupato nella guerra delle Fiandre. Il giovane Ranuccio aveva una certa prestanza fisica che gli permise di distinguersi anche negli esercizi ginnici, nella caccia al lupo e al cinghiale, nel nuoto e nella scherma. Alla morte del padre, nel 1592 divenne il quarto duca di Parma e Piacenza. Tra il 1594 e il 1595 emanò le Costituzioni ducali per disciplinare l'organizzazione dello stato e nel 1600, per mantenere con Roma buoni rapporti e per far fronte all'indebitamento a seguito delle forti spese della guerra di Fiandra, contrasse matrimonio con la dodicenne Margherita Aldobrandini, nipote di Clemente VIII. Dal matrimonio nasceranno due figli, Alessandro e Odoardo.

Il regno di Ranuccio è ricordato per la feroce repressione della «congiura dei nobili»: nel 1612 il Consiglio di giustizia condannò a morte sette aristocratici, tra cui Barbara Sanseverino feudataria di Colorno (DALL'ACQUA 2014, p. 113 e sgg.).

Il Duca morì nel 1622 e la Corte dispose le sue esequie nel duomo di Parma dove venne realizzato un monumentale apparato effimero (vedi *infra*).

Anonimo,
Ranuccio I Farnese,
terza decade del sec. XVII.
Olio su tela. Parma,
Fondazione Cariparma.

ANONIMO

Ranuccio I Farnese, terza decade del sec. XVII

Olio su tela, cm 150 × 105. Parma, Fondazione Cariparma, F 1 (vedi riproduzione a p. 18)

Il ritratto raffigura il quarto duca di Parma e Piacenza, Ranuccio (Parma, 1569-1622) all'età di circa quarant'anni, stempiato, con barba e baffi, sontuosamente abbigliato con calza-braga gialla e abito da grande parata minuziosamente decorato e ricamato con gigli e stelle d'oro e trapuntato di perle disposte in doppia fila, con ampia gorgiera bianca.

Sopra l'abito indossa l'armatura da parata intarsiata in oro con al centro un cartiglio con la scritta «VOLAT» (il tempo fugge), appartenuta al padre, ora conservata al Museo di Capodimonte.

Intorno al collo porta una grossa catena d'oro con vello dorato: il *Toson d'oro*, onorificenza militare che gli venne accordata dal re di Spagna, Filippo III, nel 1601.

Il braccio sinistro è appoggiato sull'elsa di una spada legata intorno alla vita, quello destro appoggia su guanti sistemati su un ripiano, su cui è anche un elmo ageminato in oro, con piume rosse e bianche. Il dipinto è il pendant del ritratto della moglie, Margherita Aldobrandini, anch'esso appartenente alle Collezioni d'Arte di Fondazione Cariparma (F 2; vedi *infra*), raro esempio di ritratti sovrani in coppia. Anche la duchessa ha un prezioso abito, caricato di ricami e gioielli, ma vestita a lutto. La foggia dei due personaggi, la moda degli abiti e la scelta di tanta ostentazione suggeriscono che i due ritratti siano stati eseguiti dopo la morte del Duca, avvenuta nel 1622, e destinati a celebrare un avvenimento politico importante, forse proprio il matrimonio di Odoardo e Margherita de' Medici nel 1628 (*I Farnese Arte e collezionismo* 1995, scheda di M. Giusto, pp. 282-284).

F.M.

PIER FRANCESCO BATTISTELLI (fine XVI sec.-Parma 1625) inv., ANONIMO inc.

Tavole dell'apparato funebre allestito dalla corte nel Duomo di Parma per i funerali del duca Ranuccio I: Apparato sulla facciata del Duomo; Macchina funebre; Decorazioni della navata e del presbiterio, da ALESSANDRO CARISSIMI (fine XVI sec.-Parma 1625), *Funebri pompa serenissimi Ranutii Farnesii Parmae, et Placentiae ducis IV. Castri V. &c. famae immortali. Ab Alexandro Carissimo patritio Parmensi, et episcopo Castrensi iussu serenissimorum principum Farnesiorum in principe urbis templo exhibita, et typis explicata*, Parmae, typis Anthaei Viothi, 1625.

Riproduzioni delle incisioni all'acquaforte: mm 482 × 338; mm 487 × 317; mm 450 × 1050 (Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Erud. in fol.*, 49)

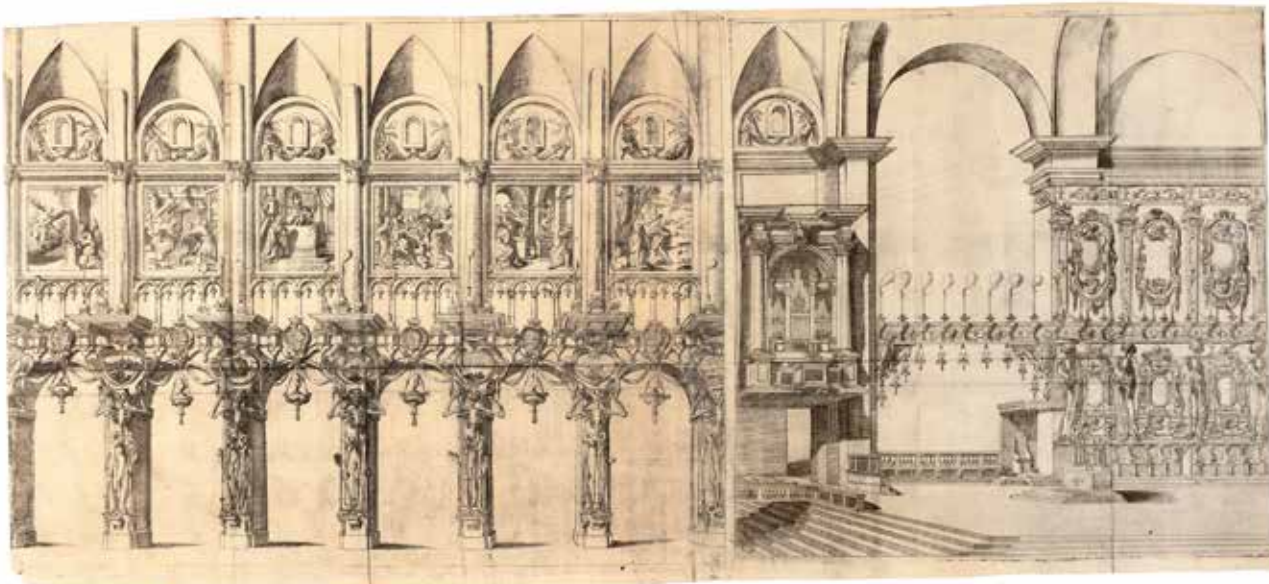
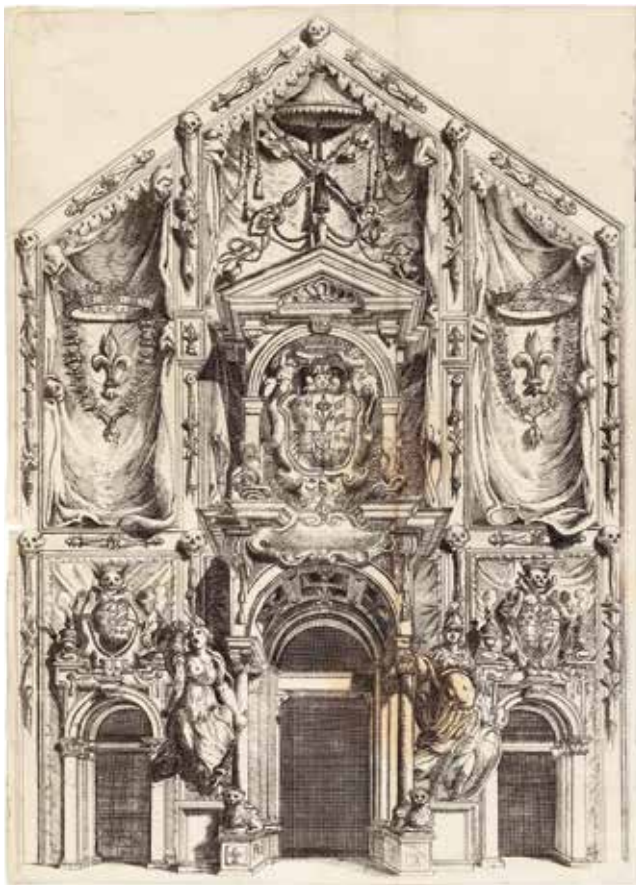
Le tre tavole riproducono gli apparati effimeri progettati da Enzo Bentivoglio e Pier Francesco Battistelli per le esequie di Ranuccio I, celebrate nel duomo di Parma il 5 maggio 1622 a spese della corte. Al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 1971.513.72) e al British Museum di Londra (inv. 1860-6-16-15) sono conservati i disegni preparatori per le lastre raffiguranti il catafalco e una parte delle decorazioni della navata. L'ignoto incisore va cercato, per via del tipo di tratteggio tra gli artisti bolognesi della scuola del Valesio.

La fronte del Duomo parmense descritta nella prima tavola è talmente ricoperta e nascosta dall'apparato da risultare quasi irriconoscibile, se non fosse per alcuni elementi romanici connotanti come il protiro con leoni stilofori.

La tavola con la macchina che costituiva il *Castrum doloris* posta al centro della navata restituisce la struttura effimera articolata su tre ordini, dei quali i due inferiori aperti ciascuno con quattro arcate verso lo spazio chiesastico e inquadrata da telamoni scheletro (sotto, a guardia del sarcofago cenotafio) e binati di colonne in aggetto (sopra), coronati da frontoncini. L'ultimo ordine è costituito da una cupola sormontata da un pinnacolo a gradoni a sostegno di una figura allegorica. Alla sezione longitudinale del Duomo è dedicata la terza tavola, composta da due rami, che mostra il lugubre apparato con enormi scheletri addossati ai pilastri, a reggere i superiori medaglioni, oppure a danzare sugli scranni del coro reggendo grandi falci.

Tra la documentazione a stampa disponibile sulle esequie tributate a Ranuccio I si segnala anche l'orazione funebre scritta e recitata in Santa Maria della Steccata da Gabriele Longhi, il cui frontespizio figurato fu inciso dal genovese Girolamo Imperiale (TRAVISONNI 2013, p. 54).

C.T.





ANONIMO

Margherita Aldobrandini, terza decade del sec. XVII

Olio su tela, cm 150 × 105. Parma, Fondazione Cariparma, F 2

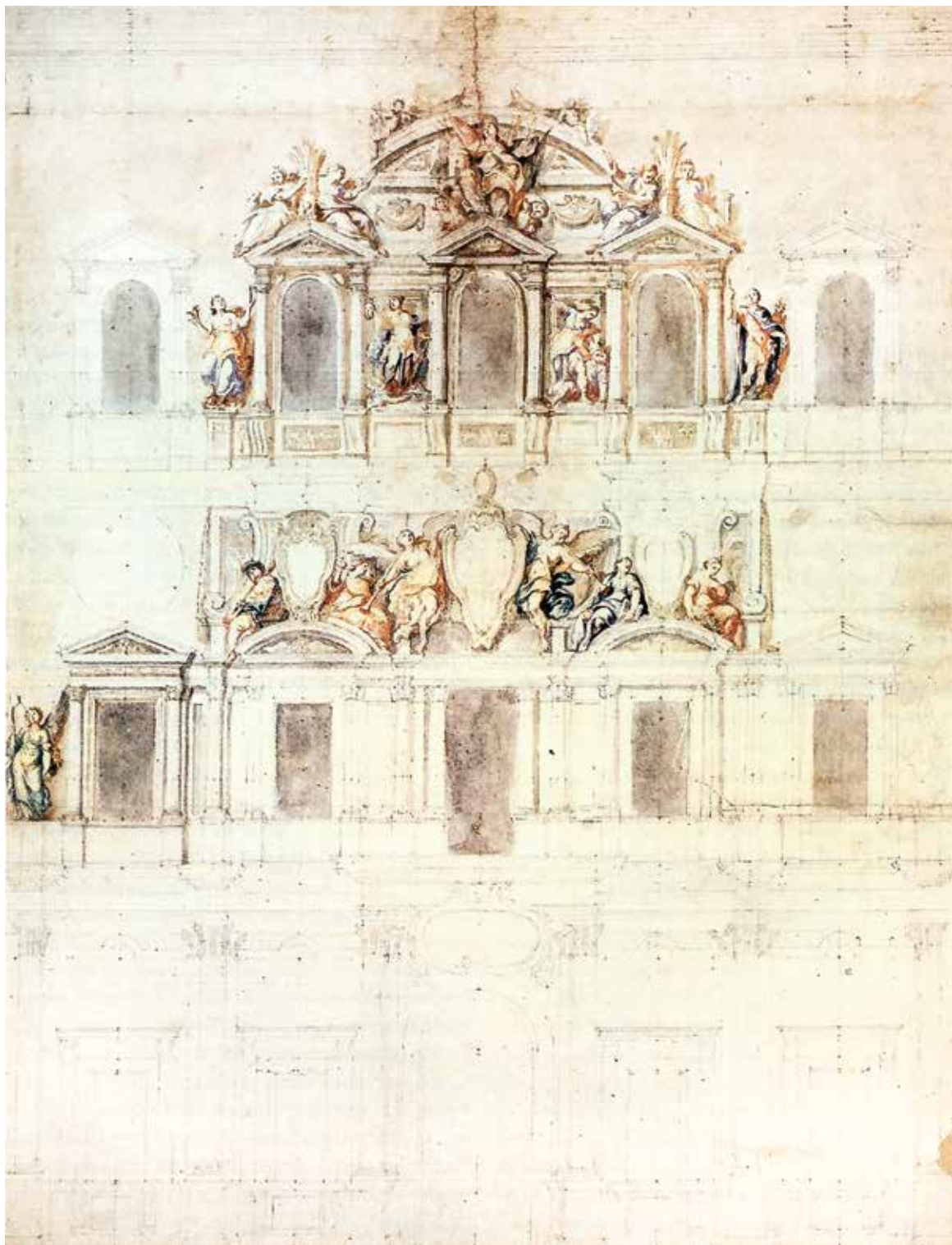
Margherita Aldobrandini (Capodimonte, Viterbo, 1588-Parma 1646), nipote di papa Clemente VIII, sposò appena dodicenne il duca Ranuccio I Farnese nel maggio del 1600 per sancire la pace tra le due rispettive famiglie. Con questo matrimonio Ranuccio si garantì una ricca dote e soprattutto l'autonomia dei ducati, feudi dei quali la Chiesa vantava l'alto patronato.

Il dipinto è il pendant del ritratto del marito, anch'esso appartenente alle Collezioni d'Arte della Fondazione Cariparma (F 1; vedi *supra*).

La duchessa vi è raffigurata in piedi e leggermente voltata verso destra; il volto è anziano e i capelli scuri sono raccolti in un'acconciatura impreziosita da gioielli. L'abito scuro con gorgiera, probabilmente un abito a lutto, è riccamente e sontuosamente ricamato e tempestato di pietre preziose e gioielli. Intorno al collo indossa una grande collana di gusto barocco e nella mano destra stringe un ventaglio. La critica ha ipotizzato che la foggia dei due personaggi, la moda degli abiti e la scelta di tanta ostentazione collochino l'esecuzione dei due ritratti dopo la morte del Duca, avvenuta nel 1622, per celebrare un avvenimento politico importante, forse proprio il matrimonio di Odoardo e Margherita de' Medici nel 1628 (*I Farnese Arte e collezionismo* 1995, scheda di M. Giusto, pp. 282-284).

Margherita, infatti, dopo la morte del marito (1622) e del cognato (1626), diventò reggente per il giovane figlio Odoardo e ne concordò con la corte medicea il matrimonio con la giovane Margherita. Le nozze furono celebrate a Firenze il 2 ottobre 1628, e diedero il via alla preparazione del ricco apparato realizzato per l'arrivo a Parma della principessa di Toscana, raccontato in questa mostra.

F.M.



Effimeri farnesiani a Roma:

gli archi di trionfo a Campo Vaccino e l'allestimento per Cristina di Svezia

Antonio Russo

Dopo l'elezione ogni papa prendeva simbolicamente possesso della città di Roma come suo vescovo con la cerimonia detta *possessio*. Per secoli il nuovo eletto effettuò una cavalcata dal Vaticano fino a San Giovanni in Laterano, dove riceveva le chiavi d'oro e d'argento della basilica-cattedrale. Già dai tempi di Alessandro VI Borgia (papa dal 1492 al 1503), il rituale si ispirava dichiaratamente ai trionfi romani, nel clima di generale richiamo del Rinascimento all'antichità. Ma fu a partire dagli anni di Giulio II (1503-1513) che la processione assunse via via i connotati di una rievocazione dei fasti della Roma antica a cui veniva assimilata la Roma dei papi. «Questa città non ha in verun'altra circostanza ripigliata l'antica sua dignità, né spiegata con maggior pompa tutta la sua grandezza, che in quella, in cui ha guidato dal Vaticano al Celio, sotto gli archi trionfali del Campidoglio e del Foro, i successori di Pietro al solenne Possesso della lor sede» (CANCELLIERI 1802).

L'elezione di Leone X (1513-1521) diede inizio alla tradizione di erigere archi trionfali per il passaggio del pontefice lungo la *Via papalis*, che dal Vaticano, luogo del conclave e dell'incoronazione, portava al Laterano. Tra questi ne venne eretto uno in via dei Banchi all'imbocco del ponte di Castel Sant'Angelo, iniziativa che si ripeté per i successivi papi fiorentini: Clemente VII, Leone XI e Urbano VIII, le cui origini erano toscane. In generale anche altre nazioni partecipavano, attraverso allestimenti più o meno costosi, al giubilo per il nuovo papa. Il corteo del possesso costituiva quindi una specie di trionfo sacro e dunque lambiva gli edifici della Roma antica, in particolare gli archi di trionfo, simbolici richiami alla continuità tra la Roma imperiale e quella papale, e quindi alla legittimità del potere spirituale e temporale dei pontefici. Era stato Paolo III Farnese nel 1536 a promuovere la prima rievocazione del trionfo romano, in occasione della visita dell'imperatore Carlo V, facendo abbattere edifici per liberare gli antichi monumenti e far passare il corteo sotto i tre archi antichi superstiti, quelli di Settimio Severo, Tito e Costantino (FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978, II, pp. 22-24).

La *possessio* si articolava in più fasi: *Exitus*; *Adscensus*; *Descensio*; *Adventus* e *Introitus*. L'*Exitus* consisteva nel tragitto dal Vaticano alla piazza Venezia, attraverso Borgo, Castel Sant'Angelo e piazza Navona. L'*Adscensus* comportava la salita al Campidoglio, il colle sacro dove nell'antichità si concludevano i trionfi. Spesso in questo luogo veniva allestito un arco effimero, in cima alla rampa cordonata, a spese del Senato e del Popolo Romano, ossia dell'ente municipale, che omaggiava così il nuovo vescovo e papa-re. Il corteo effettuava poi la *Descensio* dal Campidoglio al

Carlo Rainaldi

Progetto per l'apparato della facciata di palazzo Farnese a Roma in onore di Cristina di Svezia, 1655.

Disegno a lapis, penna e acquerellatura su carta vergata.

Berlino, Kunstbibliothek (opera non esposta).

Foro romano lungo la Via Sacra, dove esisteva, tra i due archi di Settimio Severo e di Tito, una passeggiata tra filari di alberi, tra le rovine della Basilica di Massenzio e quelle del Palatino, sede degli *Horti* farnesiani. Davanti a questi un altro arco trionfale effimero veniva eretto a spese del duca di Parma e Piacenza, proprietario degli *Horti* e soprattutto nella sua veste di gran feudatario pontificio e di gonfaloniere di Santa Romana Chiesa.

Era questo un antico titolo originato dall'impiego del gonfalone in ambito bellico, ma divenuto in seguito un riconoscimento politico concesso dai pontefici a sovrani, principi e benemeriti, che custodivano il gonfalone dello Stato della Chiesa, fregiato delle chiavi papali incrociate e sovrastate da un padiglione, detto "sinnichio", simbolo che potevano inserire nel loro stemma. Paolo III (1534-1549) insignì di tale dignità il figlio Pierluigi Farnese e tutti i successivi duchi a lui succeduti si videro confermata la carica, con poche interruzioni (a Odoardo, ad esempio, fu tolta dal papa Barberini in seguito alla scomunica seguita allo scontro per i feudi di Castro e Ronciglione). Ranuccio I ottenne secondo alcuni la perpetuità della carica in virtù delle nozze con la nipote di papa Aldobrandini (1600); di certo anche Ranuccio II e i due figli che gli succedettero si fregiarono pubblicamente del titolo di Gonfaloniere perpetuo (MORONI 1840-1861, vol. 31, pp. 265-266, 271-273; vol. 96, pp. 98-117).

Dopo aver costeggiato il Colosseo, simbolo dell'eternità di Roma, il corteo giungeva in San Giovanni in Laterano, sede della cattedra episcopale romana, dove avvenivano l'*Adventus* e l'*Introitus*, ossia le nozze mistiche tra il Papa e la Chiesa. Il primo degli archi trionfali commissionati dai Farnese in Campo Vaccino a essere documentato è quello del 1644, commissionato dal duca Odoardo (1612-1646) per la cavalcata di Innocenzo X Pamphili (1644-1655) su progetto dell'allora architetto di casa Farnese Girolamo Rainaldi (1570-1655). Le ragioni che indussero a tale decisione possono trovarsi nel tentativo di ingraziarsi il nuovo pontefice riguardo l'annosa questione dei possedimenti farnesiani nel territorio della Chiesa, dopo il difficile rapporto con il pontificato barberiniano. Al tempo stesso la famiglia ducale, con l'occasione della costruzione dell'effimero celebrativo, emulava la tradizione di un'altra importante dinastia, quella dei Medici, che, come anticipato, già da tempo faceva erigere un arco per il passaggio dei papi conterranei in corrispondenza della via di Ponte, da secoli area prediletta della "nazione" fiorentina. In tal senso il matrimonio tra Odoardo e Margherita de' Medici, risalente al 1628, potrebbe far pensare a una concordanza di intenti tra le due famiglie. Ad ogni modo la tradizione iniziata da Odoardo proseguì con il figlio Ranuccio II (1630-1694) in occasione del passaggio lungo il foro di Clemente IX, dopo aver rispettato la rinuncia di Alessandro VII (1655-1667) ad apparati in suo onore nel 1655. Tutti gli archi, fino all'ultimo dell'era farnesiana del 1730 commissionato dal duca Antonio, riportano del committente il titolo di duca di Parma e Piacenza, senza esplicito riferimento a quello di Gonfaloniere perpetuo di Santa Romana Chiesa, che pure è fortemente legato a tanto impegno economico e propagandistico.

Delle cavalcate di possesso restano molteplici cronache celebrative, che forniscono

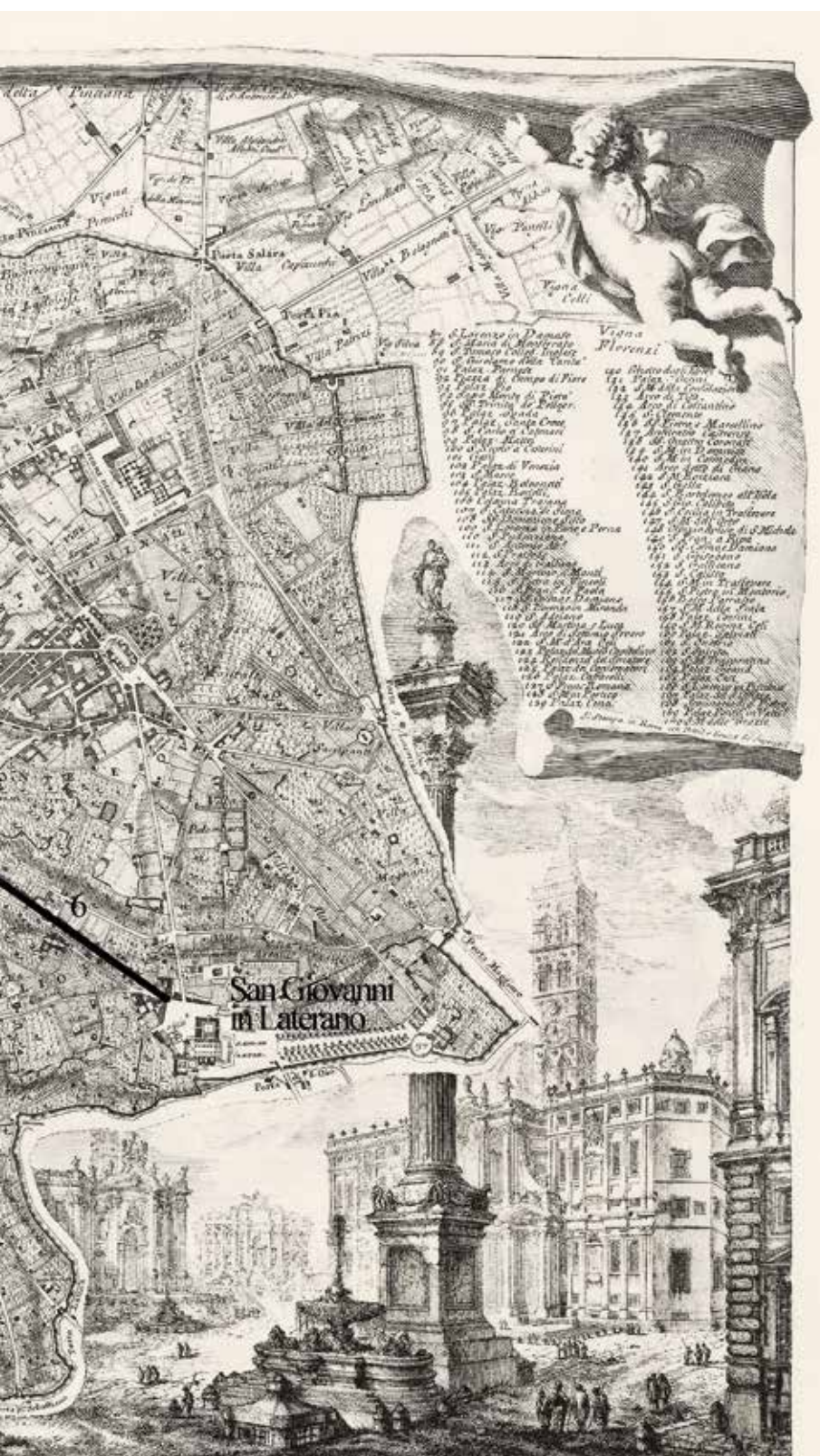
dettagliate informazioni sui materiali e le finiture degli archi eretti lungo il percorso, compresi gli effimeri commissionati dai Farnese, e spesso rivelano i nomi degli autori e delle maestranze. Tra gli architetti che si occuparono degli archi a Campo Vaccino si ricordano il già citato Girolamo Rainaldi e il figlio Carlo (1609-1691), i quali mantennero una sorta di monopolio fino al 1691 anno di morte di quest'ultimo, anche perché, ricoprivano al contempo l'ufficio di architetti del Popolo Romano (ossia della municipalità romana) e pertanto furono direttamente incaricati di progettare gli archi effimeri sul Campidoglio. Successivamente a occuparsi degli effimeri farnesiani fu Carlo Fontana (1638-1714), un architetto ticinese allievo di Bernini, il quale inizialmente sembra riprendere le scelte di Carlo Rainaldi per poi elaborare un linguaggio nuovo che sperimenterà in molte sue architetture costruite. D'altra parte era consuetudine smontare e conservare gli apparati per riallestirne alcune parti in occasioni future. Il breve tempo che di solito intercorreva tra l'elezione e il possesso di un nuovo pontefice fa presumere il reimpiego di molte parti dei precedenti apparati (FAGIOLO DELL'ARCO, I, 1997, p. 551). Allo stesso tempo il campo dell'effimero si dimostra da subito come il luogo propizio per ardite sperimentazioni.

Gli ultimi tre archi farnesiani a Campo Vaccino furono progettati ed eseguiti sotto la direzione di Pompeo Aldovrandini (1667-1735/39), a segnare una svolta di committenza rispetto alla provenienza culturale dei progettisti incaricati. Tutti e tre, come si argomenterà nelle rispettive schede, apportano infatti un linguaggio nuovo alla tipologia dell'arco trionfale, esito dell'acquisizione della cultura emiliana da parte dell'architetto bolognese che trova le radici nella lezione bibienesca. Con il passaggio dell'eredità Farnese ai Borbone di Spagna, a seguito del matrimonio di Elisabetta con Filippo V, il figlio primogenito della coppia, Carlo, non depose il titolo di duca di Parma e Piacenza quando i domini emiliani furono assegnati dagli accordi di Aquisgrana (1748) a suo fratello minore, Filippo. In tale veste e in quella di successore nei possedimenti farnesiani in Roma Carlo, fino al 1759, e suo figlio Ferdinando in seguito, proseguirono la tradizione di erigere un arco trionfale in Campo Vaccino fino al 1775, anno del possesso di Pio VI (1775-1799). Un'altra occasione importante per la committenza farnesiana di effimeri fu l'arrivo a Roma della regina Cristina di Svezia (1626-1689), a seguito dell'abdicazione conseguente alla sua conversione al cattolicesimo. Il 26 dicembre del 1655, la sovrana veniva accolta in palazzo Farnese, dove avrebbe dimorato per più di un anno, ospite di Ranuccio II, che per l'occasione fece addobbare l'interno, ma anche l'esterno del palazzo, con un apparato effimero commissionato a Carlo Rainaldi, dall'effetto fortemente scenografico e urbano, tentando di riscattare con l'apparenza il reale declino del suo ruolo politico sulla scena politica romana.



- Delle Fabbriche più ragguardevoli contenute nella Città*
- | | | |
|---------------------------|------------------------------|------------------------|
| 1. S. M. di Monte Citorio | 21. Palazzo di Firenze | 31. Palazzo Pontificio |
| 2. S. M. di S. Pietro | 22. S. Ambrogio di Portofino | 32. Palazzo Albani |
| 3. S. M. di S. Maria | 23. S. Spirito | 33. S. M. di S. Andrea |
| 4. S. M. di S. Maria | 24. S. Spirito | 34. S. M. di S. Andrea |
| 5. S. M. di S. Maria | 25. S. Spirito | 35. S. M. di S. Andrea |
| 6. S. M. di S. Maria | 26. S. Spirito | 36. S. M. di S. Andrea |
| 7. S. M. di S. Maria | 27. S. Spirito | 37. S. M. di S. Andrea |
| 8. S. M. di S. Maria | 28. S. Spirito | 38. S. M. di S. Andrea |
| 9. S. M. di S. Maria | 29. S. Spirito | 39. S. M. di S. Andrea |
| 10. S. M. di S. Maria | 30. S. Spirito | 40. S. M. di S. Andrea |
| 11. S. M. di S. Maria | 31. Palazzo di Firenze | 41. Palazzo Pontificio |
| 12. S. M. di S. Maria | 32. Palazzo Albani | 42. Palazzo Pontificio |
| 13. S. M. di S. Maria | 33. Palazzo Pontificio | 43. Palazzo Pontificio |
| 14. S. M. di S. Maria | 34. Palazzo Pontificio | 44. Palazzo Pontificio |
| 15. S. M. di S. Maria | 35. Palazzo Pontificio | 45. Palazzo Pontificio |
| 16. S. M. di S. Maria | 36. Palazzo Pontificio | 46. Palazzo Pontificio |
| 17. S. M. di S. Maria | 37. Palazzo Pontificio | 47. Palazzo Pontificio |
| 18. S. M. di S. Maria | 38. Palazzo Pontificio | 48. Palazzo Pontificio |
| 19. S. M. di S. Maria | 39. Palazzo Pontificio | 49. Palazzo Pontificio |
| 20. S. M. di S. Maria | 40. Palazzo Pontificio | 50. Palazzo Pontificio |

LA TOPOGRAFIA
DI ROMA
DESCRITTA NELLA
CIVILTÀ MAGGIORE
E MINORE
TAUOLA
PUBBLICATA NEL 1788



Itinerario della Cavalcata di Possesso.

All'andata:

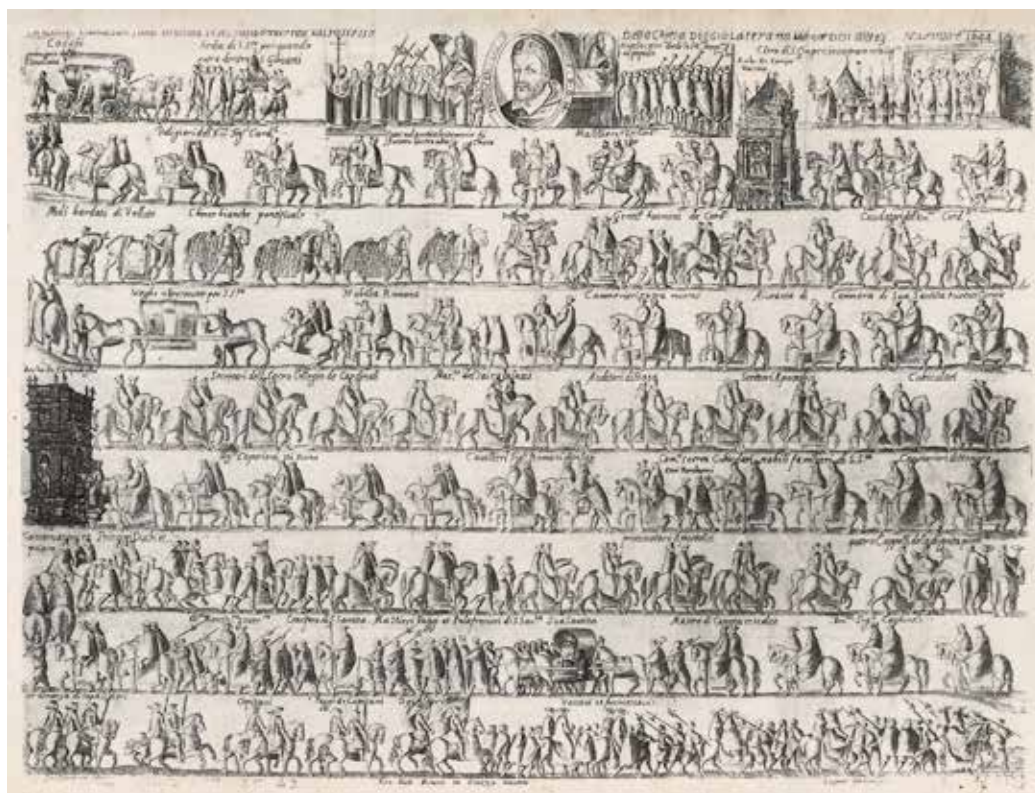
via Papalis (A),
via Alessandrina (A1),
Canale di Ponte (A2),
via del Campidoglio (A3),
Cordonata e piazza capitolina (A4),
via "Trionfale" nel Foro Romano (A5),
"Stradone di San Giovanni" (A6).

Al ritorno, dopo il Campidoglio:

via "Mercatoria" (B),
la "Pescheria" (B2),
piazza Giudea (B3),
Campo dei Fiori e piazza della Cancelleria (B4),
via del Pellegrino (B5) e Banchi Nuovi (B6),
fino al Canale di Ponte (A2).

Nel Settecento il percorso cambiò in parte sotto
Benedetto XIII e Benedetto XIV (C).

(Elaborazione di Iacopo Benincampi sulla base
della restituzione grafica di M. Fagiolo,
in FAGIOLO 1997, I, p. 13, fig. 10).



ANONIMO inc.

Solennissima cavalcata fatta in Roma di N.S. Papa Innocenzo X al Possesso della Chiesa di S. Gio. Laterano, 1644

Riproduzione dell'incisione originale, mm 358 × 485 (Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, *Coll. Lanciani*, Roma XI, 55, f. 42; da COLA 2012, fig. 2, p. 261)

L'incisione rappresenta la solenne cavalcata di possesso di Innocenzo X Pamphili (1644-1655). Per consuetudine iconografica, i cortei e le processioni sono sovente rappresentati come una ininterrotta serpentina che occupa l'intera tavola, in questo caso partendo dal margine sinistra in basso fino all'angolo opposto della tavola, dove è rappresentata schematicamente una loggia che allude alla basilica di San Giovanni in Laterano. La scelta del senso di lettura dal basso verso l'alto potrebbe dipendere dalla volontà di rappresentare l'effettiva differenza di quota dai piedi del colle Vaticano alla più elevata area del Laterano; oppure potrebbe simboleggiare l'ascesa cerimoniale del nuovo eletto alla cattedra episcopale romana. Trattandosi di una cavalcata, quasi tutti i numerosi personaggi, qualificati per mezzo di iscrizioni poste sopra ad ogni gruppo, montano a cavallo. Il corteo si snoda in maniera continua alludendo al lungo tratto che divide le due basiliche, ritmato dai due archi trionfali effimeri eretti sul Campidoglio e nel Campo Vaccino; per il resto l'immagine restituisce una rappresentazione esclusivamente simbolica del percorso. Al centro, in alto, è rappresentato un ovale con il ritratto del nuovo pontefice.

A.R.

GIROLAMO RAINALDI (Roma, 1570-1655) inv., GIROLAMO PETRIGNANI DA FORLÌ (attivo nel XVII sec.) inc. *Arco fatto dal Ser. Duca di Parma in Roma nel Possesso di S. Giovanni Laterano da N.S. P.P. Innocentius X, 1644*

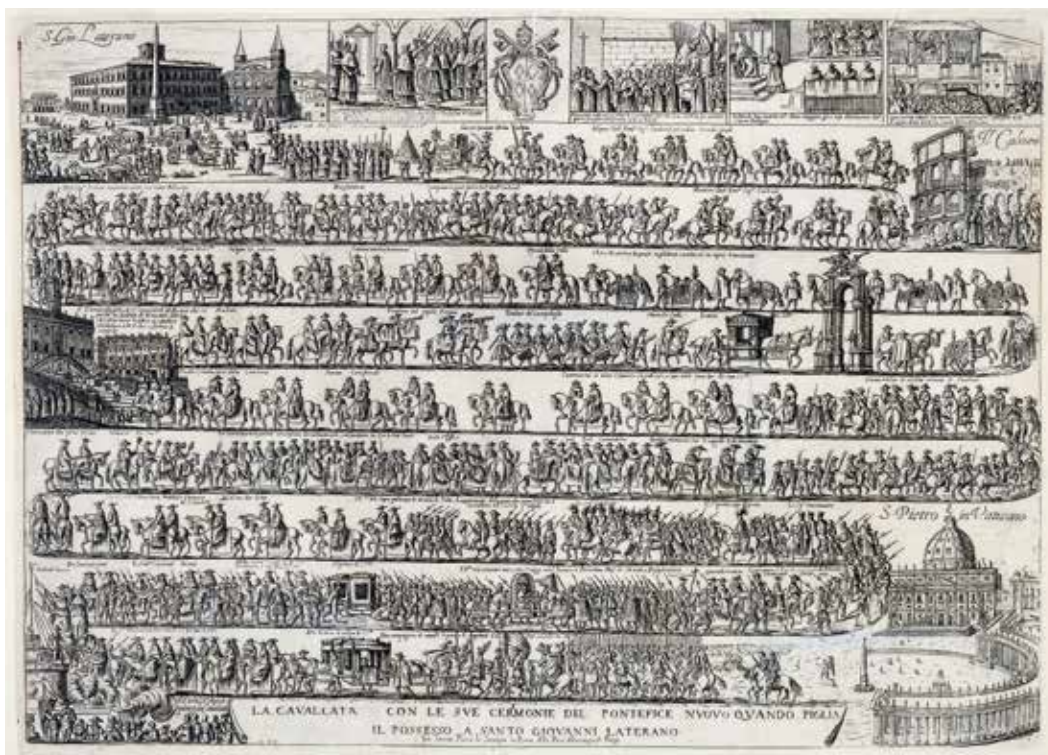
Riproduzione dell'incisione originale (Roma, Collezione privata)

La rara incisione di Girolamo Petrignani da Forlì, dedicata a monsignor Ferrante (Ferdinando) Cesarini (c. 1606-1646), raffigura il fronte principale dell'arco trionfale eretto a spese del duca Odoar-



do Farnese (1612-1646) in Campo Vaccino il 23 novembre 1644, in occasione della tradizionale cavalcata di possesso della basilica lateranense da parte del neoletto pontefice Innocenzo X Pamphilij (1644-1655), salito al soglio di Pietro il 15 settembre di quell'anno. Fu questa la prima occasione in cui i Farnese eressero un apparato effimero in corrispondenza dei loro *Horti* al foro romano. L'arco, progettato dall'architetto dei Farnese Girolamo Rainaldi, al contempo architetto del Popolo Romano, si compone di un unico fornice serrato da coppie di colonne ioniche intervallate da pilastri in aggetto e scavati da nicchie – secondo un motivo molto in uso dall'architetto (Russo 2015, pp. 27-30) – in cui trovano posto le raffigurazioni simboliche della *Maestà* e dell'*Umità* del principe.

Al di sopra, i due riquadri rappresentano le scene della *Coronazione* e del *Possesso*; all'interno dell'arco, invece, una descrizione del tempo informa che nei pannelli, visibili di scorcio, erano rappresentati il «re Clodoveo di Francia, inginocchiato avanti a un Vescovo [...] e un Sacerdote Hebreo, che ungeva la fronte ad un Re di Giudea» (FAGIOLO DELL'ARCO 1997, I, p. 333).



Conclude l'arco un attico con l'iscrizione dedicatoria al pontefice sormontata dallo stemma Pamphilj. Una profusione di colombe e di gigli allude rispettivamente al papa regnante e alla famiglia committente.

A.R.

LOUIS ROUHIER (attivo nel XVII sec.) inc.

La cavalcata con le sue cerimonie del Pontefice nuovo quando piglia il Possesso a Santo Giovanni Laterano, 1667

Riproduzione dell'incisione originale, mm 343 × 483 (Roma, Museo di Roma, GS 116)

L'incisione raffigura la solenne cavalcata di possesso di Clemente IX Rospigliosi (1667-1669) dell'anno 1667. A differenza della cavalcata di Innocenzo X, in questa rappresentazione il corteo si sviluppa più fluidamente dal basso a destra all'alto a sinistra. L'immagine è molto dettagliata dal punto di vista topografico, dal momento che sono rappresentati in alzato prospettico: Piazza San Pietro, Castel Sant'Angelo, il Campidoglio (privo di arco trionfale per volontà espressa del nuovo pontefice), l'arco a Campo Vaccino, voluto dal duca Ranuccio II Farnese e commissionato all'architetto Carlo Ranaldi, e a seguire il Colosseo e San Giovanni in Laterano. In alto, al centro, c'è lo stemma del nuovo papa con quattro piccole scene riferite all'elezione e all'incoronazione del pontefice. La rappresentazione dell'effimero a Campo Vaccino è l'unica testimonianza rimasta dell'apparato voluto per l'occasione dal duca Farnese: non si ha memoria infatti di incisioni dell'arco realizzato.

A.R.

ANONIMO inc.

Nuovo disegno dell'ordine tenuto nella solenne cavalcata dal Palazzo Vaticano alla Basilica Lateranense per il Possesso preso da Nostro Signore Papa Clemente Decimo il dì VIII Giugno MDCLXX.

Riproduzione dell'incisione originale, mm 335 × 893 (Roma, Museo di Roma, GS 128)

L'incisione, molto sviluppata in lunghezza, raffigura la solenne cavalcata di possesso di Clemente X Altieri (1670-1676) dell'anno 1670. Il corteo si sviluppa da destra in basso a sinistra in alto; all'inizio è molto folto di personaggi che man mano si diradano verso la fine del percorso, aumentando l'effetto prospettico dello spazio aperto. Gli edifici rappresentati in prospettiva hanno una definizione dei particolari molto alta e realistica. Tra questi si riconoscono anche i due apparati effimeri: l'arco commissionato dal Senato e dal Popolo Romano, in sommità alla cordonata del Campidoglio, e l'arco voluto dal duca Ranuccio II Farnese (1630-1694). In alto, al centro, campeggia il ritratto ufficiale del papa. Due incisioni del tutto simili, salvo per la definizione degli archi effimeri, vennero eseguite per le cavalcate di Clemente XI (*Corpus delle feste...* 1997, II, p. 6) e di Innocenzo XIII (Museo di Roma, GS210).

A.R.



CARLO RAINALDI (Roma, 1611-1691) inv., GIOVAN BATTISTA FALDA (Valduggia 1643-Roma 1678) inc.

Arco trionfale fatto erigere dal Ser.mo Sig.r Duca di Parma alle glorie della Santità di N.S. Papa Clemente X in occasione del passaggio della Santità Sua al Possesso di S. Gio. Laterano il dì VIII giugno MDCLXX

Riproduzione dell'incisione originale, mm 449 × 288 (Roma, Museo di Roma, GS 127)

L'incisione di Giovan Battista Falda raffigura il fronte principale dell'arco di trionfo eretto in Campo Vaccino il 7 giugno del 1670, commissionato dal duca Ranuccio II Farnese all'allora architetto di casa Farnese, Carlo Rainaldi, al contempo architetto del Popolo Romano, in occasione della tradizionale cavalcata di possesso della basilica lateranense da parte del neoeletto pontefice Clemente X Altieri (1670-1676), salito al soglio di Pietro il 21 aprile di quell'anno. La struttura effimera si caratterizza per il forte sviluppo in altezza, accentuato dalla scelta di definire l'apertura in forma architravata in luogo della più tradizionale apertura archivoltata. Fortemente scenografiche appaiono le pilastrate sviluppate in diagonale e arricchite da colonne libere di ordine corinzio, entrambe sormontate da una trabeazione dorica, dalla forte connotazione licenziosa. È nota la libertà espressiva propria degli apparati effimeri barocchi che legittima qualunque "stranezza", a meno di non voler riconoscere nel caso in esame il richiamo all'ordine salomonico, tradizionalmente definito da colonne corinzie che reggono una trabeazione dorica. Le statue a tutto tondo poste sugli alti piedistalli in posizione di apertura e chiusura dell'apparato architettonico rappresentano la *Carità* e la *Prudenza*, la *Giustizia* e la *Virtù*. In alto, tra due ulteriori figure simboliche, si sviluppa un complesso attico strombato che contiene l'iscrizione dedicatoria e tra timpani spezzati lo stemma Altieri retto da una coppia di *Fame* in volo. Sei gigli farnesiani sono disposti ai lati dell'arme papale; questi, insieme a quelli posti nelle metope del fregio dorico, dichiarano la committenza ducale. L'intera macchina appare come l'archetipo di molti altari costruiti dall'architetto romano negli anni a seguire nelle chiese del Gesù e Maria al Corso e del Sudario a Roma (FASOLO 1960): in tal senso il campo dell'effimero si contraddistingue per il ruolo sperimentale che assume, propedeutico all'architettura costruita.

A.R.



GIOVAN BATTISTA FALDA (Valduggia 1643-Roma 1678) inc.

Nuovo disegno dell'ordine tenuto nella solenne cavalcata dal palazzo vaticano alla basilica lateranense per il Possesso preso da N.S. Papa Innocenzo XI. il dì VIII novembre MDCLXXVI

Riproduzione dell'incisione originale, mm 324 × 465 (Roma, Museo di Roma, GS 136)

L'incisione raffigura la solenne cavalcata di possesso di Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689) dell'anno 1676. Il percorso si sviluppa dal basso a sinistra, dove è rappresentato in prospettiva aerea il complesso vaticano, all'alto a sinistra, dove è visibile scorciata dal basso la basilica lateranense. In tal senso si spiega l'effettiva volontà di rappresentare l'ascesa fisica dall'area del Vaticano a quella più alta del Laterano, riportando su carta la percezione concreta del percorso. Il corteo, rappresentato in modo molto più fluido rispetto alle precedenti rappresentazioni del genere, raggiunge sul lato destro della

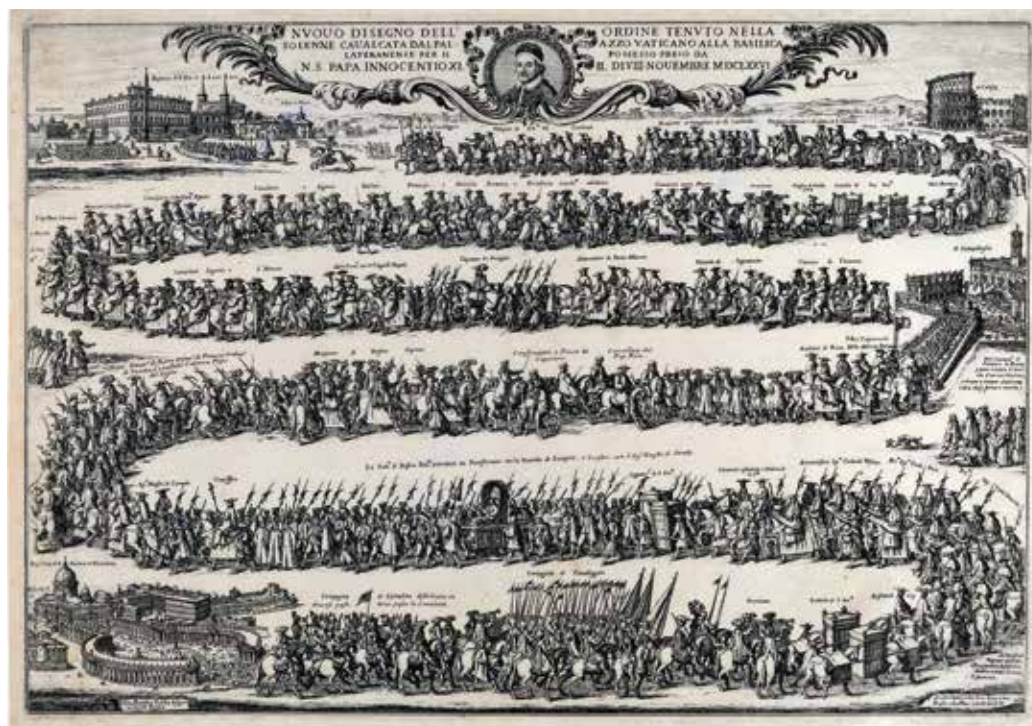


tavola il Campidoglio e il Colosseo, due snodi cruciali del percorso. Come è noto il papa si oppose all'erezione di archi trionfali, di cui non vi è traccia nella rappresentazione della cavalcata. Si conserva solo un disegno di presentazione, attribuito a Carlo Rainaldi (cfr. *infra* la scheda di C. Mambriani), approntato per il Campo Vaccino su commissione del duca Ranuccio II, poi non realizzato. Al centro della rappresentazione campeggia il ritratto ufficiale del nuovo pontefice.

A.R.

CARLO RAINALDI (Roma, 1611-1691), qui attr.

Arco trionfale progettato per la cavalcata di possesso di papa Innocenzo XI del 1676

Riproduzione del disegno originale a lapis, inchiostro e acquerello su carta (Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, *Bibiena Klebeband I*, 4917)

Caso unico nella serie degli archi farnesiani qui presentati, questo non è a stampa ma disegnato, poiché il pontefice eletto non soltanto rifiutò che si erigessero per lui costosi apparati, ma giunse persino a far demolire l'impalcatura di quello che Ranuccio II stava facendo innalzare in Campo Vaccino. Conferma che il disegno costituisce il progetto proprio per questa occasione l'epigrafe dedicatoria, congruente ai simboli araldici dispiegati (lo stemma della famiglia Odescalchi e i numerosi gigli farnesiani disseminati sulla sommità, nel fregio e ai fianchi dell'arcata). L'attribuzione qui avanzata a Carlo Rainaldi dipende da ragioni formali e storiche: i caratteri grafici e formali corrispondono bene alle altre sue opere note, così come la fiducia esclusiva che godeva da parte dei duchi di Parma e Piacenza in questo periodo come architetto della casa Farnese in Roma. Purtroppo tagliato orizzontalmente al centro e incollato con scarsa precisione al supporto, il foglio mostra un arco raffigurato in prospettiva, a enfatizzare la scenografica rotazione in diagonale dell'ordine composito, dal basamento all'attico, quasi a ricordo di quinte teatrali. La ricchezza degli ornati architettonici si sarebbe sposata alle numerose sculture a tutto tondo, dai quattro angeli sommitali alle immancabili personificazioni delle virtù del novello pontefice: tra quelle più riconoscibili dai consueti attributi: la *Speranza divina* con le mani giunte (seconda da sinistra in basso), la *Giustizia* e la *Prudenza* (a destra in basso), lo *Zelo* e la *Religione* (in alto a sinistra), la *Carità* e la *Purezza*



(in alto a destra). Benché non eseguito, il disegno ebbe una seconda occasione, quando molti anni dopo fu recuperato dai cassetti ducali per divenire, con ulteriore enfasi prospettica e adattamenti iconografici, l'*Arco della Gloria* inciso da Ludovico Mattioli quale seconda antiporta del volume *La corona di felicità* (Bologna 1690) per le nozze parmensi del principe Odoardo Farnese con Dorotea Sofia di Neoburgo (vedi le schede di C. Travisonni, *infra*). Non tanto l'arco rainaldesco per Alessandro VIII del 1689, (come finora ritenuto: CIRILLO, GODI 1990, p. 215) quanto questo, benché progettato molti anni prima, fu il vero modello per l'omaggio incisivo agli sposi, a ulteriore riprova dell'inscindibile rapporto tra architettura, reale o effimera, e arte grafica.

C.M.

CARLO RAINALDI (Roma, 1611-1691) inv., ALESSANDRO SPECCHI (Roma, 1668-1729) inc.

Arco trionfale fatto erigere dal Ser.mo Sig.r Duca di Parma alle glorie della Santità di N. S. Papa Alessandro Ottavo in occasione del passaggio della Santità Sua al Possesso di S. Gio. Laterano il dì XXIII ottobre MDCLXXXIX

Riproduzione dell'incisione originale, mm 447 × 283 (Roma, Museo di Roma, GS 158)

Dopo la contrarietà di Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689) a far erigere archi di trionfo per la cavalcata del proprio possesso, l'incisione qui riprodotta documenta l'apparato effimero eretto in Campo Vaccino il 23 ottobre del 1689, su commissione di Ranuccio II (1630-1694) all'allora architetto di casa Farnese, Carlo Rainaldi, in occasione della cavalcata di Alessandro VIII Ottoboni (1689-1691), salito al soglio di Pietro il 6 ottobre di quell'anno. L'arco, chiaramente ripreso dal progetto irrealizzato per Innocenzo XI (vedi *supra*), ha anche molti elementi in comune con l'apparato eseguito per il passaggio nel foro romano di Clemente X, e probabilmente ne riutilizza alcune parti. Il breve tempo trascorso tra l'elezione e il possesso del nuovo pontefice, poco più di due settimane, fa presumere il reimpiego di molte parti del precedente apparato (*Corpus delle feste...* 1997, I, p. 551). La differenza più evidente tra le due strutture è nell'apertura in forma archivoltata in luogo di quella architravata dell'arco eretto per il possesso di papa Altieri. Per il resto i due effimeri sono molto si-

mili. Le pilastrate e le colonne corinzie sono impostate su alti piedistalli che seguono il complesso andamento dell'ordine, scenograficamente disposto in diagonale per meglio accogliere e invitare al passaggio il corteo trionfale. Quattro statue allegoriche sono disposte agli estremi dell'arco similmente al precedente effimero, probabilmente anche queste reimpiegate. Sull'attico sommitale, sviluppato per l'intera larghezza dell'ordine sottostante, è ancorata la targa celebrativa, sotto allo stemma papale, sostenuto a sua volta dalla consueta coppia di *Fame* in volo. Anche in questo effimero l'allusione al committente si riconosce nei gigli a tutto tondo fiancheggianti l'arme Ottoboni.

A.R.

LOUIS ROUHIER (attivo nel XVII sec.) inc.

La cavalcata con le sue cerimonie del pontefice nuovo quando piglia il Possesso a Santo Giovanni Laterano, 1700

Riproduzione dell'incisione originale, mm 343 × 485 (Roma, Museo di Roma, GS 164)

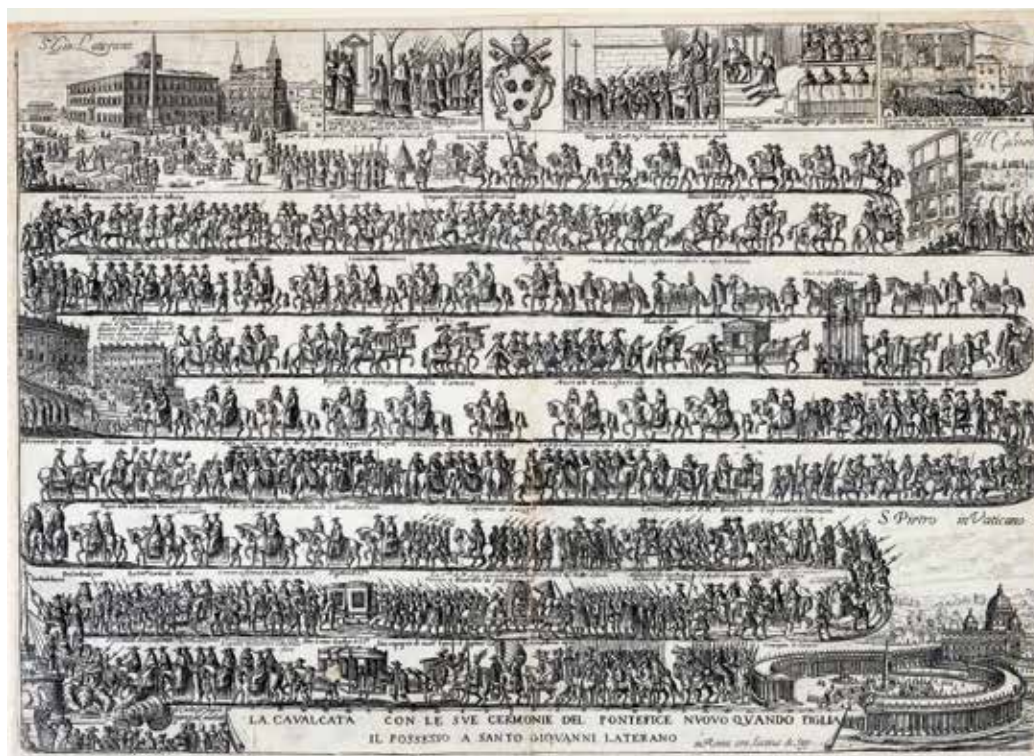
L'incisione raffigura la solenne cavalcata di possesso di Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700) dell'anno 1691. Un'acquaforte del tutto simile, salvo per la definizione degli archi effimeri, venne eseguita per la cavalcata di Clemente IX (vedi la scheda relativa), a cui si rimanda per la descrizione dettagliata.

A.R.

CARLO FONTANA (Roncate 1638-Roma 1714) inv., PIETRO PAOLO GIRELLI (attivo a fine XVII sec.) inc
Arco trionfale fatto erigere dal Ser.mo Sig.r Duca di Parma alle glorie della Santità di N.S. Papa Innocenzo XII in occasione del passaggio della Santità Sua al Possesso di S. Gio. Laterano il dì XIII aprile MDCXCII

Riproduzione dell'incisione originale, mm 434 × 302 (Roma, Museo di Roma, GS 166)

L'incisione di Pietro Paolo Girelli raffigura il fronte principale dell'arco di trionfo eretto in Campo Vaccino il 13 aprile del 1692, commissionato dal duca Ranuccio II (1630-1694) a Carlo Fontana in



occasione della tradizionale cavalcata di possesso della basilica lateranense da parte del pontefice Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700), salito al soglio di Pietro il 12 luglio dell'anno precedente. In maniera inconsueta la cavalcata venne effettuata a distanza di più di un anno dall'elezione del pontefice e per l'occasione solo il duca di Parma eresse l'arco trionfale; non venne realizzato infatti l'altro apparato effimero, quello di solito posto in sommità alla cordinata del Campidoglio (FAGIOLO DELL'ARCO 1997, I, p. 561).

Per il progetto Fontana guardò senza dubbio alle precedenti esecuzioni di Rainaldi, morto qualche mese prima dell'elezione del pontefice, nel febbraio del 1691. Non è da escludere infatti che l'architetto ticinese abbia fatto uso di molte parti di precedenti apparati e in generale ne abbia seguito l'impianto generale dal caratteristico linguaggio rainaldiano, definito da una complessa disposizione dell'ordine architettonico, come chiaramente visibile nella sezione orizzontale rappresentata in un'altra incisione dello stesso arco di Alessandro Specchi (1668-1729) (FAGIOLO DELL'ARCO 1997, I, p. 562); sebbene, la predilezione per la colonna libera in rapporto privilegiato rispetto alla scansione delle pilastrate definite da paraste, più fortemente caratterizzante i precedenti apparati effimeri, faccia pensare a un effettivo apporto ideativo di Fontana. Il responsabile delle statue fu Leonardo Retti (Reti), un lombardo attivo tra il 1670 e il 1709 (ivi, I, p. 551). L'apparato plastico, probabilmente di riuso, è composto in basso dalle allegorie della *Prudenza*, *Carità*, *Giustizia* e *Pace* e in alto dalla *Vigilanza*, dal *Merito* e da due *Fame*. Anche l'impostazione dell'attico risente fortemente del linguaggio rainaldiano. Il cartiglio dedicatorio, qui sovrapposto alla trabeazione dell'ordine, cede il posto alla raffigurazione del *Cristo che consegna le chiavi a Pietro*, mentre in alto come di consueto sveltano l'arme del papa e il simbolo araldico del committente.

A.R.

CARLO FONTANA (Roncate 1638-Roma 1714) inv., ALESSANDRO SPECCHI (Roma, 1668-1729) inc.

Arco trionfale fatto erigere dal Ser.mo Sig.r Duca di Parma alle glorie della Santità di N.S. Papa Clemente XI in occasione del passaggio della Santità Sua al Possesso di S. Gio. Laterano il dì X aprile MDCCI

Riproduzione dell'incisione originale, mm 387 x 508 (Collezione privata)

L'incisione di Alessandro Specchi raffigura il fronte principale dell'arco di trionfo eretto in Campo Vaccino il 10 aprile del 1701, commissionato dal duca Francesco Farnese a Carlo Fontana in occasione della tradizionale cavalcata di possesso della basilica lateranense da parte del pontefice Clemente XI Albani (1700-1721), salito al soglio di Pietro il 20 novembre dell'anno precedente. In questo effimero si legge appieno il linguaggio formale dell'architetto ticinese: la composizione infatti ha abbandonato del tutto la complessità nel rapporto ordine-parete così fortemente caratterizzante gli effimeri di Rainaldi, privilegiando un'impostazione più classicheggiante nella chiara disposizione della successione dei piani definiti da colonne libere aggettanti verso il centro, in una giustapposizione sintattica che sarà foriera della vasta produzione di Fontana, protagonista indiscusso della scena artistica romana e internazionale, in qualità di principe dell'Accademia di San Luca, già dal 1686. Tipicamente fontaniana è pure la profusione di elementi plastici: dalle consuete figure simboliche, in numero superiore a qualsiasi altro effimero del genere; ai medaglioni pendenti, reiterati in molte architetture successive; fino al globo sommitale, un'invenzione dell'architetto ticinese dal forte carattere scenografico. Un omaggio al suo maestro Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) appare la cornice dell'arco, con il caratteristico arricciamento finale ripreso dai portali d'ingresso al palazzo Chigi Odescalchi ai Santi Apostoli in Roma.



L'apparato scultoreo venne eseguito dallo stuccatore Giuseppe Napolini, in particolare sugli alti piedistalli sono rappresentate al centro la *Giustizia* e la *Sincerità*, ai lati la *Carità* e il *Dominio* con lo scettro in mano; in alto trovano posto le statue della *Prudenza*, *Vittoria*, *Pace* e *Fama* affiancate dagli apostoli Pietro e Paolo distesi sui segmenti del timpano spezzato; ancora più in alto due putti reggono la tiara papale e la mitra vescovile. Infine, due *Fame* tengono in equilibrio il globo, su cui due cherubini fermano un calice e l'ostia con la croce sommitale. Nessun simbolo allude alla committenza ducale, rievocata esclusivamente nell'iscrizione dedicatoria.

A.R.

ANONIMO inc.

Ordine della cavalcata del Possesso preso in S. Giovanni Laterano dal Sommo Pontefice Innocenzo XIII
alli di 16 novembre 1721

Riproduzione dell'incisione originale, mm 314 × 460 (Roma, Museo di Roma, GS 209)

L'incisione raffigura la solenne cavalcata di possesso di Innocenzo XIII Conti (1721-1724) dell'anno 1721. Il corteo trionfale si sviluppa dal basso a sinistra, dove è rappresentato in prospettiva aerea il complesso vaticano, all'alto a sinistra, dove è visibile scorciata dal basso la basilica lateranense. In tal senso si spiega l'effettiva volontà di rappresentare l'ascesa fisica dall'area del Vaticano a quella più alta del Laterano, riportando su carta la percezione concreta del percorso. Rispetto alle precedenti cavalcate, in questa il corteo è rappresentato in modo ancor più fluido, dimostrando un'evoluzione rappresentativa di questo genere di immagini. Nella tavola sono visibili il Campidoglio, il Colosseo, l'Arco di Costantino e la meta finale del percorso: la basilica di San Giovanni in Laterano. Un ruolo primario nell'economia della rappresentazione giocano i due archi di trionfo, quello commissionato dal Senato e dal Popolo Romano e l'effimero voluto dal duca Francesco Farnese (1678-1727). L'aquila a losanghe dei Conti, sorretta da due putti in volo, assieme all'iscrizione dedicatoria, segnata su nastri svolazzanti, dichiarano l'occasione ufficiale con un inedito accento festoso.

A.R.



POMPEO ALDROVANDINI (Bologna 1677-Roma 1735/1739) inv., ARNOLD VAN WESTERHEUT (Anversa 1651-Roma 1725) inc.

Arco trionfale fatto erigere dal Ser.^{mo} Sig.^r Duca di Parma alle glorie della santità di N.S. papa Innocenzo XIII in occasione del [...] possesso di S. Gio. Laterano [...], 1721

Incisione, mm 525 × 370. Collezione privata

L'incisione raffigura il fronte principale dell'arco di trionfo eretto in Campo Vaccino il 16 novembre del 1721, commissionato dal duca Francesco Farnese a Pompeo Aldrovandini in occasione della tradizionale cavalcata di possesso della basilica lateranense da parte del pontefice Innocenzo XIII Conti (1721-1724), salito al soglio di Pietro il 31 marzo di quell'anno. L'apparato effimero pur nella generale conformazione ricorrente si discosta dai precedenti archi trionfali commissionati dai Farnese per il differente linguaggio adottato, esito della cultura bolognese del suo progettista, nativo del capoluogo emiliano. È facilmente riscontrabile la derivazione bibienesca della composizione – una volta acquisita la lezione borrominiana –, soprattutto per quanto riguarda le rotazioni “per angolo” della trabeazione corinzia e per il fitto apparato decorativo fatto di statue ma soprattutto di “incrostazioni” modanate che restituiscono a pieno la derivazione formale dalla cultura coeva di ambito bolognese. C'è nell'immagine d'insieme una continuità delle parti, raccordate per mezzo di piccoli ma efficaci accorgimenti; un forte effetto chiaroscurale, complice la lieve concavità del prospetto, è dato dalle ombre gettate dagli elementi a tutto tondo e dalle più minute modanature a roccaille secondo uno spirito tutto emiliano. Dell'arco conosciamo le dimensioni, notevoli, come di consueto per questo tipo di realizzazioni: alto 96 palmi romani (m 21,5 circa) e largo 67 (m 14,3 circa); si conoscono pure le finiture: era dipinto a finto marmo, con le quattro colonne centrali finite a verde antico e scanalate e le basi e i capitelli dorati (FAGIOLO DELL'ARCO 1997, II, p. 42). Le statue raffigurano la *Prudenza*, la *Carità*, la *Giustizia* e la *Religione* e, in alto, oltre ai due putti con il triregno e la mitra, la *Fama*, la *Vittoria* e la *Fede Trionfante*. Nell'iscrizione dedicatoria si fa riferimento al committente, rievocato anche dai gigli sparsi sui cornicioni. Al centro la tiara papale è sospesa sulla colomba dello Spirito Santo che a sua volta sovrasta l'aquila dei Conti.

A.R.



POMPEO ALDROVANDINI (Bologna 1677-Roma 1735/39) inv., FILIPPO VASCONI (Roma, 1688/1730) inc.

Arco eretto dal Ser.^{mo} Duca di Parma per il Possesso di N.S. Benedetto XIII li 24 Settembre 1724

Riproduzione dell'incisione originale, mm 249 × 169 (Roma, Museo di Roma, GS 226)

L'incisione raffigura il fronte principale dell'arco di trionfo eretto in Campo Vaccino il 24 settembre del 1724, commissionato dal duca Francesco Farnese a Pompeo Aldrovandini in occasione della tradizionale cavalcata di possesso della basilica lateranense da parte del pontefice Benedetto XIII Orsini (1724-1730), eletto al soglio di Pietro il 29 maggio di quell'anno. L'apparato effimero come il precedente, pur nella generale conformazione ricorrente, è esito della cultura bolognese del suo progettista. Anche in questo arco sono facilmente riscontrabili i caratteri bibieneschi della composizione, qui accentuati da una più evidente fuga prospettica “per angolo”, per la presenza della coppia di colonne aggiuntive rispetto al precedente arco celebrativo, che aumenta l'inclinazione della trabeazione del binato corinzio; come pure più fitto è l'apparato decorativo, fatto di elementi a tutto tondo ma soprattutto di quelle “incrostazioni” modanate già rilevate nel precedente apparato,



che dichiarano ancor di più la loro derivazione formale dalla cultura coeva di ambito bolognese. La continuità delle parti, cui abbiamo accennato per l'effimero del 1721, esito del raccordo per mezzo di piccoli ma efficaci accorgimenti (plinti e fasce sgusciate), restituisce una chiara immagine di *horror vacui*, accentuata dal generale effetto chiaroscurale che plasma ogni elemento, dal più piccolo al più grande. Diversamente dai precedenti effimeri in questo non sono rappresentate figure allegoriche delle virtù, ma l'apparato plastico è composto dalle raffigurazioni dei quattro continenti: l'*Asia* e l'*Europa* sul fronte e l'*Africa* e l'*America* nel sottarco; in alto, in corrispondenza della fascia dell'attico, trovano posto a sinistra la *Religione* e a destra l'*Eternità*. Lo stemma del papa sovrasta la tabella dedicatoria tra il tripudio di due *Fame* suonanti. A Francesco Farnese è riservata la parte terminale dell'iscrizione e i simboli araldici del giglio. In ultimo, una cronaca coeva informa che le due urne sporgenti tra le coppie di colonne centrali sprigionavano intensi effluvi profumati; ciò documenta una dimensione olfattiva piuttosto rara per queste occasioni che si aggiunge a quella visiva preminente.

A.R.

POMPEO ALDROVANDINI (Bologna 1677-Roma 1735/39) inc., GASPARO MASSI (Roma, 1698-1731 c.) inc. *Arco trionfale fatto innalzare dal ser.mo signor duca di Parma per il passaggio della Santità di N.S. papa Clemente XII, al Possesso della basilica di S. Giovanni in Laterano, 1730*
Incisione, mm 533 × 349, Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Raccolta Ortalli*, 18055



L'incisione raffigura il fronte principale dell'arco di trionfo eretto in Campo Vaccino il 19 novembre del 1730, commissionato dal duca Antonio Farnese a Pompeo Aldrovandini in occasione della tradizionale cavalcata di possesso della basilica lateranense da parte del pontefice Clemente XIII Corsini (1730-1740), salito al soglio di Pietro il 12 luglio di quell'anno. L'apparato effimero porta alle estreme conseguenze i caratteri descritti per i due precedenti archi eretti sotto la direzione dell'architetto Aldrovandini. La stampa documenta infatti un impianto dal forte impatto decorativo, dove pure le più piccole superficie di risulta di palesano per la preziosità delle finiture e la ricchezza dell'esecuzione. Ogni singola parte partecipa dell'intorno e dell'intera struttura, senza soluzione di continuità tra modanature e ordine architettonico. Si può parlare in tal senso di una *plenitudo temporum* della ricerca espressiva dell'artista bolognese che trova un campo preferenziale nell'architettura effimera, spesso luogo ideale delle sperimentazioni più ardite. L'*horror vacui* già caratterizzante l'effimero in onore di papa Orsini qui diventa esponenziale, per via di una diffusa presenza di elementi decorativi che sembrano "incrostarsi" sulla superficie dell'arco e che in qualche modo restituiscono un vago aspetto di "rovina artificiale" dell'apparato come sembra suggerire il confronto con il retrostante Arco di Tito nell'incisione di Gasparo Massi che ambienta l'effimero nel luogo in cui venne innalzato. L'apparato scultoreo è ridotto a sole due figure allegoriche inserite nelle due nicchie frontali: la *Carità* a destra e la *Giustizia* a sinistra, mentre sopra i pilastri due bassorilievi con *Pace* e *Virtù che scaccia il Vizio* decorano l'attico. Nel mezzo di quest'ultimo trova posto la dedica al papa e il nome del committente che è altresì ricordato dai consueti gigli farnesiani. In sommità, in posizione prominente, è inserita l'arme del nuovo pontefice tra due *Fame*.

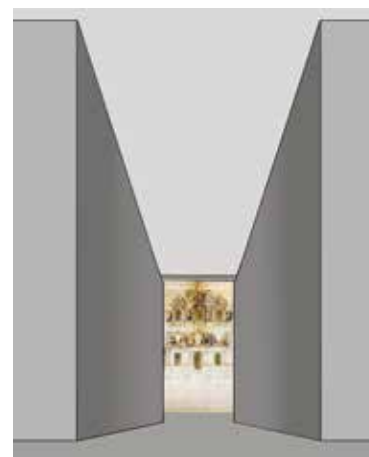
A.R.

CARLO RAINALDI (Roma, 1611-1691)

Progetto per l'apparato della facciata di palazzo Farnese a Roma in onore di Cristina di Svezia, 1655
Riproduzione del disegno a lapis, penna e acquerellatura su carta vergata, mm 615 × 470 (Berlino, Kunstbibliothek, HdZ 1144)

Il disegno rappresenta la proposta di allestimento per la facciata di palazzo Farnese a Roma commissionato da Ranuccio II Farnese a Carlo Rainaldi per festeggiare l'arrivo nella dimora avita della regina Cristina di Svezia (1626-1689), il 26 dicembre 1655, ospite del duca durante il primo periodo del suo soggiorno romano a seguito della conversione al cattolicesimo. L'allestimento si inserisce a conclusione di una serie di eventi organizzati a partire dalla vigilia di Natale di quell'anno, con l'ingresso della sovrana nell'Urbe, alla cui buona riuscita presero parte numerosi altri artisti, tra cui Gian Lorenzo Bernini e Gian Paolo Schor. Rainaldi allestisce un apparato decorativo dalla forte valenza simbolica, per via delle figure allegoriche che alludono alla conversione della regina e al trionfo della Chiesa cattolica, rappresentata in alto seduta in trono; e dalla chiara connotazione politica, per l'inserimento in corrispondenza del piano nobile degli stemmi di papa Alessandro VII Chigi (1555-1667), al centro (le cui armi si sovrappongono ai gigli di Paolo III), di Cristina e del Farnese, ai lati, come visibile in un altro disegno di bottega del Rainaldi conservato anch'esso nella Kunstbibliothek di Berlino (inv. HdZ 1143) (FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978, I,

Sovrapposizione alla facciata di palazzo Farnese del progetto di Carlo Rainaldi per l'allestimento effimero in occasione dell'arrivo di Cristina di Svezia (ideazione Antonio Russo, elaborazione Iacopo Benincampi).



p. 166). L'apparato è limitato alle sole campate centrali del palazzo (fig. 1), le uniche perfettamente visibili da Campo dei Fiori, all'imbocco di via dei Baullari (fig. 2), e dalla stessa piazza antistante il palazzo, in quanto il corteo era disposto in asse col portale di accesso all'edificio e probabilmente percepiva meno i lati della facciata nella penombra dell'invaso urbano, illuminato da fiaccole solo nella parte centrale in modo da direzionare frontalmente lo sguardo degli astanti verso la sola parte allestita, secondo una tendenza da tempo consolidata, esito altresì della necessità di fare economia pur nello sfarzo manifestato. Gli interassi della facciata appaiono allestiti a piano terra per mezzo di colonne ribattute, che nascondono il portale a bugne, ingentiliscono le finestre inginocchiate e forniscono lo sporto necessario alle aggiunte superiori, dove figure e decorazioni posticce trasformano radicalmente l'aspetto del palazzo cinquecentesco, arricchendolo di una veste barocca dalla forte valenza scenografica e urbana.

A.R. *Schema prospettico dell'allestimento effimero della facciata di palazzo Farnese per l'arrivo di Cristina di Svezia visto da via dei Baullari (ideazione Antonio Russo, elaborazione Iacopo Benincampi).*



Odoardo Farnese, il duca guerriero

Francesca Magri

Odoardo Farnese (Parma 1612-Piacenza 1646), secondogenito di Ranuccio I e Margherita Aldobrandini, divenne nel 1622 il quinto duca di Parma e Piacenza dopo l'improvvisa morte del padre, quando aveva solo 10 anni, al posto del fratello primogenito Alessandro (1610-1631), che era sordomuto.

La reggenza dei ducati venne affidata inizialmente allo zio, il cardinale Odoardo, che si occupò dell'educazione del giovane duca cercando di correggere, senza risultati, il suo carattere egocentrico e impulsivo.

Dopo la morte del Cardinale, avvenuta il 21 febbraio 1626, la reggenza passò alla madre, che concentrò i suoi sforzi per accasarlo; nello stesso anno poté annunciare alla città la conclusione delle trattative per le sue nozze con una principessa de' Medici.

Nel 1628, a sedici anni, Odoardo sposò così la quindicenne Margherita de' Medici, figlia del granduca di Toscana Cosimo II, e acquisì pieni poteri.

Le celebrazioni nuziali si svolsero tuttavia in un periodo di scarsità di grano a causa del pessimo raccolto dell'anno precedente, determinato dalle rigide condizioni climatiche che danneggiarono le condizioni economiche in tutta Italia. Gli Anziani della Comunità adottarono misure per calmierare il costo del pane, decidendo al contempo di costituire riserve alimentari; Odoardo, generosamente, prestò il denaro per acquistarle. La crisi di grano terminò solo con il raccolto del 1629, tuttavia verso la fine dello stesso anno si manifestarono i primi casi di peste bubbonica, morbo che colpì tutta l'Italia settentrionale. Anche in questa situazione il duca, rifugiandosi a Cortemaggiore, vicino a Piacenza, il più lontano possibile dal contagio, prestò 100.000 lire per il Servizio della sanità di Parma istituendo un comitato medico cittadino. L'epidemia incominciò a recedere verso la fine del 1630 e, in seguito, parte della popolazione delle aree montane si trasferì in pianura.

I ducati di Parma e Piacenza, i cui territori erano feudi papali, dall'origine fino a primi decenni del XVII secolo rimasero ancorati all'alleanza con la Spagna, che vantava diritti feudali su Piacenza.

Nonostante questo, Odoardo, cominciò a incrementare le fortificazioni delle due capitali e, nel 1633, strinse un'alleanza segreta con la Francia di Luigi XIII e Richelieu che prevedeva una guerra offensiva contro la Spagna: era convinto così di poter ingrandire i propri territori e aumentare il prestigio della dinastia. Nell'inverno del 1633 cominciò l'arruolamento di soldatesche parmensi e forestiere, con conseguenti oneri rovinosi per garantirne vitto e alloggio.

Le ambizioni guerriere del duca diedero pessimi risultati: alla fine del 1635 lo stato era circondato dalle potenze ostili e nel 1636 le truppe spagnole attraversarono l'Enza

*Isacco Gioacchino Levi,
Odoardo Farnese, 1847.
Olio su tela. Busseto,
Fondazione Cariparma.*

saccheggiando poderi agricoli, fin quasi sotto le mura di Parma, Colorno e Soragna. Lo Stato era minato dalle incursioni nemiche e le casse farnesiane erano piegate dai costi di mantenimento dell'esercito. Il governo aumentava le tasse – significativa quella sui camini, ma anche sui telai, sui bozzoli da seta, sui forni, sulla carne macellata, i pedaggi sui ponti ecc. –, ma nel contempo aveva difficoltà di riscossione, essendo molti territori occupati dalle milizie nemiche. Le ristrettezze economiche e l'incapacità tattiche del duca portarono i soldati a disertare sempre più numerosi, i sudditi a osteggiare il governo e la corte, i nemici a occupare molti castelli del territorio, a saccheggiare o danneggiare numerose e importanti infrastrutture. Nel febbraio del 1637, messo sotto pressione dal papa, Odoardo fu costretto a firmare un trattato di pace con la Spagna pur di mantenere i territori.

Tornata la pace, nei sei anni successivi, nonostante i tentativi di risanare le condizioni dello stato, le casse del duca restarono in perdita – circa 1 milione di lire – anche perché Odoardo si rifiutava di mostrare le proprie difficoltà e continuava a finanziare tornei e mantenere compagnie militari sul territorio. La crisi economica, oltre che sui ducati emiliani, manifestò tutta la sua gravità anche nei territori laziali dei Farnese, Castro e Ronciglione, che Odoardo fu costretto a cedere in garanzia ai banchieri che lo avevano sovvenzionato nella guerra contro la Spagna. I Barberini, nipoti di Urbano VIII, presentarono invano offerte per rilevare tali possedimenti. Dopo varie traversie diplomatiche, le truppe papali misero sotto assedio Castro, che solo una settimana dopo crollò.

Odoardo sconvolto dalla notizia, rispose ordinando l'espulsione da Parma e Piacenza di tutti i nati negli stati pontifici e di tutti i religiosi che parteggiavano per il papa. Formò un'alleanza militare con Modena, Venezia e il Granducato di Toscana per costringere il pontefice a cambiare politica. Nel 1644, essendo il Papa vicino alla morte, le parti in guerra firmarono un trattato che permise a Odoardo di riavere i territori laziali, purché saldasse i debiti pregressi.

Il 10 settembre 1646 Odoardo morì dopo una breve malattia e venne sepolto nella chiesa dei Cappuccini di Parma senza pompa, come aveva richiesto.

ISACCO GIOACCHINO LEVI (Busseto, 1818-1908)

Odoardo Farnese, 1847

Olio su tela, cm 77,5 × 59. Busseto, Fondazione Cariparma, F 2269 (vedi riproduzione a p. 42)

Per favorire negli studi il concittadino Isacco Gioacchino Levi, studente all'Accademia di Belle Arti di Parma e in gravi ristrettezze economiche, il Monte di Pietà di Busseto commissiona al giovane pittore, a partire dal 1842, una numerosa serie di dipinti. I primi lavori riguardano il completamento della serie dei ritratti dei sovrani ducali da esporre nelle sale del Monte. L'Amministrazione richiede in particolare la realizzazione di copie "da dipinti esistenti nel Palazzo Ducale di Giardini in Parma, purché siano di buoni pennelli" (AMPB, fasc. Acquisto quadri). Nel giro di quattro anni i ritratti eseguiti saranno sei, nell'ordine: Ranuccio I, Maria Luigia d'Austria, Odoardo, Ottavio, Alessandro e Pierluigi Farnese. Nel 1848 seguirà il ritratto di Napoleone, in copia da Gérard, ed infine quello di Vittorio Emanuele II (1860).

Nel ritratto bussetano, un giovanissimo Odoardo indossa un gilet giallo, chiuso sul davanti da fiocchi verdi. L'ampio colletto è arricchito con pizzi e sul petto scende una fascia verde.

Il dipinto è certamente copia dell'esemplare della Galleria Nazionale di Parma, proveniente dalle collezioni ducali e documentato nel Palazzo del Giardino già nel 1834. Altre versioni sono in città, presso l'Ordine Costantiniano di San Giorgio, e a Mamiano di Traversetolo presso la Fondazione Magnani Rocca. Per tutte queste Mariangela Giusto ha ipotizzato la presenza di un perduto prototipo, forse da Justus Sustermans, artista fiammingo attivo a Firenze presso la corte dei Medici e grazie a Margherita di Toscana anche presso i Farnese.

C.D.

FRANCESCO GRISENDI, *Breve relazione intorno all'origine della sagra Immagine riverita nella sua chiesa, posta in Parma col titolo di Santa Maria del Quartiere [...]*, con descrizione degli apparati effimeri per la consacrazione del 1628, Parma, Giuseppe Rosati, 1699

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Parm. in 8°*, 307, 2

Questa fondamentale fonte per la storia di Santa Maria del Quartiere riferisce degli impressionanti apparati spettacolari allestiti il 20 maggio 1620, ossia la terza domenica del mese mariano, per la solenne traslazione della venerata immagine per la quale il tempio era stato costruito, sotto l'egida della corte farnesiana. L'assenso alla cerimonia concesso dal duca Odoardo suggerisce che l'evento festivo, connotato in senso fortemente teatrale, sia stato una sorta di prova generale per le mirabolanti scenografie in preparazione per le nozze ducali previste l'autunno seguente, ovvero un modo per testare la formidabile équipe di pittori, scultori, architetti, scenografi, artificieri e carpentieri teatrali assoldata dai Farnese in vista delle nozze (ADORNI, MAMBRIANI 2009, pp. 41-42).

Grisendi riferisce che la processione solenne partì con l'icona dalla Piazza grande, attraversò il ponte Nuovo, la piazza della Rocchetta e tutta la strada maestra di Santa Croce (oggi D'Azeglio) al suono dei mortai, di tutte le campane della città e di brani musicali appositamente composti. Il tragitto era addobbato con arredi effimeri e arazzi (in parte prestati dalla corte), fino al Borgo Bertano (l'attuale borgo Bernabei, in asse con la chiesa), scandito da «diversi archivolti, a giusta misura sostenuti da certe colonnate, nobilmente disposte, fatte a pittura di vari colori; venendo ornati li muri con arazzi della guardaroba di Sua Altezza e frameschiati tra essi molte pitture, al vivo espresse ne' quadri, con bellissima disposizione» (GRISENDI 1699, p. 32).

Nei giorni precedenti sopra la chiesa era stata allestita una straordinaria macchina pirotecnica, realizzata con ogni probabilità sull'estradosso della cupola a padiglione esagonale, non ancora coperta di tegole e sottoposta, sembra a richiesta degli stessi capimastri, a un collaudo strutturale, grazie ai pesanti cannoni di bronzo issati sugli spigoli-contrafforte. Finite le funzioni religiose sul sagrato e in chiesa, alla presenza della duchessa madre e di tutte le autorità cittadine, all'imbrunire sulla cupola apparve «un drago volante, serpeggiante attorno d'una Vergine in piedi, che teneva nella sua destra una croce e con la sinistra spruzzando dal petto latte, ne uccideva un'idra di sette capi, che usciva dalla bocca di detto dragone [...] Si videro bellissimi scherzi volanti, che si convertivano in piogge, girando ancora da tutte le parti; e negli ultimi periodi del suo essere, si facevano anch'essi udire in strepiti rimbombanti, o vedere in cadenti lumiere, ch'allettavano molto gli spettatori. Non furono appena forniti questi, che partendosi una striscia di fuoco, uscita come dalla sinistra mano di quella figura, già rappresentante la Vergine; ed a guisa di un lampo, dilatandosi per l'ascritto contorno; accese subito il petto dell'Idra degli sette capi; e svaporando da essa la fiamma, si avanzò tanto che dal suo sfavillare ne restò consumata la figura del Drago ancora; vedendosi solo illesa quella della Vergine» (ivi, pp. 33, 37-40). Forse sulla scorta di questo fortunato avvio spettacolare, poco tempo dopo nella chiesa «fu rappresentata [...] al vivo, da più di centocinquanta personaggi la Passione di Gesù Cristo; che si vide, a consolazione di più anime, posta in subito alle stampe. Questa riuscì di non ordinaria e divota soddisfazione a molti e a' Principi stessi, che incognitamente vi si portarono. Anzi, nel partirsi dalli più alti palchi gli spettatori, soddisfatti e compunti molto (per opera forse del nemico), si spezzò un'antenna: e se bene cadendo l'uno sopra dell'altro, con l'aiuto del benignissimo Dio e della sacratissima Vergine Madre, niuno restò mal offeso: perché tutti, nell'atto di sentirsi a mancare il palchetto di sotto, alzarono la voce, invocando l'aiuto di una tanta celeste Signora. Quest'opera non fu poi replicata di più; né meno in altrettante occasioni, potettero li rappresentanti convenire a recitarla di nuovo: con tutto che venisse da molti desiderata: non sapendosi altra causa, se non quella d'infermarsi sempre qualcheduna delle parti più degne, quando si ponevano in ordine per rappresentarla di nuovo» (ivi, pp. 45-46).

C.M.



Evocazione della macchina pirotecnica incendiata il 20 maggio 1628 sopra la chiesa di Santa Maria del Quartiere (elaborazione di C.M. sulla base di un acquerello di A. Sanseverini conservato all'Archivio di Stato di Parma e della celebre incisione con l'Immacolata e il drago di A. Dürer)

DESCRITTIONE DELL' APPARATO.

FATTO, PER HONORARE LA PRIMA, E SOLENNE ENTRATA IN PARMA
DELLA SERENISSIMA PRENCIPESSA,

MARGHERITA DI TOSCANA,
DVCHessa DI PARMA, PIACENZA, &c.



PUBLICATOSI l'anno passato, allo spuntar dell' Estate, nella Real Corte di Parma, ch' al seguente Autunno s' hauesse in Firenze a celebrare il Matrimonio, tanti anni già stabilito dalli Sereniss. PP. di gloriosa memoria: il G. D. Cosimo Secondo, ed il Duca Ranuccio, frà le Altezze de' loro Figliuoli: il Sereniss. D. Odoardo Farnese, e la Sereniss. Prencipessa Margherita di Toscana; a sì felice nuoua, e sì bramata resolutione, subito si congregarono gli Illustriss. SS. Antiani, e Consiglio della Città, e ringratiando prima N. S. con Messa solenne, cantata nel Tempio della Madonna della Steccata loro Capella, e rallegrandosene poi con Madama Sereniss. Reggente, e col Sig. Duca di lei Figlio; Sereniss. Padroni Nostri; indi si diedero al far le prouisioni necessarie, ed opportune, per riceuere con quel maggior decoro, e splendore, che fosse possibile, una tanta Prencipessa.

Diede perciò tutto il Consiglio autorità alli SS. Antiani, che facessero loro stessi, o giudicando più istpediente, eleggessero altri a tal attione Deputati, che rappresentassero l' Vniuersità, dando loro amplissima facoltà di fare, e di spendere senza riferire, tutto ciò, che bisognasse, per vn tanto riceuimento. In virtù di tal ordinatione stabilirono prima i SS. Antiani, che si riformasse la Piazza maggiore della Città, e che si fabricasse vn Palagio alla Comunità, magnifico, e nobile molto più del vecchio rouinato, e sopra ciò deputarono li M. Ill. SS. il Sig. Lodouico Cancelli, ed il Sig. Melchiorre Ferrara. Deputarono in oltre sopra l' Apparato, ed Allegrezze Nuttiali, da farsi a nome della Città, gli Infra scritti Signori.

L' Illustriss. Sig. Marcello Prati, Consigliero di S. A. e Capo de' SS. Antiani, e Consiglio della Città, e con esso i Molto Illustri Signori:

Il Sig. Lodouico Cancelli. Il Sig. Pirro Tagliaferri. Il Sig. Antonio Bazuoli.

A

E perche

Apparati effimeri per le nozze farnesiane del 1628

Già nel 1626 la duchessa reggente Margherita Aldobrandini aveva annunciato alle Comunità dei ducati il matrimonio del figlio con una principessa toscana, per consentire loro di approntare i tradizionali donativi. Gli Anziani di Parma, dopo aver organizzato una messa cantata nella chiesa della Steccata, «si diedero al fare le provisioni necessarie, ed opportune, per ricevere con quel maggior decoro, e splendore, che fosse possibile, una tanta principessa»; scelsero come registi degli eventi Lodovico Cantelli e Melchiorre Ferrara, «dando loro amplissima facoltà di fare, e di spendere senza riferire, tutto ciò, che bisognasse, per un tanto ricevimento». Gli Anziani decisero nel contempo di «riformare la Piazza maggiore della città e che si fabbricasse un palagio alla Comunità, magnifico e nobile molto più del vecchio rovinato [...] ma ben'anche l'apparato per l'entrata, ed allegrezze da farsi per tal ricevimento». Scelsero per il disegno Giovan Battista Magnani, ingegnere di fortificazioni e architetto ordinario della Città, e il letterato piacentino Marcello Buttigli «affinché animasse gli archi e restante dell'apparato di statoe, historie, imprese, ed iscrizioni» (BUTTIGLI 1629, pp. 1-2). La Comunità ebbe così «il tempo adeguato per coprire le enormi spese che avrebbe dovuto sostenere. I Parmigiani riuscirono a racimolare un donativo di 600.000 lire, raccolto tra feudatari, cittadini e abitanti del contado per la coppia» (HANLON 2014, p. 170).

L'allestimento prevedeva apparati realizzati lungo il tradizionale percorso del corteo della sposa, secondo le consuetudini di casa Farnese, dal ponte sull'Enza fino al Palazzo ducale.

Ma i lavori di allestimento si prolungarono oltre il termine previsto. Il giovane duca solo il 2 ottobre 1628 partì per Firenze con un seguito di cinquecento persone tra ufficiali di corte, feudatari parmigiani e piacentini, paggi e servitori e un corteo di cavalli e centoventi carri bardati con «coperte di veluto creme fino, figurate nel contorno a' fiorami di tele d'oro, e d'argento, e nel mezzo campeggiate colle ducali armi Farnesj inquadrare» per l'entrata solenne in Firenze. Il matrimonio fu celebrato nella cattedrale di Santa Maria del Fiore. Intanto a Parma la Comunità festeggiò «con pubblici fuochi e messa solenne, cantata nel famoso tempio della Steccata, e il clero con messa e Te Deum solennemente cantati nel Duomo» (BUTTIGLI 1629, pp. 95-96).

Rientrato a Parma, Odoardo «si diede con molto calore a sollecitare la spedizione de gli apparati e feste, le quali havevano del non ordinario [...] ridotte alla fine le cose a buon termine [...] e] alli venticinque di novembre significò alla Serenissima sua ch'ella poteva venire». Margherita, accompagnata da Giulia Farnese, e dal marchese Alfonso Pallavicino partì alla volta di Parma, con un seguito di quindici carrozze a sei cavalli e trenta a quattro, oltre cinquecento fra paggi e staffieri vestiti con belle livree, passando per Bologna, Modena e Reggio.

Verso mezzogiorno di un giorno agli inizi di dicembre, il corteo arrivò al ponte all'Enza varcando il primo apparato, l'arco eretto ventotto anni prima, in occasione dell'entrata di Margherita Aldobrandini, restaurato e ornato con nuovi stucchi e pitture (ivi, p. 2) il cui programma iconografico «sottolineava come le divinità

Marcello Buttigli, Descrizione dell'apparato fatto per honorare la prima e solenne entrata in Parma della serenissima principessa Margherita di Toscana [...], in Parma, appresso Seth & Erasmo Viotti, 1629. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina.

protettrici dei campi e della terra accogliessero benignamente la sposa, portatrice di fecondità» (DALL'ACQUA 1992, p. 136); qui i due sposi si ricongiunsero e proseguirono, «in carrozza ferrata» verso Parma fino al principio della Tagliata, a mezzo miglio dalla città, dove era stato costruito, su progetto di Magnani, un arco in muratura, l'attuale arco di San Lazzaro. Circa 160 metri oltre, era stato eretto il Palazzo di Imeneo e Venere; «da Madama serenissima reggente fu data la carica di fabbricare un tal palagio al Sig. Girolamo Rainaldi, architetto in Roma del Popolo romano ed in Parma primo architetto de' serenissimi Farnesi», edificio che, benché posticcio, doveva essere «magnifico nulladimeno per fabbrica, e reggio per addobbamento [e dal quale], dopo di aver preso regal rinfrescamento [...] havendo veduto da qualche parte delle sue milizie rappresentarsi vaga, e dilettevole battaglia» (ivi, p. 18), il corteo doveva dirigersi per la solenne entrata in città attraverso la porta di San Michele. Già apprezzato dalla committenza per gli ampliamenti dei palazzi della Fontana e di corte, il Rainaldi progettò un edificio di cui si conoscono due disegni, conservati nella Zentralbibliothek di Zurigo (Codex B 82, Ardüser nn. 34 e 138).

La nevicata che già accompagnava il corteo «guastò tutti i disegni fatti, ed impedì che quel giorno si facesse la solenne entrata» (BUTTIGLI 1629, p. 98) e per più giorni a seguire.

Mercoledì 6 dicembre, finalmente il corteo e la sposa, in «lettica scoperta» come d'uso per le spose dei Farnese, si recarono fuori le mura ed entrarono nel palazzo effimero per assistere al torneo guerresco organizzato «nelli due campi, piantati fra la città, ed il Palagio di Venere e d'Imeneo».

Lo spettacolo fu giudicato di grandissimo gusto e bellissimo per il gran numero di comparse e per il rombo di tutte le artiglierie in campo; ma continuando implacabile la nevicata, il terreno pieno di acqua e fango obbligò a differirne la fine alla domenica successiva; l'interruzione dei combattimenti fu interpretata dal popolo come un buon augurio: la sposa era arrivata per assicurare la pace. Durante la notte due terremoti scossero la città senza fare danni a cose o a persone e anche questo fu interpretato come plauso della «terra del ducato» per l'arrivo della giovane e feconda sposa.

Il sabato seguente, 9 dicembre, ripresero i festeggiamenti e «dopo i vesperi» il corteo rientrò nel palazzo di Venere e Imeneo per la «superbissima colazione» alla presenza di dame e cavalieri e del padre Ravizza, lettore dell'università dei Gesuiti, che spiegò agli intervenuti il significato simbolico dell'allestimento decorativo del salone progettato da Rainaldi.

Uscito dal Palazzo il corteo si diresse verso la controscarpa della fossa della città, dove era stato progettato – sempre da Rainaldi – un portico sotto il quale il Vescovo, con i Canonici e i Consorziali e tutto il clero della città, ricevette la sposa per la cerimonia dell'adorazione della Croce.

Ormai tramontato il sole, finalmente avvenne l'entrata ufficiale in città secondo il progetto iniziale, tra le salve di tutta l'artiglieria disposta sul bastione di San Michele, cui rispondevano nell'ordine quella in Cittadella e quella sul bastione di San Girolamo.

*Giusto Sustermans
(ambito di),
Margherita de' Medici,
1630 circa.
Olio su tela. Parma,
Complesso Monumentale
della Pilotta, Galleria
Nazionale
(opera non esposta).*



Apriva il corteo, su un cavallo bianco con sella e finimenti ricamati d'oro, il cavalier Baiardi, riccamente vestito insieme alla sua compagnia di archibugieri dalle casacche rosse. Seguivano tutti i religiosi, Gesuiti, Teatini, Cappuccini, e tutto il Clero; chiudevano i Canonici e Consorziali del Duomo che alla destra della strada precedevano la lettiga. Alla sinistra procedevano tutti i nobili e i cavalieri, parmigiani e piacentini, ma anche forestieri, a due a due a cavallo con selle e finimenti ricamati e con abiti tempestati d'oro e gioie, mentre i loro paggi e staffieri con superbe livree. Intorno al baldacchino stavano 25 guardie tedesche e 25 arcieri con alabarde e archi dorati e livrea, calze e colletti di velluto cremisi e giacca e sottocalza di raso argentato e cappotti scarlatti con maniche ricamate d'oro. Seguivano il baldacchino due compagnie di cavalli, una con 50 lance, l'altra di 100 carrozze ornate di pennacchi e bande cremisi; la carrozza di Giulia Farnese, principessa della Vetrana, con i suoi 12 cavalieri, le dame parmigiane e piacentine su 12 carrozze a sei cavalli e infine una lunga schiera di almeno 100 carrozze di dame e cavalieri.

Da porta di San Michele, «tutta di marmo dalla cima al fondo, campeggiata nell'esterior facciata di bugne rustiche» (ivi, p. 37), l'intero percorso, dalla strada maestra (attuale via della Repubblica) fino al Duomo e da lì fino al Palazzo ducale, era ornato da «doppieri accesi di cera bianca, piantati su torcere di ferro, le quali si' dall'una, come dall'altra parte della strada distinte in proporzionata distanza, ed appese alle muraglie delle case, ascendevano al numero di ben mille torcie, ed illuminavano la strada maestosamente [...]. Tutte le finestre delle case [erano] illuminate...[come] la piazza del Duomo, la piazza grande della Città, il palagio della Comunità, e tutti gli archi, per quest'entrata eretti, i quali arricchiti di numerosa schiera di vari e vaghi lumi, fecero sì che la notte con l'imprestata luce, comparve emula del giorno» (ivi, p. 118).

Appena prima della piazza della città, il corteo passò sotto un terzo arco, eretto tra il principiato Palazzo comunale e quello di fronte, dell'Uditore criminale, molto simile all'arco precedente come composizione architettonica, ma di ordine ionico, ornato con le statue degli eroi Farnese e Medici. Girando a destra «andandosi dalla piazza verso San Paolo, [...] sorgeva un'Arco di legname, d'ordine corinthio, di bell'invenzione» (ivi, p. 50) decorato con i personaggi e gli emblemi delle due casate.

Da qui il corteo proseguì verso il Duomo; i Canonici, i Consorziali e i Fabbricieri del Duomo avevano dato l'incarico agli stessi Magnani e Buttigli di decorare la facciata della Cattedrale «moltiplicando varietà, e novità di compositioni, quegli inventando maniera di concertare più forti di ordini, e membra d'architettura, per farlo parere più magnifico, e nobile, e quelli non risparmiando spesa, per arricchirlo di statue e quadri bronzati» (ivi, p. 64); lì la sposa venne benedetta e condotta all'altare maggiore dove si inginocchiò per ascoltare il *Te Deum*.

Uscito dal Duomo per recarsi a Corte, il corteo svoltò verso San Paolo e lì, «in testa alla strada, sul diritto delle mura di quel monasterio, [potè ammirare] una prospettiva dell'architetto d'ordine composito, finta di marmi misti, dedicata alla gloriosa memoria de' semidei Aldobrandini» (ivi, p. 79), la casata della duchessa reggente.

Terminava l'allestimento nuziale un quinto arco, quello di Corte, eretto ventotto anni prima per l'arrivo di Margherita Aldobrandini e dedicato alla memoria del duca Ottavio e della moglie Margherita d'Austria. Il vecchio «Portone di corte», di ordine composito toscano e dorico, era stato arricchito di ulteriori dieci statue e chiamato «l'Arco delle Margherite».

Arrivata a palazzo, la sposa finalmente trovò ad aspettarla ai piedi dello scalone «S.A. Madama Serenissima Madre, la quale ricevendola con affettuosi e veramente materni abbracciamenti», tra le grida del popolo che le augurava lunga vita, figli e felicità, la condusse al suo appartamento.

La domenica successiva, 10 dicembre, venne allestito un sontuoso pranzo che durò fino a sera; nel frattempo 200 dame invitate dal duca si riunivano nella sala detta de' Tedeschi, «riccamente gioiellate e nobilmente vestite che sembravano principesse»; arrivarono molti nobili e principi stranieri e si disposero su alcuni palchi eretti e destra e a sinistra della sala per godere della vista degli sposi. In fondo alla sala fu eretto un baldacchino di broccato ricamato sotto il quale vennero disposte per i principi sedie da appoggio ricoperte dello stesso broccato. La festa da ballo cominciò quando al suono di viole entrarono gli sposi, tra gli inchini e le riverenze degli invitati in una sala «illuminata da infinita quantità di gioie». Durante il ballo all'improvviso, un suono di trombe e tamburi, e poi una sinfonia di strumenti, «si' da mano come da fiato», e poi al rimbombo di «belliche squille, comparve sopra d'un ricco ed eminente carro, tirato da dui gran cani bianchi, la Fede» e si diede inizio alla «sfida di Cosmofilo», torneo a piedi, del quale il duca volle essere il «Mantenitore».

Alla prima festa da ballo ne seguirono altre cinque, sempre nella Sala de' Tedeschi, intermezze dalla rappresentazione della favola boccaccesca *Aminta*, di Torquato Tasso organizzata, la notte di mercoledì 13 dicembre, nel primo cortile della Pilotta, quello di San Pietro Martire, dove il duca aveva fatto costruire un teatro provvisorio. A fine dicembre, «ultima per ordine, e prima per magnificenza d'apparato, per numero, ed eminenza de' personaggi fù la rappresentazione del torneo, [...] ed eseguito nel superbissimo theatro, che fece fabricare [...] Ranuccio I» (ivi, p. 245), il Teatro Farnese, entrando nel quale lo spettatore non può «avanzarsi molti passi, che non s'arresti il piede. La maestà del proscenio rapisce l'occhio, la bellezza dell'architettura, la vaghezza della pittura, la vivezza della scoltura pasce si fattamente l'animo» (ivi, p. 252), dove venne eseguito il torneo *Mercurio e Marte*, scritto da Claudio Achillini e musicato da Claudio Monteverdi spettacolo al quale parteciparono i nobili e lo sposo stesso, Odoardo Farnese, seduto sul carro di Nettuno tra tritoni, deità e mostri marini che invitò ad uscire i flutti marini e allora «s'udi strepito grande di acque sgorganti da due lati del proscenio, e di repente vedesi tutto il campo ripieno di acque, elevate fino la secondo grado esteriore del teatro» (ivi, p. 345).

Con questo ultimo colpo di scena, terminò il festeggiamento nuziale del dicembre del 1628, che aveva trasformato in teatro l'intera città, le vie, le piazze e le strade che portavano oltre le mura fino al confine con il territorio reggiano.

F.M.

MARCELLO BUTTIGLI (Piacenza, notizie nel 1619-29)

Descrizione dell'apparato fatto per honorare la prima e solenne entrata in Parma della serenissima principessa Margherita di Toscana [...], in Parma, appresso Seth & Erasmo Viotti, 1629

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, X 5 20946

Il volume, scritto dal letterato piacentino Marcello Buttigli, è suddiviso in 24 capitoli; i primi dieci descrivono dettagliatamente tutte le strutture effimere erette e il loro programma iconografico, gli altri la cronaca degli avvenimenti, dall'entrata nel ducato fino allo spettacolo allestito al Teatro Farnese.

Agli artisti di corte Giovanni Battista Magnani e Girolamo Rainaldi venne affidata la realizzazione dei disegni preparatori per le stampe destinate all'illustrazione del volume poi tradotti dai fratelli milanesi Giovanni Paolo e Carlo Bianchi, incisori ed editori di stampe.

Forse a causa della pressione dell'autore o della corte sullo stampatore, la *Descrizione* fu pubblicata priva delle previste illustrazioni, un apparato iconografico così ampio e complesso da ingenerare inevitabili ritardi (TRAVISONNI 2010, p. 43). Nelle prime pagine lo stampatore Viotti rivela che la «relazione sarebbe uscita dalla stampa, ornata di quegli ornamenti, colli quali un real apparato e molte imperiali feste comparvero in faccia al mondo, se per fatal disgratia sua alcuni, che tolsero l'assonto d'intagliare in rame gli archi trionfali, i proskenij e le scene, parte da lunghe infermità aggravati, parte da inaspettata morte oppressi, non havessero prima per molti mesi prolungata, e poi alla fine lasciata l'opera imperfetta».

Sappiamo però da documenti pervenuti che i rami furono incisi e consegnati (ivi, p. 44); fortunatamente poco a poco riemergono alcuni disegni preparatori (già si conosceva la pianta del teatro all'aperto nel cortile della Pilotta) e alcune prove di stampa dei rami eseguiti, in grado di restituire un'idea anche viviva almeno dei principali allestimenti effimeri realizzati per l'ingresso solenne in Parma di Margherita di Toscana: due degli archi progettati da Magnani (il primo tuscanico sul torrente Enza e il terzo ionico alla fine di strada della Repubblica sulla piazza), la pianta della battaglia inscenata, gli alzati del palazzo di Venere e Imeneo costruito da Girolamo Rainaldi a due terzi della "Tagliata", e infine il frontespizio del volume del Buttigli su disegno di Carlo Rainaldi, probabilmente la prima e buona prova documentata della sua attività.

F.M.

CARLO RAINALDI (Roma, 1611-1691), inv., CARLO BIANCHI (Milano, I metà sec. XVII), inc.

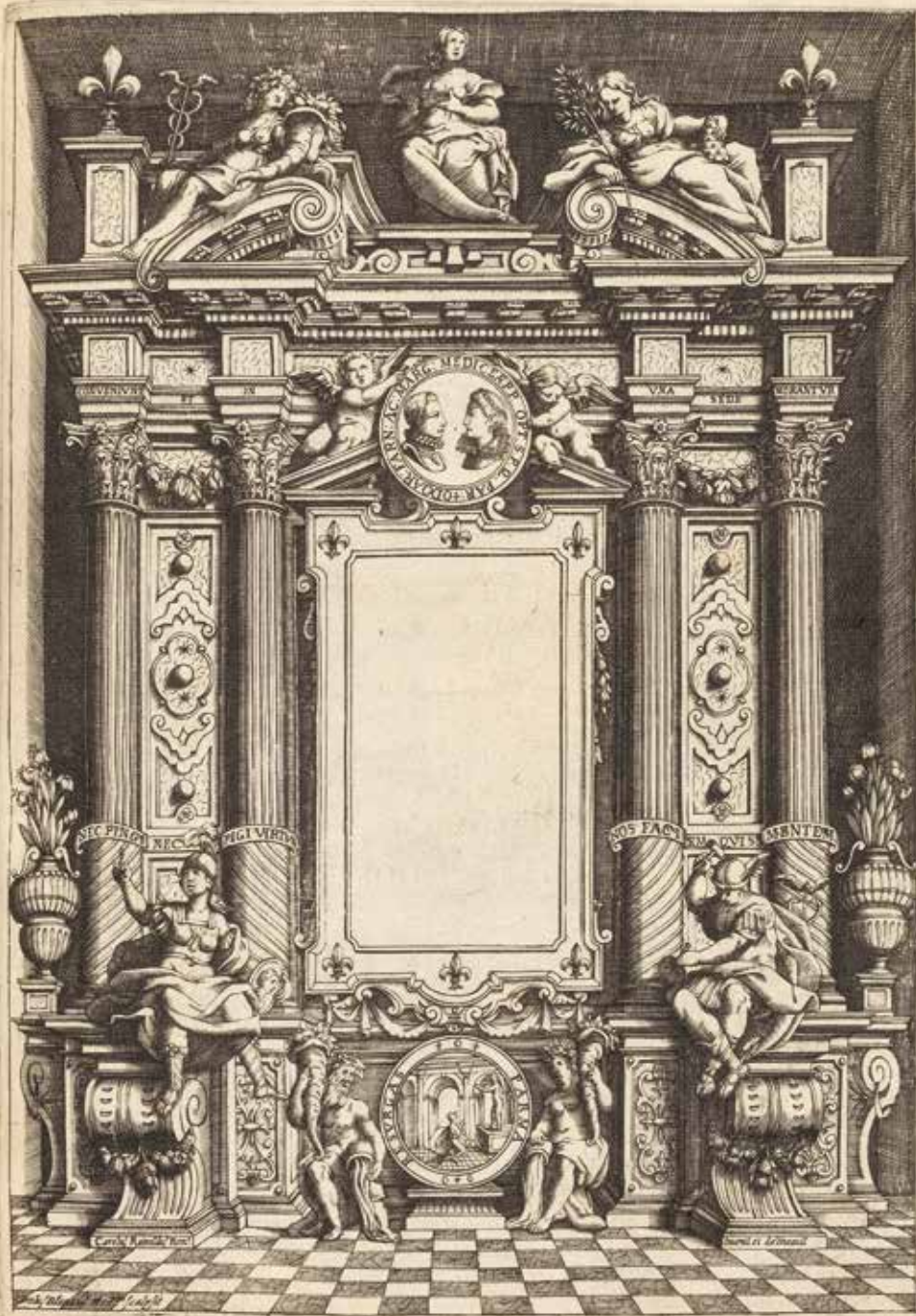
Prova di stampa per il frontespizio del volume di Marcello Buttigli, Apparato fatto, per honorare la prima e solenne entrata in Parma della serenissima principessa, Margherita di Toscana, duchessa di Parma, Piacenza & c., Parma: Seth & Erasmo Viotti, 1629

Riproduzione dell'incisione (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, WBS VB 5.335 C 7 RP, Appendix N. 17)

Proveniente da un volume conservato nella Biblioteca Reale di Bruxelles, ideato da Carlo Rainaldi, appena diciassettenne, figlio di Girolamo architetto romano della corte Farnese, e inciso dal milanese Carlo Bianchi, è quasi certamente il frontespizio privo delle iscrizioni, realizzato per il volume di Buttigli con il ragguaglio degli allestimenti nuziali e dei festeggiamenti del 1628 (si vedano le firme alla base delle mensole e in basso a sinistra).

L'impostazione è quella di un'imponente ancona barocca che inquadra una grande "pala" bianca, con cornice a sei gigli, sormontata da un medaglione con i profili di Odoardo Farnese e Margherita de' Medici. Nel ricco basamento con fregi a rilievo, compaiono le statue di Minerva e Mercurio intenti a ritrarre rispettivamente la sposa e lo sposo accompagnate da un cartiglio con il motto NEC PINGI NEC FIGI VIRTUS | NOS FACIEM QUIS MENTEM (la virtù non si può né dipingere né scolpire: noi [rappresentiamo] il volto, altri [rappresenteranno] l'animo) che allude all'impossibilità degli artisti di raffigurare fedelmente la Virtù in questo caso dei due sposi. Ai loro piedi, tra le personificazioni dell'Arno e della Parma un medaglione centrale riporta l'esergo RESURGAS PARMA.

Sul basamento poggiano 4 colonne con fusto strigilato in basso e scanalato in alto, tra le quali sono incastonate le sei palle mediche, e capitelli corinzi che sostengono una trabeazione su cui corre la scritta [Odoardo Farnese e Margherita de' Medici] CONVENIVNT ET IN VNA SEDE MORANTVR (stanno bene insieme e possono convivere), citazione, ma capovolta in positivo, di un verso di Ovidio; sopra un





frontone spezzato, riferibile all'invenzione michelangiolesca nella Tombe medicee della Sagrestia Nuova a Firenze, sono adagate le personificazioni della *Felicitas Publica*, che nella mano destra regge il caduceo, segno di virtù, pace e sapienza e nella sinistra la cornucopia, simbolo di ricchezza, e della Sanità con in mano un ramo di ulivo e un favo di miele, ai lati di una terza figura femminile personificazione dell'Abbondanza; racchiudono il gruppo due grandi gigli, emblemi araldici sia dei Farnese che della città di Firenze. Nel suo saggio *A seventeenth-century book of engraved ornament* (in «The Burlington Magazine», vol. 128, n. 1005, 1986, pp. 893-903), Simon Jervis sostiene che la raccolta ov'è inserito il frontespizio, insieme ad altre 34 incisioni databili tra il 1610 e il 1640, potrebbe costituire una miscellanea documentale ad uso di repertorio di modelli di architettura, ornamenti e frontespizi.

F.M., C.M.

GIOVANNI BATTISTA MAGNANI (Parma, 1571-1653), inv.; CARLO BIANCHI (Milano, I metà sec. XVII), inc.

Arco sull'Enza, c. 1628

Riproduzione della prova di stampa (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, WBS VB 5.335 C 7 RP, Appendix N. 6)

Il primo ingresso nel Ducato di Parma di Margherita di Toscana avvenne attraverso l'arco sull'Enza, «largo quanto l'imboccatura del ponte verso Reggio», già eretto in occasione dell'entrata di Margherita Aldobrandini, ma restaurato e aggiornato con nuove decorazioni (BUTTIGLI 1629, p. 2). Era tuscanico, per rendere omaggio alla duchessa e per iniziare la serie scandita dagli ordini architettonici canonici, dopo Serlio e Vignola. Un omaggio ancora più sentito potrebbe essere quello dell'alzata centrale, in corrispondenza del solo fornice d'ingresso, che marca uno scarto insanabile rispetto agli antichi archi onorari romani, e veniva indicato a Roma nel primo Seicento come modello «fiorentino».

Sopra la trabeazione del doppio binato di paraste tuscaniche e ai lati dell'arco stavano due riquadri incassati con dipinte Pomona e Flora. Nel largo incasso fra i due timpani spezzati dell'alzata era dipinta una personificazione giacente dell'Enza.

B.A.



ALESSANDRO SANSEVERINI (Parma, 1742-1814), attr.

Arco trionfale fatto innalzare dalla Communità di Parma fuori di Parma fuori di Porta S. Michele tutt'ora esistente distante da mezzo miglio, eseguito nelle Nozze d'Elisabetta Farnese [sic, ma di Margherita de' Medici], inizio del XIX sec.

Lapis, penna e acquerellatura su carta, mm 475 × 375, Archivio di Stato di Parma, *Mappe e disegni*, 12/53

Finora ignoti disegni o prove di stampa dell'«arco al Taglio» – se si esclude il semiprospetto in miniatura che Carlo Rainaldi tratteggiò nel portale del suo palazzo nuziale (vedi *infra*) –, questo sembra esserne il più antico rilievo, privo tuttavia delle originarie volute superiori. Queste erano state evidentemente eseguite con tecniche effimere, a differenza della restante parte, eretta in muratura plausibilmente per due ragioni: evitare furti di materiali (l'arco era fuori dalle mura e incustodito) e reimpiegarne la struttura in futuro, come effettivamente avvenne (l'errore nel titolo si lega a uno di questi riutilizzi). L'arco fu ubicato sulla via Emilia a est della città, appena oltre la «tagliata», ossia la fascia di mezzo miglio attorno alle mura da lasciare sgombra per ragioni di sicurezza militare. Largo quanto la strada, per la *Descrizione* era ornato, come l'arco sull'Enza, di statue, epigrafi e grisaglie (dipinte da Luigi

Amidano: CRISPO 2000, cat. 51), che qui presentavano alla sposa le origini romane e la storia della città. Di ordine dorico, era «diviso in due piani, ed un frontespicio. Il primo piano [con] tre porte, una maggiore, di forma tonda, due minori di forma quadrata, le quali restano intermedie, e recinte da quattro pilastri di giusta altezza per ciaschedun prospetto [coronato da] una ballaustrata [...] di marmo» (BUTTIGLI 1629, pp. 6-7).

L'attribuzione qui proposta al conte Alessandro Sanseverini è confermata dalle stringenti analogie con i suoi numerosi autografi conservati (*L'ossessione della memoria...* 1997), tra le quali la caratteristica resa ingenua e incurante delle proporzioni, sempre troppo verticali. Benché inaffidabile per le misure, l'autore tramanda la forma del sopralzo perduto, con stilemi ricorrenti nell'opera di Giovanni Battista Magnani. La ballaustrata «di marmo» riappare in un disegno del 1805 (ASPr, MeD, 12/52), che mostra l'arco con la stessa forma, ma aggiornato per l'ingresso di Napoleone. Vent'anni dopo, all'arrivo di un altro imperatore, Francesco I d'Austria, la figlia Maria Luigia farà modificare ulteriormente la parte superiore in chiave neoclassica, eliminando le balaustre a vantaggio dell'ampio attico attuale e ornandolo di epigrafi e falsi rilievi a opera di Giambattista Borghesi (*Parma, immagini della città...* 2011, pp. 22-23).

C.M.

GIROLAMO RAINALDI (Roma, 1570-1655), inv. *Palazzo d'Himeneo Venere ereto per ricevimento della Ser.^{ma} Margarita di Toscana duchessa di Parma*

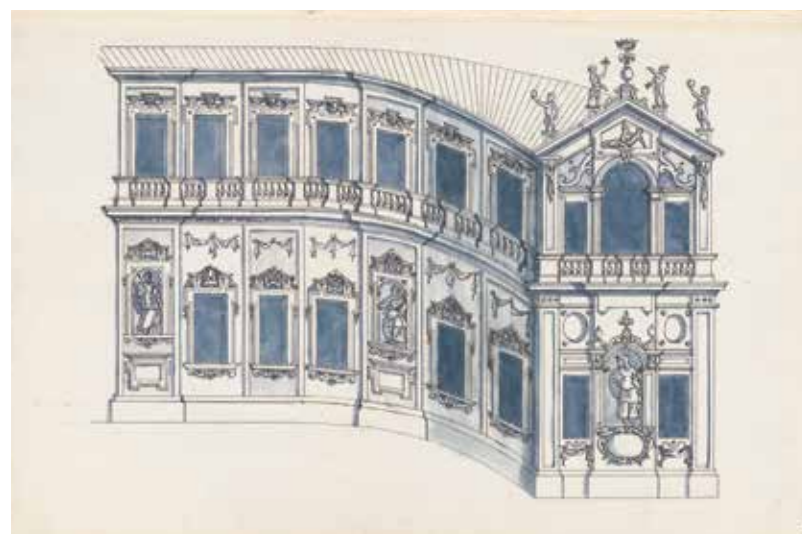
Riproduzione dei due disegni preparatori per l'incisione (Zürich, Zentralbibliothek, Ms. B 82, Codex Arduser, nn. 34 e 138)

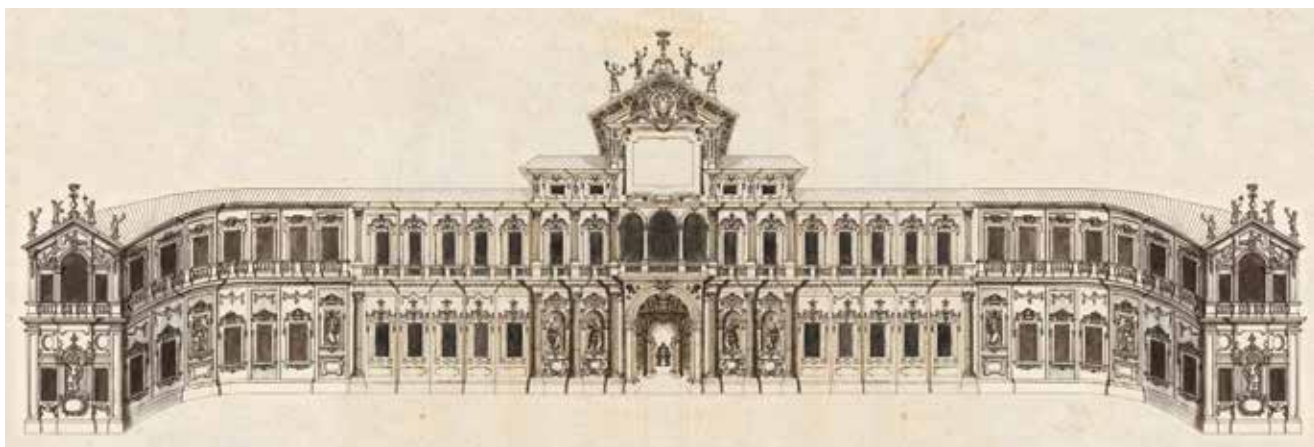
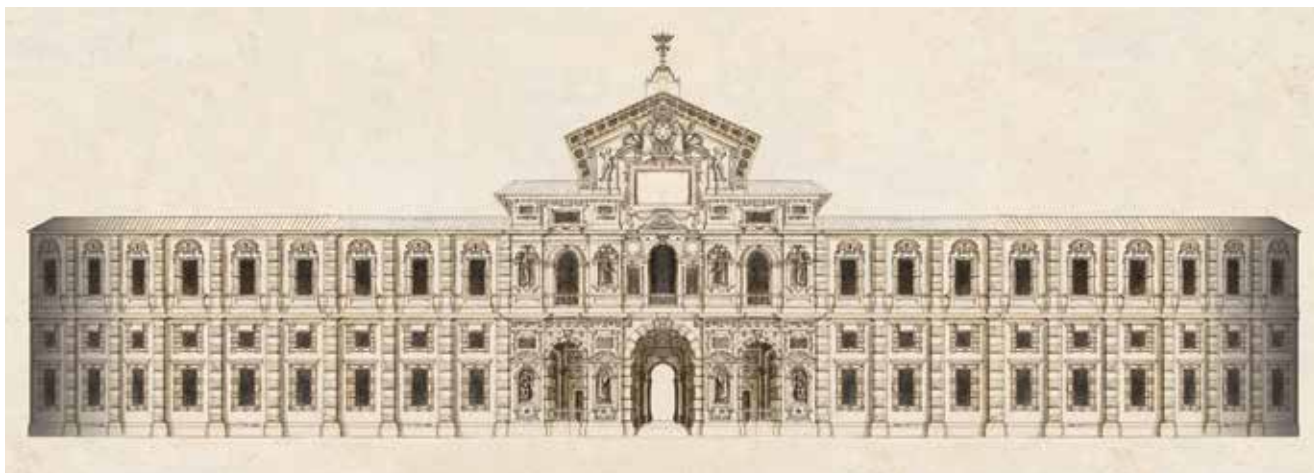
Tra le illustrazioni preparatorie per le incisioni, che presumibilmente sarebbero state realizzate a Milano nella bottega dei fratelli Bianchi, che dovevano arricchire il volume di Buttigli, questi due disegni preparatori, sono stati identificati a Zurigo, nella Biblioteca Centrale.

Dalla cronaca sappiamo che le spose Farnese da consuetudine, viaggiando su «lettica scoperta» prima di entrare in città erano ricevute in un Palazzo costruito fuori le mura dove si sarebbe tenuto il rinfresco di benvenuto e da dove avrebbero assistito ad uno spettacolare torneo militare. Margherita Aldobrandini, duchessa reggente, diede incarico all'architetto di casa Farnese, il romano Girolamo Rainaldi, di progettare e realizzare la costruzione.

Il primo documento ci mostra il disegno delle due facciate del palazzo, realizzato a due piani; già considerate due soluzioni progettuali per il fronte dell'edificio (MUSSINI 2013, p. 558-560), in realtà dall'attenta lettura del Buttigli e del disegno (sul basamento sotto la seconda finestra a destra e a sinistra), si evince che vi sono raffigurate le due facciate dell'edificio, la prima verso Reggio Emilia e la seconda verso Parma.

La prima è di ordine dorico al primo livello «col rustico senza pilastri», e al secondo di ordine ionico «senza pilastri distinto da semplici fine-





stre, intermedie da alcuni pilastrelli, fatti a bugne che salivano da terra fino al tetto». Nella parte centrale, appare un grande portale sovrastato da una galleria.

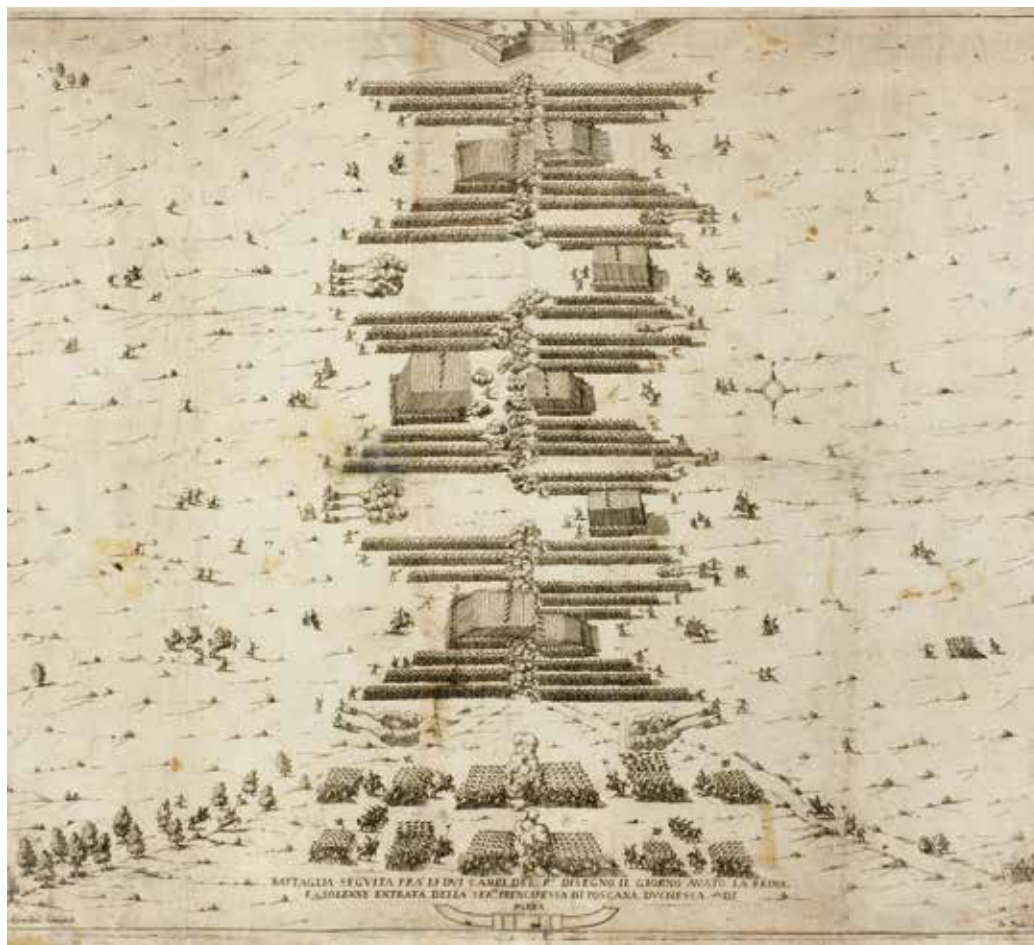
La seconda facciata, verso Parma, è progettata in ordine ionico al primo piano e corinzio al secondo, ma nella parte centrale l'ornamento è arricchito da sei colonne ioniche e corinzie con basi e capitelli che racchiudono il grande portale e la galleria soprastante. Da notare che sotto l'arco del portale viene riprodotto anche ciò che si sarebbe visto dell'arco trionfale costruito all'inizio del Taglio (attuale arco di San Lazzaro). Nella sommità del frontone un grande giglio farnesiano sorregge la corona ducale.

Il secondo disegno raffigura invece il prototipo di uno dei due corpi che «piegarono verso la città in forma di Teatro», affinché «i Cardinali, i Serenissimi Principi, le Dame ed i Cavalieri sedessero in luogo libero, dove potessero comodamente vedere le ordinanze, le battaglie, le salve, le rotte, le ritirate della soldatesca, se piovesse, si ritirassero a coperto nelle sale, camere e gallerie coperte di tavole, e tegole in modo che non sentissero alcuno patimento» (BUTTIGLI 1629, p. 20). Interessante notare l'uso della parte flessibile, caratteristica dell'architettura barocca, che fa qui la sua prima comparsa grazie all'importazione che ne fa un architetto romano aggiornato sulle tendenze compositive.

Un'elaborazione digitale, che proponiamo, ha permesso di ricostruire il Palazzo con le due facciate nella loro interezza.

*Ricostruzione delle due
facciate del Palazzo
d'Imeneo Venere verso
Reggio Emilia in alto,
verso Parma in basso.*

F.M.



[MELCHIORRE] GHERARDINI (Milano, 1607-1668) dis., GIOVANNI PAOLO BIANCHI (1590 ca./notizie fino al 1654), inc.

Battaglia seguita fra' li dui campi del p.° disegno il giorno avuto la prima e solenne entrata della Ser.^{ma} Prencipessa di Toscana, duchessa di Parma

Prova di stampa, mm 520 × 705. Parma, Fondazione Cariparma, F 3074.

L'incisione, fortuitamente rinvenuta pochi anni fa sul mercato antiquario e acquisita nelle raccolte di Fondazione Cariparma, raffigura il combattimento inscenato per le nozze ducali del 1628 tra l'arco di San Lazzaro e la porta di San Michele, nel momento in cui le truppe si dispongono «l'una contra l'altra per venire alla zuffa» (BUTTIGLI 1629, p. 101).

Nel margine superiore del foglio compare la vista a volo d'uccello delle mura farnesiane tra i bastioni di San Michele e di San Girolamo dove sono schierati i cannoni pronti alle salve, con al centro la porta di San Michele, ornata nel cornicione dai tre santi protettori della città (san Tommaso al centro, sant'I-lario vescovo a destra e san Vitale, nume tutelare del duca Odoardo, a sinistra), dalla quale si accede in città attraversando un ponte collocato sopra il fossato. Nel margine inferiore del disegno è delineata la pianta del Palazzo di Venere e Imeneo: al centro il grande salone per la cerimonia di presentazione della sposa e il pranzo di benvenuto; ai lati gli appartamenti per il duca e la duchessa. Ai due fianchi del corpo centrale, i due bracci incurvati a mo' di teatro verso la città, che al secondo livello ospitavano le gallerie balconate ove la corte poté assistere «comodamente» allo spettacolo.



Tutto il foglio è occupato dal racconto figurato del torneo; il giorno prima, il Mastro di campo generale del duca aveva disposto ventimila fanti e dodici compagnie di cavalli e piantato due campi, divisi dalla via Emilia, per i due eserciti che si sarebbero dovuti scontrare nel torneo.

A sud della strada erano schierati «tre squadroni di picche guarniti di archibugieri ed armati di maniche di moschettieri». A nord, «cinque squadroni di picche armati e guarniti conforme a gli opposti nella qualità, differenti nella quantità e positura» (ivi, p. 100).

Proprio davanti al Palazzo era disposta la cavalleria, anch'essa divisa in due squadre. Lo spettacolo cominciò con una salva di tutta l'artiglieria, moschetteria e archibugeria, poi gli eserciti cominciarono a muoversi l'un verso l'altro e iniziò la battaglia. Sappiamo tuttavia dalla cronaca che lo spettacolo venne interrotto da una forte nevicata.

F.M.

GIOVANNI BATTISTA MAGNANI (Parma, 1571-1653), inv., CARLO BIANCHI (Milano, I metà sec. XVII), inc.

Arco trionfale ionico nella contrada di San Michele all'imbocco della piazza Grande, 1628

Riproduzione della prova di stampa (ubicazione incognita; da CIRILLO 2013)

Grazie alla corrispondenza con la *Descrizione* del Buttigli, si può affermare che questa incisione rappresenta l'arco trionfale d'ordine ionico realizzato all'imbocco della piazza Grande. Partendo dall'alto si riconoscono: fra Belloona e Marte la statua del duca Alessandro, forse ispirata a quella nel gruppo di Simone Moschino ora nella reggia di Caserta; appena sotto, ai lati del sopralzo, l'alato Amore Divino e Giove, rispettivamente sopra la parasta con il duca Ranuccio Farnese alla base (a sinistra) e quella con il granduca Cosimo II de' Medici (a destra). Ai lati del frontone spezzato, sopra le porte minori, a sinistra la Provvidenza, a destra la Continenza.

È interessante che Buttigli insista qui sull'analogia compositiva con l'arco alla Tagliata (quello di San Lazzaro) perché ci aiuta a capire come fosse quest'ultimo prima dell'aggiunta neoclassica dell'attico (lo documentano i due disegni in ASPr, *MeD*, 12/52-53: vedi *infra*): «passata la Fontana, nell'imboccare della Piazza maggiore della Città, sorgeva un Arco d'ordine Ionico, simile, quanto al primo prospetto, a quello della Città eretto al Taglio; essendo anch'egli compartito in due piani, ed un frontespicio. Il primo piano era distinto in tre porte, due minori, ed una maggiore, questa da quelle differente solo di forma, poiché questa era tonda, e quelle quadre. Variava bene di ordine nell'Architettura, e nella qualità, e quantità de' gli ornamenti, gli ultimi de' quali erano più svelti, e più delicati de' primi; ma la collocazione delle statue era la medesima, eccettuando che sul cuneo dell'Arco non si vedeva statua nel diritto, come in quello della Città» (BUTTIGLI 1629, p. 40).

Oltre al fatto che entrambi gli archi presentavano omaggi alla sposa da parte farnesiana e allo sposo da parte medicea, l'analogia conclamata tra i due apparati, pur declinati con ordini architettonici diversi, aiuta a capire cosa rappresenti l'ordine dorico raffigurato ai lati dell'incisione: si può proporre che la porzione a sinistra sia lo spigolo del palazzo Comunale in costruzione su progetto dello stesso Magnani; se così fosse, quella speculare a destra potrebbe essere un adattamento grafico per simmetrizzare la tavola. Partendo dalla misura di circa 14 metri fra gli spigoli sulla piazza dei palazzi Comunale e dell'Uditore Criminale, le paraste doriche corrispondono all'incirca in altezza a quelle esistenti del palazzo Comunale e l'altezza generale dell'arco trionfale, compresa la testa di Alessandro, coinciderebbe all'incirca con la sua quota di gronda.

B.A.



Fotoinserimento dell'arco ionico eretto a fianco del palazzo Comunale, tra strada della Repubblica e Piazza Garibaldi.

GIOVANNI BATTISTA MAGNANI (Parma, 1571-1653), attr.

Progetto di arco trionfale ionico, c. 1628

Riproduzione di disegno acquerellato su carta (München, Staatliche Graphische Sammlung, *Bibiena Klebeband*, 4935)

Che questo bel disegno con linee e acquerello seppia (azzurro nelle tre scene) si debba a Magnani, lo indicano la composizione in generale, alcuni particolari tipici di altri disegni autografi, come l'uso dei vasi con fiori (nel caso molto simili a quelli incisi nell'arco trionfale sull'Enza, sempre del 1628), e le x per indicare la scrittura nelle cartelle.

Come già proposto in altre occasioni, si ribadisce qui la forte plausibilità che questo disegno, prelevato da Ferdinando Bibiena negli archivi farnesiani con molti altri poi confluiti nel suo portfolio a Monaco di Baviera, costituisca un progetto non realizzato per lo stesso tema della scheda precedente.

Compositivamente molto più interessante, fu probabilmente scartato per ragioni di budget e di tempo. Quale poteva essere la collocazione prevista? Grazie alla scala dimensionale a destra in basso, sappiamo che l'arco avrebbe misurato in larghezza braccia parmigiane 31,18 (circa 17 metri) da casa a casa: un poco più stretto dell'arco di San Lazzaro (18,6 metri da zoccolo a zoccolo), ma troppo ampio per l'imbocco di strada della Repubblica sulla piazza Grande (circa 14 metri). Si può così ipotizzare che Magnani volesse innalzarlo su contrada San Michele un po' prima del palazzo Comunale, dove la strada è ancora oggi più larga e si apre a ventaglio verso il palazzo stesso, come risulta nella celebre pianta di Parma dello Smeraldi. Si tratta di un allargamento realizzato o perfezionato per l'ingresso solenne di Maria di Portogallo, sposa del principe Alessandro Farnese, nel 1566 (ADORNI 2008, pp. 151-152).

Senza esagerare in precisione, probabilmente sarebbe sorto nel tratto che va dall'incrocio di contrada San Michele con i borghi della Macina e Sant'Apollinare (le attuali vie XX Marzo e Giacomo Tommasini) e la chiesa di San Vitale, allora più piccola e prospettante sulla piazzetta della Fontana verso il palazzo Comunale. In questo modo, superato l'arco trionfale, lo sguardo si sarebbe posato improvviso sulla Fontana e sulle due nuove facciate del palazzo in costruzione, per la soddisfazione del suo progettista, lo stesso Magnani, e della Comunità di Parma. Dopo il crollo dell'altissima torre civica nel 1606, dovuto anche alla reticenza degli Anziani nel garantirne l'onerosa manutenzione, e dopo tante belle parole spese, non si era ancora avviata la ricostruzione né della torre, né del palazzo Comunale. La situazione si sbloccò solamente nel 1626 in vista dell'ingresso solenne di Margherita di Toscana e su probabile sollecitazione della corte, affidando il progetto, almeno del secondo, a Magnani. La posa della prima pietra avvenne il 7 agosto 1627, troppo tardi per chiudere il cantiere entro la data delle nozze, nonostante i lavori fossero condotti dall'esperto mastro della Comunità, Andrea Scarpa, e soprintesi dallo stesso architetto (ivi, pp. 183-188). Si dovette privilegiare la costruzione della parte prospettante contrada San Michele, ma neanche quella si riuscì a completare, così da dover ammantarne il rustico con tecniche da effimero e coronarlo con un cornicione posticcio. L'incompletezza del nuovo palazzo, che probabilmente coesisteva con le rovine di quello medioevale, potrebbe aver indotto il ripensamento sulla collocazione e sulla forma dell'arco trionfale ionico, realizzato infine nel più ristretto imbocco nella piazza e in foggia semplificata, si direbbe con sensibilità più scenografica che architettonica.

La composizione dell'arco di Monaco, infatti, non solo è più complessa di quella eseguita sulla piazza, ma anche, per quello che si può dire rispetto allo stato attuale e alla descrizione del Buttigli, di quella dell'arco di San Lazzaro. Nel disegno è prevista un'intersezione di ordini ionici: quello minore a formare la serliana breve del fornice centrale, con trabeazione prolungata oltre le paraste maggiori a inquadrare i fornici minori, affiancati da paraste. La trabeazione maggiore è interrotta dall'arco centrale nel fregio e nell'architrave. Le due coppie di paraste maggiori sono ancor più legate dai frontoni sovrastanti, a rimarcare la specularità delle due pseudo edicole. In questo Magnani si può essere ispirato al *Libro Extraordinario* di Sebastiano Serlio, ma anche ai modi del romano Girolamo



Rainaldi, architetto di corte dal 1622, con il quale Magnani deve aver avuto modo di collaborare occasionalmente a partire del crollo della torre civica nel 1606. Anche il sopralzo con il piedestallo della figura a cavallo, che di per sé sembra ispirarsi in maniera invero un po' caricaturale al duca Alessandro a cavallo del Mochi in piazza Cavalli a Piacenza, appare organizzato in maniera più architettonica rispetto all'arco realizzato e poi inciso.

B.A.

FRANCESCO GUITTI (copia da)

Pianta del teatro temporaneo allestito nel cortile di San Pietro Martire in Pilotta, 1628

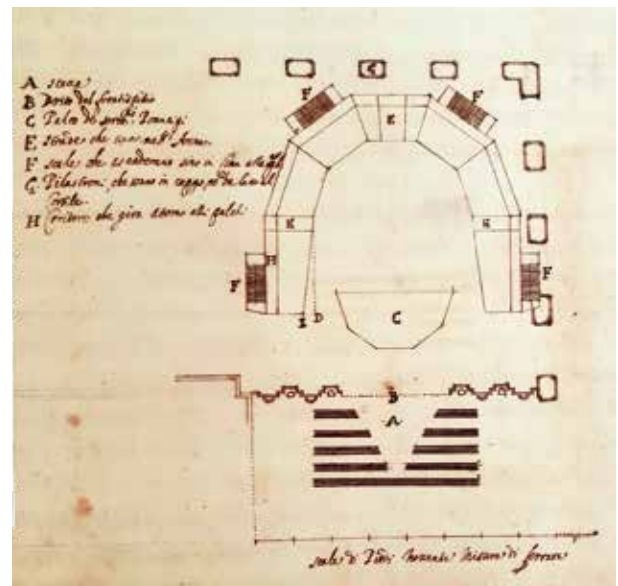
Riproduzione del disegno allegato a una lettera di Francesco Mazzi dell'8 dicembre 1627 (Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara, *Manoscritti Antonelli*, 660)

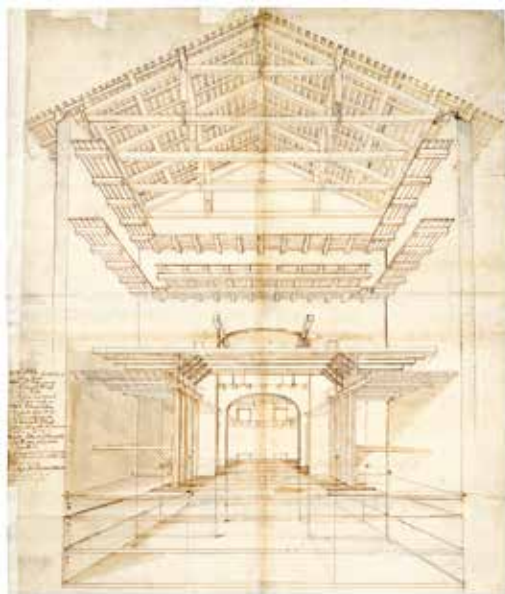
Forse più del Teatro Farnese, variamente legato all'antico, quello temporaneo all'aperto, realizzato dal ferrarese Francesco Guitti nel cortile di San Pietro Martire in Pilotta, presenta elementi di decisa novità che annuncia il sistema distributivo della futura sala teatrale all'italiana: non solamente il palcoscenico era organizzato come nel teatro superiore con le scene libere piatte dietro all'arcoscenico, ma il numeroso pubblico era ospitato in un doppio ordine di larghi palchi sovrapposti, ai quali si accedeva attraverso un «coritore» affiancato da quattro scale che «vanno dal fondo alla cima della fabrica».

Interessante è anche la forma dei palchi di testa, che si restringono verso il palcoscenico «perché gli spettatori si sfugiono l'uno con l'altro et habiano ocacione di meglio vedere», soluzione che anticipa la forma a campana di tanti teatri barocchi. Buttigli descrive anche il grande telone di 3600 braccia, una sorta di riproposizione del *velarium* degli antichi teatri romani, che copriva non solamente i palchi ma lo spazio fino al palcoscenico, nonché il sofisticato apparato di luci: «illuminavano il Theatro, Proscenio, e Scena, trecento, e più doppiieri di cera bianca, oltre a mille altri minori lumi, i quali artificiosamente disposti in modo, che non si vedevano, sbandeggiavano [scacciavano] da sì grande apparato le tenebre della notte» (BUTTIGLI 1629, pp. 148-155). Gli spettatori entrarono prima delle ore due di notte, cioè due ore dopo il tramonto (fra le 19.30 e le 20), visto che il teatro fu usato il 13 dicembre 1628.

Peccato che, nonostante il telone di copertura e i panni stesi sugli assiti anche per attutire i rumori, gli spettatori (non meno di 6000 secondo il Buttigli e più realisticamente oltre 3500 secondo il Mazzi, che però si riferisce ai soli palchi: LAVIN 1964, p. 139) «fecero un sordo rumore» battendo i piedi per il freddo (era nevicato i giorni precedenti). Questo non impedì loro di apprezzare i raffinati giochi di luci e la novità dei repentini cambiamenti di scena, ma certo non li aiutò a sentire gli archi, i fiati e le

*Fotoinserimento
del disegno del Teatro
Inferiore all'interno
del cortile di San Pietro
Martire nel palazzo
della Pilotta a Parma.*





Parma,
il proscenio del Teatro
Farnese visto dalle
gradinate

voci che eseguirono, oltretutto all'aperto, l'*Aminta* del Tasso con intermezzi di Ascanio Pio Sforza e il prologo *Teti e Flora* di Claudio Achilini. Era previsto che si potesse spostare lateralmente il palco dei principi segnato C per lasciar spazio al torneo nel *parterre*, anche se questo fu poi occupato in parte da gradinate rettilinee per gli spettatori.

B.A.

Armatura del palco senario del gran teatro di Parma dei duchi Farnesi, post 1689

Lapis, inchiostro e acquerellatura su carta vergata, mm 930 × 791. Parma, Fondazione Cariparma, F 34

Dopo tante cerimonie e liturgie, banchetti e spettacoli all'aperto, archi trionfali e prospettive, la sposa giunse al Teatro superiore, oggi detto Farnese, l'ultima e stupefacente tappa del programma, vero climax delle feste nuziali. Con l'arco di San Lazzaro è l'unica architettura superstite dell'impegnativo cantiere farnesiano e viene qui evocato soltanto da questo disegno: i teatri veri e propri, con gli spettacoli che ospitarono, esulano infatti dalle finalità della presente rassegna, anche perché la storia del Farnese è trattata con dovizia di documenti nel nuovo allestimento del sottogradinata. Tuttavia questo disegno, posto a chiusura della sezione dedicata agli apparati in onore della duchessa toscana, si presta a collegare idealmente quella schiera specializzata di artisti, artigiani, tecnici e operai che lavorava tanto a realizzare gli spettacoli teatrali, quanto a costruire gli allestimenti effimeri nel tessuto urbano e spesso anche oltre.

Esso costituisce infatti un rilievo tecnico approntato per gli scenografi che realizzarono gli eventi per un matrimonio ducale successivo, quasi certamente quello del 1690, poiché il citato «portone» corrisponde all'arcone ricavato nel muro esterno verso il cortile del Guazzatorio verosimilmente nel 1689, quando per allungare il palcoscenico si volle costruire appositamente un'ala aggiuntiva (B. ADORNI in *Bibiena...* 2000, pp. 223-225). La legenda riporta le principali misure del proscenio e dei vari settori del palcoscenico ricavato tra le muraglie del palazzo farnesiano. Conoscendo con precisione le superfici disponibili e le strutture murarie e lignee a disposizione, anche a distanza uno scenografo era in grado di concepire e progettare le scene (fondali, cieli, quinte...), le macchine e le attrezzerie destinate allo spettacolo e alla sua animazione.

Rispetto a un'altra versione, di dimensioni inferiori (ASPr, *MeD* 4/16: mm 450 × 630), questo disegno presenta rapporti dimensionali più verosimili, mentre le misure espresse in braccia parmigiane sono in entrambi i fogli abbastanza corrispondenti alla situazione reale (GANDOLFI 1980, p. 124).

C.M.



Ranuccio II e lo sfarzo del potere

Chiara Travisonni

Il governo di Ranuccio II (Cortemaggiore 1630-Parma 1694) ebbe inizio nel 1646, sotto la reggenza della madre Margherita de' Medici e dello zio cardinale Francesco, che morì però un anno dopo. Il giovane duca cominciò a esercitare il potere in prima persona appena diciottenne, nel 1648, facendosi carico della difficile situazione economica e politica lasciata dal suo predecessore. Ranuccio II seppe tenere un atteggiamento neutrale tra Francia, Spagna e Impero e, se fu sotto il suo ducato che i Farnese videro la definitiva perdita di Castro, si deve a lui l'acquisizione nel 1682 di Bardi e Compiano, a seguito della quale i duchi divenivano feudatari dell'Impero. Quest'ultimo si inseriva così nella politica dei ducati, che fino a quel momento avevano subito l'esclusiva influenza della Chiesa, della Francia e della Spagna. Tra le ripercussioni più gravi vi sarà, tra 1691 e 1695, l'obbligo da parte del duca di provvedere all'approvvigionamento delle truppe imperiali stanziati sul territorio e impegnate nella guerra della lega di Augusta (NASALLI ROCCA 1969, p. 187; DALLASTA 2014, p. 214). Fu esito di questa politica anche il matrimonio celebrato nel 1690 tra Odoardo, primogenito di Ranuccio II, e Dorotea Sofia di Neoburgo, figlia dell'Elettore palatino e sorella dell'imperatrice e delle regine di Spagna e Portogallo. Odoardo morì a soli venticinque anni e Dorotea andò sposa al suo fratello minore Francesco, ma dalla loro unione nacque Elisabetta, che sarebbe divenuta regina di Spagna e madre dei futuri duchi Carlo e Filippo di Borbone. Nonostante la difficile situazione politica ed economica Ranuccio II diede grande impulso alle arti, stipendiando musicisti e letterati, ma anche architetti, pittori, scultori ed ebanisti e occupandosi delle raccolte artistiche, numismatiche e bibliografiche del ducato. Durante il suo lungo governo si registra anche in campo editoriale un progressivo incremento produttivo, cui non fu estraneo il sostegno concesso da Ranuccio alla tipografia ducale (DALLASTA 2010, pp. 257-258; MAMBRIANI 2013^A, p. 14; DALLASTA 2014, pp. 204-210; LASAGNI 2016, p. 31). Nonostante la sua attività di sostegno alle arti e all'editoria, nel corso della sua lunghissima ducea, sono stati relativamente pochi gli eventi festivi ai quali è seguita la pubblicazione di testi riccamente illustrati, come si evince dall'analisi dei volumi editi in occasione dei suoi tre matrimoni. Nel 1660 prese in moglie Margherita Violante di Savoia, la figlia di Vittorio Amedeo I, che morirà di parto solo tre anni dopo. I festeggiamenti, alle cui spese partecipò il Comune, furono notevoli, ma le pubblicazioni d'occasione non furono allo stesso livello delle celebrazioni. Nel 1664 Ranuccio II sposò Isabella d'Este, ma anche lei morirà nel 1666 dando alla luce il primogenito maschio Odoardo. Si celebrarono allora nel 1669 le nozze con la sorella Maria d'Este, madre dei futuri duchi Francesco e Antonio. In nessuna di queste circostanze si dette seguito alla pubblicazione di volumi dalla veste editoriale particolarmente curata o dotati di apparati illustrativi, una tendenza generale, per quanto attiene ai matrimoni ducali, alla quale fa certamente eccezione l'episodio delle feste del 1690 (DALLASTA 2003, pp. 612-616; EAD. 2014, p. 201).

*Jacob Denys (attr.),
Ranuccio II
Farnese, 1671
Olio su tela.
Busseto, Collezioni
d'Arte Fondazione
Cariparma.*



CRISTOFORO RANGONI detto il FICARELLI (Piacenza, op. XVII sec.) inv., GIOVANNI NOATI (Piacenza, op. XVII sec.)

[Catafalco eretto nella Cattedrale di Piacenza] / Joanes Noatus Sculpsit.

Acquaforte, 550 x 400 mm. Parma, Archivio di Stato, *Mappe e Disegni*, 4/41

Tavola f.t. per FRANCESCO RAULINO, *Pompa dell'esequie celebrate al serenissimo Odoardo duca di Piacenza, di Parma [...] dal serenissimo duca Ranuccio II l'anno MDCXXXVII descritta dal p. Francesco Raulino della compagnia di Gesù*, in Piacenza, per Gio. Antonio Ardizzone [1647]. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Erud. in 4°*, 186

Odoardo Farnese morì l'11 settembre 1646, a soli trentaquattro anni, lasciando alla guida dei ducati il giovane figlio Ranuccio, sotto la reggenza di Margherita de' Medici e del cardinale Francesco Farnese. L'apparato funebre allestito nella cattedrale di Piacenza – celebrazione alla quale, secondo tradizione, non partecipò la vedova – fu ideato dall'architetto-scenografo Cristoforo Rangoni, con una facciata posticcia applicata a quella reale e decorata da statue e tele a monocromo. All'interno le navate erano addobbate di tappezzeria nera, torce, imprese, stemmi e teschi. Luca Reti realizzò le 61 statue che decoravano il catafalco progettato da Rangoni, alto 52 braccia (oltre 28 metri) e dipinto a finto bronzo.

Il volume pubblicato nel 1647 fu dotato di tre tavole fuori testo incise su disegno di Francesco Maria Reti e riproducenti la macchina e gli apparati della navata e della facciata, secondo un modulo ben sperimentato nei ducati per questo tipo di pubblicazioni (AGAZZI 1995, pp. 92-94; COCCIOLI MASTROVITI 2007, pp. 94-95, scheda 5).

C.T.

GIUSTO SUSTERMANS, bottega di (Anversa 1597-Firenze 1681)

Ritratto di Margherita de' Medici, 1649-50 ca.

Olio su tela, cm 115 x 89. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, 2065

L'abbigliamento vedovile di Margherita de' Medici (1612-1679) consente di datare il ritratto dopo il 1646 (M. Giusto, in *Galleria Nazionale di Parma* 1998, p. 215). Di questa tipologia di ritratto si conoscono varie versioni: quello a mezzo busto degli Uffizi (inv. GFS 166051) – del quale presso la Galleria Nazionale di Parma si conserva una copia con varianti in controparte (inv. 1016) – è stato probabilmente realizzato da Sustermans durante il suo viaggio a Parma del 1649-50 (Sustermans 1983, p. 102; CONTICELLI, SFRAMELI 2017, n. 241). La duchessa si è servita in più occasioni del pittore di casa Medici. Sono ancora conservati alle Gallerie degli Uffizi il ritratto matrimoniale del 1628 attribuito alla bottega di Sustermans, una copia del quale era ancora documentata negli inventari parmensi del 1680, e un ritratto a figura intera nelle vesti della santa omonima, probabilmente eseguito nel 1629, quando attendeva la nascita di Odoardo (Sustermans 1983, pp. 36-37, 103). Si attribuisce inoltre allo stesso ambito l'ovale della Galleria Nazionale di Parma, databile intorno al 1640 (inv. 1024; M. Giusto, in *Galleria Nazionale di Parma* 2000, p. 214).

C.T.



JACOB DENYS (Anversa, 1644-1708), attr.,

Ranuccio II Farnese, 1671

Olio su tela, cm 104 x 87. Busseto, Fondazione Cariparma, F 2271 (vedi riproduzione a p. 62)

Il dipinto, conservato nel Palazzo del Monte di Pietà, fa parte della serie dei ritratti dei duchi commissionata dal Monte stesso per essere esposta nelle «sale della Reggenza». Il sesto duca di Parma e Piacenza indossa un farsetto

nero con mantello arricchito da un ampio colletto merlettato con due nappe. Dall'archivio dell'ente si apprende che i Reggenti del Monte, il 7 giugno 1671, autorizzarono il podestà di Busseto Atanasio Testi a ottenere «da persona di megli pittori e buona mano siano in Parma» l'acquisto di due quadri – il ritratto del Duca e il suo stemma – il tutto per doppie quattro e mezza di fronte a una richiesta di sei (AMPB, *Libro delle Congregazioni 1661-1680*, c. 100r). Il 13 giugno è documentato il pagamento del ritratto allo stesso Testi per «lire cento ottanta da darsi al pittore che ha dipinto un'effigie del serenissimo signor Duca padrone» (AMPB, *Libro del credito* [intitolato Y], c. 369r). Dell'ottobre dello stesso anno è il pagamento della coeva cornice nera e oro (AMPB, *Filza de recapiti 1651-1680*, c. 89). Per l'alta qualità pittorica del dipinto non è azzardata l'attribuzione a Jacob Denys, presente a Parma proprio tra il 1670 e il 1671 e ritrattista ducale. Il dipinto bussetano è una replica coeva di quello conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Parma. Fu il duca Ranuccio II ad inviare a Busseto per la costruzione della nuova sede del Monte il suo architetto, il ticinese Domenico Valmagini (1649-1730). Il palazzo fu inaugurato nel novembre 1682. C.D.

GIUSEPPE FABRI (Bologna, op. metà XVII sec.)

Il giglio fra' cipressi oratione del conte Gioseppe Fabri rettore del Collegio Ancarani, e varie poesie dette nell'Accademia funebre celebrata nel medesimo Collegio per la morte del serenissimo principe Orazio Farnese generale della fanteria italiana in Dalmatia [...], in Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1657

Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, 3D III 19

Orazio Farnese (1636-1657), terzogenito di Odoardo e Margherita de' Medici, non fu avviato alla carriera ecclesiastica a causa del peggioramento delle relazioni con la Santa Sede per l'affare di Castro. Gli fu quindi impartita un'educazione militare come al secondogenito Alessandro, carriera alla quale era decisamente più portato del fratello, vista la tendenza alla pinguetudine di quest'ultimo. Appena diciottenne guidò su incarico del fratello Ranuccio II un contingente di milizie farnesiane inviato in aiuto della Repubblica di Venezia contro la minaccia turca. Durante l'impresa si distinse per il suo coraggio, ma non poté coglierne i frutti in quanto morì improvvisamente nel viaggio di ritorno. L'impresa valorosa del giovane è ricordata nel ritratto allegato al volume di Fabri dal copricapo appoggiato sullo scudo con la mezzaluna e dai vessilli con lo stesso soggetto. Agli sfortunati eventi che hanno condotto alla sua prematura morte rimanda anche l'iscrizione in basso «*Hic Fulmen bello, Stella ortu Fulgar in armis, | Vt Fulmen Fulgar, Stella repente ruit*». L'antiporta, che, nella grafica come nel titolo, gioca sulla fusione tra l'araldica (il giglio farnesiano) e la simbologia funeraria (i cipressi), è firmata dal bolognese Giorgio dal Buono, attivo a Bologna tra il 1625 e il 1660 circa («IL Buono Scu.»).

C.T.

GIOVANNI SIMONE BOSCOLI (Parma, 1612-1701) inv., FRANZ VAN MIERS (Delft 1635-Leyden 1681) inc.

Macchina pirotecnica in forma di monte Parnaso, Piacenza, Piazza Cavalli, 1658; acquaforte inserita nel libretto *Applausi festivi fatti in Piacenza per la nascita della maestà del reale infante Filippo Prospero di Spagna compendiosamente descritte dal cavaglier Gio. Simone Boscoli, tenente generale dell'artiglieria dell'altezza serenissima Margherita di Toscana, duchessa di Parma*, in Parma, per Erasmo Viotti, s.d. [1658]

Riproduzione dell'incisione originale, mm 372 × 320 (Los Angeles, Getty Institute for the History of Art and Humanities, Biblioteca)



L'incisione rappresenta la macchina pirotecnica allestita a Piacenza in piazza Cavalli nel 1658 in occasione delle celebrazioni indette dalla famiglia ducale per la nascita dell'infante di Spagna Filippo Prospero d'Asburgo (1657-1661) (Russo 2011). Nel libretto celebrativo, che contiene l'immagine della macchina da fuochi, è descritto lo svolgersi dei festeggiamenti durati ben due settimane e la conclusione degli stessi nella piazza grande di Piacenza, dove venne incendiata la struttura effimera con grande meraviglia degli spettatori. La macchina, dalla forma piramidale, venne posizionata tra i gruppi equestri di Francesco Mochi (1580-1654). Dalla descrizione si comprende il programma iconografico della macchina: realizzata in forma di monte Parnaso, era sormontata da Apollo posto al culmine di una serie di livelli dove trovavano posto le muse e i simboli delle due case regnanti. La raffigurazione è interessante dal punto di vista esecutivo, perché tenta di rappresentare il momento dello scoppio della macchina, volendo dare l'impressione del momento cruciale dell'intero evento festivo.

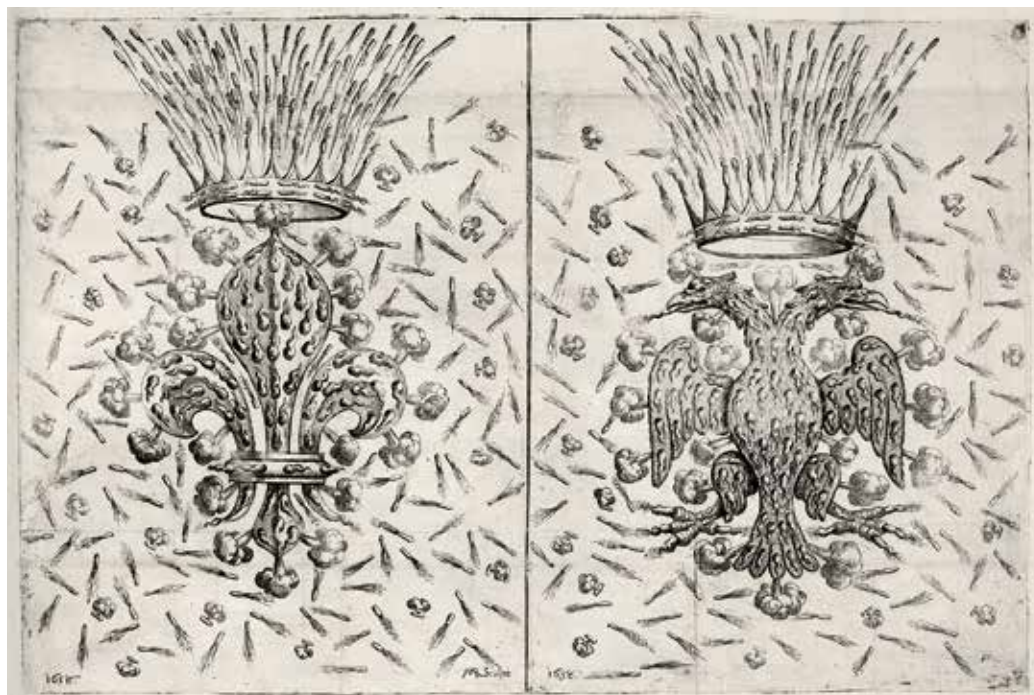
A.R.

GIOVANNI SIMONE BOSCOLI (Parma, 1612-1701) inv., FRANZ VAN MIERS (Delft 1635-Leyden 1681) inc. *Macchine pirotecniche in forma di giglio e aquila bicipite*, Piacenza, piazza Cavalli, 1658; acquaforte inserita nel libretto *Applausi festivi fatti in Piacenza per la nascita della maestà del reale infante Filippo Prospero di Spagna compendiosamente descritte dal cavaglier Gio. Simone Boscoli, tenente generale dell'artiglieria dell'altezza serenissima Margherita di Toscana, duchessa di Parma*, in Parma, per Erasmo Viotti, s.d. [1658]

Riproduzione dell'incisione originale, mm 264 × 388 (Los Angeles, Getty Institute for the History of Art and Humanities, Biblioteca)

L'incisione rappresenta due macchine pirotecniche allestite a Piacenza in piazza Cavalli nel 1658 in occasione delle celebrazioni indette dalla famiglia ducale per la nascita dell'infante di Spagna Filippo Prospero d'Asburgo (1657-1661) (Russo 2011). Dal libretto celebrativo che le contiene, insieme all'altra incisione con la macchina principale incendiata tra i gruppi equestri di Francesco Mochi (1580-1654), si comprende che le due macchine vennero introdotte nella piazza da un lato del palazzo comunale – prima il giglio farnesiano e poi l'aquila asburgica – in un'atmosfera connotata da luci, scoppi, fuochi, poco prima di accendere la macchina principale. Anche in questo caso la raffigurazione prova a raccontare il momento di giubilo attraverso la rappresentazione dello scoppio fragoroso dei mortaretti.

A. R.





GIOVANNI SIMONE BOSCOLI (Parma, 1612-1701) inv., VINCENZO MARIA MORNINI (op. a Parma e a Cremona, VII-VIII decade del Seicento) inc.

Macchine pirotecniche per l'elezione di Clemente IX, Parma, piazza Grande, 1667

Incisione, mm 218 × 300. Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, 2/81

Le tre macchine rappresentate nell'incisione vennero innalzate al centro di Piazza grande a Parma in occasione dell'elezione di Clemente IX Rospigliosi (1667-1669), per volere del duca Ranuccio II (Russo 2011, pp. 88-89). Con questo allestimento si diede avvio a una nuova tipologia di festeggiamenti, ripetuta in occasione di altre elezioni di pontefici, caratterizzata dalla presenza di tre macchine pirotecniche; una tradizione che si protrasse fino al Settecento (COCCIOLI MASTROVITI 2007). Le tre macchine rappresentano rispettivamente: le figure allegoriche delle virtù che reggono la terra fasciata con le losanghe dei Rospigliosi e i gigli dei Farnese; lo stemma papale sormontato dalla *Gloria*; e *Ercole che sconfigge l'Idra*, così come la vera religione sconfigge gli eretici e i turchi.

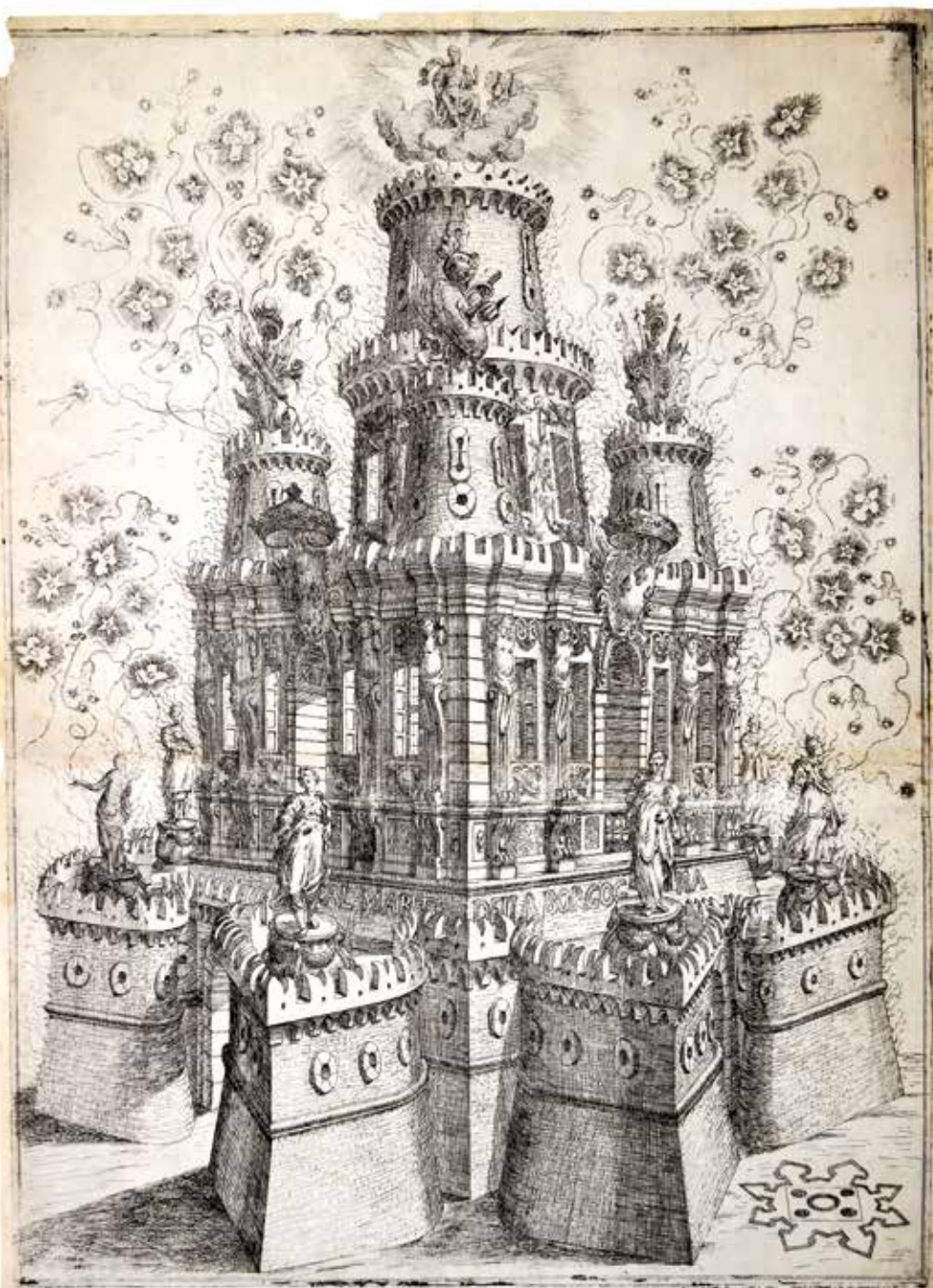
A.R.

GIOVANNI SIMONE BOSCOLI (Parma, 1612-1701) inv., VINCENZO MARIA MORNINI (op. a Parma e a Cremona, VII-VIII decade del Seicento) inc.

Macchine pirotecniche per l'elezione di Clemente X, Piacenza, Piazza Cittadella, 1670

Incisione, mm 325 × 503. Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, 23/43

L'incisione raffigura le tre macchine pirotecniche realizzate in piazza Cittadella a Piacenza nel 1670 in occasione dell'elezione del pontefice Clemente X Altieri (1670-1676), su commissione del duca Ranuccio II (Russo 2011, pp. 88-89). Le strutture effimere rappresentano rispettivamente: la prima, le quattro virtù della *Prudenza*, *Giustizia*, *Clemenza* e *Fortezza* che sostengono lo stemma Altieri e il triregno papale, contornate da quattro obelischi sormontati dall'arme dinastica; la seconda, la raffigurazione del



DEdificando, in testimonianza de' suoi rispetti il SER.^{mo} SIG.^a DVCA di PARMA; di voler festeggiata ne' suoi Stati la nascita del SER.^{mo} SIG.^a DVCA di BORGOGNA, Primogenito del REALE DELFINO di FRANCIA, ordinò à Cavigliere suo Ministro di Guerra, l'Inventor Machina concettuale, per adempimento di questa sua volontà. Fu però da quella disposta la qui dipinta Fortezza eroga, con cortine angolari, Architettura nuova, bella, militare, e civile, con adornamenti di Trofei, Termi, & Apparenze Signorili. E' difesa questa Fortezza, a similitudine pure Superiore di quattro Torrioni negli angoli del quadrato, col Mastice nel mezzo Superiore, nella Sommità del quale vedesi la Dea Giunone dispensatrice degl'Imperi, la quale emulando Giove, che dal suo capo fé nascere la Dea Pallade; si spuntò, nel primo piano da un fascio di Gigli, un Marte, rinomandolo in tal guisa l'antica favola, nona presso al Ovidio. Il perché s'allude alla nascita d'un MARTE della FRANCIA, su gli onni Bahardi. E sono collocate Statue erminanti con drusse, e viri magnanime, e nobili. Fu la predetta Machina eretta su la Piazza di Parma, & alla presenza di S. A. S. illuminata tutta in un momento, con dischi, e varie de' reflectori di fuoco, servì a schiarire i rituali di sì gran Principe.



BARTOLOMEO BADERNA (Piacenza, 1632-1696 ca.)
[Catafalco nella chiesa di San Paolo a Piacenza] / Ba.us
Baderna F.

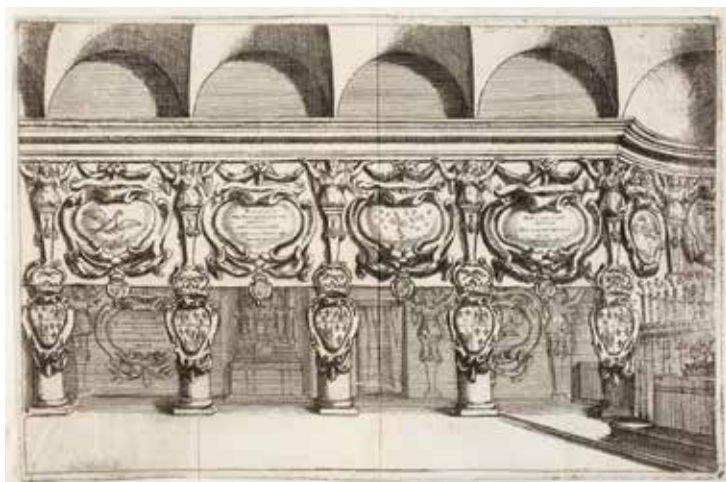
Tavola f.t. per GIUSEPPE DAGANO, *Racconto dell'apparato funebre fatto alla serenissima prencipessa Isabella d'Este nella chiesa parochiale di S. Paolo da' signori eletti della Congregazione segreta della divozione dell'anime del Purgatorio [...] di cui mentre visse, fu l'altezza sua zelante protettrice*. Piacenza, nella stampa di Stefano Sirena, 1667

Acquaforse, mm 295 × 193. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Parm. C.*, 1397

Isabella d'Este, seconda moglie di Ranuccio II, morì di parto il 17 agosto 1666, dando alla luce il figlio Odoardo. La defunta fu commemorata dalla Congregazione delle Anime del Purgatorio con la celebrazione di settecento messe e, l'anno successivo, con la realizzazione di un apparato funebre allestito, con il contributo della nobiltà, nella chiesa di San Paolo di Piacenza.

Il volume è dotato di due tavole fuori testo all'acquaforte firmate da Bartolomeo Baderna (Piacenza, 1632-1696 ca.), che riproducono il catafalco e l'addobbo della navata (AGAZZI 1995, pp. 94-96; COCCIOLI MASTROVITI 2007, pp. 95-96).

C.T.



Le feste del 1690

Il culmine del mecenatismo per gli spettacoli teatrali e musicali promossi sotto il governo di Ranuccio II e forse (almeno per quanto concerne gli aspetti quantitativi se non qualitativi) il più alto raggiungimento nell'ambito dell'editoria d'occasione all'interno dei ducati, si ha con gli eventi preparati in occasione delle nozze del primogenito di Ranuccio II ed erede al trono ducale Odoardo con la principessa palatina Dorotea Sofia di Neuburgo.

A testimonianza del grande dispendio di risorse e degli spettacoli inscenati tra il 17 e il 25 maggio 1690, possediamo le due relazioni di Giuseppe Notari e Pietro Francesco Minacci e i libretti corredati da numerose tavole fuori testo (CIRILLO, GODI 1989; MUSSINI 2013, pp. 559-567. Si veda inoltre ASPr, CCF, b. 33, f. 7).

La relazione di Notari descrive nel dettaglio gli eventi a cominciare dalla partenza dell'ambasciatore, il marchese Odoardo Scotti e del suo seguito, per continuare con l'accoglienza da questi ricevuta alla corte palatina, il matrimonio per procura e la partenza della sposa alla volta di Parma.

Il tragitto del corteo della futura duchessa è delineato in tutte le sue tappe fino all'arrivo, il 26 aprile, al confine di Parma, dove fu accolta da Odoardo e dal duca Ranuccio II, accompagnati da un largo seguito.

I festeggiamenti ebbero inizio il 17 maggio, con due giorni di ritardo rispetto al previsto a causa del maltempo, quando si celebrò il solenne ingresso a Parma del corteo. Partiti da Sorbolo, il duca, gli sposi e il loro seguito furono accolti dal vescovo Tommaso Saladini di fronte al tempietto circolare effimero eretto nei pressi di Porta San Michele, per poi portarsi nella Cattedrale riccamente addobbata, dove Odoardo e Dorotea ricevettero la benedizione.

La sposa fu poi condotta dal corteo al Palazzo ducale, dove il giorno successivo si svolse il sontuoso banchetto, seguito il 19 maggio dalle esibizioni degli allievi del Collegio dei Nobili. Il 20 maggio fu inaugurato – con *L'Idea di tutte le perfezioni* di Lotto Lotti – il nuovo teatrino di corte di Stefano Lolli, costruito accanto al Teatro Farnese con dimensioni più ridotte, adeguate alle esigenze della corte.

Il 21 i convittori del Collegio dei Nobili misero in scena la *Teodolinda*, con scenografie di Ferdinando Galli Bibiena, e nella giornata successiva si svolsero invece gli spettacoli nella piazza di fronte alla Cittadella. Il 23 maggio fu la volta de *L'età dell'oro*, ancora nel teatrino di corte, mentre nei due giorni successivi si ebbero i due eventi conclusivi e più impegnativi: *La gloria d'Amore* allestita nel Giardino ducale e *Il favore degli dei* nel Teatro Farnese.

Quest'ultimo durò ben otto ore, ma cambi di scena, effetti mirabolanti e ironia contribuivano a rendere piacevoli gli eventi, in occasione dei quali venivano offerti dei rinfreschi. Racconta infatti Notari che durante i quattro spettacoli principali «fu dispensata con magnanima splendidezza, quantità di sorbetti, acque gelate, confetture, canditi, e cioccolate» (NOTARI 1690, p. 51).

I due momenti conclusivi vennero affidati alla bottega di architetti e scenografi veneziani Gaspare, Pietro e Domenico Mauro. Ferdinando e Francesco Galli Bibiena, ancora all'inizio della carriera, ma già da qualche tempo al servizio dei Farnese,

Lo straordinario apparato iconografico dei volumi editi per l'occasione è costituito da un considerevole numero di tavole fuori testo composte spesso accorpando in un'unica immagine più fasi successive della messa in scena (MAMCZARZ 1988, pp. 387-436; MUSSINI 2013, p. 563). Le stampe derivano dai progetti degli scenografi, i nomi dei quali compaiono infatti in più casi in calce ai fogli, accanto a quelli dei numerosi incisori coinvolti.

Il lavoro era quindi reso più celere grazie alla sua suddivisione tra équipes diverse di incisori e all'utilizzo di espedienti, come l'inserimento nei volumi di stampe ottenute in controprova.

A proposito dei festeggiamenti del 1690, scrive un viaggiatore che assistette: «si parlerà in eterno delle nozze del principe Odoardo negli annali delle feste più grandiose che siano mai state date [...]. Coloro che hanno visto le feste che l'imperatore Leopoldo ha dato a Vienna e quelle che il duca di Parma fece in questa occasione riconoscono che le seconde sorpassano di gran lunga le prime» (C. Freschot, cit. in CUSATELLI, RAZZETTI 1990, p. 39).

C.T.

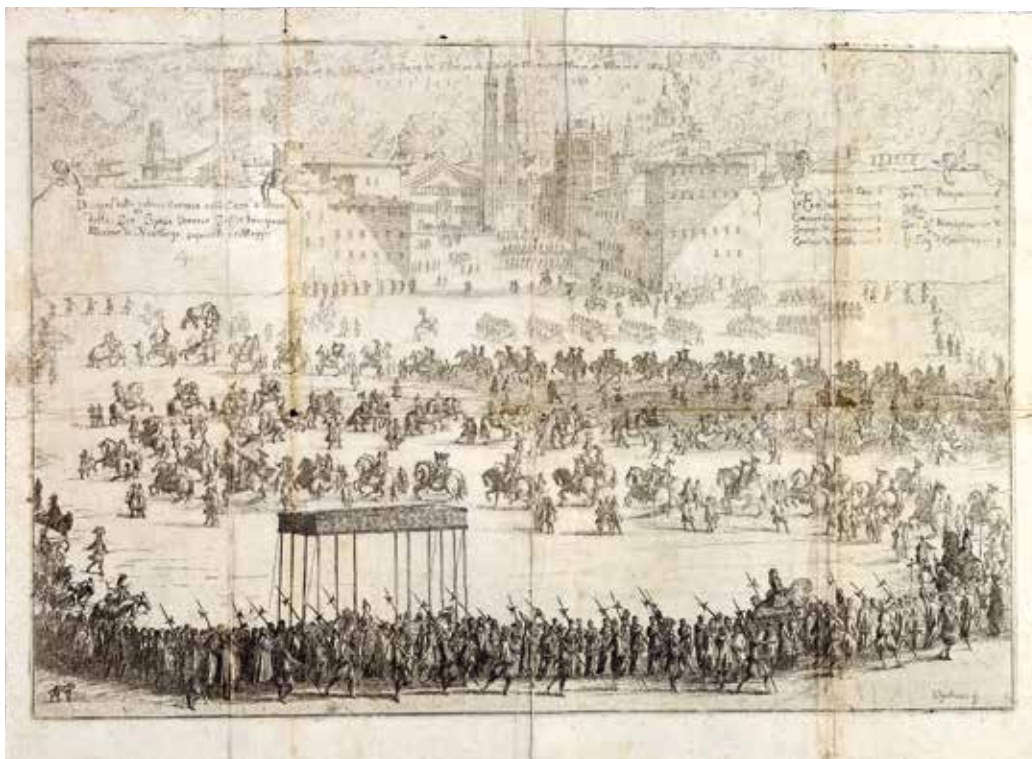


Descrizione delle feste fatte eseguire con reale magnificenza nella città di Parma, il mese di maggio 1690. dal serenissimo signor duca Ranuccio II. per le nozze del serenissimo principe Odoardo Farnese suo primogenito, con la serenissima principessa Dorothea Sofia Palatina di Neoburgo [...] Notitia descritta da Giuseppe Notari parmigiano [...], in Parma, per Galeazzo Rosati, 1690

ANTONIO UGOLINI (Bologna, op. 1687-1713) inc.

Acquaforte, mm 290 × 424. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *S. Sciolte*, cartella GDS «L'età dell'oro»

Due incisioni di Carlo Antonio Forti hanno per soggetto le parti anteriore e



posteriore della carrozza riccamente intagliata da Lorenzo Aili per Dorotea Sofia (CIRILLO, GODI 1989, pp. 34-36, figg. 7, 7a).

L'esemplare della stampa conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma è inserito tra le tavole estratte dal libretto *L'età dell'oro* di Lotto Lotti. Tuttavia è stato osservato che l'incisione potrebbe essere stata originariamente realizzata per la relazione redatta da Giuseppe Notari (ivi, p. 28). L'ipotesi appare plausibile sia in relazione al soggetto, sia in considerazione del fatto che per lo stesso volume Ugolini incise una vignetta, mentre il ritratto di Ranuccio II in antiporta spetta a Martial Desbois, che collaborò con Ugolini anche alla realizzazione dell'apparato illustrativo dei libretti de *L'idea di tutte le perfezioni* e de *L'età dell'oro*.

C.T.



ANTONIO UGOLINI (Bologna, op. 1687/1713) inc.

SER.MA SIG.A PRINCIPESSA DOROTEA SOFIA PALATIN(A) DI NEOBVRGO / Ugolinus f.
Acquafornte, mm 192 × 143. Parma, Fondazione Cariparma, 11030

ANTONIO UGOLINI (Bologna, op. 1687/1713) inc.

SER.MO ODOARDO FARNESE PRENCIPE DI PARMA / Ugolinus f.
Acquafornte, mm 191 × 142. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Raccolta Ortalli*, 27357

Anche la coppia di ritratti all'acquaforte potrebbe essere stata pensata per una delle pubblicazioni d'occasione edite nel 1690, per le quali Ugolini realizzò numerose incisioni (CIRILLO, GODI 1989, p. 215, figg. 116-117). In particolare avrebbero costituito un adeguato completamento del volume dedicato agli sposi da Vincenzo Piazza, già dotato di una stampa di Ugolini con un ritratto allegorico di Dorotea, oppure della citata relazione di Giuseppe Notari.

C.T.



Louis Auguste Feneulle,
Coupe sur la largeur
du Grand Théâtre de
Parme, 1770 circa. Lapis,
inchiostro e acquerello su
carta. Parma, Archivio di
Stato, Mappe e disegni,
4/18b



ALESSANDRO BARATTA (Parma, 1639-1714) inv., MARTIAL DESBOIS (Parigi, 1630-1700) inc.

[Proscenio del Teatrino di Corte] / Alessandro Baratta del.; Martial Desbois Sculp.

Acquaforse, 407 × 309 mm. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, S. Sciolte, Cartella GDS "L'idea di tutte le perfezioni".

Tavola f.t. estratta da LOTTO LOTTI, *L'idea di tutte le perfezioni, introduzione al balletto de' serenissimi principi Francesco, & Antonio Farnesi, fatto rappresentare dal sereniss. sig. duca di Parma nel suo nuovo teatrino, in occasione de' felicissimi sponsali del [...] principe Odoardo [...] con [...] Dorotea Sofia di Neoburgo. Poesia del dottore Lotto Lotti [...] e musica di Giuseppe Tosi.* Piacenza, nella stampa ducale del Bazachi, 1690

Il 20 maggio si mise in scena *L'idea di tutte le perfezioni*, introduzione al balletto dei principi Francesco e Antonio, del bibliotecario di corte Lotto Lotti. Fu l'occasione per inaugurare il nuovo teatrino ducale «ammirabile per la qualità dell'Architettura, e per la ricchezza degli ornamenti» (Notari 1690, p. 43) progettato in dimensioni più contenute rispetto al Farnese, dall'ingegnere di corte Stefano Lolli, che si occupò anche della realizzazione delle scene e delle macchine teatrali.

All'introduzione seguì il balletto dei giovani principi Francesco e Antonio, accompagnati da dieci convittori del Collegio dei Nobili. Si aprirono poi le danze degli sposi e della nobiltà.

Il libretto fu dotato in totale di sei tavole fuori testo, tre delle quali affidate al francese Martial Desbois, una ad Antonio Ugolini e altre due a Carlo Antonio Forti.

C.T.

FERDINANDO GALLI BIBIENA (Bologna, 1657-1743) inv., MARTIAL DESBOIS (Parigi, 1630-1700)

[La Parma, poi Flora, con le Ninfe, che van formando Corone di Fiori ; Imeneo sù la Nube, precorso da sei Amorini, che portando i Gigli, li trapiantano sù le rive del Fiume ; Discende la Gloria in Macchina, che seco conduce il Leone del Zodiaco : Si scopre à Cielo tutto sereno un Campo fiorito irrigato dalla Parma, con la veduta della Città] / Ferd. Bibienne del. ; Martial Desbois Sculp. Acquaforse, 317 × 398 mm. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, S. Sciolte, Cartella GDS "L'età dell'oro"

Tavola f.t. estratta da LOTTO LOTTI, *L'età dell'oro*, introduzione al balletto della serenissima signora principessa Margherita, e delle signore dame, fatto rappresentare dal sereniss. sig. duca di Parma nel suo nuovo teatrino, in occasione de' felicissimi sponsali del [...] principe Odoardo suo primogenito, [...] con la [...] principessa Dorotea Sofia di Neoburgo. Poesia del dottore Lotto Lotti [...] e musica di Giuseppe Tosi. Piacenza, nella stampa ducale del Bazachi, 1690

CARLO ANTONIO FORTI (Parma 1657-Parma, o Modena, 1732) inc.

[Scende la Reggia delle Virtù, che corteggiano Imeneo, e l'Età dell'Oro] / Carlo Anto.io Forti Fecce. Acquaforte, 312 × 389 mm. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, S. Sciolte, Cartella GDS "L'età dell'oro"

Tavola f.t. estratta da LOTTO LOTTI, *L'età dell'oro* [...]. Piacenza, nella stampa ducale del Bazachi, 1690

Ancora al teatrino di corte fu messa in scena il 23 maggio *L'età dell'oro*, introduzione al ballo della principessa Margherita Farnese, che «conteneva molte peregrine, e fantastiche invenzioni, allusive a' felici sponsali, introducendo l'autore molte deità, che in cielo, in terra, e in mare applaudevano a' serenissimi sposi». Fu quindi la volta del balletto della principessa, accompagnata da undici dame «alcune di Corte, & altre di Città», cui seguirono le danze aperte dagli sposi (NOTARI 1690, p. 45). Anche questo volume viene sontuosamente illustrato con quattro incisioni realizzate ancora da Martial Desbois, Carlo Antonio Forti e Antonio Ugolini. La tavola di Desbois, realizzata su disegno di Ferdinando Galli Bibiena, rappresenta le danzatrici sullo sfondo di una veduta di Parma, utile fonte per lo studio della *forma urbis* alla fine del Seicento.

C.T.



AURELIO AURELI (Venezia, ante 1652-post 1708)

La gloria d'Amore spettacolo festivo fatto rappresentare dal serenissimo sig. duca di Parma sopra l'acque della Gran Peschiera nuovamente fatta nel suo Giardino per gl'acclamati sponsali del serenissimo sig. principe Odoardo suo primogenito con la serenissima principessa Dorotea Sofia di Neoburgo. Dedicato a' serenissimi sposi. Poesia d'Aurelio Aureli attual servitore di S.A.S. Musica di Bernardo Sabadini maestro di cappella della medesima A.S. In Parma, nella stampa ducale, MDC. XC [1690]

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Erud. in 4°*, 114

GASPARE, PIETRO E DOMENICO MAURO (Venezia, op. II metà-inizi XVIII sec.) inv., ANTONIO VERGA (Parma 1690- I metà XVIII sec.) inc.

[Cavea dell'apparato della Peschiera] / Gaspar et Petrus et Dominicus Fratres Mauri Veneti inuenerunt et fecerunt. ; Antonio Verga Scul.

Acquaforte, lastra mm 597 × 375 (stampa 597 × 750 mm)

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, S. Sciolte, Cartella GDS "La gloria d'amore".

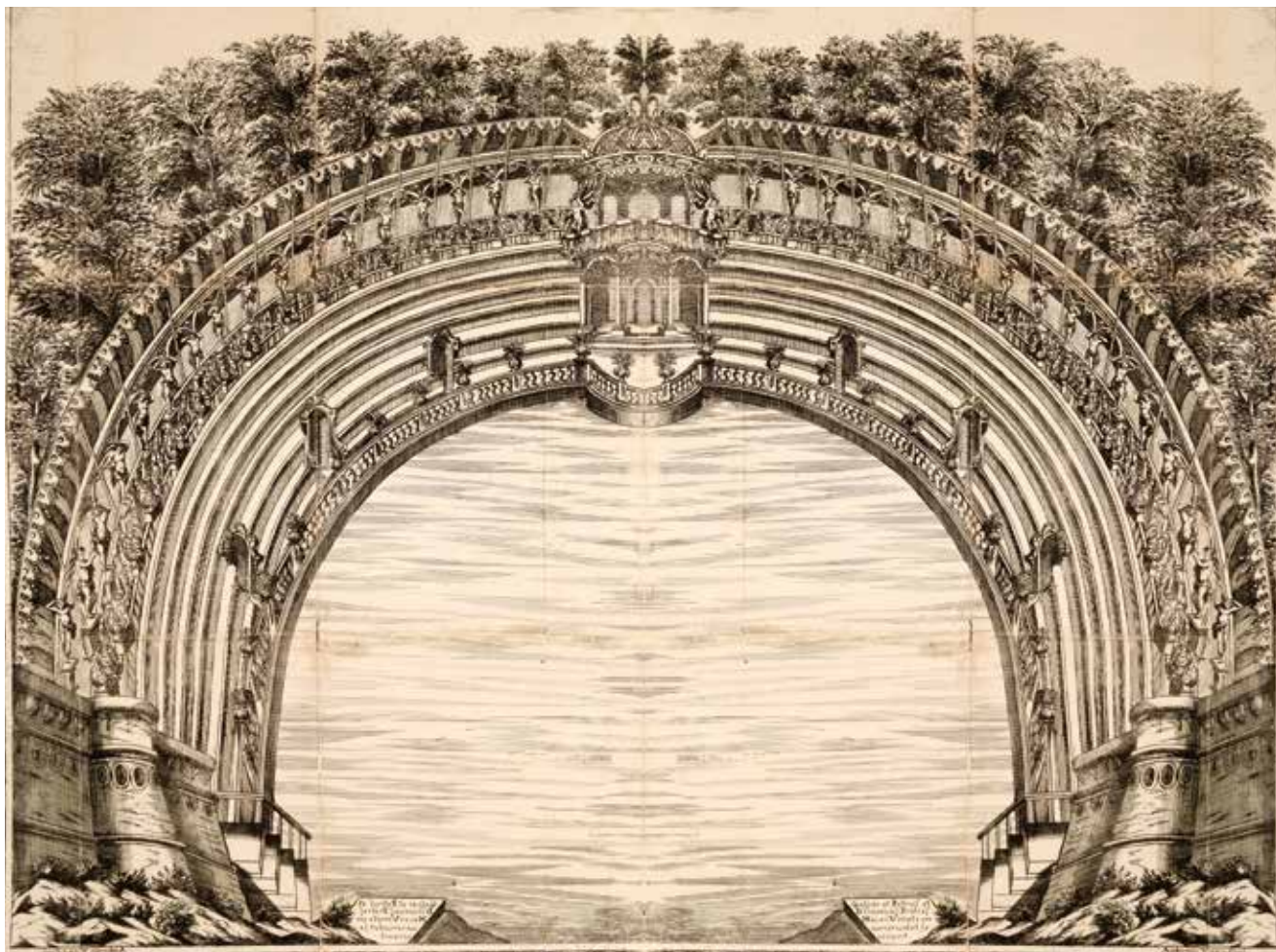
Tavola f.t. estratta da AURELIO AURELI, *La gloria d'Amore [...]*. In Parma, nella stampa ducale, MDC. XC [1690]. 30 p., in quarto, illustrato.

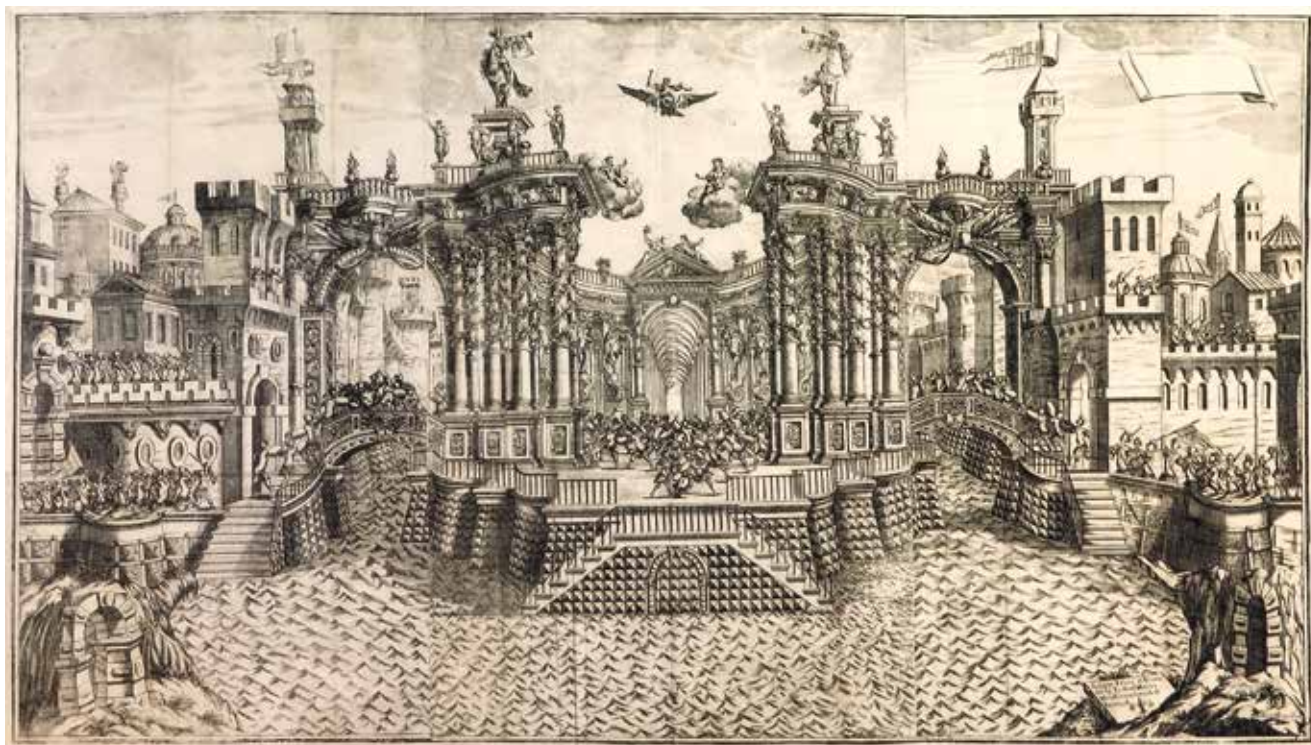
GASPARE, PIETRO E DOMENICO MAURO (Venezia, op. II metà-inizi XVIII sec.) inv., ANTONIO VERGA (Parma 1690- I metà XVIII sec.) inc.

[Loco dilitioso di Dejanira sotto le mura di Calidonia] / Gaspar, Petrus et Dominicus Fratres Mauri Veneti inuenerunt et fecerunt.; Antonio Verga Scul.

Tavola f.t. estratta da AURELIO AURELI, *La gloria d'Amore [...]*, in Parma, nella stampa ducale, MDC. XC [1690]. 30 p., in quarto, illustrato.

Acquaforte (tre lastre), mm 630 × 1124. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, S. Sciolte, cartella GDS «La gloria d'amore».





PIER ILARIO MERCANTI, detto SPOLVERINI (Parma 1657-Piacenza 1734), CARLO VIRGINIO DRAGHI (Piacenza, 1638-1694)

Naumachia nel giardino ducale di Parma

Olio su tela, cm 264 × 330. Parma, Casa della Musica

Gli spettacoli più impegnativi furono lasciati agli ultimi due giorni di festeggiamenti. Per il 24 maggio era stato progettato «un pomposo, e vago apparato fatto senza alcun riguardo di spesa», ambientato in «un sito dilitioso circondato da Platani frondosi tutti coetanei d'un secolo» (p. V). Nel Giardino ducale, in previsione delle nozze e sotto la direzione dell'architetto di corte Domenico Valmagini il duca «fece nello spazio di pochi mesi, da migliaia d'uomini escavare [...] una gran Peschiera di forma ovata, che nella profondità, e nella grandezza, può senza iperbole, assomigliarsi ad un lago delizioso» (NOTARI 1690, pp. 45-46). Al centro della vasca sorgeva un isolotto, collegato alle sponde da passerelle e destinato a ospitare il palco per la messa in scena, cui il pubblico poteva assistere dalle gradinate effimere, al centro delle quali sorgeva il palco d'onore. Le macchine furono approntate da Gaspere, Pietro e Domenico Mauro, mentre il maestro di picca del Collegio dei Nobili, Antonio Vezzani diresse le scene di combattimento.

La cavea, ispirata agli anfiteatri romani, fu riprodotta a stampa da Antonio Verga, incidendo una lastra di larghezza equivalente alla metà della composizione e ottenendo l'altra metà in controprova. Ancora Verga riprodusse in incisione, su tre lastre, la grandiosa scenografia raffigurante la città di Calidonia, dipinta dal veneziano Domenico Mauro.

Lo straordinario apparato illustrativo del libretto fu completato dalla riproduzione incisa delle imbarcazioni ideate per la messa in scena.

Il mirabolante spettacolo della Peschiera è commemorato anche da un dipinto realizzato da Pier Ilario Spolverini per le parti figurative e dal quadraturista Carlo Virginio Draghi per quelle architettoniche. Quest'ultimo aveva già collaborato con Brescianino alla *Processione davanti alla chiesa delle benedettine in Piacenza* (Piacenza, Musei Civici), mentre per lo Spolverini si tratta del primo dipinto da cerimo-





nia (ARISI, in *L'arte a Parma* 1979, pp. 36-37, scheda 25). Quest'ultimo diventerà un genere d'elezione per il pittore parmense, il quale, in occasione delle nozze di Elisabetta Farnese del 1714, si occuperà della realizzazione dei dipinti commemorativi e dei disegni preparatori le illustrazioni da allegare alla relazione a stampa.

C.T.

DOMENICO MAURO (Venezia, op. II metà XVII sec.) inv., ANTONIO LORENZINI (Bologna 1665-1740) inc. [Reggia di Giunone] / Dom. Mauro del.; A Lorenzini Sc. Tavola f.t. estratta da AURELIO AURELI, *Il favore de gli dei. Drama fantastico musicale fatto rappresentare dal serenissimo sig. duca di Parma nel suo gran teatro per le felicissime nozze del serenissimo sig. principe Odoardo suo primogenito con la serenissima signora principessa Dorotea Sofia di Neoburgo, dedicato a' serenissimi sposi. Poesia d'Aurelio Aurelj [...] musica di D. Bernardo Sabadini [...]*, in Parma, nella stampa ducale, M.DC.XC [1690]

Acquaforte, mm 315 × 397. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, S. Sciolte, cartella GDS «Il favore degli dei»

Lo spettacolo conclusivo messo in scena il 25 maggio nel Gran teatro, *Il Favore degli Dei* di Aurelio Aureli, durò ben otto ore e vide ancora il concorso dei fratelli Mauro in qualità di scenografi e ingegneri. Le 15 tavole, affidate a incisori bolognesi – Francesco Domenico Maria Francia, Domenico Bonaveri, Antonio Lorenzini, Ludovico Mattioli –, sintetizzano nella stessa immagine più momenti dell'azione teatrale, in questo caso il prologo e la prima scena dell'Atto I (MAMCZARZ 1988, pp. 387-436, fig. 61).

Commenta un viaggiatore: «tutte e due le volte che vidi quest'opera, la prima per i forestieri e la seconda per i sudditi, confesso che mi sembrava d'essere in un paese incantato dove tutto cambiava a ogni momento, le meraviglie si succedevano le une alle altre senza lasciare il tempo di pensare quale fosse la più prodigiosa [...] I voli, le macchine, i cambiamenti di scena, imprevisti e tutti sorprendenti, furono continuo motivo di stupore e di piacere per gli spettatori, incantati, d'altra parte, dalla più bella musica del mondo» (C. Freschot, cit. in CUSATELLI, RAZZETTI 1990, p. 37).

C.T.



Francesco, il gran maestro dell'effimero

Alessandro Malinverni

Figlio di Ranuccio II e di Maria d'Este, Francesco (Parma, 1678-1727) salì al trono appena sedicenne nel 1694. Due anni dopo sposò la cognata Dorotea Sofia di Neuburgo, vedova di Odoardo, per mantenere a Parma la sua ricca dote e il legame con l'imperatore, del quale Dorotea era a sua volta cognata. Tra le prime iniziative del giovane sovrano vi fu l'ambasceria a Innocenzo XII per ottenere la conferma del titolo di gonfaloniere perpetuo della Chiesa. Il tradizionale vincolo con lo stato pontificio lo indusse ad allestire archi di trionfo in Roma e macchine di gioia in Parma in occasione delle elezioni papali, così da supplire almeno sul piano dell'apparenza al progressivo allontanamento dalla curia romana della dinastia, che non vantava più cardinali, e al contempo ingraziarsi popolo e visitatori dell'Urbe, nonché i propri sudditi. Il susseguirsi di ben quattro pontefici sotto la sua lunga ducea – Innocenzo XII (1691-1700), Clemente XI (1700-1721), Innocenzo XIII (1721-1724) e Benedetto XIII (1724-1730) – fagocitò ingenti risorse per gli apparati effimeri allestiti unicamente a spese della corte, ma funse anche da pungolo agli artisti, agli architetti e ai letterati per congegnare sempre nuove soluzioni e varianti, eternate dai torchi ducali. Pur dovendo affrontare gravi difficoltà economiche, compresi i debiti contratti dal padre con i banchieri genovesi per il matrimonio del 1690 e gli sperperi del fratello Antonio, Francesco non lesinò su quanto avrebbe potuto garantire al suo casato prestigio in Italia e in Europa. E iniziò con il diretto controllo sulle esequie solenni tributate dalla Comunità di Parma a Ranuccio II, allestite presso la Steccata su progetto di Stefano Lolli, che spinsero all'emulazione le comunità di Piacenza e Borgo San Donnino con le macchine funebri disegnate da Ferdinando Galli Bibiena.

Francesco non fu soltanto uno straordinario promotore dei citati apparati in onore del padre e dei pontefici, ma fu committente e coprotagonista di uno dei matrimoni più sfarzosi celebrati dalla casata, ossia le nozze della nipote Elisabetta Farnese con il re di Spagna Filippo V, conosciuto da Francesco a Cremona nel 1702 e da lui rappresentato a Parma per procura. Dopo i matrimoni poco sfarzosi del padre e suo, le nozze del 1714 rappresentarono un eccezionale successo politico, dovuto anche all'abate Alberoni, che innalzava per la prima volta una Farnese al rango di regina, e una vetrina per la corte farnesiana, grazie alla presenza del cardinale Gozzadini, legato straordinario del Pontefice. Il Duca fu costretto a incredibili esborsi, dalla dote di 100.000 doppie garantita alla sposa, all'ospitalità concessa ai cardinali Gozzadini e Acquaviva, rappresentante del re di Spagna, ai diversi momenti festivi allestiti. Per eternare questo avvenimento senza precedenti non venne approntata solo una pubblicazione con descrizione e ricche illustrazioni, il *Ragguaglio*, ma anche una serie pittorica, i cosiddetti *Fasti di Elisabetta*, realizzata da Ilario Spolverini, che insieme ai *Fasti di Alessandro Farnese* e a quelli di Paolo III commissionati da Ranuccio II, completava la galleria dedicata ai più illustri personaggi della dinastia.

Giuseppe Gorla,
Francesco Farnese, 1723.
Olio su tela.
Busseto, Collezioni
d'Arte Fondazione
Cariparma.

GIUSEPPE GORLA (Piacenza, 1679-1753)

Francesco Farnese, 1723.

Olio su tela, cm 93,5 × 74. Busseto, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 2270 (vedi riproduzione a p. 80)

All'ascesa al trono nel dicembre del 1694 del sedicenne Francesco Farnese, il Monte di Pietà di Busseto aggiornava con un nuovo dipinto la serie dei ritratti dei sovrani tuttora esposta nelle sale di rappresentanza. È documentato all'anno seguente il pagamento di un ritratto del giovane duca, oggi perduto, commissionato al parmigiano Carlo Nassi (1646-1707) e pagato dal Monte cinquantasette lire il 22 marzo (AMPB, *Filza de recapiti del sig. tesoriere Francesco Bracci 1695-1697*, c. 14).

Nel 1723 il precedente dipinto era sostituito con uno nuovo di Giuseppe Gorla, come attesta il confesso di pagamento del 4 giugno: «Io sottoscritto ho ricevuto... lire sesantauna quali sono per un ritratto di sua Altezza Serenissima... Giuseppe Gorla» (AMPB, *Filza prima de recapiti del tesoriere sig. Giacinto Marziani 1720-1724*, c. 328).

Il pittore piacentino, noto come ritrattista oltre che per lavori nelle chiese della sua città, ritrae il settimo duca di Parma e Piacenza con indosso un'armatura e un mantello rosso nell'atto di reggere con la mano destra il bastone del comando decorato di gigli. Il dipinto è da ritenersi presumibilmente copia di un più importante pittore vicino allo Spolverini.

Francesco, secondogenito di Ranuccio II e della sua terza moglie Maria d'Este, amministra con oculatezza le risorse statali, riducendo le spese pubbliche e della corte. Sotto il suo governo si segnala il riassetto idraulico del Po nei pressi di Piacenza. Nel 1696 sposa Dorotea Sofia di Neoburgo, vedova del fratello Odoardo, e resta sul trono fino alla morte nel 1727. C.D.

LUDOVICO CASATI S.J. (m. 1730)

Orazione funebre in lode del serenissimo sig. duca Ranuzio II Farnese defonto in Parma alli 11 di dicembre 1694 recitata nelle solenni esequie quivi fatte celebrare dall'illustrissima Comunità della medesima città alli 4 di febraro 1695 nella chiesa della Santissima Vergine detta della Steccata, Parma, nella Stampa di corte di S.A.S., s.d. [1695]

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Erud.*, 397

Il padre Casati, incaricato dalla Comunità di pronunciare l'orazione funebre in onore di Ranuccio II, fornisce un bell'esempio di come la retorica barocca sia perfettamente complementare all'opulenza degli apparati che l'accompagnano. L'incipit sottolinea come gli elogi riservati ai grandi personaggi, in simili circostanze, abbiano il triplice scopo di ricompensare il bene operato durante l'esistenza, eternare il ricordo delle buone azioni e offrire una «bella emulazione nelle operazioni de' posteri». A suo avviso però il genere dell'orazione funebre si è impoverito perché portato a tale «abuso con perdersene il frutto». L'eloquenza degli oratori serve ormai solo a lusingare o «tacere il vero, o con dire il falso, o mascherando il vizio, o denigrando la virtù» con il risultato di aver «trinciato il cadavero dimezzando la fama al defonto con dissimularne molte lodi, o al contrario de' soldati soliti gittare il sale sulle città distrutte, affinché ne men l'erba vi spuntasse, avea sparse bugie, e menzogneri applausi sul sepolcro dell'immeritevolmente lodato, quasi per far rinverdire chi giustamente dovea inaridire nell'oblivione». Deciso ad attenersi esclusivamente alla verità, l'oratore passa quindi a esaltare la sagacia e l'avvedutezza di Ranuccio II in materia di governo, la sua prontezza e acutezza nelle risposte, la capacità di penetrare nel fondo delle questioni politiche «per la mente perspicace più che gli occhi del lince in vedere sotterra, e discernere dalla terra appena veduta le nascoste miniere, e distinguere le qualità». Un principe capace di tenere lontana la guerra da Parma in un periodo contrassegnato da conflitti e battaglie; di fungere, grazie alla stima goduta, quale arbitro nelle contese tra i sovrani; di ingrandire i suoi ducati (con allusione allo stato dei principi Landi, comprendente Bardi e Compiano, acquistato nel 1682). Viene quindi ricordato l'apporto alle opere pubbliche «alzate, o ristorate, e migliorate», in qualità di sovrano distintosi per «splendore, munificenza e liberalità», ma soprattutto «capace nell'intendere, e forte nell'eseguire», incarnando quindi – diremmo noi – lo spirito del monarca assoluto sull'esempio del Re Sole. Nel trattare della sua conversazione, l'oratore sottolinea come il duca amasse parlare francamente «per farsi intendere, non per farsi interpretare», e che «insegnò a parlare tacendo, e con segno di taciturno dispregio facendo tacere chi avrebbe inconsideratamente, o troppo premeditatamente parlato; ed insegnò a tacere parlando con rimproverare chi avesse osato di malamente parlare o straparlarlo». Nel prosieguo dell'orazione vengono lodati la capacità di attrarre a Parma l'aristocrazia forestiera, il sostegno dato ai paggi di corte, ai convittori del Collegio dei nobili e all'Università, la lungimiranza nella



scelta di ministri capaci e di personaggi integri per le cariche più delicate, l'apertura della biblioteca ducale, per agevolare e promuovere la cultura, e del museo delle medaglie e delle antichità. Diversamente da altre orazioni funebri pubblicate per le esequie farnesiane viene ricordato un aneddoto della vita del defunto: quando decise di posticipare la partenza da Borgo San Donnino per ascoltare la messa, evitando così la morte che invece colse i suoi paggi, per il crollo di un ponte, nella carrozza che avrebbe dovuto occupare. Anche in questo caso vengono sottolineate le sue virtù di principe cristiano, in grado di tenere lontana l'eresia dai suoi stati, e presiedere una corte caratterizzata da un notevole fervore religioso, con la sorella Caterina morta in odore di santità e le numerose damigelle monacatesi sotto la sua ducea. Nella parte finale del discorso, l'oratore si rivolge al duca Francesco, augurandogli di percorrere le orme del padre, così che il trono dei Farnese continui a risplendere per «la religione inviolata, e la santissima onestà, e quindi coronata d'ulivo la pace, e coronata d'alloro la gloria».

A.M.



Teatro funebre aperto nel famosissimo oratorio della Santissima Vergine denominata della Steccata di Parma nell'occasione delle [...] esequie fatte celebrare dall'illustrissima Città medesima per la grand'anima del fu serenissimo sig. duca Ranuccio II [...] il giorno 4 di febraro 1695, Parma, eredi di Galeazzo Rosati, 1695

Parma, Fondazione Cariparma, F 3425

Mentre la Comunità di Piacenza affidava a Ferdinando Bibiena l'apparato per le esequie di Ranuccio nel santuario civico di Santa Maria di Campagna (aprile 1695; vedi *infra*), per quelle parmensi, il duca Francesco I impose alla Comunità di Parma di impiegare il bolognese Stefano Lolli (architetto di corte dal 1687 in sostituzione di Domenico Valmagini) nell'allestimento della chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma. La cerimonia si svolse il 4 febbraio 1695, giovandosi di un «maestosissimo teatro di lutto [con un catafalco] che faceva pomposo spettacolo di se stesso», nelle lugubri tonalità del grigio scuro e del bronzo (COCCIOLI MASTROVITI 2007, p. 97).

Enrico Scarabelli Zunti ipotizzava che al nuovo duca non fossero piaciuti i due disegni presentati in concorrenza da Domenico Valmagini e da Edelberto Dalla Nave, tanto da incaricare Lolli di un nuovo progetto (SZ1, VI, c. 82v).

Don Giustiniano Borra, nel suo diario riferisce della «suntuosissima e ben intesa machina [...] in mezzo dell'oratorio, illuminata da 150 lumi all'altezza delle catene di ferro che stringono li quattro archi che sostengono la cupola» (BDP, I, c. 9v). All'opuscolo celebrativo fu allegata l'incisione che Nicholas Aloù tradusse in rame da un disegno preparatorio del pittore Alessandro Baratta e fu stampata a Parma nello stesso anno (AGAZZI 1995, pp. 97-98; TRAVISONNI 2013, p. 69).

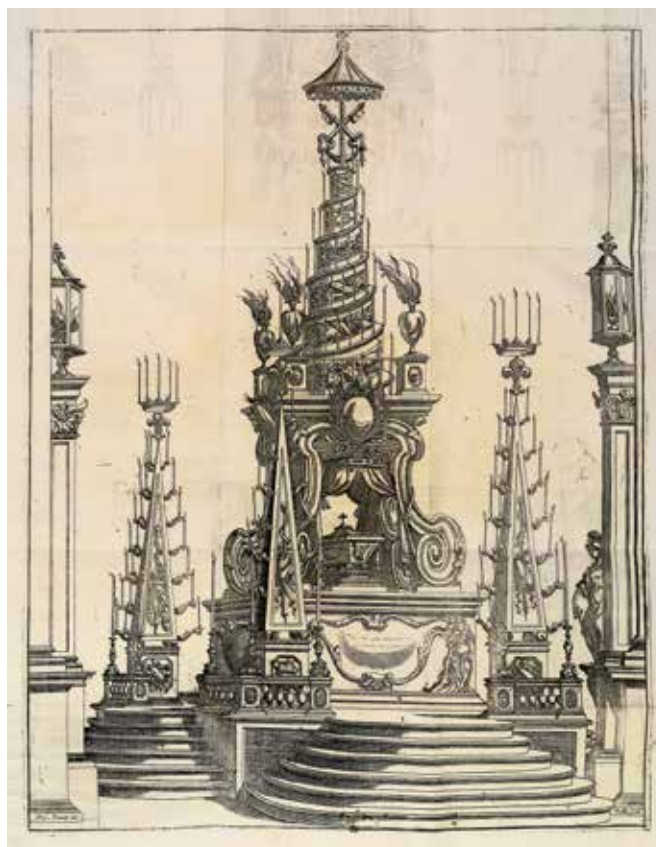
A.M.

STEFANO LOLLI (Bologna *ante* 1682-Spagna? *post* 1714) inv., ALESSANDRO BARATTA (Parma, 1639-1714) dis., NICOLAS ALOÙ (Francia, op. a Parma 1687/1707) inc.

Catafalco promosso dalla corte ducale per Ranuccio II nella chiesa della Steccata su progetto di Stefano Lolli, 1695

Incisione, mm 465 × 361. Parma, Archivio di Stato, Mappe e disegni, 4/48

La macchina funebre, alta oltre 19 metri, è raffigurata in questa incisione che Nicholas Aloù tradusse in rame da un disegno preparatorio del pittore Alessandro Baratta, e gli eredi di Galeazzo Rosati allegarono alla descrizione delle cerimonie: *Teatro funebre aperto nel famosissimo oratorio della santissima Vergine denominata Steccata di Parma nell'occasione delle solennissime esequie fatte celebrare dall'illustrissima città medesima per la grand'anima del fu serenissimo sig. duca Ranuccio [...]*,



pubblicata a Parma nello stesso anno (TRAVISONNI 2013, p. 69). La prospettiva, piuttosto schematica, è inquadrata ai lati dai piloni della cupola, unico riferimento esplicito allo spazio interno della chiesa. Sugli spigoli di un basamento quadrato animato da scalinate convesse che interrompono la balaustra di coronamento, sorgono quattro candelabri a foggia di obelischi/piramide, sormontati da gigli coronati. Al centro si eleva il *Castrum doloris*, con corpose volute che racchiudono il finto sarcofago e reggono una seconda balaustra, dalla quale si eleva, tra vasi fiammeggianti, una curiosa versione effimera della lanterna borrominiana di Sant'Ivo alla Sapienza a Roma, qui impiegata a sostegno del gonfalone pontificio.

Scarabelli Zunti annota che l'11 febbraio 1695 la Tesoreria della Comunità di Parma rilasciò «al sig. Stefano Loglio [Lolli], servitore attuale di S.A.S. lire 928 dei denari ordinati da S.A.S., quali sono per soddisfare le mercedi dei pittori e falegnami che hanno lavorato e dipinto rispettivamente al catafalco fatto nel venditorio oratorio della Sant.ma Stechata per il fu sig. duca Ranuccio» (SZ1, VI, c. 143).

È da segnalare che la morte di un sovrano a lungo regnante aveva segnalato l'inadeguatezza del luogo di sepoltura dinastica nella chiesa dei Cappuccini, tanto che nei mesi seguenti il suo successore si affrettò a restaurarla, come testimonia il cronista don Giustiniano Borra: il 26 ottobre 1695 «già a perfezione è terminato il sepolcro per i ser. mi defunti di Casa Farnese fatto ristaurare, e fatto fare più capace nella chiesa de PP. Cappuccini dal nostro ser. mo regnante Francesco I, e appresso a questo della Ser. ma Casa, anche quello per li defunti padri medesimi Cappuccini, e fin' ora è stato concesso a qualunque persona di scendere nell'uno, e l'altro sepolcro per vederne la nuova fabbrica, e insieme la bella ordinanza con cui sono deposte le ceneri de ser. mi defunti, e medemamente de Cappuccini. Il medesimo sepolcro vien chiuso da una lapida» con iscrizione commemorativa del restauro ducale (DBP, I, cc. 99v-100r).

A.M.

GIORGIO IPPOLITO GIORGI (m. 1705)

Censura del dolore e dell'amore nell'esequie celebrate [...] al serenissimo sig. duca Ranuccio II dalla città di Piacenza nella chiesa di Nostra Signora di Campagna [...], Piacenza, Giovanni Bazzachi, 1695
Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Erud. in 4°*, 186

Per onorare Ranuccio II e compiacere al contempo il nuovo duca Francesco, la Comunità di Piacenza allestì solenni esequie in Santa Maria di Campagna, individuata ufficialmente dal defunto sovrano come chiesa dinastica (così, già dal 1616, una statua in scagliola di Francesco Mochi rappresentante Ranuccio I era collocata nel tempio a indicare l'egida farnesiana). Autore del libretto che descrive gli apparati funebri fu Giorgio Ippolito Giorgi, teologo, «famigliare dimestico» del duca, nonché «primario civile nell'Università di Parma». Egli ricorda la precoce salita al trono di Ranuccio II – a soli sedici anni – per la morte improvvisa del padre Odoardo, e la sua abilità nel tenere lontano dai ducati «lo strepito militare, che ferocemente rumoreggiò a' Confini». Dal punto di vista retorico egli si serve di numerosi parallelismi con la storia romana e la mitologia, definendo per esempio il «petto di Ranuccio cuore d'Achille», col fine di mostrare la propria erudizione e accentuare enfaticamente le doti del defunto. In più punti si ribadisce il dolore provato dai sudditi piacentini, nato dall'amore nei confronti del loro sovrano – e invero Ranuccio II mostrò, rispetto ai predecessori, un maggior attaccamento nei confronti della seconda capitale dei suoi ducati, promuovendo il ripristino e l'abbellimento degli appartamenti di Palazzo Farnese. Giorgi evoca il teatro funebre allestito a Parma, del quale esalta il ricco apparato di statue e simboli, così come il ricordo del defunto promosso dal Collegio dei Nobili. «Altamente percossa dall'amara privazione», Piacenza a sua volta organizza un «suntuoso funerale, e con splendidezza di mestizia», dopo aver ottenuto dal duca Francesco il permesso di rivolgersi a Ferdinando Galli Bibiena che «con pellegrina invenzione ha mirabilmente secondata la sollecitudine universale» anche grazie all'apporto degli eruditi locali, inventori delle innumerevoli allegorie e simboli. L'autore passa quindi a descrivere l'operato del celebre architetto, sottolineando che «in vece di mutarsi di tempio in mausoleo, ha goduto d'essere vestita dall'ingegno del sig. Galli Bibiena della maravigliosa architettura apparente d'un nuovo tempio». L'allestimento effimero è descritto minuziosamente, nelle sue parti architettoniche, statuarie (con i ritratti di Ottavio, Alessandro, Ranuccio I e Odoardo e le personificazioni delle virtù) ed epigrafiche (iscrizioni tratte da autori latini come Lucano e Claudiano, o composte per l'occasione) così da rendere maggiormente comprensibili le due incisioni di Carlo Antonio Bufagnotti su disegno di Bibiena stesso, inserite nel libretto: la prima rappresenta la ricca ornamentazione della facciata posticcia e dell'interno della chiesa, la seconda il maestoso catafalco. Il libretto termina con l'auspicio che «risonino oramai nel teatro del mondo per la serenissima casa Farnese epitalamj di faustissime nozze, ed epinici d'acclamati trionfi: e ò non mai, ò solo dopo tardi, e lentissimi secoli ripiungano funesti gli epicedj».

A.M.



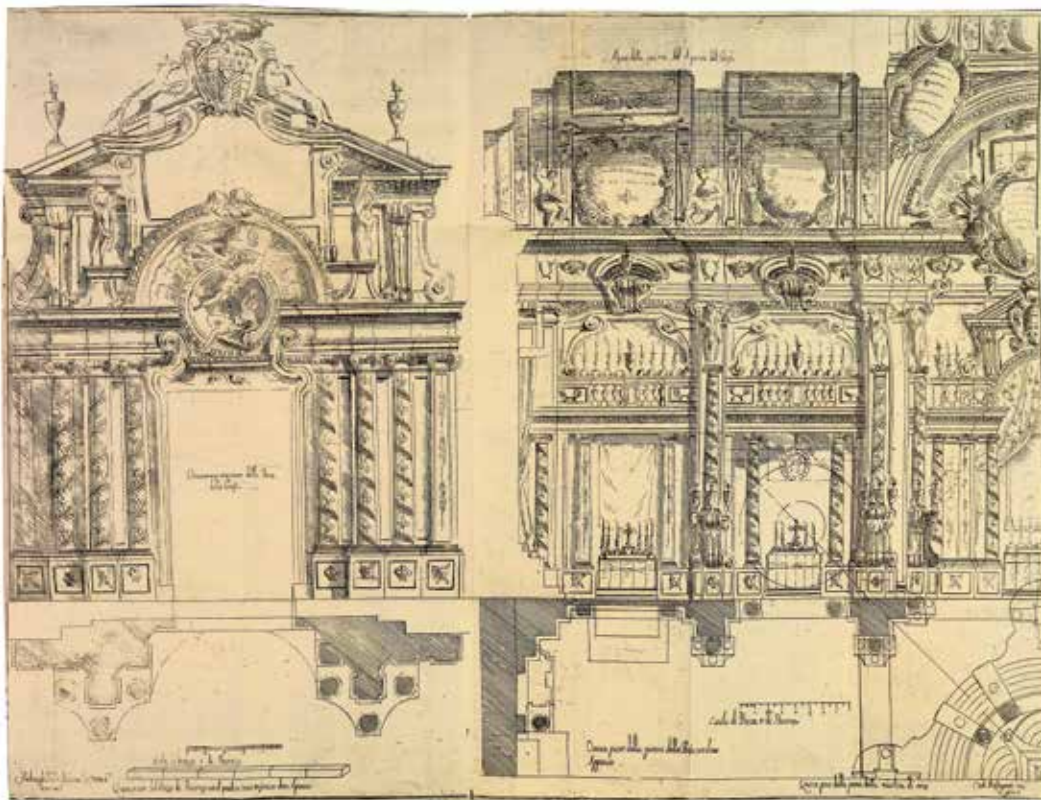
FERDINANDO GALLI BIBIENA (Bologna, 1657-1743) inv., CARLO ANTONIO BUFFAGNOTTI (Bologna 1660-Ferrara 1717) inc.

Apparato funebre promosso dalla Comunità di Piacenza per Ranuccio II nella chiesa di Santa Maria di Campagna su progetto di Ferdinando Galli Bibiena: Prospetto esterno, sezione interna e piante dell'apparato; Veduta del catafalco, 1695

Incisioni, mm 557 × 419; 415 × 566. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Erud. in 4°*, 186

Nelle due capitali del dominio farnesiano, Parma e Piacenza, i rinascimentali templi civici di Santa Maria della Steccata e di Santa Maria di Campagna erano usati per le esequie solenni, come disposto i Farnese nel XVII sec. nel riuscito tentativo di portarli progressivamente nella disponibilità ducale (MAMBRIANI 2008). Conformate entrambe a croce greca, le due chiese si prestavano ad evidenziare la mole del catafalco sotto la cupola. La Comunità di Piacenza si affidò allo scenografo di fiducia dei Farnese, Ferdinando Bibiena (come quelle di Borgo San Donnino e forse di Fiorenzuola o Busseto, di cui restano tracce in due incisioni inserite nelle *Varie opere di prospettiva...*: CIRILLO, GODI 1979, pp. 140-141). In Santa Maria di Campagna l'artista realizzò quello che si può considerare il suo capolavoro tra gli effimeri funebri.

Inconsueta in questo genere di stampe di circostanza e più simile a una pagina di trattato d'architettura, Bibiena riunisce in un solo rame un prospetto esterno e una sezione dell'interno con le relative piante, che nel caso della seconda si sovrappone pure in trasparenza all'alzato, fornendo una preziosa quantità di informazioni in più delle consuete stampe di apparati effimeri, nonostante l'esecuzione incisoria risulti piuttosto sbrigativa. La nuda fronte tramelliana è in gran parte nascosta dallo scenografo con una facciata posticcia dal grande portale annicchiato (tema che Ferdinando impiegherà quindici anni dopo nella fronte di Sant'Antonio Abate a Parma), la cui cornice, tradizionalmente modanata come un





architrave a fasce, si incurva nelle orecchie per poi spezzarsi al centro e arrotolarsi in due volute, spinte lateralmente dallo sporgere di un segmento di cornice a ovoli, a proseguire come spesso nell'opera di Ferdinando – quelli degli adiacenti capitelli ionici o composti. Non soltanto per le tematiche delle iscrizioni e delle iconografie luttuose, l'esterno anticipa l'interno, ma anche nei motivi architettonici come i gruppi triadici di colonne e nell'analogia tra l'attico a volute ribattute tagliato dall'arco e i coronamenti degli altari in chiesa.

All'interno l'architettura reale è trasfigurata, tramezzando le arcate a tutto sesto con coretti balastrati, e mutando la sagoma degli archi grazie a possenti volute rovesce, soluzione cara a Ferdinando per dare sostegno – effettivo o illusorio – a un tratto di trabeazione. Annullati così gli archi, egli ottiene un'intersezione di due ordini trabeati (a paraste il maggiore, con paraste e colonne libere il minore) del tipo impiegato da Michelangelo nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio, e avvicinandosi così allo schema impiegato in una delle più teatrali chiese emiliane, quella a croce greca della Madonna di San Giorgio a Modena, riedificata dalla corte estense nel 1650 ad opera di Gaspare Vigarani, pure lui architetto e scenografo: non a caso una chiesa in cui si è riconosciuto un importante precedente architettonico della “veduta per angolo” bibienesca.

Ma l'invenzione più sorprendente risulta essere l'inserimento di una colonna tortile, con alto piedestallo e sormontata dalla statua del principe, dentro un tabernacolo circolare con la calotta traforata analogo a quella da lui dipinta circa un lustro prima nella cupola piacentina dell'oratorio di San Cristoforo, dove quattro gruppi di colonne sorreggono la trabeazione d'imposta per una volta traforata con oculo zenitale. Se nel catafalco le colonne sono due per gruppo, il tema della triade di colonne con quella centrale sporgente per spigolo già spesa nella volta di San Cri-

stoforo ritorna come *leit motiv* in tutto l'apparato per Ranuccio II: all'esterno, nella facciata posticcia, e all'interno, con le colonne ioniche decorate da vasi-lucerna. Questa selva di colonne ioniche, dentro e fuori la chiesa, presenta fusti avviticchiati a spirale da racemi e gigli farnesiani: l'esplicita allusione alle colonne coclidi dell'antica Roma, specie quando sopra il capitello svetta una statua, diventa poi riferimento diretto per la colonna più importante, quella colossale nell'asse della macchina a sostegno della statua del defunto, giustamente letta quale simbolo di eterna gloria del sovrano (FOSSATI 1987, p. 47). Ferdinando Bibiena si spinge oltre: per distanziare gerarchicamente questa colonna dalle altre le assegna un ordine diverso, il composito che i romani prediligevano per le architetture trionfali, e un fusto tortile, come quelle “salomoniche” di San Pietro al Vaticano, riprese da Bernini nel celebre tabernacolo. Il tema antico della colonna per il trionfo eterno dell'imperatore defunto (la Traiana assumeva pure connotazioni sepolcrali per la presenza delle ceneri imperiali nel basamento) si coniuga così a riferimenti biblici e vaticani, per celebrare il mecenatismo religioso e artistico del duca scomparso, nonché la carica del gonfalonierato perpetuo di Santa Romana Chiesa, il cui vessillo spicca tra i medaglioni nel tamburo della cupola. Il fulcro trionfale è visibile soltanto a pezzi, per quanto lo consente il tabernacolo che lo racchiude: la sua cupola traforata ricorda la copertura borrominiana di Sant'Ivo alla Sapienza con i gradini iniziali e i raccordi a catenaria, analogamente ai gradoni quadrilobati del basamento, da cui sorgono i quattro binati di colonne. Questi sono nobilitati dal risalto della trabeazione corrispondente, coronato da frontoncino ricurvo, quasi a formare altrettanti archi scenici per le statue poste agli spigoli del basamento centrale. Il continuo scatto di 45 gradi dei blocchi sovrapposti imprime un dinamismo avvolgente alla macchina, in un alternarsi senza posa di vedute frontali e per angolo che si placa soltanto al culmine della spirale nell'effigie del principe (MAMBRIANI 2000, pp. 348-351).

C.M.

Lo specchio della Prudenza nel funerale pomposamente celebrato al serenissimo signor duca Ranutio II dalla Città di Borgo San Donnino, Parma, per gli eredi di Galeazzo Rosati, 1695
Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, V.VI.19859

Gli anziani e gli eletti della Comunità di Borgo San Donnino (odierna Fidenza) promossero la pubblicazione di questo libretto offerto a Francesco Farnese, figlio del defunto duca. L'intento era di preservare memoria della solenne cerimonia funebre allestita, a loro spese, nella cattedrale della terza città dei ducati. Per il *castrum doloris* avevano potuto affidarsi a Ferdinando Galli Bibiena, che aveva già lavorato per la Comunità di Piacenza in Santa Maria di Campagna. La sua macchina funebre è eternata nell'incisione di Abbati acclusa al libretto. Prima di descrivere minuziosamente il maestoso catafalco viene lodato Ranuccio II come principe prudente: la Prudenza, figlia della Memoria, ha in lui guidato le Virtù «che adornano l'Animo nobile di chi regge con dispotico Impero le Monarchie». Principe cristiano, «difensore di Santa Chiesa», il duca ha saputo tenere lontana la guerra dai ducati, preservando i sudditi «dalle turbolenze marziali», e meritandosi l'appellativo di «Giano di pace». Innumerevoli sono i rimandi, in questo libretto, alla mitologia, serbatoio imperituro di immagini e riferimenti – Ranuccio è più oltre definito «Licurgo zelante delle città, & Ercole del pubblico bene», così come agli autori pagani quali Lucrezio e Senofonte. La seconda parte è dedicata all'illustrazione della «pubblica pompa d'apparato funebre nella Cattedrale» commissionata dalla città, come segno di riconoscenza per la liberalità mostrata dal sovrano defunto. Divenuto «Sacro Teatro di magnifica Tragedia», grazie alla macchina del Bibiena, il tempio fidentino rivaleggiò in fasto con quelli delle due capitali farnesiane, in una gara di emulazione che investiva anche i «teatri della morte».



A.M.

FERDINANDO GALLI BIBIENA (Bologna, 1657-1743) inv., PIETRO ABBATI (Parma, 1683-1745) inc.

Catafalco promosso dalla Comunità di Borgo San Donnino per Ranuccio II nella cattedrale di quella città

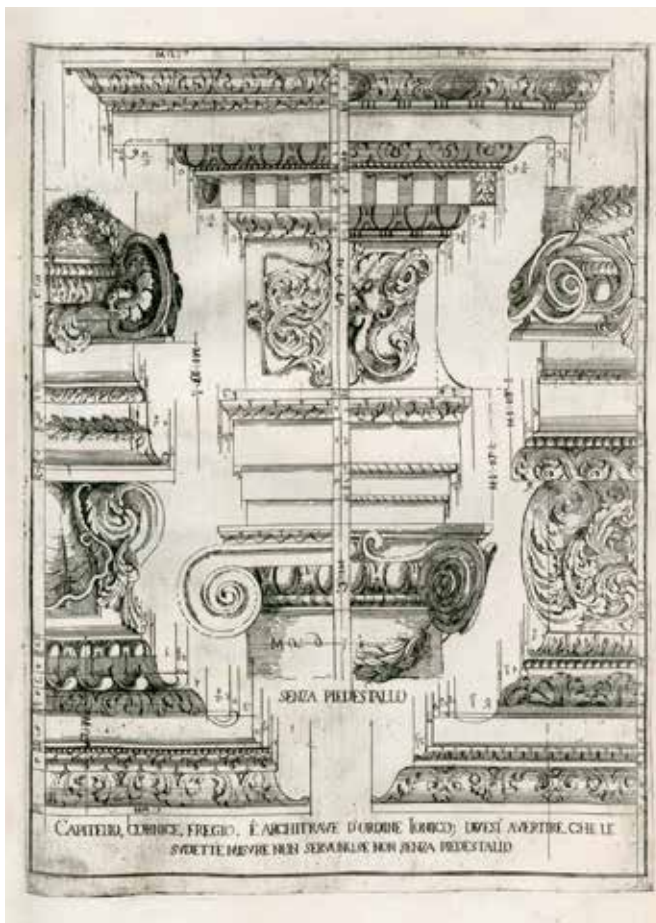
Incisione, mm 492 × 288. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, V.VI.19859

Lo specchio della Prudenza [...] offre una minuziosa quanto encomiastica descrizione dell'apparato allestito dalla Comunità locale nella cattedrale di Borgo San Donnino. L'architettura fu congeniata dal Bibiena, «arsenale fecondissimo d'alte, e stimatissime idee, che può chiamarsi nella sua professione miracolo peregrino de' nostri secoli», mentre l'esecuzione del rame e la pittura delle varie parte fu affidata a Pietro Abbati, uno dei suoi migliori allievi. Sulla facciata della chiesa, sopra la porta maggiore, un cartellone recava l'iscrizione celebrativa dell'estinto presentato come specchio della Prudenza. All'interno le pareti erano coperte di tessuti neri, i pilastri reggevano iscrizioni di cordoglio, mentre quelli attigui alla macchina recavano a destra un'urna con un lungo epitaffio in latino e a sinistra dei gigli con un epigramma. Su tutti gli altari della cattedrale, illuminati da fiaccole accese, i sacerdoti si alternavano nell'officiare messe di suffragio. Al centro era la macchina, mirabile per varietà dei colori e paragonabile all'«antico mausoleo della Regina di Caria». Il basamento ottagonale era riquadrato da comparti a finto marmo morello, con ornati in oro, e profusione di gigli, cipressi e palme, allusioni alle virtù del defunto «che se bene funestato dalli cipressi nel suolo, trionfa coronato di palme eterne nel Cielo». Le quattro facciate erano sostenute da quattro piedestalli a figura di modiglioni in finto marmo bruno e morello, sopra i quali poggiavano quattro statue. Quella verso la porta maggiore dalla chiesa raffigurava la città di Borgo San Donnino, le altre rappresentavano le virtù del duca: la *Giustizia*, la *Pace* e la *Verità*, accompagnate da altrettanti motti: «*Non flector*», perché non aveva mai deviato dal cammino dell'equità; «*Non nobis rumor*», per la sagacia dimostrata nell'allontanare la guerra



dai suoi stati; «*Nudata solum*», perché non aveva prestato orecchio alla menzogna. Tra un piedestallo e l'altro erano quattro gradini in finto marmo bianco e morello, a reggere candelieri d'argento. Sopra i gradini sorgevano otto colonne di ordine composito, corrispondenti ciascuna a uno spigolo del basamento ottagonale irregolare (nelle quattro facciate diagonali con intercolumni dimezzati rispetto a quelli delle facciate principali) e dipinte a finto marmo morello e giallo, costellate di gigli di finto marmo bianco, mentre i capitelli e le basi figuravano di marmo giallo. I quattro archi delle facciate maggiori erano bianchi, sostenuti da un cornicione architravato a finto marmo bianco e giallo. Al di sotto, nel mezzo dei cartelloni e cartocci, due putti in finto bronzo reggevano una corona dorata sopra al giglio farnesiano. Più in alto sveltavano otto urne di finto marmo morello e bianco, con festoni gialli; al di sopra delle mensole, una cornice fungeva da piedistallo e concludeva la macchina, segno esprime che il giro degli anni del defunto finiva al centro interminabile della felicità eterna. Le statue collocate sopra gli archi raffiguravano le arti liberali protette da Ranuccio II: *Poesia*, *Pittura*, *Architettura* e *Musica*. Al vertice s'innalzava la *Prudenza*, rimirando uno specchio ove appariva il ritratto di Ranuccio anziché il proprio; l'accompagnava il motto «*Vivo, non ipsa*», perché questa virtù era sempre rimasta avvinta al Duca con un nodo più stretto di quello gordiano. Il cenotafio era coperto di drappo dorato con gigli e corone, sul quale poggiava il cuscino con corona e scettro. Sopra il catafalco pendevano un baldacchino di drappo nero ricamato di gigli, palme e corone in argento e oro, nonché quattro stendardi con gli emblemi di Ranuccio e di Borgo San Donnino.

A.M.



FERDINANDO GALLI BIBIENA (Bologna, 1657-1743)

L'Architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche di Ferdinando Galli Bibiena, cittadino bolognese architetto primario, capo mastro maggiore, e pittore di camera, e feste di teatro della maestà di Carlo III monarca delle Spagne disegnate, e descritte in cinque parti, Parma, per Paolo Monti, MCDCCXI [1711] Parma, Fondazione Cariparma, F 3058

Dedicato al re di Spagna Carlo III d'Asburgo, appena nominato imperatore col nome di Carlo VI, questo trattato rappresenta senz'altro il più importante volume di architettura pubblicato nei ducati farnesiani. L'autore, non a caso, era un fedelissimo servitore della dinastia dai tempi in cui, grazie alla protezione e all'intuito di Ranuccio II, aveva potuto sperimentare la propria rivoluzione scenica nei teatri di corte. Anche il nuovo duca, Francesco I, lo aveva incoraggiato, al punto di promuoverlo nel 1697 primo architetto ducale, probabilmente anche in virtù della sua fama che si stava diffondendo in Europa e all'eccellente riuscita dei funerali piacentini da lui progettati per Ranuccio II (MAMBRIANI 2000). Nel 1711 l'autore era ormai a Barcellona al seguito di Carlo d'Asburgo, cui dedicò l'opera, ma manteneva forti legami familiari ed economici con Parma, al punto di scegliere un editore locale, quel Paolo Monti che qualche volta si fregiava del titolo di «stampatore ducale», per dare alla luce il proprio trattato a cui sta lavorando da anni (IDEM 2002, pp. 131-132).

Nella premessa al volume, lo stesso autore si scusa per la qualità discontinua delle numerose tavole in folio; prive di firma, esse sono state ricondotte dagli studi all'Abbati o al Buffagnotti, suoi abituali collaboratori. È comunque probabile che vari incisori anche esterni al contesto parmense si siano avvicendati a tradurre in rame i disegni originali,

causando le difficoltà di coordinamento che sarebbero all'origine dei numerosi errori, tanto nella resa prospettica, quanto nei numeri delle tavole e perfino nella data sul frontespizio. Nonostante tutto, la ricchissima dotazione iconografica garantirà all' *Architettura civile* un'ampia diffusione, non soltanto europea, per tutto il Settecento (scheda di P. Tinti in D. LENZI, J. BENTINI 2000, pp. 379-380).

C.M.

L'immortalità del nome, orazione funebre in lode di Ranuzio II Farnese, duca di Parma, Piacenza, Busseto etc. composta in occasione delle solenni esequie, celebrategli dalla Comunità di Busseto nella Chiesa Maggiore [...], Parma, Alberto Pazzoni e Paolo Monti, 1695

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Misc. Parm. in 4°, 195

Le riflessioni contenute in questa orazione sono proposte come strettamente connesse con le immagini allegoriche e simboliche – allusive delle virtù del defunto – disseminate sulla macchina funebre. L'autore ammette una certa difficoltà nell'espletare il compito affidatogli – certo una *captatio benevolentiae*; allude al dolore e dell'amore provati dai sudditi, secondo la soluzione individuata già a Piacenza; si spertica in un elogio sull'immortalità del nome di Ranuccio II.

Diversamente dagli altri discorsi d'occasione, qui si sottolineano le virtù personali del defunto, ma anche quelle ereditate dagli avi (la magnanimità da Alessandro, la prudenza e la pietà da Odoardo, l'affabilità da Ottavio) e l'antica nobiltà di sangue (evocando più avanti Paolo III e Carlo V d'Austria). Si rammenta la giovane età di Ranuccio all'ascesa al trono, la sua abilità nel tenere lontane le guerre e tessere alleanze e amicizie con le altre teste coronate. Qui più che altrove si sottolinea

l'assolutismo di Ranuccio II: «voleva esser tutto in qualunque, benché disparato interesse, purché vostro. Poteva; perché la di lui mente era di vastissima sfera; voleva, perché fomentava in sé con massime da vero principe l'amore de' vassalli».

Seguono periodi ripresi dall'orazione piacentina, come il riferimento all'accortezza di scegliere persone integerrime per il governo delle città e dei tribunali supremi e dei ministeri, al sostegno dato ai conventi e ai monasteri, alla cultura, con l'apertura della biblioteca e del museo «ove l'antichità mette sotto l'occhio incorrotte le sue più recondite notizie, ripetevanvi, che non ebbero mai, con che invidiare, ò alla Grecia il suo Pericle, ò a Roma il suo Augusto», restituendo di Ranuccio II l'immagine di un «principe dotto» e «sommamente benefico mecenate».

La conclusione è funzionale a ingraziarsi il nuovo sovrano succeduto a Ranuccio II: «s'appiada a Francesco, perché in lui vive il Magnanimo, il Prudente, il Liberale, il Saggio, il Pio Ranuzio».

A.M.

GIUSEPPE RUTA (Parma, op. 1676-1734) inv., GIACOMO MARIA GIOVANNINI (Bologna 1667-Parma 1717) inc.

Tre macchine pirotecniche erette nella piazza grande di Parma per l'elezione di papa Clemente XI. Macchina I: Monte dell'Eresia, 1701

Incisione, mm 465 × 335. Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, 2/82

GIUSEPPE RUTA (Parma, op. 1676-1734) inv., GIACOMO MARIA GIOVANNINI (Bologna 1667-Parma 1717) inc.

Tre macchine pirotecniche erette nella piazza grande di Parma per l'elezione di papa Clemente XI. Macchina II: Trono della Religione, 1701

Incisione, mm 458 × 314. Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, 2/83





GIUSEPPE RUTA (Parma, op. 1676-1734) inv., GIACOMO MARIA GIOVANNINI (Bologna 1667-Parma 1717) inc.

Tre macchine pirotecniche erette nella piazza grande di Parma per l'elezione di papa Clemente XI. Macchina III: Tempio della Religione cattolica, 1701

Incisione, mm 448 × 303. Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, 2/84

Sfuggiti al pur fondamentale censimento delle macchine di fuochi del Settecento parmense (AGAZZI 1987), i tre allestimenti voluti da Francesco I per l'elezione a papa di Clemente XI Albani costituirono la prima occasione per il duca di omaggiare un nuovo pontefice, che nei suoi ben ventun anni di regno si rivelò, tra l'altro, per lui un patrono e un alleato prezioso. Il delicato compito fu affidato a due artefici di fiducia della corte: l'ingegnere Giuseppe Ruta, docente di fortificazione al Collegio dei Nobili con competenze di balistica, pirotecnica e architettura, per l'invenzione e la direzione dei lavori; il bolognese Giacomo Maria Giovannini, consigliere artistico di Francesco e, secondo il cronista Borra «uomo insigne nella pittura [...] molto caro al ser.mo sig. Duca nostro Padrone [...] che lo voleva sempre nella sua galleria, ampliata con la particolar sua assistenza» (DBP, III, p. 233, cit. in MAMBRIANI 1996, p. 40).

Probabilmente anche grazie all'esito eccellente di questa sua prestazione, Francesco I gli concesse l'anno seguente un aumento salariale come tecnico dell'Ufficio della Riparazione, lo confermò progettista di macchine per i due papi successivi (vedi schede *infra*) e ne accettò, il 24 ottobre 1725, la promozione al posto di Misuratore di fabbriche e legnami dello stesso ufficio in sostituzione del defunto Giacinto Sicuri (ASPr, CPr, UR, b. 752), incarico disimpegnato fino al 28 gennaio 1734, quando «essendo a tavola sano e salvo il sig. Giuseppe Ruta fu sorpreso da accidente apoplettico, che immediatamente morì. Homo degno per fortificazioni, e capo de' bombardieri fu portato nelle Convertite [di San Tiburzio] e poscia portato in Sant'Andrea, ivi sepolto» (BPPr, MPr 466, *ad datam*).

Seguendo la tradizione del padre Ranuccio II, le tavole non erano accluse a una relazione a stampa, ma dotate in calce di articolate didascalie esplicative (pratica abbandonata nel 1721 in occasione dei

festeggiamenti per Innocenzo XIII, quando la descrizione fu stampata in un libretto corredato dalle tre tavole: vedi schede *infra*). Grazie a tali testi è possibile ricostruire il programma iconografico del teatrale omaggio farnesiano a papa Albani eretto per tradizione nella Piazza grande di Parma.

Nella prima macchina era rappresentato un monte di pietra durissima, come l'ostinazione degli eretici, abitato da quattro mostri, da diversi *Vizi* e sormontato dalla personificazione dell'*Eresia*, contro la quale fu lanciata, da uno stemma del Papa affisso al vicino palazzo del Governatore e sfavillante di effetti pirotecnici, una folgore che la scagliò a terra permettendo che sorgesse al suo posto una bellissima croce, mentre al suono di trombe e tamburi l'intera montagna si accendeva di lumi e di fuochi d'artificio che durarono oltre un'ora.

La seconda macchina, molto più architettonica, rappresentava il gran trono della *Religione*, con un complesso sistema di scale avvolte attorno alla struttura cilindrica popolato dalle statue con le virtù e dagli emblemi araldici del Pontefice.

L'ultima macchina, la più alta delle tre, innalzava un tempio alla Religione cattolica, con dodici statue figuranti virtù, in forma di padiglione quadrato con una serliana per ogni faccia e una cupola a bulbo sorreggente la stella Albani, caricata delle delle chiavi e del triregno, che brillò a lungo grazie a «istravaganti e bizzarrissimi fuochi».

Tutte e tre le macchine sono significativamente presentate "per angolo", seguendo l'innovazione scenografica che Ferdinando Bibiena aveva introdotto nei teatri farnesiani dal 1687, con il celebre allestimento del *Didio Giuliano* a Piacenza.

A.M.

Machina di fuochi artificiali eretta dalla Comunità di S. Secondo in occasione delle felicissime nozze delle eccellenze de' signori conte Pier Maria Rossi, de' marchesi di S. Secondo, e donna Ottavia Trivulzi de' principi di Rittegno[...], 1712

Riproduzione del disegno a lapis, inchiostro e acquerello policromo, mm 285 × 185 (Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, 19/33)

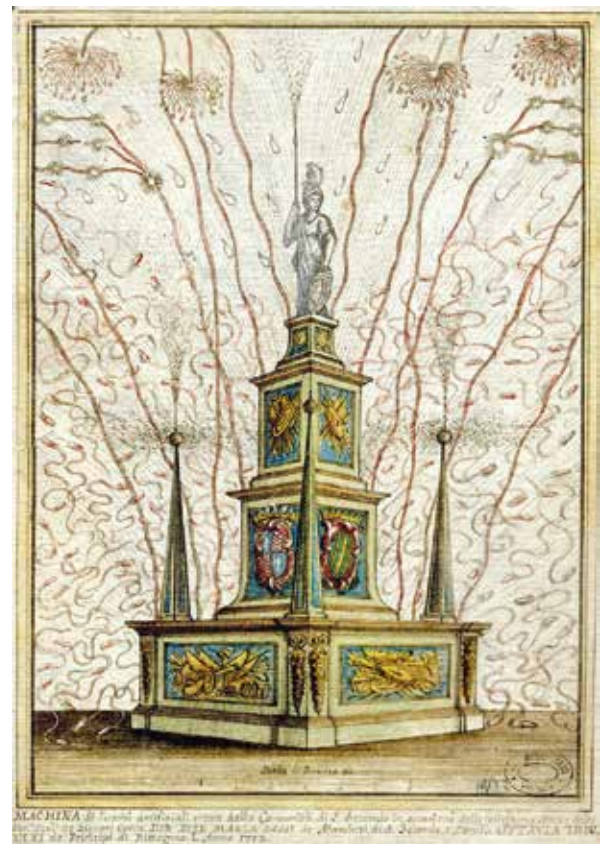
Il raro documento iconografico con resa cromatica di un apparato effimero costituisce anche un significativo esempio della ricaduta dei modelli di corte sulle pratiche festive dell'aristocrazia feudale e delle Comunità dei centri minori dei ducati.

Così come gli Anziani di Parma e Piacenza erano tenuti a omaggiare i duchi che prendevano moglie, quelli di San Secondo dovettero celebrare nel 1712 le prestigiose nozze dell'erede della loro casa feudale, il conte Pier Maria Rossi (San Secondo, Parma, 1689-Cremona 1754), con Ottavia (1660-1715), figlia di Antonio Gaetano Gallio Trivulzio, principe del Sacro Romano Impero e barone di Retegno, e di Lucrezia Borromeo.

Primogenito di Federico, Pier Maria restò vedovo a soli tre anni dal matrimonio e si risposò nel 1717 con la genovese Maria Geronima Spinola, che assicurò la discendenza al casato. Nel 1754 Pier Maria morì soltanto pochi giorni dopo il longevo padre, lasciando il titolo feudale della marca di San Secondo al figlio Scipione.

Palesemente ispirato alle macchine di gioia farnesiane per Clemente XI nella presentazione "per angolo", questo disegno costituisce forse il foglio preparatorio per un'incisione prevista a corredo del fascicoletto celebrativo in quarto *Per le nozze del conte Pier Maria Rossi e donna Ottavia Maria Trivulzi Epitalmio*, uscito a Milano nel 1715 per i tipi Pandolfo Malatesta, citato da Angelo Pezzana nella sua continuazione delle *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani* del padre Ireneo Affò (VII, Parma, dalla Ducale Tipografia, 1833, p. 19).

A.M.





Distinto ragguaglio dell'appostolica legazione dell'eminentiss. E reverendiss. Sig. card. Ulisse Giuseppe Gozzadini [...] in occasione delle reali nozze della principessa Elisabetta Farnese di Parma con la Maestà del re cattolico Filippo V, Venezia, Girolamo Albrizzi, 1716

Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, G V 32

A due anni dalle fastose nozze di Elisabetta Farnese, il bolognese Giovanni Angelo Menochi descrive con dovizia di particolari la missione a Parma del cardinale Gozzadini, titolare della chiesa romana di San Croce in Gerusalemme, vescovo di Imola e legato della provincia di Romagna. Anche il *Ragguaglio delle nozze delle maestà di Filippo quinto, e di Elisabetta Farnese nata principessa di Parma* dà conto di questa importante ambasceria, limitandosi tuttavia solo all'arrivo e al soggiorno di Gozzadini all'interno dei ducati, senza accennare alle fasi di preparazione e alle tappe del rientro a Imola. Durante il concistoro del 7 agosto 1714 papa Clemente XI nominò il porporato suo legato a latere presso la corte parmense con il compito di celebrare le nozze per procura di Elisabetta con il re di Spagna e, nell'occasione, consegnarle la Rosa d'Oro, distinzione onorifica concessa raramente dai Pontefici. Dato ordine che si preparasse il suo ricco equipaggio, il legato mandò Alessandro Gozzadini senatore di Bologna a Parma a complimentarsi con Elisabetta, e quindi si mise in viaggio. Una volta arrivato a Parma alloggiò prima nella Certosa, e in seguito, incontrato il duca Francesco e la sua corte sotto un ricco baldacchino effimero, procedette all'ingresso solenne, prendendo alloggio nel palazzo ducale. La domenica seguente officiò le nozze, e quindi partecipò ad alcuni spettacoli allestiti per i sovrani e la sposa, fu impegnato in numerose udienze concesse ai membri della corte e del clero di Parma, agli inviati di Lucca e al cardinale Acquaviva. La-

sciò Parma mercoledì 19 settembre facendo una prima tappa al palazzo nella villa del Pantaro; passò quindi nei territori estensi, ospite del duca di Modena, e rientrò in forma privata a Imola venerdì 21 settembre. L'autore del libretto sottolinea l'importanza politica di questa legazione, la magnificenza del cardinale e della sua corte, formata da più di 650 persone e 350 cavalli, con livree e carrozze di straordinaria ricchezza, e l'ospitalità regale offerta dal duca Francesco al principe della chiesa, in ossequio al Vicario di Cristo. La descrizione termina con l'elenco delle personalità al seguito del cardinale, tra le quali figuravano i vescovi di Piacenza, Cesena, Bertinoro, Cervia e Borgo San Donnino.

A.M.



PIER ILARIO MERCANTI, detto SPOLVERINI (Parma 1657-Piacenza 1734) inv., GIOVANNI BATTISTA SINTES (Roma, 1680 c.-1760 c.) Antiporta con *Ritratto di Elisabetta portato a Filippo V tra allegorie*, 1718, in GIUSEPPE MAGGIALI, *Ragguaglio delle nozze delle maestà di Filippo quinto, e di Elisabetta Farnese nata principessa di Parma re cattolici delle Spagne solennemente celebrate in Parma l'anno 1714., ed ivi benedette dall'eminentissimo sig. cardinale di S. Chiesa Ulisse Giuseppe Gozzadini legato a latere del sommo pontefice Clemente undecimo*, in Parma, nella Stamperia di S.A.S., MDCCXVII [1717] Incisione, mm 277 × 184. Parma, Fondazione Cariparma, F 3057

Il volume che eterna i festeggiamenti per le nozze di Elisabetta Farnese e Filippo V, descrivendone minuziosamente i vari momenti, dall'arrivo del cardinale Acquaviva e Gozzadini al saluto della neo regina dal Monte Centro Croci, si apre con un'incisione a tutta pagina dedicata agli sposi. Il re di Spagna vi compare in piedi, con l'armatura e il bastone del comando, in qualità di sovrano-guerriero che si è conquistato il trono combattendo nella guerra di Successione spagnola contro l'arciduca Carlo d'Asburgo. La condizione regale è sottolineata dalla colonna sullo sfondo e dall'am-pio drappo sorretto da un putto, e dalle onorificenze del Toson

d'oro e del Santo Spirito esibite sul petto, alle quali Filippo aveva diritto nella sua duplice condizione di re spagnolo e figlio di Francia. Sullo sfondo la distesa marina e le navi dalle ampie vele rimandano ai possedimenti oltreoceano della corona iberica. Dall'alto irrompono sulla scena due figure, una giovane e alata (la *Fama*) e un uomo anziano (il *Tempo*), recando in dono il ritratto incoronato di Elisabetta – un riferimento preciso a quello consegnato dal maestro di camera della duchessa Dorotea al cardinale Acquaviva, rappresentante a Parma di Filippo V, che a sua volta lo inviò in Spagna, come ricorda il *Ragguaglio delle nozze delle maestà di Filippo quinto, e di Elisabetta Farnese* [...]. Le tre figure femminili rappresentano, partendo da sinistra: la *Giustizia*, con i tradizionali attributi della bilancia e della spada; probabilmente l'America, ai piedi di Filippo V, con copricapo a forma di uccello piumato, una cornucopia, un sestante e diversi monili sparsi sui gradini, allusioni – insieme ai galeoni – delle ricche colonie d'oltreoceano; la Spagna, coronata e appoggiata al piedistallo della statua di Alessandro Farnese (condottiero al servizio della monarchia iberica e antenato della sposa), accompagnata da un putto con il coniglio e il ramo d'ulivo, tradizionali simboli del regno spagnolo. L'anziano barbuto con anfora in basso a destra potrebbe personificare il Tago. Congenita secondo i dettami barocchi – dall'enfasi delle pose al ricco apparato allegorico –, la scena prelude alle altre cinque incisioni accluse nel *Ragguaglio*: l'ingresso del cardinale Gozzadini a Parma; la facciata, il coro, l'interno e la pianta riccamente addobbati della cattedrale.

Commissionato dal duca Francesco, il volume aveva lo scopo di eternare le fastose nozze della sua nipote e figliastra, divulgando la grandezza della stirpe farnesiana come annunciato nell'incipit: «benché perdano l'essere anche li grandi, e strepitosi accidenti del Mondo nell'atto stesso del loro compimento, serbano non pertanto, a differenza delle volgari cose, ragione di sopravvivere nella memoria de' posterì; giustizia, che suole loro farsi dalle penne di chi li registra sostituite a quell'ultimo suono del loro nome, in cui perirebbero infelicamente senza tale non meno provvido, che giusto soccorso».

A.M.

PIER ILARIO MERCANTI, detto SPOLVERINI (Parma 1657-Piacenza 1734) inv., THEODOR VERKRUYS (Olanda, op. a Firenze 1707/1726 c.-1739) inc.

Ingresso nella città di Parma [...] del cardinal Gozzadini [...]

Incisione acquerellata, mm 637 × 908. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, S* II 18434

La splendida tavola mostra l'ingresso in città del cardinale Ulisse Gozzadini, legato del pontefice. Giunto a Parma l'11 settembre 1714, il prelato aveva preso alloggio, con il suo numerosissimo seguito, presso la Certosa fuori città, dividendo il proprio tempo tra funzioni liturgiche e udienze. Il 15 settembre incontrò, assistito dal clero di Parma, il duca Francesco con il principe Antonio, il cardinale Acquaviva, rappresentante della Spagna, e tutta la corte. Per l'occasione era stato allestito «un ampio recinto apparato pomposamente di ricchissimi arazzi, e ricoperto, nella sua vasta estensione, di tela a difesa dal sole; erettosi nel mezzo di quello un trono a tre gradini con baldacchino, e dossello di velluto cremisi trinato d'oro». Dopo gli omaggi da entrambe le parte, regolati da una strettissima etichetta, il corteo si mise in marcia per entrare solennemente in città. Nella tavola è rappresentato il tragitto tra Porta San Michele e il Duomo, lungo le attuali trade della Repubblica e Cavour, corredato da una legenda che permette di individuare i principali monumenti e i protagonisti dell'evento, tra i quali Elisabetta Farnese, che osservò la straordinaria parata dal balcone di palazzo Rangoni, allora residenza del principe Antonio. Facilmente distinguibile è il «baldacchino di broccato bianco a doppie frange, e fiori d'oro ricchissimi, nelle di cui cascate risplendevano a grosso ricamo d'oro le arme del Papa, dell'eminentissimo Legato e di Sua altezza» sotto il quale cavalcavano Gozzadini, e i due fratelli Farnese. Al termine dell'ingresso in città furono ordinati spari di artiglieria nella fortezza e sulle mura, mentre presero a suonare le campane di tutte le chiese. Il *Ragguaglio* ricorda che il corteo raggiunse la cattedrale ormai al buio, quando le strade erano riccamente illuminate (come lo sarebbero state le due sere successive). Di questa tavola è noto il disegno preparatorio, in controparte, conservato presso il British Museum di Londra (inv. Oo.3.3). Le tavole del *Ragguaglio* non sono le uniche memorie visive del matrimonio di Elisabetta: Spolverini fu chiamato da Francesco ad approntare un ciclo di dipinti, alcuni di grandi dimensioni, oggi divisi tra Palazzo Farnese a Piacenza, Municipio di Parma e Reggia di Caserta. Mentre le tele, rimaste nei ducati, servivano a colpire i cortigiani e i forestieri, il *Ragguaglio* – versione più economica e maneggevole – avrebbe viaggiato in tutta Europa. Rispetto alla tavola, le tele del Municipio di Parma e di Palazzo Farnese che rappresentano il corteo tra le strade della Repubblica e Cavour mostrano anche gli arazzi e i tappeti appesi alle finestre delle abitazioni, e i sudditi affacciati dai balconi e assiepati ai lati delle strade, e le guardie dispiegate a garantire l'ordine pubblico.

A.M.



1. Cattedrale.
2. Battistero.
3. Standard della Cattedrale.
4. P.P. Cappuccini.
5. P.P. del Tiroc. Ordine di S. Francesco.
6. P.P. S. Francesco di Paola.
7. P.P. Serviti.
8. P.P. Carmelitani.
9. P.P. Eremitani di S. Agostino.
10. P.P. Minor. Offici, con li Riformatori.
11. P.P. Domenicani.

12. Collegiata di S. Giuseppe.
13. Collegiata di S. Rocco.
14. Collegiata di S. Pietro.
15. Collegiata della Strada.
16. Compagnie di Monache, e Riformatori della Città.
17. Collegiata Inglese del Battistero.
18. Trombettieri del Serenissimo, Sig. Duca.
19. Tirocinio della Guardia, del Corpo a Cavallo di S. A. e con li Soldati di Pionieria.

20. Fante dell'Emisierissimo Legato.
21. Corrieri di S. A. S.
22. Corrieri dell'Emisierissimo Legato.
23. Traduttori dell'Emisierissimo Legato.
24. Muli a 4 col bagaglio dell'Emisierissimo Legato.
25. Compagnia dell'Emisierissimo Legato.
26. Lettici dell'Emisierissimo Legato.
27. Palazzo del Serenissimo, Sig. Principe.
28. Maffio di Stato dell'Emisierissimo Legato.

29. Sedile portatile dell'Emisierissimo Legato.
30. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
31. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
32. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
33. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
34. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
35. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
36. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
37. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
38. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
39. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
40. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
41. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
42. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
43. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
44. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
45. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
46. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
47. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
48. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
49. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
50. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
51. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
52. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
53. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
54. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
55. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
56. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
57. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
58. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
59. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
60. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
61. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
62. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
63. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
64. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
65. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
66. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
67. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
68. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
69. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
70. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
71. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
72. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
73. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
74. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
75. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
76. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
77. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
78. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
79. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
80. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
81. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
82. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
83. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
84. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
85. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
86. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
87. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
88. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
89. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
90. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
91. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
92. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
93. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
94. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
95. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
96. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
97. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
98. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
99. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.
100. Avanti di Camera dell'Emisierissimo Legato.

35. Offici dell'Emisierissimo Legato.
36. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
37. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
38. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
39. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
40. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
41. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
42. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
43. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
44. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
45. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
46. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
47. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
48. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
49. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
50. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
51. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
52. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
53. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
54. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
55. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
56. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
57. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
58. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
59. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
60. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
61. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
62. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
63. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
64. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
65. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
66. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
67. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
68. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
69. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
70. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
71. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
72. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
73. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
74. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
75. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
76. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
77. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
78. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
79. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
80. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
81. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
82. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
83. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
84. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
85. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
86. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
87. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
88. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
89. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
90. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
91. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
92. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
93. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
94. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
95. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
96. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
97. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
98. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
99. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.
100. Cavalieri dell'Emisierissimo Legato.

PIER ILARIO MERCANTI, detto SPOLVERINI (Parma 1657-Piacenza 1734) inv., FRANCESCO DOMENICO MARIA FRANCIA (Bologna, 1657-1735) inc.

Facciata del duomo di Parma parata [...]

Incisione acquerellata, mm 437 × 502. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, S* II 18434

PIER ILARIO MERCANTI, detto SPOLVERINI (Parma 1657-Piacenza 1734) inv., FRANCESCO DOMENICO MARIA FRANCIA (Bologna, 1657-1735) inc.

Coro del duomo di Parma riccam. parato [...]

Incisione acquerellata, mm 624 × 829. Parma, Fondazione Cariparma, CRP 1259

PIER ILARIO MERCANTI, detto SPOLVERINI (Parma 1657-Piacenza 1734) inv., anonimo incisore (FRANCESCO DOMENICO MARIA FRANCIA?)

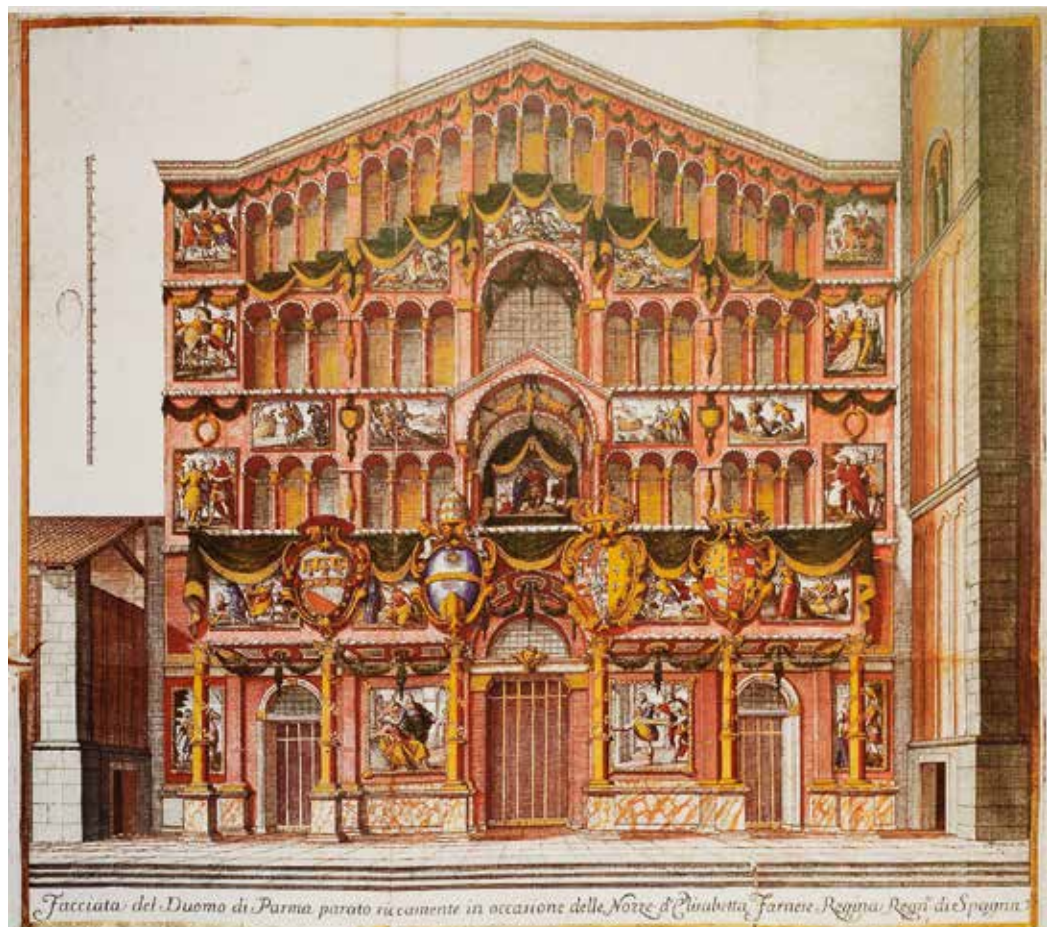
Lato interiore del duomo di Parma parato [...]

Incisione acquerellata, mm 442 × 680. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, s.n.

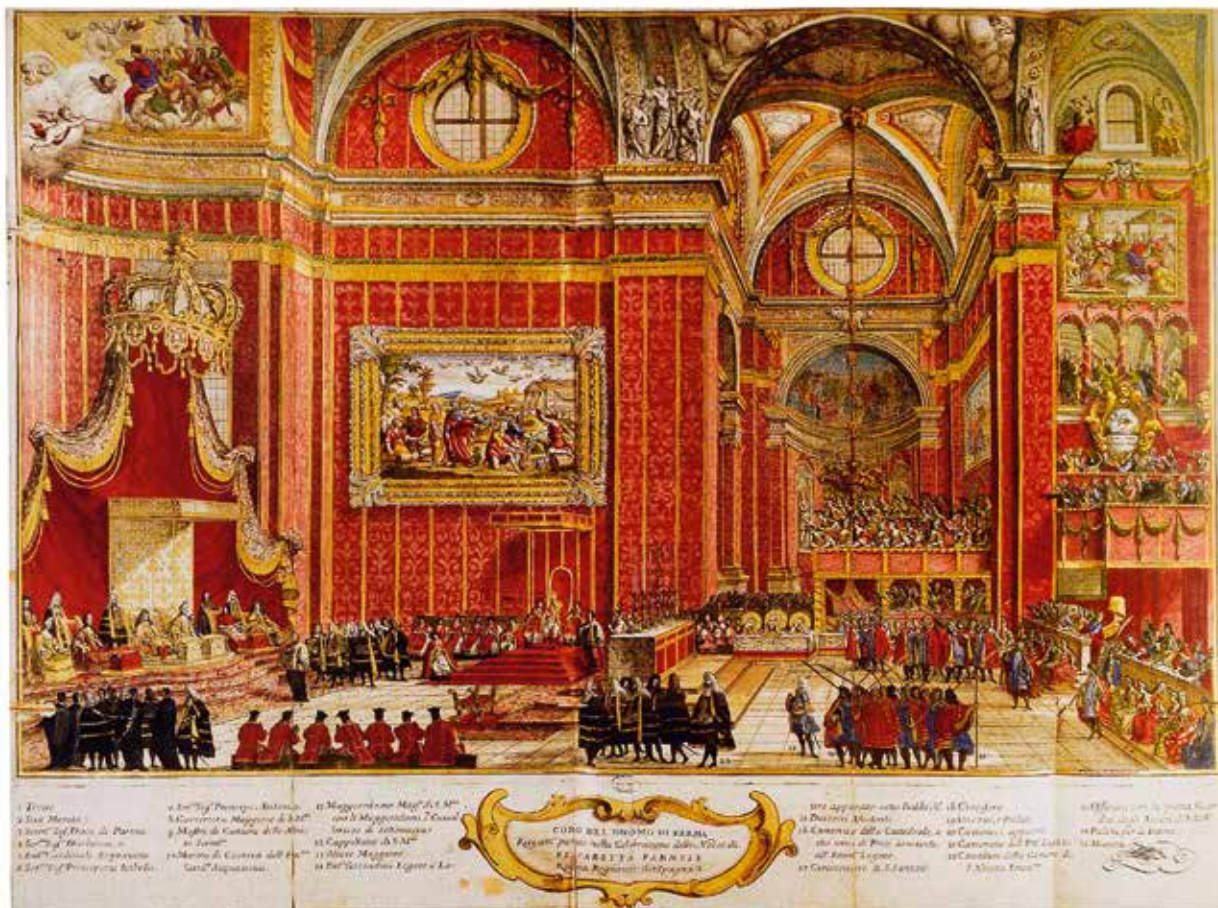
PIER ILARIO MERCANTI, detto SPOLVERINI (Parma 1657-Piacenza 1734) inv., anonimo incisore (FRANCESCO DOMENICO MARIA FRANCIA?)

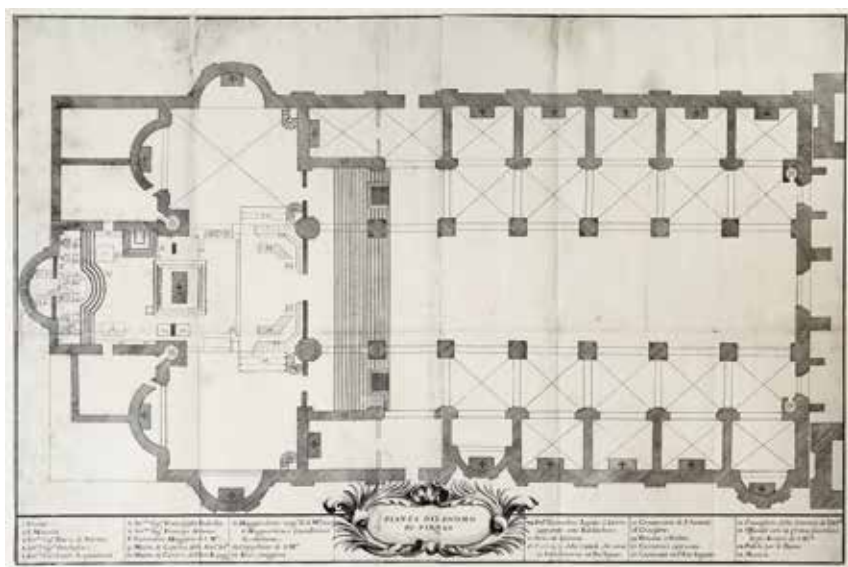
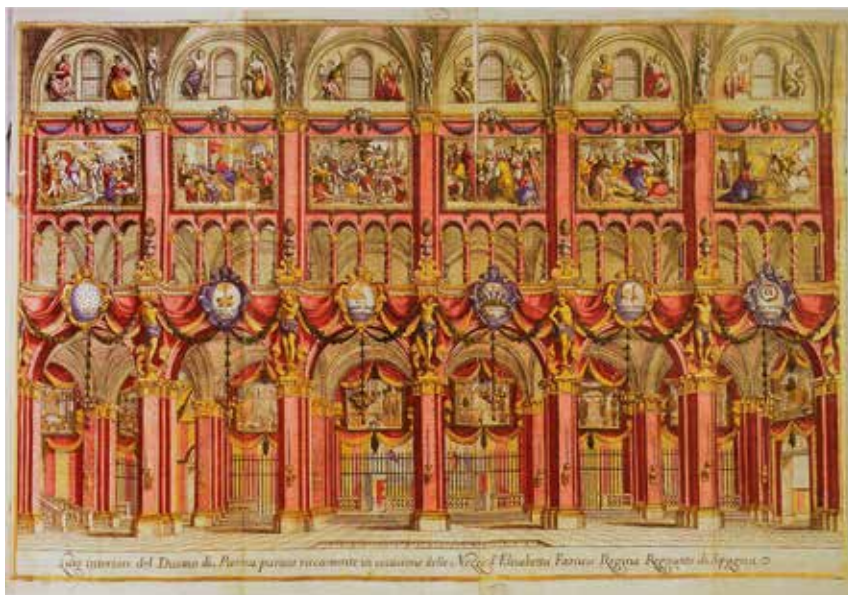
Pianta del duomo di Parma

Incisione, mm 536 × 832. Parma, Fondazione Cariparma, . CRP 32450



Il giorno dopo l'ingresso solenne del cardinale Gozzadini a Parma, furono celebrate in Duomo le nozze per procura di Elisabetta Farnese e Filippo V di Spagna. Le rimanenti cinque tavole del *Ragguaglio* rappresentano l'esterno e l'interno della cattedrale parmense, sottolineando così la componente sacra delle feste del 1714 a scapito degli altri appuntamenti, immortalati nei dipinti dello stesso Spolverini, ad uso della corte e dei suoi ospiti. Tale rilievo dato alla cattedrale – e all'ingresso trionfale dell'alto prelato – si spiega non solo con l'importanza politica rivestita da queste nozze, ma anche con la condizione di *re cattolico* di Filippo V e di *gonfaloniere perpetuo della Chiesa* di Francesco Farnese, che si era dichiarato feudatario della Chiesa (ASCIONE 2015, p. 240) e con la presenza della legazione del cardinale Gozzadini a Parma, quale rappresentante di papa Albani. I rari esemplari sciolti e acquerellati della Biblioteca Palatina tramandano con coerenza i dettagli cromatici descritti nel testo, con una decisa prevalenza del cremisi. Autore del ricco apparato effimero, che modificò la facciata, la navata e il presbiterio del tempio, fu Spolverini, abile pittore che qui diede sfoggio anche di doti da scenografo. La fronte presentava i loggiati addobbati internamente di drappi di seta verde, con le colonnine ricoperte di damasco cremisi e fasciate di bianco con festoni dello stesso colore; le lunghe pilastrate erano rivestite di rosso dalla cima al fondo; le pareti tra i loggiati ricoperte di arazzi. Ai lati della porta maggiore erano, da una parte, le armi del Pontefice e del Legato, dall'altra quelle del re di Spagna e di Elisabetta inquartate, e di Francesco Farnese. L'interno della cattedrale era «magnificamente addobbato, variatasi coll'artificio alla vista, e perfezionatasi l'architettura del medesimo». Le cappelle rivestite di damaschi cremisi e gialli; gli archi davanti alle stesse, corrispondenti alle navate laterali, ornati di damaschi cremisi con gli arazzi di corte incor-





niciati a mo' di quadri; i pilastri ricoperti di damaschi cremisi trinato d'oro; al di sopra di questi un «termine dipinto a chiaro scuro messo a oro, che mostrava sostenere un'imposta del cornicione più rilevata in forma di mensola, sopra ognuno de' quali posava un vaso di fiori, e due torchiere d'argento». Nella zona presbiteriale erano allestiti i troni, uno di broccato d'oro per sua Maestà di fronte all'altare, l'altro di velluto cremisi trinato d'oro dalla parte del Vangelo per il legato Gozzadini. Sopra il primo era posto un monumentale padiglione con grande corona regia, e al di sotto le ricche sedute destinate a Elisabetta e Francesco, che rappresentava lo sposo. Sotto il padiglione, ma fuori dal baldacchino e in basso, secondo una rigida differenziazione, erano i posti a sedere per la duchessa Dorotea, la principessa Isabella, il cardinale Acquaviva e il principe Antonio. Per contenere tutti i membri del clero, della Corte e della Comunità erano state allestite tribune effimere. La cerimonia solenne, descritta minuziosamente nel *Ragguaglio*, fu particolarmente lunga e complessa. A un certo punto Elisabetta e Francesco con il maggiordomo maggiore e la cameriera maggiore della regina si recarono presso il Legato e pronunciarono la promessa «*Volo, et ita promitto*»; quindi venne portato l'anello preziosissimo, dono del Duca a Elisabetta, benedetto con l'acqua santa, che la sposa infilò al dito. Alle parole del legato «*Ita vos ego conjungo, in nomine Patris, etc.*», echeggiarono le salve dei granatieri sulla piazza del Duomo, seguite da quelle della Cittadella e della città a salva reale. La cerimonia terminò con l'omaggio a Elisabetta della *Rosa d'oro*, la preziosa distinzione onorifica concessa dal pontefice, e le benedizioni. Il corteo si trasferì al Palazzo ducale, dove Elisabetta pranzò in compagnia della madre davanti

a un folto numero di cortigiani. Quindi ricevette il baciamento da parte delle dame di corte, dei rappresentanti delle comunità di Piacenza e di Parma e dei ministri del duca Francesco. Il 22 settembre la nuova regina di Spagna lasciò per sempre Parma, attraverso la porta di San Francesco, accompagnata dai familiari e da uno straordinario seguito di carrozze, cavalieri e soldati. Dopo una sosta a Carona, presso i Gesuiti, il corteo raggiunse Borgo Val di Taro e la regina fu ospitata in casa Boveri, appositamente allestita, salutata all'ingresso del paese dagli spari dell'artiglieria, dagli evviva del popolo e dalle campane delle chiese. Lasciata la cittadina, giunse al monte Cento Croci, al confine degli stati parmensi, dove un ampio padiglione appositamente eretto le permise di accomiarsi dalla Corte per proseguire verso Genova e raggiungere via mare la Spagna, dove arrivò invece via terra. Non avrebbe mai più rivisto Parma né i suoi familiari.

A.M.



*Pier Ilario Mercanti,
detto Spolverini,
Banchetto in onore di
Elisabetta nel Palazzo
Ducale di Parma.
Olio su tela. Parma,
Municipio (opera non
esposta).*



*Pier Ilario Mercanti,
detto Spolverini,
L'arrivo a Borgotaro
del corteo di Elisabetta
Farnese.
Olio su tela. Parma,
Municipio (opera non
esposta).*



Componenti poetici nelle gloriosissime nozze della serenissima sig. principessa Elisabetta Farnese colla maestà di Filippo V [...], Piacenza, nella Stampa ducale del Bazachi, 1714
Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, Misc. Pallastrelli 13

In occasione degli sponsali di Elisabetta Farnese, dalle doti di "sapienza, di senno, di pietà, di Maestà, di Clemenza", con Filippo V, gli Spiritosi Accademici di Piacenza omaggiarono la nuova regina di Spagna di un piccolo volume contenente venti sonetti e un carme. I componimenti portano la firma degli uomini più in vista della città, aristocratici versati nella poesia che animavano nella seconda capitale dei ducati un brillante consesso letterario: i conti Antonio Maria Scotti, Bernardo Morandi, Francesco Landi, Giuseppe Maria Anguissola, Giovanni Arcelli, Giuseppe Barattieri, Marazzano Marazzani Visconti, Gottardo Pallastrelli, Ottaviano Barattieri, Pietro Marazzani Visconti, Pietro Francesco Scotti; i marchesi Carlo Anguissola, Giovanni Battista Conti, Giuseppe Tedaldi, Ottavio Guido Mansi e Ubertino Landi, il cavaliere Scipione Arrivabene, il segretario Odoardo Anviti, Egidio Tonoli e Giovanni Battista Tuoni.

In questi componimenti di circostanza ritornano alcune figure retoriche e i riferimenti alla gloriosa stirpe di Elisabetta e alla vastità dei territori del re di Spagna. Nella «protesta» gli autori si premuniscono da eventuali attacchi e critiche, dichiarando «che tutte le voci di parole, fato, deità, e venerazione, che si trovano nella presente raccolta sono sentimenti di poesia, e non di penna cattolica».

A.M.



Macchine per festa di fuochi, fatte erigere sulla piazza di Parma per la gloriosa esaltazione al pontificato di Sua santità Innocenzo decimo terzo dall'altezza serenissima di Francesco [...], in Parma, nella Stamperia di S.A.S., 1721
Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, V 6 19859

GIUSEPPE RUTA (Parma, op. 1676-1734) inv., GIUSEPPE PINI (Parma, 1696-1749) inc.

Macchina I: Tempio della Fede, Parma, 1721

Incisione, mm 483 x 348. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Raccolta Ortalli*, 18097

GIUSEPPE RUTA (Parma, op. 1676-1734) inv., GIUSEPPE PINI (Parma, 1696-1749) inc.

Macchina II: Monte dell'Eresia abbattuta dalla Religione, Parma, 1721

Incisione, mm 485 x 345. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Raccolta Ortalli*, 18095

GIUSEPPE RUTA (Parma, op. 1676-1734) inv., GIUSEPPE PINI (Parma, 1696-1749) inc.

Macchina pirotecnica eretta nella piazza grande di Parma dal duca Francesco I per l'elezione di papa Innocenzo XIII: Tempio delle Virtù, Parma, 1721

Incisione, mm 485 x 345. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Raccolta Ortalli*, 18096

Una volta giunta a Parma notizia dell'avvento di Innocenzo XIII al soglio papale, a fine maggio del 1721, il duca Francesco Farnese dispose i consueti festeggiamenti da svolgersi nella Piazza grande in tre sere tra loro piuttosto distanziate, il 3 e il 17 settembre, e il 13 ottobre. L'incarico fu ancora affidato a Giuseppe Ruta, ingegnere e capitano dei bombardieri, e la traduzione all'acquaforte al nuovo incisore di corte Giuseppe Pini,

subentrato a Giovannini, nel frattempo deceduto (1717) (TRAVISONNI 2013, p. 74). Due delle prospettive preparatorie incise da Pini furono pagate a Luigi Fontanesi (MAMBRIANI 2013^A, pp. 16-17, 21n; vedi *infra*, la scheda di F. Magri sulle macchine di gioia per Benedetto XIII).

Alte oltre 26 metri ciascuna, le tre macchine furono costruite al centro della piazza, in corrispondenza della strada maestra, e i duchi con il principe Antonio ne ammirarono le accensioni dal prospiciente palazzo del Governatore (AGAZZI 1995, p. 108; COCCIOLI MASTROVITI 2007, pp. 108-109). La prima mole, a foggia di padiglione monoptero a due ordini sovrapposti rappresentava il tempio della *Fede*, figura assisa al centro delle otto colonne composite disposte in cerchio e circondata dalle statue di quattro Virtù (*Giustizia*, *Vigilanza*, *Fortezza*, *Religione*). Sulla copertura traforata da oculi un gruppo di tre angeli, simboleggianti le potestà della Chiesa (militante, purgante e trionfante), innalzava la figura di un sole allusivo all'unità della stessa. La seconda macchina (che forse reimpiegava parte della montagna simile eretta vent'anni prima per Clemente XI) era costituita da un monte piramidale con caverne che alloggiavano mostri e vizi dell'Eresia (*Inganno*, *Pertinacia*, *Superbia*, *Lascivia*, *Vanagloria*, *Avarizia*, *Invidia*), tutti destinati a essere uno a uno abbattuti da un fulminante razzo che trasformò il monte in un trionfo della Religione, mentre tutta la piazza era rischiarata da luminarie e fuochi artificiali. L'ultima macchina, tempio delle virtù del nuovo Pontefice, era costituita da un articolato padiglione a pianta cruciforme, con due ordini sovrapposti, il primo di colonne e pilastri corinzi e il secondo a grandi volute, coronato da una borrominiana spirale a sostegno di un angelo recante il triregno papale. Le statue che personificavano le virtù papali erano disposte per una metà sugli avampcorpi dell'ordine inferiore (*Fortezza*, *Prudenza*, *Temperanza* e *Giustizia*) e per l'altra tra le volute di quello superiore (*Carità*, *Vigilanza*, *Prudenza* e *Religione*). Anche questa macchina si avvaleva della generale illuminazione della piazza, con gli edifici prospicienti mutati dalla magia pirotecnica in altrettanti «palagi d'incanto».

Essendo allegate a una dettagliata descrizione a stampa, nelle tavole si rinunciò alla didascalia in calce, qui sostituita da brevi testi indirizzati al lettore e direttamente incisi a bulino all'interno di bandiere o cartigli laterali sorretti da putti in volo.

A.M.





Feste di fuochi distinte in tre pompose macchine fatte alzare sulla piazza esteriore della fortezza di Parma, per la gloriosa esaltazione al pontificato di sua santità Benedetto decimoterzo dall'altezza serenissima di Francesco [...], Parma, MDCCXXIV [1724], nella Stamperia di S.A.S.

Parma, Fondazione Cariparma, F 3518

Pietro Francesco Orsini (Gravina in Puglia 1649-Roma 1730), dell'ordine dei frati predicatori, fu eletto il 29 maggio 1724 e incoronato il 4 giugno con il nome di Benedetto, in onore di Benedetto XI anch'egli domenicano. Regnò per soli sei anni. L'autore anonimo del libretto ricorda la vetustà e importanza del suo casato, che poteva vantare senatori, capitani e condottieri d'eserciti, delle illustri parentele, come quella con Venceslao re di Boemia, i possedimenti nel regno di Napoli, oltre a vescovi, arcivescovi, trentacinque cardinali, quattro pontefici (santo Stefano III; san Paolo I; Celestino III e Niccolò III) e numerosi santi. Tra i tanti prestigiosi incarichi ottenuti prima del pontificato, egli ricorda solo quelli di vescovo di Cesena e poi di arcivescovo di Benevento. Giunta la notizia della sua elezione, il duca di Parma «ne provò nell'animo pieno contento, col darne aperte rimostranze di giubilo, cui rese tosto egli pubblico, per così compiacersi, se non d'accrescerlo in sé, d'unirlo almeno a quello de' suoi popoli». E decise di dare segno «d'allegrezza insieme, e d'ossequio», facendo erigere sul grande spiazzo di fronte alla Cittadella tre macchine di fuochi festivi, agendo in veste di principe cattolico, «vivo specchio di Prudenza, di Giustizia, di Clemenza, e di quell'altre Virtudi, che distinguono il principe dal privato, le quali lo corteggiano, l'adornano, lo compongono».

Nel libretto qui esposto, con legatura in pergamena coeva nei due piatti ornati da 5 stelline in oro, che riporta la descrizione delle tre sere di spettacolo, sono rilegate le incisioni delle tre macchine, ricche di elementi allegorici e iscrizioni latine.

A.M.



GIUSEPPE RUTA (Parma, op. 1676-1734) inv., ANONIMO [ANTON FRITZ (Germania ante 1718-post 1755), attr.] inc.

Macchina Prima. Arco di trionfo, 1724

Incisione, mm 482 × 348. Parma Biblioteca Palatina, V 6 19859

GIUSEPPE RUTA (Parma, op. 1676-1734) inv., ANONIMO [ANTON FRITZ (Germania ante 1718-post 1755), attr.] inc.

Macchina Seconda. Cinque obelischi, 1724.

Incisione, mm 485 × 345. Parma Biblioteca Palatina, V IX 19579

GIUSEPPE RUTA (Parma, op. 1676-1734) inv., ANONIMO [ANTON FRITZ (Germania ante 1718-post 1755), attr.], inc.

Macchina Terza. Trono della Podestà di Santa Chiesa, 1724.

Incisione, mm 480 × 340. Parma Biblioteca Palatina, Misc. Parm. B, 952

Il volume, con legatura in pergamena coeva nei due piatti ornati da 5 stelline in oro, è completato da 3 grandi tavole ripiegate, incise magistralmente con le raffigurazioni delle tre macchine pirotecniche ancora una volta progettate da Giuseppe Ruta per Francesco I ma erette non più nella Piazza grande, ma nello spiazzo antistante la fortezza farnesiana, la Cittadella.

L'occasione fu l'elezione del domenicano Vincenzo Maria Orsini (1634-1730) al soglio pontificio come Benedetto XIII, che il Duca, gonfaloniere perpetuo di Santa Romana Chiesa, aveva l'obbligo di celebrare. Le tre macchine, che avevano un'altezza complessiva di circa sette metri e mezzo, vennero innalzate, a distanza di un mese l'una dall'altra, tra la metà di agosto e la metà di ottobre (AGAZZI 1995, pp. 109-111; COCCIOLI MASTROVITI 2007, p. 109; TRAVISONNI 2013, p. 75) Lo spettacolo ebbe luogo davanti al grande ritratto del Papa montato sul portale principale della Cittadella, mentre sulle mura migliaia di fiaccole illuminavano la scena. La prima macchi-



na era costituita da un arco di ordine composito, quadripartito, poggiante su una scalinata a sua volta appoggiata su un basamento ornato da genietti festosi e statue raffiguranti le quattro parti del mondo, la cui cieca «infedeltà» veniva illuminata da un cane, con in bocca una fiaccola, simbolo del patriarca san Domenico. Sopra gli archi, grandi mensole sostenevano un'ulteriore struttura con balaustra su cui poggiavano le statue delle virtù proprie del nuovo papa: la *Pubblica Allegrezza*, la *Speranza*, la *Pace* e la *Vigilanza*. Sul culmine un genietto reggente la Santa Croce. Nella seconda macchina, un basamento con ringhiera sosteneva quattro obelischi, otto pilastri e otto colonne di ordine composito; sopra l'architrave nei quattro angoli del fregio, erano applicate le insegne gentilizie del Papa. Sopra al cornicione un altro basamento, su cui poggiavano altre quattro virtù – la *Benignità*, la *Clemenza*, la *Virtù Suprema* e l'*Umiltà* – sosteneva un grande obelisco su cui campeggiavano «le sacre pontificie divise del Triregno, e delle Chiavi». La terza macchina era formata da un basamento con scalinata balaustrata, su cui poggiava una struttura a quattro facciate concave che contenevano le statue raffiguranti le quattro parti del mondo; agli angoli, su quattro colonne d'ordine composito, poggiava una trabeazione con le armi gentilizie degli Orsini. Al di sopra, un'altra struttura mistilinea – ornata dalle statue della *Mansuetudine*, *Pietà*, *Ospitalità* e *Dottrina* – culminava con una statua che alzava con la destra le chiavi della podestà di San Pietro e con la sinistra lo scettro della podestà temporale. Tutti e tre gli spettacoli pirotecnici culminarono con l'incendio dell'intera macchina.

In merito al cantiere editoriale, sono recentemente emerse alcune notizie utili ad attribuire la paternità delle tre tavole (MAMBRIANI 2013^A, pp. 16-17, 21n). A fornire un disegno preparatorio passato all'incisore fu Luigi Fontanesi, già autore di due delle prospettive per le tavole delle macchine per Innocenzo XIII (per tutti e tre i disegni ebbe 136 lire), mentre gli altri due furono pagati 102 lire all'alfiere Giovanni Maria Draghi, forse parente del più noto pittore e architetto Carlo Virginio. L'esecuzione in rame potrebbe spettare al tedesco Anton Fritz (Germania *ante* 1718-*post* 1755) affiancandosi a Pini dal 1723 come «intagliatore in rame» di corte.

Una breve descrizione indirizzata allo spettatore lettore fu incisa direttamente sulla lastra dall'anonimo incisore nella parte superiore direttamente incisi a bulino all'interno di bandiere o cartigli laterali sorretti da putti in volo.

F.M.



Antonio ed Enrichetta, i duchi effimeri

Alessandro Malinverni

A causa della morte precoce e senza eredi maschi del fratellastro Odoardo e del fratello Francesco, il principe Antonio (Parma, 1679-1731), terzogenito di Ranuccio II e di Maria d'Este, si ritrovò duca di Parma e Piacenza nel 1727, mentre si godeva il Carnevale a Reggio in compagnia dei principi di Modena. Il suo contributo alla gestione della cosa pubblica non poté essere esteso quanto i predecessori, per la brevità della ducea e per lo scarso interesse agli affari dimostrato anche nel lungo periodo trascorso in qualità di principe; tuttavia nell'ambito dell'effimero i suoi quattro anni furono tra i più brillanti di sempre.

La continua ricerca di qualità e varietà si spiega con la eccellente cultura di Antonio in materia di feste di corte e con la consapevolezza del proprio rango, come attesta Etienne de Silhouette che fu a Parma nel 1729: «Quando passai per Parma, il duca [Antonio] si trovava in una piccola casa di campagna a qualche lega dalla capitale, e non si lasciava vedere dagli stranieri: gli italiani sono gelosi della dignità del loro rango, e questo duca crederebbe di derogarvi se ricevesse i forestieri in altro luogo che non fosse il suo palazzo» (CUSATELLI, RAZZETTI 1990, p. 36). Antonio fu tra i pochi Farnese ad avere conoscenza diretta delle principali corti europee e dei loro intrattenimenti mondani, grazie al lungo viaggio finanziato dal fratello Francesco ed effettuato dal 1697 al 1700, in compagnia del conte Alessandro Roncovieri, che lo portò a soggiornare nelle principali città italiane (Milano, Torino, Venezia, Roma, Napoli) e in Francia, Inghilterra, Spagna, Portogallo, Paesi Bassi, Germania, Austria... L'amore per i divertimenti, il teatro, il gioco delle carte e la caccia caratterizzò la sua intera esistenza (tra i suoi atti di governo si ricorda, nel 1729, il permesso di utilizzare le maschere in occasione del Carnevale).

Secondo la consuetudine, il suo primo dovere consistette nel far celebrare le solenni esequie per il predecessore Francesco. Le orazioni funebri che accompagnarono le esequie della Corte, come della Comunità, sia a Parma che nelle altre città dei ducati, Piacenza e Borgo San Donnino, testimoniano la devozione, autentica o simulata, da parte dei corpi sociali dei ducati nei confronti della dinastia, che nel lodare il defunto miravano ad ingraziarsi il nuovo sovrano.

Lo spirito gaudente di Antonio trovò miglior occasione celebrativa nelle feste allestite per le proprie nozze, passo al quale si arrese malvolentieri su pressione dell'Impero e del Papato. Il 26 luglio 1727 furono firmati i capitoli matrimoniali a Modena con Enrichetta d'Este, la più giovane delle tre figlie di Rinaldo d'Este. Il matrimonio fu celebrato il 5 febbraio 1728 a Modena e il 7 a Parma. Nella capitale farnesiana per tre giorni furono allestiti balli, banchetti, concerti e rappresenta-

*Giovanni Bolla,
Il duca Antonio Farnese,
1727.
Olio su tela.
Busseto, Collezioni
d'Arte Fondazione
Cariparma.*

zioni teatrali, compreso il Carnevale. A questa prima fase di festeggiamenti se ne aggiunse una seconda in luglio, ancora più magniloquente, con l'ingresso trionfale della sovrana, una cerimonia in Duomo, balli, passeggiate in carrozza sul corso, danze e corse equestri, spettacoli musicali e di prosa nel teatrino di corte e nel Teatro Farnese. Pur in una situazione economica molto precaria, l'investimento finanziario fu ingente, non potendosi allora immaginare che almeno in parte gli allestimenti sarebbero stati presto riutilizzati per l'ingresso di Carlo di Borbone nel 1732 (con ogni probabilità parte del materiale della cappella allestita fuori dalle mura per Enrichetta, così come le due sontuose carrozze ducali fabbricate a Milano).

Rispetto agli altri matrimoni farnesiani, quello di Antonio ed Enrichetta si differenziò per il maggior coinvolgimento dei privati e l'impiego di spazi alternativi, come i palazzi nobiliari che ospitarono i balli ufficiali, il Teatro Farnese usato per una danza equestre, il corso di San Michele (oggi strada della Repubblica) per le corse dei cavalli. La maggior varietà di intrattenimenti era in sintonia con le esigenze del committente e con lo spirito gaudente che veniva d'Oltralpe, accompagnandosi al gusto rocaillé.

A sovrintendere alle esequie solenni in onore di Antonio, scomparso nel 1731, fu la vedova Enrichetta (Modena 1702-Borgo San Donnino (oggi Fidenza) 1777), che si ritrovò suo malgrado al vertice del potere: per quasi un anno divenne, com'è noto, protagonista di un *affaire* che fece scandalo in tutta Europa riguardante la sua supposta gravidanza. Prima di morire Antonio aveva infatti lasciato erede dei ducati il ventre pregnant della moglie, sperando così di escludere don Carlo di Borbone dalla successione. Oppressa da una parte dall'imperatore Carlo VI, che difendeva questa gravidanza, e dall'altra da Elisabetta Farnese e Dorothea Sofia di Neoburgo, che parteggiavano per il figlio e nipote don Carlo, Enrichetta sedeva per diritto nel consiglio di reggenza con il vescovo, il primo ministro, il maggiordomo e due gentiluomini di corte. In tale veste si pronunciò sugli apparati funebri commissionati dall'Ordine costantiniano e dalla Comunità, che segnarono una forte discontinuità con analoghe architetture precedenti, adottando un linguaggio ormai pienamente barocchetto, al pari del *castrum doloris* allestito dalla comunità di Piacenza in Santa Maria di Campagna. Una volta accertata l'infondatezza della gravidanza, Enrichetta fu allontanata dalla corte e cadde nell'oblio, mentre Dorothea Sofia prendeva il potere in nome del nipote spagnolo.

Risposatasi con Leopoldo d'Assia-Darmstadt, visse con lui tra Piacenza, Cortemaggiore e Borgo San Donnino sino al 1764, quando restò nuovamente vedova e si occupò – da “privata cittadina” – dell'apparato effimero e del monumento commemorativo per il marito allestiti a Borgo San Donnino, ormai aderendo al gusto classicista. Che negli anni avesse sviluppato un raffinato senso estetico è provato non solo dalle commissioni appena ricordate, ma anche dai complimenti che le tributò Carlo Goldoni per il teatro apprestato a Cortemaggiore e la squisita ospitalità ricevuta.

Le maestevoli esequie in morte del serenissimo sig. duca Francesco I [...] fatte celebrare dall'illustrissima Comunità di Parma nel famoso oratorio della SS.ma Maria Vergine della Steccata [...] li 3 luglio 1727 [...] all'altezza serenissima di Antonio I [...], Parma, per Giuseppe Rosati, 1727, con incisione del catafalco
Parma, Fondazione Cariparma, F 3417

EDELBERTO DALLA NAVE (Parma, 1681-1742) inv., GIUSEPPE PINI (Parma, 1696-1749)
Catafalco eretto dalla Comunità di Parma nella chiesa della Steccata per le esequie del duca Francesco I,
Parma 1727
Incisione, mm 645 × 361. Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, 4/42

Il nuovo duca Antonio scrisse il 17 marzo 1727 da Piacenza accettando che la Comunità di Parma facesse progettare l'apparato funebre per il duca defunto dall'architetto Edelberto Dalla Nave, dipendente della stessa Comunità, anziché Pietro Righini, pittore scenografo legato alla Corte che Antonio aveva imposto in un primo momento, troppo impegnato nell'allestire le esequie organizzate dalla Corte alla chiesa dei Cappuccini, mausoleo dinastico, che si celebrarono il 12 maggio e videro un atrio effimero allestito nel piazzale antistante (AGAZZI 1995, pp. 99-100). Lo stesso Righini avrebbe più tardi allestito anche un altro apparato per Francesco I nella chiesa della Steccata, su incarico dell'Ordine costantiniano. Gli Anziani affidarono così ufficialmente a Dalla Nave l'incarico (che gli valse 2000 lire parmensi) e ottennero il permesso dal Gran priore dell'Ordine costantiniano, proprietario della chiesa di Santa Maria della Steccata, di celebrare il funerale pagato dalla Comunità il 3 luglio successivo. Dell'opera di Dalla Nave restano la relazione a stampa e l'incisione con la veduta del catafalco, avulso dallo spazio della chiesa. Varcato il portale d'ingresso, apparato a lutto, si accedeva al tempio, addobbato con vari ordini di drappi e tendaggi bruni, bianchi e oro pendenti dagli arconi e dalla trabeazione maggiore; paramenti a lutto alle paraste maggiori; quattro stendardi pendenti dalla volta e dipinti su un lato con l'arma farnesiana e con quella comunale sull'altro. Busti eroici, figure allegoriche, trofei d'armi, medaglioni figurati, cartelle con iscrizioni latine e centinaia di torce accese costellavano l'interno, dal cornicione maggiore fino ai basamenti delle paraste.

Sotto un baldacchino nero a trine d'oro che pendeva dalla cupola, si ergeva la macchina del *castrum doloris*, alta circa 24 metri, su un ampio basamento ottagonale irregolare e mistilineo (i lati diagonali minori di quelli ortogonali alle braccia della chiesa). Dai quattro lati maggiori ascendevano tre gradini a formare una pedana centrale. Negli spazi trapezoidali di risulta negli angoli erano sistemate quattro statue sdraiate che personificavano i maggiori corsi d'acqua dei ducati e altrettanti altissimi pinnacoli portatorcere. Al centro della pedana erano adagate la corona, lo scettro e la spada, le insegne temporali del principe defunto, mentre agli angoli quattro statue – *Fede*, *Speranza*, *Carità* e *Religione* – figuravano di reggere l'urna sovrastante. Sulla sommità di questa altrettanti angioletti sostenevano una grande corona dorata, attraverso cui sveltava un obelisco, caricato in cima dal gonfalone di Santa Romana Chiesa.



Confrontato con l'unico altro apparato di cui resti traccia iconografica (vedi scheda seguente) degli almeno quattro principali allestiti a Parma per Francesco I, questo risulta rigido, quasi algido, privo di enfiamenti plastici o espansioni decorative. Ogni istanza formale risulta castigata, contenuta, subordinata nell'effetto d'insieme alla logica strettamente geometrica dell'impianto planimetrico e al purismo volumetrico degli alzati.

Tra i possibili modelli del tipo privo di tempietto centrale, attingibili dall'ideatore grazie alla circolazione delle stampe, si possono indicare il precedente di Stefano Lolli nel 1695 per Ranuccio II (vedi scheda *supra*), che mostra la stessa idea compositiva a cinque guglie e i probabili antenati comuni: i celebri catafalchi romani di Bernini per Alessandro VII (1667), con quattro obelischi angolari portatorcere, e per il duca di Beaufort, con quattro scheletri a sostegno dell'elemento centrale (1669), in parte ripresi da Giovanni Antonio de' Rossi per Clemente X (1676); da Mattia de' Rossi per Alessandro VIII (1691) e da Giovanni Battista Contini per Innocenzo XII (1700) (FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978, I, pp. 234-236, 248-252, 288-289, 329, 349-351).

C.M.



GIOVANNI PELLICCIOLI (attivo a Parma 1714/28) inv., GIACOMO VEZZANI (Parma, op. ultimo quarto XVII-I metà XVIII sec.) inc.

Catafalco eretto dal vescovo, dai consorziali e dai canonici per il duca Francesco Farnese nella Cattedrale di Parma, Parma 1727

Incisione, mm 565 × 370. Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, 6/9

Le esequie pagate dal Vescovo, dai Consorziati dei Vivi e dei Morti e dai Canonici della cattedrale furono invece celebrate il 9 agosto, con un apparato affidato a Giovanni Pelliccioli (AGAZZI 1995, p. 100). Secondo un'altra fonte furono invece celebrate l'8 agosto: «si fece altro funerale in Duomo pel sullodato Duca [Francesco] dal Capitolo, dal Consorzio, e dalla Fabbrica. La macchina fu d'invenzione e disegno di Giovanni Pelliccioli, e dallo stesso dipinta, e lavorata dal Banzi, ottimo falegname. L'ornato poi della chiesa tutta coperta di nero con padiglioni e cascate bianche, tempestate di gigli d'oro, bianchi e azzurri, e vari frastagli affrappati con moltissime armi della serenissima Casa Farnese, statue dipinte nelle colonnate sopra carta dal detto Pelliccioli, scheletri rappresentanti eroi ecclesiastici e secolari, e così principiando sopra quadroni sino in terra con gran maestria e venustà, che meritò l'universale applauso. V'erano molti lampadarj ad ogni arco carichi di candele, e su l'altar maggiore sei torcie di sei libbre per ciascheduna e quattro a tutti gli altari di due libbre. Alla sera si udì il mesto sono di tutte le campane della città» (AVP, II, p. 347).

Dedicata dall'autore al vescovo di Parma Camillo Marazzani, la tavola raffigura la ricca macchina funebre, come spesso estrapolata dal contesto della chiesa addobbata a lutto. Discreto pittore d'architettura, Pelliccioli prescelse la tipologia di *castrum doloris* a tempietto per l'urna, dando libero campo alle sue fantasie da quadraturista con un repertorio barocchetto di matrice bibienesca. L'intero oggetto è concepito quasi come una grande scultura, ove la frenesia curvilinea non risparmia una modanatura né una superficie, conferendo una conformazione sinuosa a mille anse, bulbi, mensole e volute di ogni sorta.

A.M.

Planimetria di apparato funebre con due varianti nel Duomo di Parma, forse per le esequie di Francesco Farnese, Parma 1727

Lapis, inchiostro e acquerellatura policroma su carta, mm 1072 x 485. Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, 6/8

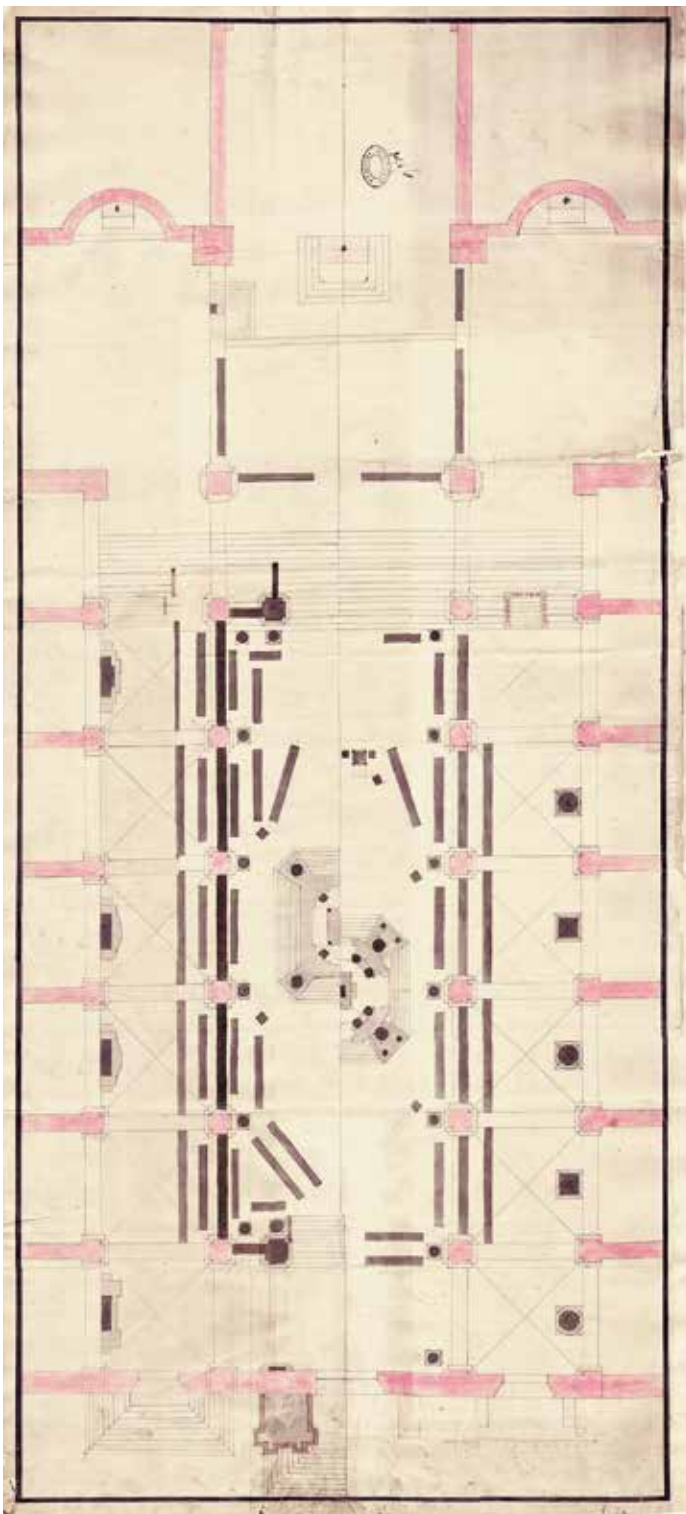
Questo disegno, poco studiato e privo di qualsiasi dicitura che aiuti a individuarne il soggetto, rappresenta un'ampia porzione planimetrica della cattedrale parmense. Potrebbe trattarsi di un progetto per le esequie di Francesco I presentato alla scheda precedente. La conformazione della macchina nella variante a destra del foglio è infatti abbastanza corrispondente allo schema del catafalco eseguito da Pelliccioli, più complesso – e dunque più costoso – della più semplice variante a sinistra, che invece avrebbe consentito di adoperare il restante budget a disposizione per un complesso innalzamento della quota di calpestio della prima campata d'accesso alla chiesa (si vedono le apposite alte scalinate previste alle porte sulla piazza) e di entrambe le navate laterali, con altari posticci davanti ad alcune cappelle, per creare una sorta di anfiteatro gradonato rettangolare intorno alle cinque campate della navata centrale, lasciate al livello consueto e allestite con panche e dominate al centro dal catafalco.

C.M.

SALVATORE DA PARMA, *Orazione funebre in lode di Francesco I Farnese [...] recitata nella cattedrale di S. Donnino [...] in occasione delle solenni esequie, celebrategli da quella illustrissima Comunità il dì 26 giugno 1727*, in Parma, per gli eredi di Paolo Monti, 1727

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Parm. in 4°*, 74

Il 26 giugno 1727 nella cattedrale della terza città dei ducati farnesiani, per numero di abitanti e in quando sede vescovile dai tempi di Ranuccio I, fu allestita una macchina funebre su commissione della Comunità. Nel tempio allestito «a simboliche gramaglie», «al suono di meste squille che penetrano fino alla divisione dell'Anima, e dello spirito», di fronte al catafalco – «oh quanto orrido!» – il predicatore cappuccino Salvatore da Parma pronunciò l'orazione funebre, mosso dall'amore e dal dolore «come due venti impetuosi, che muovono con opposte tempeste in alto mare un navilio, che il combatterlo e 'l perderlo, non rare volte sono lo stesso». Si tratta della prima di numerose similitudini delle quali si serve l'oratore per catturare l'uditorio (come quando sostiene che sarebbe troppo lungo tessere le lodi del duca e farà «come chi cammina per vasto reale giardino, costretto uscirne ben presto, non avendo egli tempo di esaminare ad una ad una tutte le delizie, e magnificenze del reale diporto, s'accontenta di carpire pochi, ma scelti fiori per vagheggiare in que' soli tutta l'amena sfarzosa pompa degli altri»). Nell'utilizzo reiterato di questa semplice ma efficace figura retorica egli cita o si ispira a





passi dell'Antico Testamento (Salmi, Proverbi, Genesi, Ecclesiaste, libri di Ezechiele e Giuditta, Deuteronomio...). Indaga tre aspetti della personalità di Francesco: «vero principe», «vero padre» dei suoi sudditi e «grande eroe» cristiano. Rispetto alle altre orazioni funebri, si fa qui cenno alle forti emicranie alle quali era soggetto il sovrano, quell' «dall'acutissimo suo dolore di capo» che solo lo poteva tenere lontano dalla gestione degli affari di governo.

L'oratore sottolinea poi la protezione offerta a letterati e a uomini di scienza dell'Università, lo sviluppo della biblioteca ducale «amplo augusto teatro di tutte le scienze, e di tutti gli scienziati», l'incentivo alle scienze anche presso il Collegio dei nobili, istituzione in grado di dare lustro a Parma in tutta Europa, l'aumento delle collezioni del museo delle medaglie, la promozione dei ducati attraverso la strepitosa magnificenza dei suoi palazzi, delle gallerie, delle pitture, delle statue, sparse a Parma, Piacenza, Caprarola e Roma. Anche nell'orazione di Borgo San Donnino ci si sofferma su Colorno, «reso ormai celebre presso le più colte Nazioni, travagliato sul gusto del più vago delizioso d'Europa, e dedicato anch'esso *amæne majestatis genio*. Vago superbo Colorno, te mirano, ed ammirano i passeggeri più qualificati, e incantati i loro stupori dal tuo bel, dal tuo raro, trovandosi in una deliziosa amabile necessità di mettere in forse quello che veggono; poichè una meraviglia incalzando l'altra, vinta restando la natura dall'arte, e la materia dall'opera».

Forse a causa delle grandi dimensioni dello stemma farnesiano con il collare dell'Ordine costantiniano alla sommità del catafalco allestito nella cattedrale, Salvatore da Parma ricorda il plauso di Clemente XI nell'avocare a sé tale ordine cavalleresco, e riporta un passo della bolla papale con la quale esso fu riconosciuto.

Come sempre, anche in questa orazione si sottolinea il sentimento religioso di Francesco, citando anche la frase pronunciata da Carlo VI all'annuncio della sua morte: «principe non meno di gran mente, che di gran pietà». Quale eroe cristiano Francesco mostrò un dominio assoluto sulle passioni e una straordinaria tranquillità di spirito: «bell'anima, che visse nel mondo come se non fosse del mondo, e nel principato sempre sopra del principato, a guisa di fiamma, che mentre tra noi arde, al cielo sempre s'innalza».

A.M.



CARLO ANTONIO CERVINI (Piacenza, op. I metà del XVIII sec.) inv., ANTONIO PATRINI (Parma, op. 1699/1740) inc.

Catafalco per Francesco I Farnese eretto dalla Comunità di Borgo San Donnino nella cattedrale della città, Parma 1727, in Salvatore da Parma, Orazione funebre in lode di Francesco I Farnese [...] recitata nella cattedrale di San Donnino [...] in occasione delle solenni esequie celebrategli da quella illustrissima Comunità il dì 26 giugno dell'anno 1727, Parma, per gli eredi di Paolo Monti, 1727

Incisione, mm 475 × 295. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Erud.* 4°, 74

Fratello del più noto Domenico (Piacenza, 1689-1756) e come lui allievo dei Bibbiena (AGAZZI 1995, p. 100), il progettista del catafalco realizzato nella terza città sedi di diocesi dei ducati, Borgo San Donnino (odierna Fidenza), scelse la tipologia a tempio con urna centrale, e la declinò secondo un gusto barocchetto molto carico, capace di deformare in maniera sinuosamente plastica tutte le componenti della struttura architettonica, compresi i pilastri binati a sostegno del padiglione e la trabeazione che si incurva al centro degli archi a sorreggere il pinnacolo mistilineo superiore.

Tra le consuete statue allegoriche (sembrerebbero la *Prudenza* e la *Giustizia*), le torciere e gli incensieri fumanti, troneggia l'urna, sormontata dall'antico simbolo di eternità dell'Orobordo (il serpente che si morde la coda chiudendo un cerchio), mentre sulla sommità della macchina appare lo stemma del defunto con una grande aquila bicipite, sostegno araldico proprio della sua dignità di Gran maestro dell'Ordine cavalleresco costantiniano.

A.M.

GIUSEPPE ARIENTI (Ferrara, notizie 1727)

Orazione funebre in occasione del solenne funerale eretto in Fiorenzuola di Lombardia al serenissimo fu duca Francesco I [...], Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1727

Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, F XII 79 2°

Il ferrarese Giuseppe Arienti, canonico della cattedrale di Ferrara, «esaminatore Sinodale» e «protonotario apostolico», tenne l'orazione in ricordo di Francesco Farnese, stampata dal Priore e dai Reggenti della Comunità di Fiorenzuola e dedicata al nuovo sovrano Antonio. L'obiettivo dell'oratore non è solo esaltare il «serenissimo Francesco duca di Parma, di Piacenza, di Castro, confaloniero perpetuo di Chiesa Santa», ma persuadere gli astanti e poi i lettori, attraverso il suo panegirico, a imitare le virtù del Duca. L'oratore considera separatamente l'uomo e il sovrano, il «Francesco principe come privato, che attende al governo di se medesimo» e il «duca Francesco come regnante, che siede al governo di questi stati», individuando come punto di tangenza tra i due le opere a gloria del Signore. Al Francesco privato, in grado di prescindere dalla condizione di monarca e di Farnese nel rapportarsi con Dio, faceva ricorso il Francesco regnante, che «viveva da angelo, con intelligenza da angelo anche operava». Per esaltare le doti cristiane del defunto, con toni che raggiungono vette apologetiche, Arienti dispiega la sua erudizione ecclesiastica con continui riferimenti a figure dell'Antico Testamento, cercando tuttavia – a tratti – di riacquistare un tono meno esaltato e più aderente alla realtà: «la morte, o signori, tempio in cui anche i gran principi s'hanno a vedere come privati, la morte è il tempo del lume, vale a dire, è quel tempo, in cui si giudica veramente da tutti dell'opere, che già si fecero in vita». Così egli accenna alla residenza ducale di Colorno, amatissima da Francesco: si tratta di una delle rare citazioni di un'architettura farnesiana nelle orazioni degli ultimi duchi Farnese (presente anche in quella pronunciata nel duomo di Borgo San Donnino). Secondo Arienti, Francesco individuò quel luogo come l'unico «ove cercare qualche sollievo geniale, come era giusto, tra le gravi sue cure; anzi ad addolcir qualche poco gl'incomodi ormai quotidiani di sua persona». Colorno è definita «nuova Versaglie teatro di primavere perpetue, miracolo dell'arte» e avrebbe rappresentato per il suo proprietario il maggior «impegno delle sue spese, unico divertimento, e necessario a un gran principe». Dopo aver rammentato il matrimonio della nipote Elisabetta con il re di Spagna, a riprova dell'abilità diplomatica di Francesco, ed essersi speso in mille altri elogi, Arienti conclude in tono patetico la sua orazione, ingraziandosi Antonio «fra le rimostre continue, e giuste del nostro duolo, la speranza corona riguardo al morto, e l'altra conforta per il Padron serenissimo, che succedette, e Iddio felicità, come si aspetta, e si brama; che resta a me, se non che cedere alla tenerezza, e sì (lasciate che il dica) all'affetto, che mi trasporta dicendo. Amen Amen».

A.M.

ANGELO CATTABIANI (Parma, 1679-post 1727)

Orazione in morte del fu serenissimo Francesco Farnese duca di Parma [...], pronunciata nella chiesa parrocchiale Santa Cecilia in Parma, Parma 1727

Parma, Fondazione Cariparma, F 3432

Teologo collegiato, consultore per il Sant'Uffizio e rettore della chiesa parrocchiale di Santa Cecilia, Angiolo Cattabiani definisce in un crescendo di pathos come «tristo giorno», «grave danno», «deplorabile sciagura» la morte di Francesco Farnese, «principe di tanta virtù, di tanto senno, di tanta pietà». Come già gli Ateniesi si riunivano nell'Areopago per piangere la dipartita di un grande personaggio, così fanno per ricordare le virtù dell'uomo e del principe cristiano. In questa orazione sono presenti colti riferimenti alla filosofia di Cicerone e Platone: Cattabiani costruisce il suo discorso definendo la morale speculativa e quella pratica, per poi considerarle compresenti in Francesco. Molti i passaggi che paiono ispirati ai trattati filosofici, come «la virtù per se stessa è sì bella, che anche su gli occhi de' ciechi, i suoi splendori imprimendo, di leggieri ottiene di essere specolativamente apprezzata; ma perché la via, che a lei conduce è poi tant'aspra, che non per tanto ne incresce il seguirla; quindi avviene tante volte, che il meglio delle cose conoscendo noi, e nulla ostante appigliandoci al peggio, la Virtù da molti abbiassi in istima, ma non da molti abbiassi in uso». Egli restituisce del defunto l'immagine di uno stoico, capace di padroneggiare i moti più vari dell'animo, dall'allegrezza alla mestizia all'ira, e incarnare le principali virtù dell'uomo, ma anche quelle «che sono come stelle minori; la magnificenza, onde opportunamente spiegando sua grandezza, quando in ricchi musei, quando in ville reali, quando in sontuose Comparse, accagionò stupore, e maraviglia a quanti gran



personaggi capitarono nella sua Corte; la pazienza longanime tutta sua propria, onde superò le vicende più aspre; la verecondia, onde in ogni detto, e fatto per onesto rossore serbò sempre il decoro; la veracità, la fedeltà, e cent'altre, coll'assiduo esercizio delle quali colmò se stesso di gloria, eccitò in noi l'ammirazione, e servì a i Posterì d'insegnamento». Nel praticare le virtù dei filosofi, Francesco si mantenne però rigorosamente cristiano: lunghe orazioni, confessioni frequenti, grazie anche all'educazione ricevuta dall'ajo «cavaliere di non mai abbastanza commendata Pietà», profondendosi in atti di beneficenza verso gli infermi, le giovani da avviare alla monacazione, i defunti (con 300.000 di espiatione officiate sugli altari delle chiese dei ducati). Come impongono le circostanze, le ultime parole dell'orazione sono tutte per il nuovo duca Antonio, «quel nostro già Principe a noi cotanto noto, a noi sì benefico, sì amabile. Quel medesimo, cui ad incontrare ritornante da Piacenza quella notte, ah bella notte! Le case votammo, affollammo le vie, illuminammo i balconi, e la nostra traboccante letizia palesamente spiegando, di Voci giulive, (voci di figli al padre, voci ingenuè, tenerissime voci) e di ben sinceri voti per la di lui vita intorno intorno tutta l'Aria riempiemmo», per il quale si auspica un matrimonio che possa assicurare alla stirpe farnesiana il trono emiliano.

A.M.

GIOVANNI BOLLA (Parma, 1650-1735)

Il duca Antonio Farnese, 1727

Olio su tela, cm 91,5 × 73,5. Busseto, Fondazione Cariparma, F 2262 (vedi riproduzione a p. 104)

La serie dei ritratti dei sovrani parmensi commissionata dal Monte di Pietà di Busseto mostra l'ottavo e ultimo duca farnesiano con indosso un'armatura e un mantello blu, mentre regge nella mano destra il bastone del comando. Il dipinto, attribuito in passato ad un anonimo pittore parmense, è riconducibile, dopo una più approfondita ricerca archivistica, al prolifico Giovanni Bolla, come attesta il confesso del pagamento eseguito a Parma il 10 giugno 1727: «Sono lire cento otto che io sotto scritto ò riceuto [...] per onorifico di un ritratto fatto da me [...] del Serenissimo Padrone Regnante» (AMPB, *Filza seconda de Recapiti del Sig. Tesoriere Giacinto Marziani 1725-1728*, c. 258). Attivo soprattutto come frescante sia in palazzi che in chiese della capitale, il pittore parmigiano è documentato in provincia principalmente a Soragna dove partecipò alla ricca decorazione dell'Appartamento nobile della Rocca dei principi Meli Lupi; nella vicina cappella di Santa Croce lasciò anche alcuni dipinti, tra cui una *Crocifissione*.

Il gaudente e scapolo Antonio Farnese, terzogenito maschio di Ranuccio II e di Maria d'Este, ascese al trono nel 1727, a 48 anni, per l'inattesa scomparsa del fratello Francesco morto senza eredi. L'urgenza di assicurare una discendenza alla casata affrettò l'anno successivo le sue nozze con Enrichetta d'Este, la terzogenita del duca di Modena, invano. La sua attività di governo, a causa del disinteresse per gli affari dello stato, fu modesta. Nei pochi anni di attività si segnala nel 1728 il rinnovo di una grida per incentivare le arti della seta, della cera e del miele.

Il duca morì il 20 gennaio 1731, dopo due giorni di agonia. Nel testamento rogato in *articulo mortis* aveva lasciato erede, come d'uso per testatori maschi ancora privi di prole, «il ventre pregnante» della moglie. Allo svelamento della falsa gravidanza l'eredità farnesiana passò a don Carlo di Borbone, il primogenito di Filippo V e dell'ultima Farnese, Elisabetta, regina di Spagna. A questi, incoronato poi re delle Due Sicilie, subentrerà nel 1748 il fratello cadetto don Filippo, il capostipite del ramo dei Borbone-Parma.

C.D.

Festa da sala celebrata dal ducale collegio de' nobili di Parma per festeggiare la esaltazione al trono dell'Altezza Serenissima di Antonio I [...], Parma, per Giuseppe Rosati, 1727

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Parm. A.*, 1168

Per celebrare l'ascesa al trono di Antonio Farnese, i convittori del Collegio dei Nobili organizzarono nella grande sala una «pubblica rimostranza» facendola coincidere con l'adunanza, detta «Teatro d'onore», che si teneva ogni anno per dare conto del profitto raggiunto discipline dai migliori allievi nelle diverse. L'opuscolo ripercorre i quattro momenti che caratterizzarono l'evento, elencando tutti i numerosi partecipanti, molti dei quali «forestieri». Emerge così prepotentemente la vocazione internazionale dell'istituzione, che dava prestigio alla dinastia farnesiana.

Durante il primo momento, i convittori si esibirono in esercizi di equitazione, battaglie, marce, balletti, rappresentazioni e declamarono versi, al suono di numerosi strumenti musicali (trombe, violini,

violoncelli, chitarre, mandolini, diversi tipi di flauto, corni da caccia). L'azione può essere riassunta con l'ingresso di un carro militare, accompagnato da comparse in abiti da soldato, a rappresentare il Valore, al quale si aggiunse «un erboso, e fiorito carro situato come in seno ad un'aperta conchiglia», a simboleggiare il Piacere venuto a concelebbrare l'esaltazione del sovrano. I convittori approntarono quindi un delizioso giardino, al suono di strumenti più «delicati» per il Piacere e più «strepitosi» per il Valore. Il giardino venne mutato in una grande piazza con due grandi fontane a forma di conchiglia. Si alternarono quindi battaglie e danze, a vantaggio però dei sostenitori del Piacere; i «seguaci del Valore cangiate le armi, di guerra in armi di giuoco, vollero anch'essi dar di sé dilettevole mostra. Deposte per tanto le militari vestimenta, e compostisi in abito di tutta allegria, giuocarono in concerto la picca, or' a solo, or' a due». Verso la conclusione fu approntato un maestoso arco trionfale in onore del duca, composto di allori e fiori, con una statua del sovrano sulla sommità, alla quale i convittori e gli spettatori augurarono «felicità, ed anni senza termine con que' taciti viva, che si sarebbero ben resi sensibili, se un altro rimbombo di trombe, e corni da caccia, timpani, e tamburi non avessero arrestati sulle lingue i movimenti sinceri de' cuori. Cessato il festoso tumulto, per l'arco stesso entrarono a chiudere tutte le azioni con un concerto di bizzarrissimo, e scelto ballo li signori». Colpisce, rispetto alle altre tipologie festive, la varietà di quella allestita dal Collegio e la stravaganza dei costumi, delle danze e delle musiche, forse legate alla giovane età dei convittori, al loro entusiasmo, alla gioia ed esuberanza, che mal si sarebbero attagliati a una compassata morigeratezza.

Nella seconda e terza parte del libretto sono elencati i giovani distintisi rispettivamente nelle lettere e nelle arti cavalleresche – queste ultime con lezioni impartite nei giorni feriali non dedicate alla scuola e allo studio. La quarta e ultima parte è dedicata «all'avanzamento, e virtuoso impiego dell'Accademia degli Scelti», ossia di quell'istituzione di collegiali distintisi nelle lettere, nelle armi e nella «specolativa», con una menzione speciale per coloro che avevano recitato i migliori componimenti nella villeggiatura di Sala.

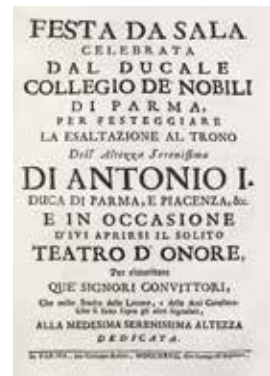
A.M.

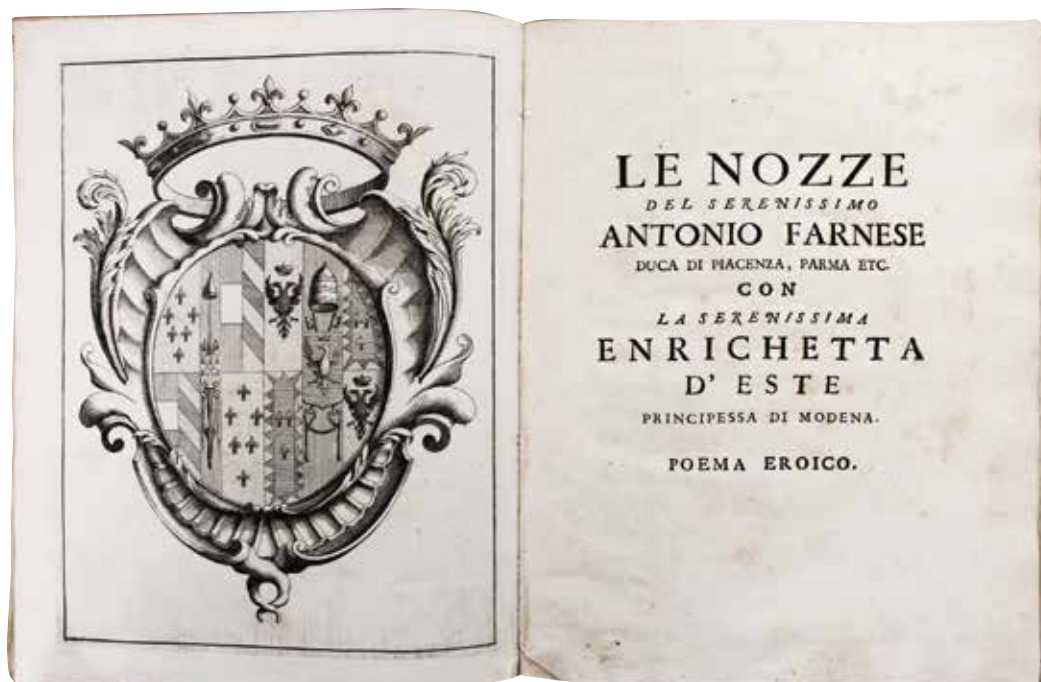
Festa in teatro per le gloriosissime e felicissime nozze dell'altezza serenissima d'Antonio I [...] con l'altezza serenissima di Enrichetta d'Este fatta da' signori convittori del ducale Collegio de' Nobili di Parma, in Parma, per Giuseppe Rosati, Parma 1728

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, CC VI 27627

Al pari dei membri della Comunità, del clero e dell'aristocrazia, e dei sudditi, anche i convittori del Collegio dei Nobili, istituzione legata al sovrano sin dalla sua istituzione nel 1601, vollero contribuire ai festeggiamenti per il matrimonio del duca Antonio, loro «protettore» e «padrone», con la principessa Enrichetta d'Este. Come dichiarano all'inizio di questo libretto, «passati quinci a pensare in qual modo potessero meglio eseguire sì ragionevol disegno, hanno creduto, che un'accademia azione, in cui luogo avrebbero e poetici componimenti, e balli, e suoni, ed armeggi, darebbe lor campo di sfogare l'alta lor gioja con quelle arti medesime, che in questo ducale collegio apprendono». Optarono quindi per una danza a cavallo, con coreografia di Vercellini, abilissimo cavallerizzo, introdotta da *Le nozze di Nettuno l'equestre con Anfritrè* su libretto Carlo Innocenzo Frugoni, con scenografie dell'architetto Pietro Righini, già allievo di Ferdinando Bibiena e regista dei festeggiamenti di quell'anno, spettacoli originali e inediti allestiti entrambi giovedì 22 luglio 1728 nel Teatro Farnese. I convittori avevano impiegato mesi per prepararsi. Il pavimento del teatro era stato coperto di terra e sabbia, adatte anche per la marcia del carro di Nettuno trainato da quattro mostri marini. Come ricorda F.M. Raffo nella sua *Relation fidelle de tout ce qui c'est passé de plus remarquable à l'occasion des noces de leurs Alteesses serenissimes [...]*, i convittori furono protagonisti di uno spettacolo straordinario: «comment pouvoir vous exprimer au vif les belles attitudes, l'activité, la docilité, la vitesse, les mouvemens mesurez de ces chevaux, faire des contredances, des bals figurez, marquer la cadence, s'incliner, faire la reverence à LL.AA.SS. ne manquer en rien?» (CASTAGNETI 1987, p. 128). Dopo lo spettacolo, si tenne una *promenade* e, la sera, un ballo a corte. La danza equestre e la rappresentazione di Frugoni furono replicate per volere di Antonio domenica 25 luglio, dando così la possibilità alle persone di alto lignaggio che non avevano trovato posto in precedenza di poter godere dello spettacolo.

A.M.





Le nozze del serenissimo Antonio Farnese [...] con la serenissima Enrichetta d'Este principessa di Modena. Poema eroico, Piacenza, dalla Stampa ducale del Bazachi, 1728
Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, R. VII 33

Anche Piacenza, rappresentata dalla sua aristocrazia, decise di partecipare ai festeggiamenti per le nozze di Antonio ed Enrichetta, offrendo in dono alla coppia un poema eroico firmato da sei membri della nobiltà, tutti aderenti alla colonia locale dell'Arcadia.

Nell'avviso al lettore, gli autori ammettono di essersi ispirati a un componimento poetico pubblicato a Bologna nel 1722 in occasione delle nozze del principe elettore di Baviera, Carlo Alberto Gaetano, con l'arciduchessa Maria Amalia d'Asburgo, che aveva ricevuto numerosi plausi; inoltre essi si tutelano asserendo che qualsiasi «parola è sentimento, che ne seguenti versi discorde dagli insegnamenti di nostra Fede t'incogliessi, discorde è parimenti da quel vero cattolico nostro credere, cui à somma Fortuna, e à costante professione si rechiamo». Diviso in sei canti di circa 50 ottave ciascuno, il poema ha come autori: il marchese Ubertino Landi (tra i pastori arcadi Atelmo Leucasiano); il marchese Gioseffo Tedaldi (Eraclide Poliandrio); il conte Bernardo Morandi (Ramindo Telamonio); il conte Ottaviano Barattieri (Tisameno Pelopide); il conte Pierfrancesco Scotti (Cillabari Asterioneo); Alessandro Marazzani (Tirseno Licaneo). In ciascun canto, gli autori ripercorrono i momenti salienti della dinastia farnesiana, facendo ricorso anche al vasto repertorio mitologico, con l'obiettivo di esaltare Antonio e la sua ducea. Con le nozze del 1728 si chiusero per sempre le «feste di allegrezza» della famiglia Farnese, e bisognò attendere trentun anni e la dinastia dei Borbone per rivedere nuovi festeggiamenti principeschi a Parma, con le nozze per procura di Isabella con l'arciduca Giuseppe d'Asburgo.

A.M.

Spaccato per di dentro del gran tempio di legno detto la Capellina stato fabricato fuori Porta San Michele di Parma in occasione delle nozze di Antonio Farnese duca VIII e di Enrichetta di Este principessa di Modena, Parma, 1728

Lapis, inchiostro e acquerellatura su carta, mm 357 × 477. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina Cass A.11 restaurati MM e Pal. 13 provv.

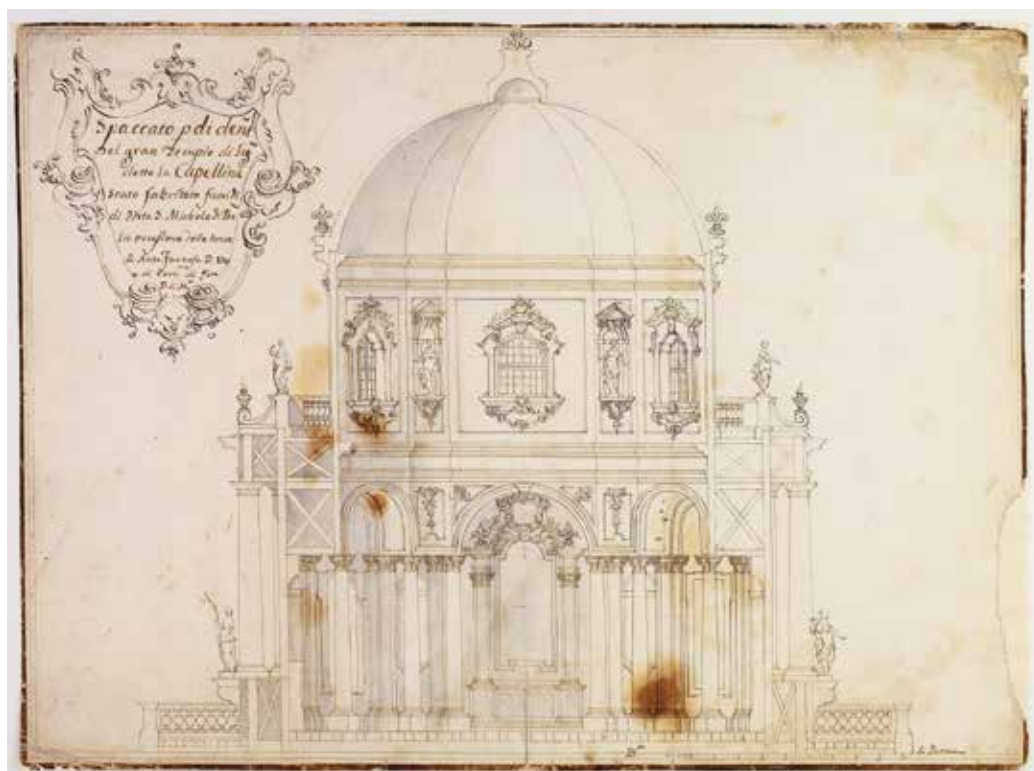
Delle fastose nozze di Antonio ed Enrichetta d'Este, allestite a Parma nel luglio del 1728, si pubblica qui, per la prima volta, il disegno dell'interno della cappella effimera realizzata fuori Porta

San Michele per l'ingresso della duchessa. Non era la prima architettura costruita al di fuori delle mura per l'arrivo di un personaggio illustre: per restare al solo Settecento, quattordici anni prima era stato allestito, non lontano dalla Certosa, un fastoso baldacchino per l'incontro tra il duca Francesco e il cardinale Gozzadini, inviato straordinario del Pontefice alle nozze di Elisabetta Farnese, e nel 1732 un'altra chiesetta effimera sarebbe stata innalzata per don Carlo di Borbone, forse riutilizzando in parte le strutture del 1728.

Salito al trono alla morte del fratello Francesco (maggio 1727), Antonio si decise al matrimonio solo nell'estate, quando intavolò trattative con il duca di Modena Rinaldo d'Este per impalmare la sua terzogenita Enrichetta. Terminato il lutto per il fratello, si procedette alle nozze per procura a Modena il 5 febbraio, e due giorni dopo a Parma. Nella prima capitale dei ducati furono accompagnate da tre giorni di festeggiamenti con commedie, un'accademia del Collegio dei Nobili, serenate, feste da ballo allestite nei palazzi Sanvitale e Baiardi – fatto questo che le contraddistingue dalle precedenti feste per l'apporto dato dai privati alla riuscita dell'evento – e il Carnevale. Si conclusero entro mercoledì 11 febbraio, giorno delle Ceneri, per riprendere in estate.

Questa seconda e più complessa fase dei festeggiamenti è descritta da F.M. Raffo nella sua *Relation fidelle de tout ce qui c'est passé de plus remarquable à l'occasion des noces de leurs Altesses serenissimes...* (CASTAGNETO 1987, pp. 121-132).

Lunedì 19 luglio Enrichetta, con numerosissimo seguito di nobildonne piacentine, parmigiane e straniere, uscì da Porta San Barnaba e si recò a circa tre miglia dalla città, nella residenza *de plaisance* della contessa Liberati, dove venne raggiunta da altre dame. Le varie milizie erano state disposte lungo il percorso con uniformi o blu o rosse ma sempre con *paramens* bianchi. L'attenzione profusa nell'abbigliamento riguardò anche i nobili di alto lignaggio di Parma e Piacenza, che indossavano abiti ricchissimi, con il desiderio di rivaleggiare tra loro: «deux raisons avoient contribué a leur magnificence. La première pour faire honneur a leurs Souverains Maitres, et l'autre par l'émulation de ces deux Nations, dont l'une ne vaudroit point paraître moindre, que l'autre» (ivi, p. 123).



Dalla residenza della contessa Liberati Enrichetta si recò alla cappella, dove incontrò Antonio e il vescovo di Parma, in paramenti pontificali, per la benedizione. La cappella si presentava come «un temple de figure ronde au dedans, et octogone au dehors, dont les angles soutenoient les statuës des quatre saints protecteurs de la ville de Parme. L'art s'y étoit épuisé, et par le bon goût, et par la simetrie de son architecture. Figurez vous la richesse de l'autel, des tapisseries, et des autres ornemens, des quels ce temple étoit environné. Tout y étoit dans le plus haut degré de perfection» (ivi, p. 122). La diversa forma interna – ottagonale – ed esterna – rotonda – si attagliava perfettamente all'interesse pienamente settecentesco per la varietà e la meraviglia.

Enrichetta sola, in lettiga scoperta, dorata e a forma di gondola, trainata da due muli magnificamente bardati e sotto un ricco baldacchino sostenuto da dodici paggi, procedette all'ingresso solenne attraverso Porta San Michele in direzione del Duomo, dove ritrovò il duca accompagnato dai suoi gentiluomini. Come per le nozze del 1714, anche in questo caso sopravvenne la notte, rischiarata dalla luce di centinaia di fiaccole. La facciata della cattedrale era adorna di arazzi e tappezzerie di proprietà della corte, ma anche di dipinti, con le tre porte a formare un vasto porticato, progettato da Righini.

La cerimonia officiata dal vescovo fu solenne e si concluse con la benedizione; quindi i due sovrani salirono su una straordinaria carrozza commissionata a Milano, e si recarono a palazzo per riposare e assistere all'opera nel nuovo teatro. Diversamente dalle precedenti nozze farnesiane, furono presenti a Parma molti principi e diplomatici stranieri, come gli eredi al trono di Modena, i principi Trivulzio, l'inviato straordinario del governatore di Milano, tutti con equipaggi superbi.

Martedì 20 luglio i sovrani pranzarono in pubblico sotto un ricco baldacchino, allietati dalle pietanze create da Roudier, abilissimo *officier de Bouche*, che creò 85 portate di selvaggina e pesci, e dolci dai trionfi maestosi, mentre tavole apposite furono allestite, separatamente, per i principi di Modena o per la nobiltà di Piacenza alloggiata nel palazzo del Giardino. La sera si tenne un gran ballo fino al mattino, con illuminazione del palazzo all'interno e all'esterno e ricchi buffet: «il *suffit de vous dire, que tout y étoit à la Farnese*» (CASTAGNETO 1987, p. 127). Come sottolinea Raffo, le grandi spese per questo matrimonio ricaddero sul tesoro personale del duca, e la città intera poté godere dell'indotto: gli artigiani lavorarono per la corte, mentre i sudditi affittarono a caro prezzo alloggi, mobili e finestre agli stranieri.

Mercoledì 21 luglio si tenne la passeggiata di oltre 200 carrozze al seguito dei sovrani; quindi dal balcone di palazzo Rangoni i duchi assistettero alla corsa dei cavalli con premi per i primi tre classificati: un ampio pezzo di broccato, due candelieri d'argento e una spada di Parigi con l'impugnatura d'argento dorato; dopo la corsa, i sovrani proseguirono la passeggiata sino a sera, quando assistettero all'opera.

Giovedì 22 luglio una messa solenne fu celebrata dai monaci benedettini nella chiesa di San Giovanni, riccamente illuminata insieme con il monastero tutto già la sera precedente. Nel pomeriggio si tennero al Teatro Farnese *Le nozze di Nettuno l'equestre con Anfitrite* e la danza a cavallo del Collegio dei Nobili, seguite dalla passeggiata in carrozza e dal ballo.

Venerdì 23 luglio, dal momento che era giorno di devozioni, fu organizzata soltanto un'Accademia dai nobili convittori nella Grande sala del collegio, divisa in tre classi: un concerto con innumerevoli strumenti, un esercizio d'armi e una danza con balletti seri e buffi.

Il sabato 24 luglio venne allestita un'altra corsa di cavalli, seguita dal corso delle carrozze, mentre il giorno successivo, per volontà del sovrano, furono replicate la danza equestre del Collegio dei Nobili e la rappresentazione al Teatro Farnese per quanti non avevano trovato posto in precedenza: il duca Antonio si mise sulla porta per impedire ai «*routiers*» di entrare e consentire l'accesso solo alle persone più distinte per non profanare la dignità dello spettacolo.

Le feste si conclusero lunedì 26 luglio, senza disordini, morti o feriti, come sottolineato da Raffo (ivi, p. 132) con una macchina per i fuochi, allestita sulla spianata del castello dalla parte della città: un arco reale, ornato di balaustre, gigli e statue, con doppie scalinate in facciata e un grande portico, che bruciò per oltre un'ora.

A.M.

GIUSEPPE DOSIO (Piacenza, attivo prima metà XVIII sec.)

Prospettiva preparatoria dell'apparato funebre e del catafalco progettati per Antonio I Farnese nella chiesa di Santa Maria di Campagna dalla Comunità di Piacenza, 1731

Lapis, inchiostro e acquerellatura su carta, mm 355 × 472. Piacenza, Archivio di Stato, *Misc. Ottolenghi*, fasc. XIII, cart. 18

MARCO AURELIO DOSIO (Piacenza, c. 1676-c. 1757)

Prospettiva preparatoria dell'apparato funebre eseguito per Antonio I Farnese nella chiesa di Santa Maria di Campagna dalla Comunità di Piacenza, 1731

Lapis, inchiostro e acquerellatura su carta, controfirmato per approvazione dal governatore di Piacenza Giuseppe Politi, mm 346 × 460. Piacenza, Archivio di Stato, *Misc. Ottolenghi*, fasc. XIII, cart. 18

MARCO AURELIO DOSIO (Piacenza, c. 1676-c. 1757)

Planimetria preparatoria dell'apparato funebre eseguito per Antonio I Farnese nella chiesa di Santa Maria di Campagna dalla Comunità di Piacenza, 1731

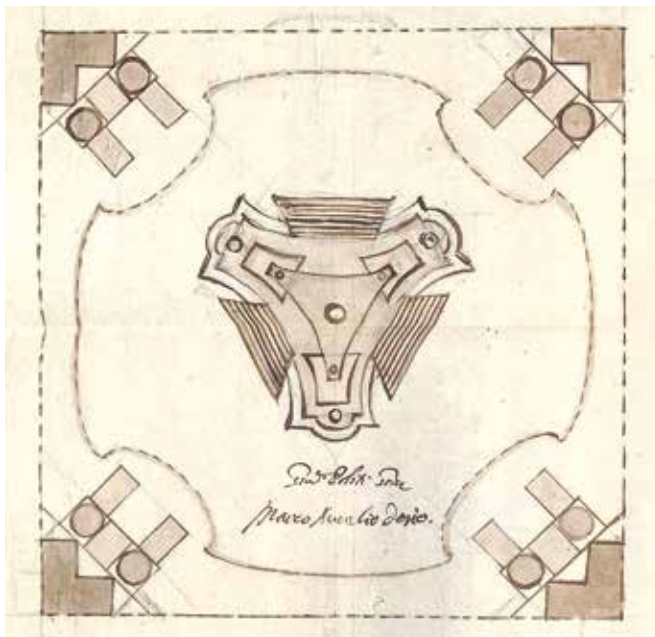
Lapis, inchiostro e acquerellatura su carta, controfirmato per approvazione dal governatore di Piacenza Giuseppe Politi, mm 225 × 235. Piacenza, Archivio di Stato, *Misc. Ottolenghi*, fasc. XIII, cart. 18

MARCO AURELIO DOSIO (Piacenza, c. 1676-c. 1757)

Prospettiva preparatoria del catafalco eretto per Antonio I Farnese nella chiesa di Santa Maria di Campagna dalla Comunità di Piacenza, 1731

Lapis, inchiostro e acquerellatura su carta, controfirmato per approvazione dal governatore di Piacenza Giuseppe Politi, mm 310 × 600. Piacenza, Archivio di Stato, *Misc. Ottolenghi*, fasc. XIII, cart. 18





MARCO AURELIO DOSIO (Piacenza, c. 1676-c. 1757)

Prospetto preparatorio dell'ornato esterno della porta della chiesa di Santa Maria di Campagna eseguito dalla Comunità di Piacenza per le esequie di Antonio I Farnese, 1731

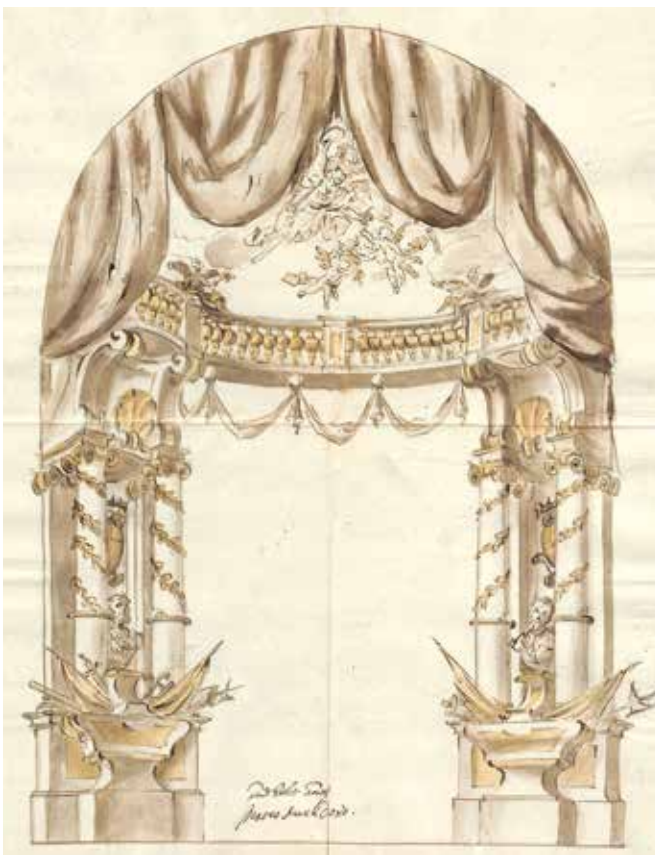
Lapis, inchiostro e acquerellatura su carta, controfirmato per approvazione dal governatore di Piacenza Giuseppe Politi, mm 162 x 260. Piacenza, Archivio di Stato, *Misc. Ottolenghi*, fasc. XIII, cart. 18

Il 28 aprile 1731 la Comunità di Piacenza allestì a proprie spese le esequie per il duca Antonio, scomparso il 20 gennaio 1731, nella chiesa di Santa Maria di Campagna, dove si erano già svolti i maestosi funerali dei predecessori Ranuccio II e Francesco, rispettivamente padre e fratello dell'ultimo duca. All'epoca non vi era alcuna certezza circa l'estinzione della dinastia: l'Europa intera attendeva con ansia la fine della gravidanza della vedova Enrichetta, il cui «ventre pregnante» era stato nominato erede dei ducati - come d'uso in caso di mariti ancora senza prole per tutelare i diritti di eventuali nascituri - nel testamento redatto dal sovrano un giorno prima di morire.

L'Archivio di Stato di Piacenza conserva numerosi documenti e disegni riguardanti il contratto tra la Comunità, gli artefici e gli apparatori di stoffe, a suo tempo studiati e pubblicati da Fiorella Fossati (FOSSATI 1987, pp. 47-56) e da Anna Coccioli Mastroviti (COCCIOLI MASTROVITI 2007, p. 100). Il contratto tra la Comunità di Piacenza, rappresentata dal conte Giovanni Francesco Nicelli, che firmò anche a nome dei deputati Giuseppe Costa, Andrea Campi e Pietro Colombi, e l'architetto-scenografo Marco Aurelio Dosio, in rappresentanza anche di Pietro Giorgio Cervini, venne siglato il 23 febbraio 1731. Questo e altri documenti permettono di conoscere i tempi di esecuzione (circa due mesi, da febbraio ad aprile), i compensi (7.500 lire per Dosio e Cervini, 450 per gli apparatori di stoffe), e accertare il riutilizzo di materiali e forme all'interno delle architetture effimere per arginare i costi. Le carte danno infatti conto delle tempistiche del saldo, fissate dopo l'esecuzione dell'opera per Dosio e Cervini, che potevano riciclare materiale di loro proprietà, mentre per i responsabili delle stoffe, che si sarebbero serviti anche di tessuti forniti dal Comune, solo alla riconsegna degli stessi.

I cinque disegni esposti in mostra, realizzati in lapis e acquerellati, e perfettamente conservati, costituiscono l'unica documentazione progettuale di un apparato funebre allestito a Piacenza durante il XVIII secolo. Il primo disegno, a firma di Giuseppe Dosio, rappresenta il catafalco con due differenti soluzioni per le colonne effimere da realizzarsi a ridosso dei pilastri tramelliani per sostenere l'ampio sistema di balaustrate. Tale progetto fu scartato a favore di quello del padre Marco Aurelio Dosio, dispiegato su quattro disegni, approvati dal governatore di Piacenza, Giuseppe Politi.

Nel primo è raffigurato il catafalco, che avrebbe dovu-



to superare di poco i dieci metri, con le sue ampie volute di gusto *rocaille*, i gigli farnesiani, i ritratti del defunto e dei predecessori, le statue di Piacenza e Parma, e al di sopra di queste, la personificazione della *Speranza* (che Enrichetta partorisce un erede).

Il secondo disegno rappresenta la pianta del catafalco, a esagono irregolare e mistilineo, con tre rampe di sei scalini, sorta di omaggio al secondo basamento della macchina bibienesca eretta sempre al di sotto della cupola di Santa Maria di Campagna in onore di Ranuccio II nel 1695.

Il terzo mostra il sistema di colonne addossate ai pilastri in muratura, per sorreggere le balaustre che dovevano chiudere gli arconi della cupola, dispiegate da un pilastro all'altro. L'importanza conferita qui all'elemento "balaustra" più che in tutte le altre macchine effimere, si spiega con il suo successo negli scaloni e nei teatri settecenteschi, concepiti come spazi scenografici. Sopra le balaustre, verosimilmente, era dispiegati dei teloni con le raffigurazioni della *Fama*, della *Gloria* e dell'*Immortalità*, così da chiudere lo spazio occupato dal *castrum doloris* al centro della chiesa, impedendo allo sguardo di attraversare l'architettura, e concentrandolo tutto sulla macchina, secondo un'impostazione differente da quella bibienesca, con la quale Dosio e Cervini e gli altri architetti-scenografi del Settecento dovettero in qualche modo confrontarsi: qui manca la spinta verso l'alto, e il movimento centrifugo verso l'esterno, con la macchina che sembra avvatarsi su stessa, è sostituito da un moto centripeto, in un'architettura effimera che rivendica la propria autonomia rispetto a quella rinascimentale della chiesa.

Il quarto e ultimo disegno di Marco Aurelio Dosio rappresenta l'ornato esterno del portale della chiesa, che doveva preparare i sudditi alla visione dell'apparato interno in una sorta di *trait d'union* stilistico.

A.M.





Un epilogo, tra Asburgo e Borbone

Carlo Mambriani

Come stabilito dagli accordi diplomatici tra le due superpotenze di allora, la partenza di don Carlo per Napoli consegnava i ducati parmensi all'Impero, che da secoli contendeva al Papato l'alto patrocinio feudale sugli stati emiliani. La nobiltà e le comunità di Parma e Piacenza dovettero così giurare fedeltà a un sovrano che risiedeva a Vienna, centinaia di chilometri oltre le Alpi; le due capitali farnesiane si ritrovarono relegate a centri provinciali del vasto impero asburgico. Ma il dovere di omaggiare il principe non veniva per questo meno. Una prima occasione la fornì proprio la morte dell'imperatore Carlo VI il 19 ottobre 1740, quando la ormai consolidata gerarchia tra le due capitali farnesiane fu ribaltata dal nuovo regime.

Appena giunta la notizia, gli Anziani di Parma proposero infatti al governatore generale della Lombardia austriaca, conte di Traun, di celebrare debite funzioni pubbliche. Questi rispose positivamente il 7 dicembre da Milano, prescrivendo tuttavia di eseguire la funzione dopo quella commissionata a Piacenza dalla Direzione generale, che effettivamente fu poi la prima in assoluto a essere celebrata nei ducati (1° febbraio 1741). Il 19 seguente l'Anzianato stabilì di allestire i propri funerali nella chiesa dell'Annunziata, l'unica abbastanza vasta per contenere l'intero Consiglio generale, gli ufficiali, gli aristocratici e il popolo. Probabilmente si rinunciò al tradizionale uso del tempio della Steccata in quanto sede dell'ordine cavalleresco costantiniano, il cui Gran maestro era ancora don Carlo di Borbone, sovrano nemico dell'Imperatore. Si affidò la progettazione del catafalco al mastro di casa della Comunità, l'architetto Edelberto dalla Nave (ASPr, CPr, CG, reg. 226, pp. 257, 265-266), che tra febbraio e luglio 1741 ricevette a rate le somme necessarie ai materiali e alle maestranze; i lavori furono assegnati al fabbro Gabriele Ferrari (£ 1283:10) e al capomastro Domenico Bettoli con i suoi uomini (£ 96), per un importo totale di lire 3685 e 8 soldi (ASPr, CPr, Ra, reg. 1424, *passim*). Dipinse appositamente medaglie e cartelloni il pittore figurista Paolo Ferrari (almeno £ 160), accademico clementino (ivi, b. 4397, f. 32*), mentre lo stuccatore Carlo Bossi plasmò varie statue e ornati (£ 375: SZ1, VII, c. 35v).

Ma l'avvicinarsi della Pasqua e la precedenza alle funzioni tradizionali del convento indussero a posticipare la funzione e smontare provvisoriamente l'apparato con un forte aggravio di spesa, come lamenta – esagerando tuttavia gli importi – un cronista dell'epoca in data 19 marzo: «dalla Comunità essendo ordinato che si facesse un maestoso catafalco nella chiesa dell'Annunziata de' frati zoccolanti avendo posto tutto all'ordine e quasi compito coll'essere apparata la chiesa coll'aver speso più di lire 52.000, senza la cera che avevano fatto venire da Venezia, fu ordinato la sospensione, per essere vicina la Settimana Santa dove il giorno di Pasqua si fa la processione della B.V., fu levato tutto e posto nel claustro di detti PP. sinché altro

*Giovanni Maria
Delle Piane detto il
Mulinaretto,
Dorotea Sofia
di Neoburgo, 1727 circa.
Olio su tela. Parma,
Fondazione Cariparma.*

ordine venisse, ma furono £ 15.000 e più gettate al vento» (BPPr, *MPr* 466, p. 98^{bisv}). Lo stesso giorno, tuttavia, un altro cronista, Angelo dal Bo, scrittore della Comunità, attribuiva a una causa differente il posticipo delle esequie: «è uscita nuova per la città della nascita d'un figlio [l'arciduca Giuseppe figlio dell'imperatrice Maria Teresa] per il ché è uscito anche ordine di fare tre giorni di allegrezza, dimettendo per tal tempo il lutto, e l'illuminazione alle finestre della città, o sia delle case, come è seguito, ed è stato sospeso il funerale, che doveva celebrarsi giovedì [23 marzo]» (BPPr, *MPr*, 1493, *ad datam*). In effetti il 20 l'Anzianato fu informato dai deputati all'allestimento funebre che la celebrazione avrebbe potuto slittare di tre giorni, ma la notizia del parto di Maria Teresa impose di sospendere il lutto e di allestire pubbliche «allegrezze» (ASPr, *CPr*, *CG*, reg. 227, pp. 154-155), tra le quali un solenne *Te Deum* fatto cantare in cattedrale dalla Comunità e un certame poetico promosso dagli Arcadi parmensi capeggiati dal conte Jacopo Antonio Sanvitale.

Il 17 aprile successivo gli Anziani stabilirono di assegnare 1000 lire a Pier Giovanni Balestrieri, padre guardiano dei frati dell'Annunziata e autore dell'orazione funebre, 100 lire al suo convento e di far celebrare 300 messe a ciascuno dei cinque conventi francescani maschili della città: Ss. Annunziata, San Francesco del Prato, Santa Maria del Tempio, San Pietro d'Alcantara e San Francesco di Paola (ASPr, *CPr*, *CG*, reg. 227, p. 176). Tutti gli altri principali ordini regolari, in effetti, si sentirono in dovere di tributare un omaggio alla memoria dell'imperatore. I monaci benedettini già il 24 gennaio 1741 celebrarono funerali solenni con un catafalco costruito tempestivamente nella loro chiesa di San Giovanni Evangelista: di pianta rettangolare «girava braccia 40 [più di 20 metri] nel piede, e s'innalzava a debita proporzione per otto gradi, nel terzo de' quali, in forma di quadrangolo, erano situate quattro alte aguglie, poste sopra loro piedistalli. Nella sommità della macchina posava un'urna sepolcrale, sopra cui dall'alto pendeva una corona imperiale ricoperta di nero ed ornata di fogliami, e fregi à oro, con drappi ingegnosamente cascanti» (ASPr, *FCC*, *Be*, reg. XIII, ex cass. 16, lib. 13, cc. 84r-85v).

Negli anni successivi, i continui cambiamenti di governo legati alle belligeranze tra le superpotenze europee non arrestarono le occasioni di allestire apparati effimeri fuori dall'ordinario, come le esequie di prelati eminenti, le canonizzazioni di membri di istituzioni religiose e le monacazioni di esponenti delle famiglie più importanti.

Nel maggio del 1738, ad esempio, i Gesuiti di Parma festeggiarono la santificazione del confratello Jean François Régis (1597-1640), l'apostolo del Vivarese già beatificato nel 1716 e canonizzato il 16 giugno 1637: la chiesa di San Rocco fu completamente apparsa con damaschi cremisi «fregiati d'oro con molto quantità d'argenti, e fuori un bellissimo anfiteatro, con scelta musica forastiera, e panegirici d'uomini insigni per otto giorni continui, avendo assistito nel primo giorno [il vescovo] monsignor Marazzani, capitolo de Canonici e Consorziali e nelli altri giorni li sig.ri Canonici, sonando a festa le loro campane per detti giorni, essendo stata fatta la funzione senza risparmio». Il 4 luglio 1741, i Benedettini allestirono un catafalco con 50 torce in San Giovanni Evangelista per la morte del loro abate, padre Scotti (BPPr, *MPr* 466, p. 100). Il 6 marzo 1742 fu la volta dei Barnabiti, i Chierici regolari di San Paolo, che celebrarono la beatificazione, promulgata da Benedetto XIV il 23 aprile dell'anno precedente, del loro eminente confratello Alessandro Sauli (1534-1592) nella loro chiesa di Santa Maria del Popolo «apparata alla Chiese con sontuosa musica» (BPPr, *MPr* 466, pp. 90-103).

Forse la curiosa scelta del gusto adottato dipendeva da un esempio fornito l'anno precedente da una delle più cospicue casate della città: il 13 aprile 1741 si era monacata, nel cenobio benedettino di San Paolo, Corona Sanvitale, la primogenita del conte Jacopo Antonio, che a sue spese aveva apparato la chiesa per l'appunto «alla Chiese, sontuosamente anche il soffitto, e al di fuori [aveva eretto] un bellissimo anfiteatro avendo in tale occasione fatto distribuire abbondanti rinfreschi a tutta la nobiltà e a tutte le cappe nere, e rinfreschi di secondo rango a cocchieri e staffieri pane e formaggio in grande abbondanza». Quattro giorni dopo l'apparato fu riutilizzato per la vestizione di una conversa data in compagnia alla contessina (BPPr, *MPr* 466, p. 99).

La perdita del ruolo di capitale aveva comportato per Parma anche lo spoglio delle residenze ducali, completamente svuotate di mobili e suppellettili, al punto che le élites parmensi furono tenute ad arrearle provvisoriamente prestando arredi di pregio quando in città giungevano visitatori illustri da alloggiare a palazzo: il 17 aprile 1742 «vociferandosi che dovesse venire il Re sardo da Piacenza, fu subito ordinato dalla direzione muratori, marangoni, apparatori, per metter all'ordine il palazzo ducale, e dalla Comunità fu dimandato a cavalieri e gentiluomini e cittadini letti civili, caveglieri, tavole, quadri, specchi»; il re giunse effettivamente il 30 aprile, preceduto da equipaggio e servitù, potendo così alloggiare in un palazzo «fornito superbamente» (BPPr, *MPr* 466, c. 104r-v). Questo ulteriore dovere di garantire allestimenti effimeri di tipo residenziale fu senz'altro una delle ragioni di rimpianto dell'età farnesiana da parte della nobiltà locale.

Il 1745 fu un anno particolarmente difficile sul piano politico e militare: alla fine di aprile l'esercito austriaco si accampò per circa un mese fuori porta San Michele, per dirigersi verso il Piemonte a metà giugno. Le truppe borboniche entrarono a Parma e Piacenza, accolte favorevolmente dalla popolazione e a novembre le Comunità furono chiamate a giurare fedeltà alla regina di Spagna, Elisabetta Farnese, che prendeva possesso dei ducati di famiglia con il titolo di duchessa (episodio piuttosto raro per la sovrana non ancora vedova di un altro regno). In assenza della regina, davanti a una sua effigie appesa su un baldacchino nel palazzo ducale appositamente apparato a festa, giurò la Comunità di Parma, che fece erigere una gran macchina pirotecnica nella piazza principale della città. Parallelamente anche gli Anziani di Piacenza prestarono il loro giuramento davanti a un ritratto della sovrana e fecero erigere un analogo apparato.

Nel 1746 però gli Spagnoli abbandonarono Parma, che ritornò brevemente sotto la dominazione austriaca, mentre nel territorio circostante infuriavano le battaglie, in una perniciosa alternanza del controllo militare da parte degli eserciti imperiali e spagnoli, che saccheggiavano e requisivano beni privati, opprimendo ulteriormente la popolazione rurale già provata dalla consueta indigenza e da una concomitante grave epidemia bovina (ASPr, *FCC*, *Ge*, 16.b.2, c. 38v.).

Il definitivo rientro dei ducati nell'orbita borbonica, ratificato dalla pace europea del 1748, è riscontrabile anche nelle solenni funzioni funebri che si svolsero a Parma per commemorare i concittadini emigrati a Madrid al seguito della regina Farnese. Nell'oratorio di San Giovanni Decollato il 6 marzo 1748 si svolsero, ad esempio, le esequie solenni del dottor Giuseppe Cervi, medico personale di Elisabetta e «proto-medico di Castiglia», morto in Spagna due mesi prima lasciando una «pingue eredità

alli heredi» e per il quale fu allestito un grande apparato con catafalco. Il 14 novembre successivo in Santa Maria delle Grazie si celebrarono le esequie di donna Laura Pescatori «baila della regina di Spagna, morta in quel regno [...] grande benefattrice di detta chiesa», che per l'occasione le tributò un cataletto alto 12 braccia [oltre sei metri] ornato da 50 torce (BPPr, *MPr* 466, pp. 163, 173).

Chiude questa rassegna il catafalco della stessa madre della regina, Dorotea Sofia di Neoburgo Farnese, scomparsa il 15 settembre 1748 a nemmeno un mese dalla ratifica del trattato di Aquisgrana (18 ottobre), che avrebbe assegnato i ducati di Parma e Piacenza, con l'aggiunta di quello di Guastalla (dove si era nel frattempo estinta una linea cadetta dei Gonzaga) al fratello minore di Carlo, don Filippo di Borbone, infante di Spagna e figlio di Elisabetta Farnese e Filippo V.

Nella chiesa della Steccata, la regina di Spagna fece allestire dal conte bolognese Paolo Patrizio Zambecari, gentiluomo della Camera di Sua maestà cattolica e colonnello degli eserciti di Sua maestà siciliana, solenni funerali per la madre, nonostante gli scontri politici che si erano verificati con lei negli anni precedenti. Progettista fu un allievo di Pietro Righini che aveva già servito Filippo di Borbone a Chambéry, Francesco Grassi, «architetto teatrale di Sua Altezza Reale». Le esequie, celebrate il 28 febbraio 1750 (a quasi un anno e mezzo dalla scomparsa di Dorotea Sofia), si tennero nella sede conventuale dell'ordine costantiniano, tradizionale tempio delle esequie ducali, ma la stessa regina – si noti – ritenne opportuno chiederne il permesso al suo primogenito Carlo, ormai re delle Due Sicilie ma ancora Gran maestro costantiniano, carica che non avrebbe mai deposto, generando i presupposti per il successivo sdoppiamento dell'ordine, a Napoli e a Parma, tuttora perdurante.

MARCO AURELIO DOSIO (Piacenza, c. 1676-c. 1757), DOMENICO CERVINI (Piacenza, 1689-1756) inv., MARCANTONIO DAL RE (Bologna 1697-Milano 1766) inc.

Prospettiva del catafalco eretto dalla Comunità di Piacenza nella cattedrale della città in onore del defunto imperatore Carlo VI d'Asburgo, Piacenza 1741, in *Relazione dei funerali alla gloriosissima memoria di Carlo VI imperatore de' Romani celebrati dalla Comunità di Piacenza nella chiesa cattedrale il dì VI Febbraio MDCCXXXI*, Piacenza, Bazzachi, 1741

Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, *Lascito Pallastrelli*, 8-VII

La morte di Carlo VI (19 ottobre 1740), in quel tempo duca di Parma e Piacenza, impose la necessità di solenni funerali di stato anche nei ducati emiliani. La gerarchia asburgica da Milano fissò Piacenza quale sede per i funerali di stato, a spese della Cesarea Ducal Camera, che si tennero nella chiesa di Santa Maria di Campagna il 1° febbraio dell'anno seguente, seguiti solo cinque giorni dopo da quelli promossi dalla Comunità di Piacenza o nel Duomo.

Delle prime esequie si tramanda soltanto una dettagliata descrizione (*Relazione della funzione funebre celebrata nella chiesa della Beata Vergine di Campagna nella città di Piacenza il dì primo Febraro 1741 per la [...] morte di [...] Carlo Sesto*, Parma, 1741: parzialmente cit. in COCCIOLI MASTROVITI 2007, p. 101), che riferisce della sontuosa trasformazione, per la durata di sette giorni, del tempio all'esterno e all'interno. Un catafalco a tre ordini occupava il centro della crociera, con un basamento ottagonale a scalinate, ornato di balaustre, vasi fumanti e statue raffiguranti la *Tristezza*, il *Dolore*, la *Speranza* e la *Fede*, l'*Eternità* e la *Vigilanza*, la *Potenza* e l'*Abbondanza*, la *Giustizia*, la *Vittoria*, la *Magnificenza* e la *Carità*. Il primo ordine, retto da otto colonne composite, racchiudeva l'urna del cenotafio, sormontata dall'effigie del sovrano e da un baldacchino nero, ed era coronata da una balaustrata con candelabri accesi. Il secondo ordine presentava una pianta circolare, mentre il terzo



reggeva l'aquila imperiale e panoplie con standardi militari. Un «baldacchino di nuova forma nel suo contorno, e tagliato nei giri delle cascate a moderni guazzeroni ornati di tocche d'oro» era appeso alla cupola, illuminato da una considerevole quantità di cera di Venezia (580 torce). Il confronto tra questa descrizione e quella del catafalco eretto dalla Comunità evidenzia alcune analogie, che parrebbero accreditare l'opinione del cronista Buzini quando indicava il primo come modello per il secondo (FOSSATI 1987, p. 65).

La *Relazione* riporta le ragioni ufficiali della scelta del Duomo, al posto della chiesa di Santa Maria di Campagna, dove pure tradizionalmente la Comunità teneva le proprie cerimonie: la cattedrale sarebbe stata «la più adatta in fra l'altre, e per l'ampiezza della sua mole, e per la magnificenza della sua struttura (cit. in COCCIOLI MASTROVITI 2007, p. 101). La scelta degli Anziani potrebbe dipendere anche dalla volontà di non aspettare settimane per celebrare le esequie imperiali nell'attesa che il catafalco della Camera fosse smantellato, ma di tenerle a pochi giorni di distanza e senza possibilità di un confronto diretto nello stesso edificio. Forse recuperando parti della struttura eretta dagli stessi progettisti per il duca Antonio I, del pari sormontata dalla personificazione della *Speranza*, fu allestito un grandioso catafalco barocchetto a tre ordini, il primo dei quali ospitante l'urna-cenotafio, e i superiori fortemente rastremati e carichi di ornamentazione plastica. La prospettiva del catafalco qui esposta rinuncia a qualunque tentativo di contestualizzazione della macchina all'interno della cattedrale piacentina (ivi, p. 101), forse anche per non evidenziare il contrasto stilistico-formale tra l'interno in gran parte ancora gotico e l'apparato barocchetto. Se i progettisti furono gli ormai rodati architetti e apparatori piacentini, il traduttore in rame prescelto fu il grande specialista della riproduzione incisoria operante nella Milano asburgica dall'inizio degli anni Venti. La macchina è presentata “per angolo” secondo l'ormai invalsa consuetudine di origine bibienesca, con una certa libertà nella costruzione prospettica, che appare poco rigorosa, specie nei gradini basamentali.

C.M.

Per la funestissima morte di Carlo Sesto ultimo tra gli austriaci Cesari la città di Parma, in Parma, Giuseppe Rosati, 1741

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, *Misc. Parm.*, 35

La Comunità di Parma, costretta dal Governatore austriaco ad aspettare che fossero celebrate le esequie di stato imperiali a Piacenza prima di allestire le proprie, incaricò il fidato «massaro» e architetto Edelberto dalla Nave di progettare e dirigere l'apparato funebre per l'imperatore/duca defunto nella chiesa dell'Annunziata, poiché in quella della Steccata, proprietà dell'Ordine costantiniano in quel momento retto da Carlo delle Due Sicilie, sarebbe stato impensabile omaggiare un sovrano antagonista. Benché si fossero già ultimate le decorazioni previste, la funzione fu posticipata e l'apparato smantellato provvisoriamente, con forte aggravio di spesa, in vista delle festività pasquali e delle liturgie che l'ordine francescano era solito celebrare, ma anche per l'arrivo della fausta notizia del felice parto di Maria Teresa, che a Vienna aveva dato alla luce il suo primo maschio, l'arciduca Giuseppe, futuro imperatore (1741-1790).

Da Milano giunse l'ordine di istituire tre giorni di allegrezze e illuminazioni, e sospendere quindi il lutto imperiale, in favore del solenne *Te Deum* fatto cantare in cattedrale dalla Comunità e di un certame poetico promosso per l'occasione dagli Arcadi parmensi: «diversi gran quadri, qua e là in proporzion destinati agli archi magnifici del sacro tempio, [a esprimere] le principali virtù politiche di un principe, e con varie statue pel maestoso catafalco in bell'ordine distribuite, gli atti eccelsi d'una virtù cristiana»; le nove statue del catafalco rappresentavano *Piacere Vano*, *Ricchezza*, *Dignità*, *Disprezzo del Mondo*, *Purità*, *Religione*, *Costanza nella Religione*, *Morte*, *Eternità Beata*. «Alle prime quattro statue fu destinato il sito loro sul primo piano della gran mole, d'ordine composto, ottangolare e rappresentante con vaghezza e maestà un sacro tempio; colorita a finto marmo bianco e bigio, e di bronzi dorati maestrevolmente adorna; d'altezza braccia 44 [c. 24 metri]; e di lunghezza nella sua base braccia 22 [c. 12 metri]; alle altre quattro si destinò il loro luogo su di un piano in proporzione più alto, dove vedevansi scettro, corona imperiale e spada su di un grande origliere di velluto nero a trine d'oro; ed all'ultima statua si destinò il sito più alto sulla grand'urna, entro la quale le ceneri figuravansi dell'Augusto estinto».

C.M.



Adunanza di canto solennemente tenuta dagli Arcadi della Colonia parmense [per il] nuovo nato serenissimo Arciduca d'Austria ed alla sacra reale maestà di Maria Teresa regina d'Ungheria e di Boemia [...], in Parma, Giuseppe Rosati, 1741

Parma, Fondazione Cariparma, F 3440

Fu il conte Jacopo Antonio Sanvitale, vicecustode della colonia parmense dell'Arcadia, a organizzare la raccolta di componimenti poetici per la nascita nel 1741 del primogenito di Maria Teresa, Giuseppe, il futuro imperatore, nonché marito della principessa Isabella di Borbone Parma. Nel testo poetico si attribuiscono nomi arcadici ai vari membri della famiglia asburgica, compreso l'appena defunto imperatore Carlo VI, padre di Maria Teresa.

C.M.

MAURIZIO LOTTICI (Parma, 1684-1759) inv.,
GIUSEPPE PATRINI (Parma, 1711-1786) inc.

Macchina pirotecnica rappresentante l'Eternità della Gloria, eretta per il giuramento di fedeltà della Comunità di Parma a Elisabetta Farnese, Parma 1745, in PIETRO GIOVANNI BALESTRIERI (Parma, 1683-post 1750), Dimostrazioni di giubilo fatte dalla città di Parma per lo mezzo de' signori Anziani, e Deputati del Pubblico in occasione, che si diede il solenne felice giuramento di fedeltà da questo stato alla sacra reale maestà cattolica di Elisabetta Farnese di Borbone, Parma, Giuseppe Rosati, 1746

Incisione, mm 556 × 385. Parma, Fondazione Cariparma, F 3441

Il 1745 fu un anno particolarmente difficile sul piano politico e militare: alla fine di aprile l'esercito austriaco si accampò per circa un mese fuori porta San Michele, per dirigersi verso il Piemonte a metà giugno. In seguito le truppe borboniche entrarono a Parma e Piacenza, accolte favorevolmente dalla popolazione, e a novembre le Comunità dei ducati prestarono giuramento fedeltà alla regina di Spagna, Elisabetta Farnese, che prendeva possesso dei territori emiliani della sua casata con il titolo di duchessa. In assenza della sovrana, davanti a una sua effigie appesa sotto un baldacchino nel palazzo ducale appositamente apparato a festa, giurò il 3 novembre la Comunità di Parma, che si trasferì poi nel tempio costantiniano della Steccata per la funzione religiosa. La sera tutta la città fu illuminata e gli Arcadi della locale colonia allestirono presso il teatrino di corte un'accademia poetico-musicale, ripetuta la sera successiva.

Il 5 novembre nella Piazza grande fu allestita una grandiosa macchina pirotecnica, alta all'incirca 25 metri e larga alla base circa 12, ma il cattivo tempo consigliò di differire lo spettacolo dei fuochi al 19 dello stesso mese, in occasione dell'onomastico di Elisabetta, quando la «machina di fuochi artificiali figura[nte] l'Eternità della Gloria con statue e gigli alta 40 braccia [...] andò perfettissimamente» (BPPr, MPr 466, cc. 126-128r).

L'apparato effimero fu anche riprodotto in inci-



sione. La macchina festiva, nonostante la struttura ricordi quella consueta dei catafalchi, con le gradinate di ascesa al tempietto traforato in corrispondenza con gli assi spaziali della chiesa per liberare le vedute, intende costituire un inno cittadino alla ritrovata continuità dinastica. Sul vertice della struttura ad obelisco mistilineo spicca la personificazione dell'*Eternità gloriosa*, che innalza l'*ouroboros* (od oroboro), antico simbolo di rigenerazione costituito da un serpente che si morde la coda formando così un cerchio. La torre centrale, suddivisa in due piani, ospita al centro di quello inferiore la personificazione di Parma, giacente, con il suo stemma crociato e un'anfora fluviale allusiva al torrente eponimo. Sulle diagonali della macchina quattro piedestalli decorati dai leoni e dalle torri, emblemi araldici del regno di Spagna, sostengono quattro personificazioni di virtù: la *Pace* (visibile a sinistra) con il ramo d'olivo e i simboli delle arti e delle scienze che sotto di lei fioriscono, *La Giustizia* (al centro) con la bilancia e la spada, la *Clemenza* (a destra), con un mazzo di suppliche ai piedi, e la *Confederazione* (non visibile), rappresentata da due giovani abbracciate. Al piano inferiore, sorgono in contrappunto quattro armigeri, sopra brevi piedestalli ai piedi delle scalinate, rappresentanti il *Nuovo imperio* (visibile a sinistra), il *Militare consiglio* (a destra), il *Militar valore* e il *Trionfo* (non visibili).

C.M.



MARCO AURELIO DOSIO (Piacenza, c. 1676-c. 1757), DOMENICO CERVINI (Piacenza, 1689-1756) inv., PIETRO PERFETTI (Piacenza, c. 1725-1770) inc.

Macchina pirotecnica rappresentante il Tempio della Gloria, eretta per il giuramento di fedeltà della Comunità di Piacenza a Elisabetta Farnese, Piacenza 1745

Incisione, mm 570 × 370. Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, SC cass. 1, 1 busta 1, 41

Anche a Piacenza gli Anziani della città, con le altre comunità, ministri e funzionari del ducato, giurarono davanti all'effigie della regina di Spagna e fecero allestire nella piazza dei Cavalli, appositamente addobbata con arazzi e medaglioni, una macchina pirotecnica festiva, che si intendeva dare alle fiamme l'8 novembre, rappresentante il *Tempio della Gloria*, progettata e dipinta dai rodati autori Dosio e Cervini, e riprodotta in incisione da Pietro Perfetti. L'invenzione è costituita da una polilobata vasca di fontana da cui emerge una ripidissima vetta rocciosa, costellata alla base da fiumi personificati (Po, Taro, Ticino e Tanaro) che vi gettano acqua dalle loro anfore, e salendo da cannoni, panoplie e personificazioni allegoriche, tra le quali spicca la città di Piacenza che regge il suo stemma. Sulla cima del monte svetta un tempietto monoptero esagonale dal curioso coronamento a squame, sotto il quale è installata su piedestallo la statua della Gloria, dal manto trapunto di gigli, *alter ego* della regina vittoriosa, affiancata dai genietti delle sue due casate: i Farnese e i Borbone. Anche a Piacenza le pessime condizioni meteorologiche consigliarono il differimento dell'esecuzione pirotecnica al 19 novembre.

C.M.

GIOVANNI MARIA DELLE PIANE detto IL MULINARETTO (Genova 1660-Monticelli d'Ongina, Piacenza, 1745)

Dorotea Sofia di Neoburgo, 1727 circa

Olio su tela, cm 116 × 92. Parma, Fondazione Cariparma, F 1427 (vedi riproduzione a p. 120)

Tra i ritratti custoditi a Palazzo Bossi Bocchi, quello di Dorotea Sofia di Neoburgo, moglie di due Farnese,

occupa un posto d'onore, per qualità e dimensioni. La principessa tedesca vi compare in un ricco abito di velluto nero – colore del lutto – arricchito da fermagli in oro, brillanti e perle fissati sul corpetto, sulla spalla e sulle maniche. Con ogni probabilità si tratta di quei gioielli – di casa Farnese o portati in dote da Dorotea – che si montavano a piacere come imprescindibile complemento della *parure*.

Oltreché dal dispiego di gioie, il rango sovrano dell'effigiata è suggerito dai semipilastri sullo sfondo, dall'ampio drappo cremisi (non finito) e dall'ermellino che foderà la veste – forse il dipinto fu realizzato nei mesi invernali, a ridosso della morte del duca Francesco (26 febbraio 1727). Sulla base del tipo di *mise* e di parrucca, nonché dei tratti del volto, il ritratto potrebbe darsi tra la breve ducea di Antonio e l'arrivo di don Carlo, quando il Mulinaretto era attivo per la corte farne-siana e gli aristocratici locali. Lo spirito forte e indipendente di Dorotea Sofia traspare dalla monumentalità della figura e dallo sguardo fermo e volitivo, ma anche dalla studiata posa delle mani: la destra stringe un ventaglio chiuso, e la sinistra trattiene l'ampia gonna. L'eccessiva staticità, propria del ritratto ufficiale, è qui mitigata proprio dal movimento delle mani e dalla rotazione del capo. Quattordicesima figlia di Filippo Guglielmo, conte palatino di Neoburgo ed elettore palatino, Dorotea Sofia (Neoburgo 1670-Parma 1748) fu protagonista delle nozze tra le più fastose della storia parmense, quelle con Odoardo del 1690. Dopo la nascita di Alessandro Ignazio (morto a due anni) e di Elisabetta, rimase vedova nel 1693 e poco più tardi sposò il più giovane cognato Francesco, garantendo così ai Farnese il mantenimento della dote e l'alleanza con l'Impero (sul trono del quale sedeva la sorella Eleonora Maddalena). Con le seconde nozze poté finalmente accedere alla condizione di duchessa.

Poco amata dai sudditi per via della riservatezza teutonica, si mostrò particolarmente volitiva nell'assicurare alla figlia una corona reale e nel difendere gli interessi del nipote don Carlo alla morte del duca Antonio contro Enrichetta d'Este. In qualità di tutrice e reggente per il primogenito di Elisabetta, fu protagonista assoluta, nel gennaio 1732, della fastosa cerimonia di consegna delle chiavi della città e del cambio della guardia, occasione per la quale smise i panni vedovili indossando un ricco abito dorato. Per il desiderio di *jouer un rôle* sullo scacchiere europeo, forse anche a scapito dello stesso don Carlo e mancando di rispetto nei confronti della figlia, fu da questa aspramente criticata, come scrisse Annibale Scotti a Ignazio Santi: «se la Maestà sua non si ricordasse del rispetto di figlia saprebbe le misure da prendersi [...] in fine lei pur'è bensì figlia, ma Regina, alla quale si doveva più di un riflesso» (ASCIONE 2013, p. 254).

A.M.

Relazione del funerale celebrato in Parma nella chiesa conventuale della Beata Vergine della Steccata del sacro ed imperiale ordine equestre militare costantiniano di S. Giorgio, il giorno 28 di febbraio dell'anno MDCCL dalla sacra cattolica real maestà di Elisabetta Farnese, regina vedova di Spagna alla già serenissima Dorotea Sofia palatina di Neoburgo, duchessa vedova di Parma e di Piacenza ecc. augustissima sua madre, e disposto da sua eccellenza il sig. conte don Paolo Patrizio Zambeccari [...], in Venezia, appresso Gio. Battista Recurti, 1750

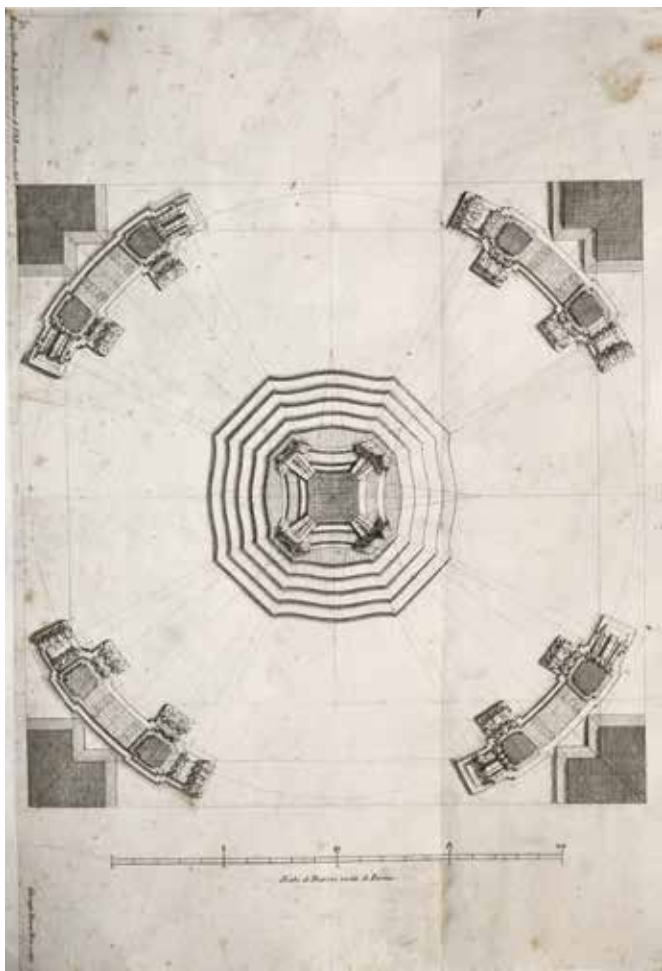
Parma, Fondazione Cariparma, F 3416

Nella chiesa della Steccata, Elisabetta fece allestire dal conte bolognese Paolo Patrizio Zambeccari, gentiluomo della Camera di sua maestà Cattolica e colonnello degli eserciti di sua maestà Siciliana, un apparato lugubre per le esequie solenni che doveva tributare, alla propria madre, defunta il 15 settembre 1748, nonostante le tensioni che si erano avute tra loro negli anni precedenti. È da notare che per usare la sede dell'ordine costantiniano, benché fosse il tradizionale tempio delle esequie ducali, la stessa regina ritenne opportuno chiederne il permesso al primogenito Carlo, ormai re delle Due Sicilie ma ancora Gran mastro costantiniano, carica che non avrebbe mai depresso, generando i presupposti per la successiva duplicazione dell'ordine, a Napoli e a Parma, ancora perdurante.

Il progetto fu affidato ad un allievo di Pietro Righini che aveva già servito Filippo di Borbone a Chambéry: Francesco Grassi, «architetto teatrale di Sua Altezza Reale». Lo coadiuvò l'apparatore parmigiano Sigismondo Ronconi, che terminò l'allestimento per le esequie celebrate il 28 febbraio 1750 (a quasi un anno e mezzo dalla scomparsa della duchessa).

C.M.





FRANCESCO GRASSI (Parma, 1722-1796) inv., GIUSEPPE PATRINI (Parma, 1711-1786) inc.

Pianta del catafalco e delle pilastrate, in Relazione del funerale celebrato in Parma nella chiesa conventuale della Beata Vergine della Steccata del sacro ed imperiale ordine equestre militare costantiniano di S. Giorgio, il giorno 28 di febbrajo dell'anno MDCCL dalla sacra cattolica real maestà di Elisabetta Farnese, regina vedova di Spagna alla già serenissima Dorotea Sofia palatina di Neoburgo [...]

Incisione, mm 318 × 470. Parma, Fondazione Cariparma, F 3416

La planimetria dell'apparato nella zona centrale della chiesa mostra bene l'impostazione ormai barocchetta dell'ideatore, epigono della tradizione bibienese, ma più generoso rispetto a Ferdinando Bibiena nell'impiego di curve in pianta e particolarmente incline alle sagome mistilinee, come nelle gradinate del catafalco. La presenza di una dettagliata rappresentazione planimetrica, piuttosto rara nelle pubblicazioni consimili, prelude alla nuova visione illuministica e razionale destinata ad affermarsi dalla metà del Settecento.

C.M.

FRANCESCO GRASSI (Parma, 1722-1796) inv., GIUSEPPE BENEDETTI (Bologna, attivo a Parma tra 1711 e 1754) inc.

Veduta prospettica della macchina quadripartita

Incisione, mm 639 × 470. Parma, Fondazione Cariparma, CRP 56297

La spettacolare prospettiva enuclea dal contesto le parti appositamente costruite sotto la cupola cinquecentesca al centro della croce greca.

Il progettista ebbe cura di non nascondere gli altari del tempio e le principali vedute, integrando l'apparato agli elementi scultorei già esistenti: le «grandiose pilastrate [...]» nel loro vacuo intermedio formavano come una nicchia alle quattro

Statue di bianco marmo [di Giovan Giacomo Baratta, 1728] che adornano stabilmente i quattro angoli di sotto alla cupola», rappresentanti l'Umiltà, la Prudenza, la Fortezza e la Temperanza, ciascuna accompagnata – per l'occasione – da una coppia di eroine veterotestamentarie distintesi particolarmente per quella virtù.

Gli obelischi-candelabri, le pastose volute delle mensole e l'asimmetrico baldacchino, agitato dal vento e sostenuto da angeli in volo, declinano altrettanti elementi tradizionali degli effimeri ducali precedenti, secondo la nuova sensibilità barocchetta. Ne è una riprova la stessa inversione di scala tra il catafalco centrale, ridotto quasi a un arredo ornamentale, e le imponenti strutture che lo circondano e sovrastano.

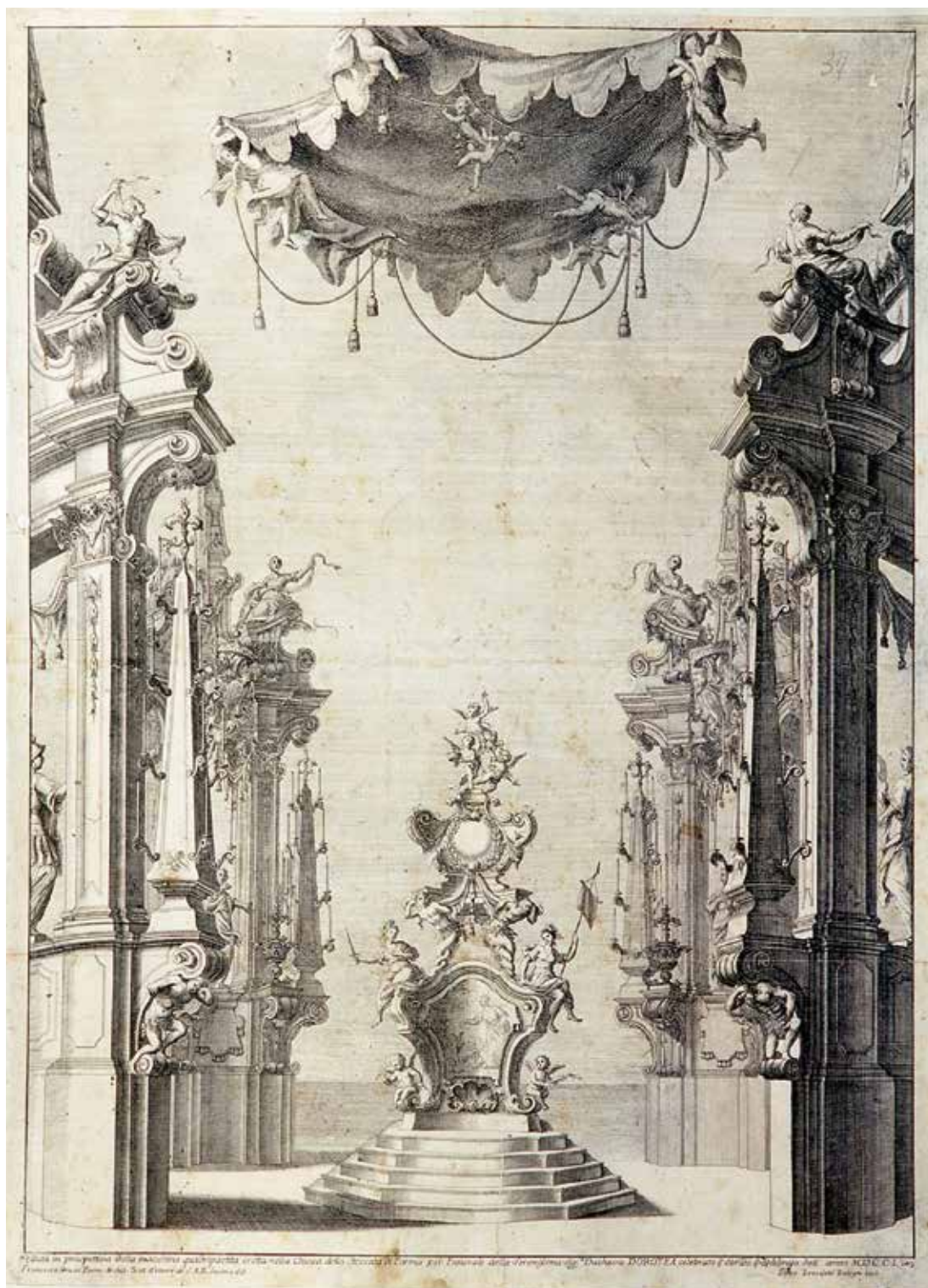
C.M.

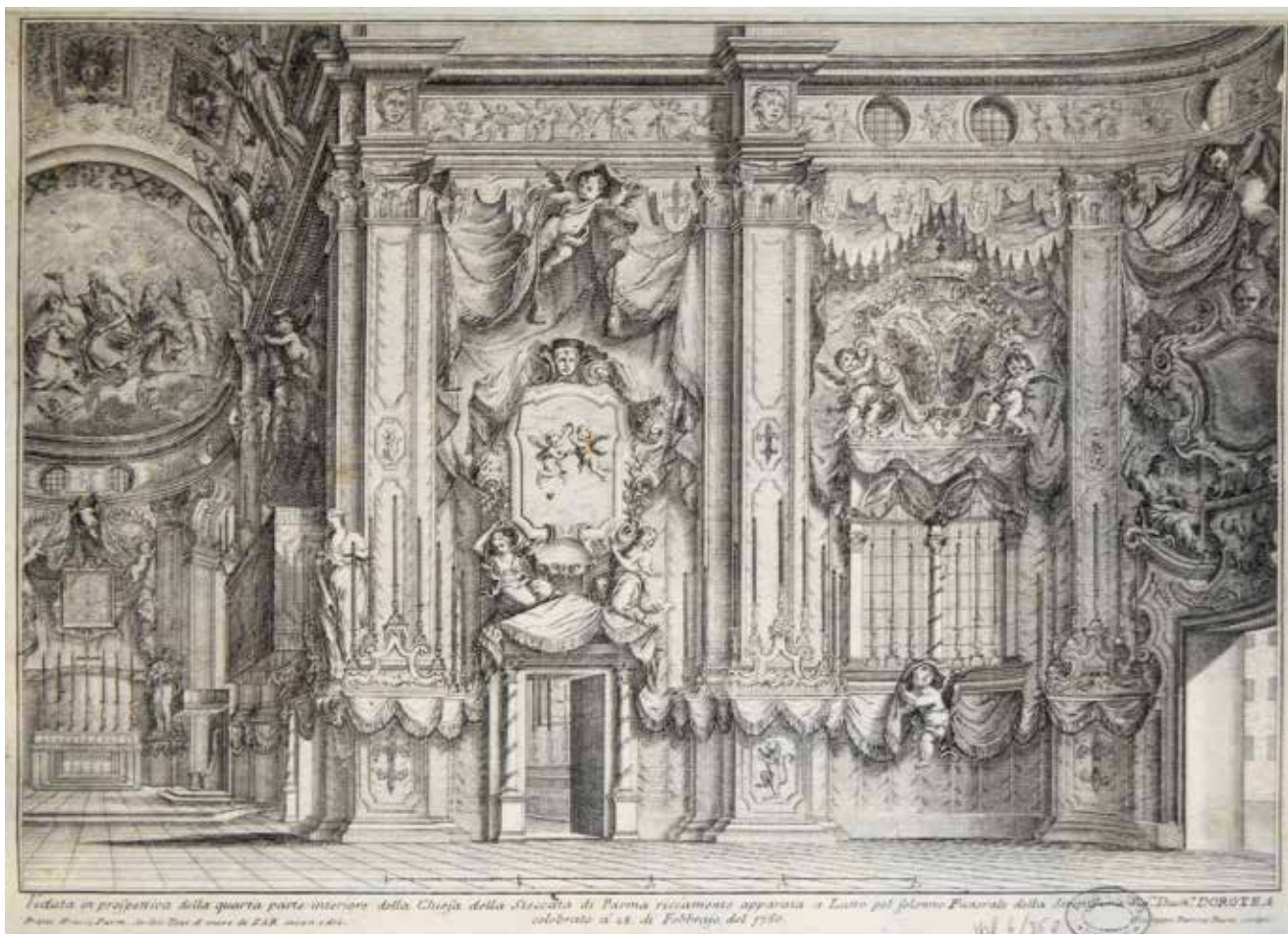
FRANCESCO GRASSI (Parma, 1722-1796) inv., GIUSEPPE PATRINI (Parma, 1711-1786) inc.

Veduta in prospettiva della quarta parte interiore della chiesa

Incisione, mm 315 × 470. Parma, Fondazione Cariparma, CRP 56928

In questa veduta, per meglio descrivere l'articolato allestimento alle pareti del tempio, il disegnatore elimina artificiosamente la macchina del catafalco e le pilastrate addossate ai quattro piloni a sostegno della cupola, elementi ai quali sono dedicate le altre due tavole allegate al volume (dove per contrappunto scompare l'interno della chiesa circostante). Benché privo della possibilità del colore, Patrini





tenta di descrivere al tratto il doppio drappeggio citato nel testo: «l'idea del tutto nuova e perciò più plausibile fu di far vedere un addobbo sopra d'un altro addobbo. L'apparato di un drappo di seta color d'oro largamente listato d'argento compariva l'ordinario della Chiesa e l'altro a lutto bizzarramente stesovi sopra arricchito nella parte esteriore di gallon d'oro e nel rovescio d'un broccato d'oro in fondo bianco tessuto di piccoli gigli e leoni dorati, simboli dell'armi Farnese e Palatina, compariva l'apparato nuovo della funebre funzione. [...] L'uno e l'altro formavano il più grazioso e dilettevol composto che non togliea però la gravità e il decoro richiesto ad una pompa lugubre» (cit. in COCCIOLI MASTROVITI 2007, p. 102). L'incisione costituisce inoltre una preziosa testimonianza dell'allestimento del presbiterio appena prima che si eseguisse l'attuale altar maggiore con ancona in marmi policromi (1751-1753) su disegno di Maurizio Lottici (MAMBRIANI 2008, pp. 135-138)

C.M.

Bibliografia essenziale

Una bibliografia generale sui temi toccati nelle pagine precedenti sarebbe ovviamente fuori luogo in un catalogo, qual è questo, di limitate dimensioni. Si ricordano, in ordine alfabetico e con speciale riferimento ai temi trattati, soltanto le pubblicazioni citate in forma abbreviata nei testi e nelle schede e quelle più consultate o accessibili, dalle quali si risale facilmente alla letteratura anteriore.

Abbreviazioni

attr.	attribuito
b.	busta
c.	carta
caps.	capsula
dis.	disegnò
fasc.	fascicolo
f.	foglio
inc.	incise
inv.	inventò
ms.	manoscritto
n.	numero
p.	pagina
r	recto
reg.	registro
s.d.	senza data
s.n.	senza numero
sfasc.	sottofascicolo
v	verso
vol.	volume

*Il raddoppio della consonante finale
indica il plurale del termine*

«AP» «Aurea Parma»
«PpA» «Parma per l'arte»

Fonti manoscritte

AMPB	Archivio del Monte di Pietà di Busseto
ASPC	Archivio di Stato di Piacenza
ASPr	Archivio di Stato di Parma
CCF	<i>Casa e Corte Farnesiana</i>
CPr	<i>Fondo Comune di Parma</i> (archivio preunitario del Comune di Parma)
CG	<i>Consiglio Generale</i>
Ra	<i>Ragioneria</i>
UR	<i>Ufficio della Riparazione</i>
RM	<i>Raccolta di Manoscritti</i>
FCC	<i>Fondo Conventi e Confraternite</i>
Be	<i>Benedettini di San Giovanni Evangelista</i> (serie XIII)
Ge	<i>Gesuiti di San Rocco</i> (serie CXXIV)
MeD	<i>Mappe e Disegni</i>
BCPr	Biblioteca Civica di Parma
BGPr	Biblioteca Galleria Nazionale - Complesso monumentale della Pilotta, Parma
BPPr	Biblioteca Palatina - Complesso monumentale della Pilotta, Parma
Misc. Erud.	<i>Miscellanea Erudita</i>
Misc. Parm.	<i>Miscellanea Parmense</i>
MPr	<i>Manoscritti Parmensi</i>
AVP	G.M. ALLODI [con glosse di E. Scarabelli-Zunti e L. Testi], <i>Serie Cronologica dei vescovi di Parma</i> , Facciadori, Parma 1854-1856: BGPr, s.n.
BDP	G. BORRA, <i>Diario di Parma</i> , 1694-1698/1710-1732: ASPr, MsB 37, voll. 5.
SZ1	E. SCARABELLI-ZUNTI, <i>Documenti e memorie di belle arti parmigiane</i> , XIX, seconda metà: BGPr, voll. 10, nn. 100-109.

Testi a stampa

- C. ACHILLINI, *Mercurio, e Marte [...]*, Parma, appresso Seth et Erasmo Viotti, 1628.
- B. ADORNI, *Vicenda patrimoniale e paternità artistica del Palazzo Rangoni a Parma*, in «AP», 1975, III, pp. 235-245.
- B. ADORNI, *Parma rinascimentale e barocca. Dalla dominazione sforzesca alla venuta dei Borboni*, in *Parma la città storica*, a cura di V. Banzola, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1978, pp. 149-202.
- B. ADORNI, *L'architettura farnesiana a Piacenza (1545-1600)*, Parma, L. Battei, 1982.
- B. ADORNI, *L'architettura farnesiana a Parma 1545-1630*, Parma, L. Battei, 1974.
- B. ADORNI, *Il teatro Farnese a Parma. Vita, miracoli e morte del teatro*, in «Casabella», 650, 1997, pp. 60-77.
- B. ADORNI, *L'architettura a Parma sotto i primi Farnese, 1545-1630*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008.
- B. ADORNI (a cura di), *Santa Maria della Steccata a Parma: da chiesa "civica" a basilica magistrale dell'Ordine Costantiniano*, Ginevra-Milano, Skira, 2008.
- B. ADORNI & C. MAMBRIANI, *Dai prodigi mariani al tempio esagonale (1603-1628)*, in *Santa Maria del Quartiere in Parma. Storia, rilievo e stabilità di una fabbrica farnesiana*, a cura di P. Giandebiaggi, C. Mambriani & F. Ottoni, Parma, Grafiche Step, 2009, pp. 31-42.
- I. AFFÒ, *Memorie degli scrittori e dei letterati parmigiani*, 5 voll., Parma, dalla Stamperia Reale, 1789-1797.
- N. AGAZZI, *Feste e macchine di fuochi*, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. Allegri & R. Di Benedetto, Modena, Mucchi editore, 1987, pp. 81-116.
- N. AGAZZI, «Suntuosi fregi, divise alzate, pendenti simboli». *Apparati effimeri*, in *I segni del potere. I Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina di Parma*, cat. della mostra (Parma, 20 mag.-10 nov. 1995), a cura di L. Bedulli, introd. di L. Farinelli, Parma, Biblioteca Palatina, 1995, pp. 79-111.
- D. MOSCHINI, *La corte in scena: "Questa di finto Marte festa solenne..."*, in *I segni del potere. I Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina di Parma*, cat. della mostra (Parma, 20 mag.-10 nov. 1995), a cura di L. Bedulli, introd. di L. Farinelli, Parma, Biblioteca Palatina, 1995, pp. 117-153.
- G.M. ALBERTI, *Giuochi festivi e militari, danze, serenate, machine, boscareccia artificiosa, regatta solenne et altri suntuosi apprestamenti di allegrezza esposti [...] dalla generosità dell'A.S. d'Ernesto Augusto duca di Brunsvich [...] nel tempo di sua dimora in Venetia [...]*, Venezia, nella stamperia di A. Poletti, 1686.
- L. ALLEGRI, *Introduzione allo studio degli apparati a Parma nel Settecento*, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. Allegri & R. Di Benedetto, Modena, Mucchi editore, 1987, pp. 13-34.
- L. ALLEGRI, *Il teatro e lo spettacolo*, in *Storia di Parma*, vol. X, a cura di F. Luisi & L. Allegri, Parma, MUP, 2013, pp. 423-503.
- G.M. ALLODI, *Serie cronologica dei vescovi di Parma con alcuni cenni sui principali avvenimenti civili*, 2 voll., Parma, Pietro Fiacadori, 1856.
- Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, cat. della X Biennale d'Arte antica *L'arte del Settecento emiliano* (Bologna, sett.-nov. 1979), a cura di A.M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergamini et alii, Bologna, Nuova Alfa, 1980.
- I. ASCIONE, *Da Francesco Farnese a Carlo di Borbone (1694-1734). L'eredità di Elisabetta, regina di Spagna*, in *Storia di Parma*, vol. IV *Il ducato farnesiano*, Parma, MUP, 2014, pp. 233-267.
- L. BALESTRIERI, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese*, Parma, Tip. Riunite Donati, 1909.
- H. BÉDARIDA, *Parma e la Francia (1748-1789) [1928]*, 2 voll., a cura di A. Calzolari, A. Marchi, Parma, Segea, 1986.
- W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, in IDEM, *Opere complete*, vol. 2., *Scritti 1923-1927*, Torino, Einaudi, 2001.
- A. BERGOMI, *G.P. Bianchi, incisore ed editore del XVI secolo*, in «L'arte a stampa», 3, 1978, pp. 8-13.
- G. BERTINI, *L'ingresso di Margherita a Parma nel 1550: la corte e la città*, in S. MANTINI (a cura di) *Margherita d'Austria. Costruzioni politiche e diplomazia, tra cor-*

te Farnese e monarchia spagnola, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 85-106.

G. BERTINI & N. FORTI GRAZZINI (a cura di), *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone*, cat. della mostra (Colorno, 19 set.-29 nov. 1998), Milano, Electa, 1998

G. BERTINI & G. NORI, *L'entrata solenne di Maria di Portogallo a Piacenza nel 1568*, in G. Bertini (a cura di), *Maria di Portogallo sposa di Alessandro Farnese, principessa di Parma e Piacenza dal 1565 al 1577*, atti della giornata di studio (Parma, 25 set. 1999), Parma, Ducati, 2001, pp. 162-188.

G. BOTERO, *Della ragion di Stato. Delle cause della grandezza delle città*, Bologna, L. Cappelli, 1930.

G. BOTTI, *Pietro Righini apparatore e scenografo a Parma*, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. Allegri & R. Di Benedetto, Modena, Mucchi editore, 1987, pp. 139-162.

L. BRAGALINI, *L'incisione e la xilografia dalle origini al Settecento*, in *Storia di Piacenza*, vol. IV (1545-1802), tomo I, Piacenza, Tipleco, 1999, pp. 641-656.

M. BUTTIGLI, *Descrizione dell'apparato fatto per onorare la prima e solenne entrata in Parma della serenissima principessa Margherita di Toscana [...]*, Parma, appresso Seth & Erasmo Viotti, 1629.

F. CANCELLIERI, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici detti anticamente processi o processioni dopo la loro coronazione dalla Basilica Vaticana alla Lateranense...*, Roma, presso Luigi Lazzarini, 1802 [BPPr, Pal 20116].

S. CARANDINI, *Il progetto della festa*, in M. FAGIOLO DELL'ARCO & S. CARANDINI, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, 2 voll. (I, *Catalogo*; II *Testi*), Roma, Bulzoni, 1977-1978 (*Biblioteca di storia dell'arte*, 10-11). vol. 2, pp. 373-393.

S. CASTAGNETO, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. Allegri & R. Di Benedetto, Modena, Mucchi editore, 1987, pp. 117-138.

J. CHEVALIER & A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli. Miti, segni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, 2 voll., Milano, BUR, 1989⁵ (ed. orig.: *Dictionnaire des symboles*, Paris 1969).

R. CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca: alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Roma, Bulzoni, 1987

G. CIRILLO, *Architettura dipinta. Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena*, cat. della mostra (Collecchio, 13 ott.-25 nov. 2007), Parma, Grafiche Step, 2007.

G. CIRILLO, *Andrea Seghizzi e altri quadraturisti bolognesi del '600 nel Ducato farnesiano*, in «PpA», XIX (2013), pp. 5-61.

G. CIRILLO & G. GODI, *Apparati per i funerali di Rannuccio II Farnese*, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento. Architettura, decorazione, scenografia*, cat. della mostra (Piacenza, ott.-nov. 1979), Piacenza 1979, pp. 140-141.

G. CIRILLO & G. GODI, *Il mobile a Parma fra Barocco e romanticismo 1600-1860*, Parma, Banca del Monte di Parma, 1983.

G. CIRILLO & G. GODI, *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parma, Banca Emiliana, 1989.

A. COCCIOLI MASTROVITI, *Feste nel Ducato di Parma e Piacenza*, in M. FAGIOLO & G. COCCIOLI (a cura di), *Il gran teatro del Barocco. Le capitali della festa*, 2, *Italia centrale e meridionale*, Roma, De Luca, s.a. [2007], pp. 83-112.

M.C. COLA, *Carlo Rainaldi architetto di apparati effimeri*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma 2012, pp. 259-271.

P. CONFORTI, *Spazio urbano e immagine del potere*, in *I segni del potere. I Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina di Parma*, cat. della mostra (Parma, 20 mag.-10 nov. 1995), a cura di L. Bedulli, introd. di L. Farinelli, Parma, Biblioteca Palatina, 1995, pp. 66-78.

V. CONTICELLI & M. SFRAMELI, *Regesto dei dipinti, in Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 nov. 2017-28 gen. 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli & M. Sframeli, Livorno, Sillabe, 2017.

Corpus delle feste a Roma, 2 voll.: 1. *La festa barocca*, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco; 2. *Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, De Luca, 1997.

- A. CRISPO, *Luigi Amidani (Parma 1591 - post 1629)*, Parma, PPS, 2000 (*Quaderni di Parma per l'arte*, 4).
- G. CUSATELLI & F. RAZZETTI (a cura di), *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbonica*, Parma, U. Guanda, 1990.
- M. DALL'ACQUA, *Il Teatro Farnese di Parma*, in L. RONCONI et alii, *Lo spettacolo e la meraviglia, il Teatro Farnese e la festa barocca*, a cura di, 1992, Torino, Nuova Eri, pp. 17-149 e nota bibliografica a pp. 249-252.
- M. DALL'ACQUA, *Ranuccio I Farnese (1569-1622). Il duca che scrutava le ombre*, in *Storia di Parma*, vol. IV *Il ducato farnesiano*, Parma, MUP, 2014, pp. 113-147.
- F. DALLASTA, *Interventi del Comune di Parma per celebrare eventi ufficiali della dinastia farnesiana*, in «ASSP», 2003, 55, pp. 575-635.
- F. DALLASTA, *Eredità di carta. Biblioteche private e circolazione libraria nella Parma farnesiana (1545-1731)*, Milano, Franco Angeli, 2010.
- L. DA RIN BETTINA, *Relazioni di feste nel Ducato di Parma e Piacenza nel XVII secolo*, in «Campi immaginabili», 2010, 1-2, pp. 127-143.
- P. DE ANGELIS, *Macchine e allegorie per le feste nunziali di Odoardo Farnese e Margherita de' Medici (1628)*, in L. RONCONI et alii, *Lo spettacolo e la meraviglia. Il Teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, Torino, Nuova Eri, 1992, pp. 151-219.
- D. DEL PESCO, *L'architettura del Seicento*, Torino, UTET, 1998 (*Storia dell'arte in Italia*).
- Descrizione del sontuoso apparato, e delle altre sagre funzioni fatte nella Chiesa de' RR.PP. Capuccini di Parma [...]*, Parma 1713.
- J.M. DIÉZ BORQUE, *Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español*, in *Teatro y fiesta en el Barroco: España y Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 11-40.
- C. DONATI, *La Chiesa di Roma tra antico regime e riforme settecentesche (1675-1760)*, in *La chiesa e il potere politico*, a cura di G. Chittolini & G. Miccoli, Torino, Einaudi, 1986, pp. 721-766 (*Storia d'Italia, Annali*, 9).
- G. DREI, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954.
- M. FAGIOLO (a cura di), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, cat. della mostra (Roma, 23 mag.-15 set. 1997), 2 voll. Torino, Umberto Allemandi & c., 1997.
- M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Le forme dell'effimero*, in *Storia dell'arte italiana*, XI, *Forme e modelli*, a cura di G. Previtali e F. Zeri, Torino, Giulio Einaudi editore, 1982, pp. 203-235).
- M. FAGIOLO DELL'ARCO & S. CARANDINI, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, 2 voll. (I, *Catalogo*; II *Testi*), Roma, Bulzoni, 1977-1978 (*Biblioteca di storia dell'arte*, 10-11).
- F. FASOLO, *L'altar maggiore di Santa Maria della Scala: una elaborazione del 1645 di Hieronimo e Carlo Rainaldi per S. Agnese a Piazza Navona*, in «Fede e arte. Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia», 8, 1960, pp. 302-315.
- A.F. FREZIER, *Traité des feux d'artifice pour le spectacle*, Paris, D. Jollet, 1706.
- F. FOSSATI, *La spettacolazione degli spazi pubblici a Piacenza dal 1695 al 1741*, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. Allegri & R. Di Benedetto, Modena, Mucchi editore, 1987, pp. 35-80.
- G. FIACCADORI, A. MALINVERNI & C. MAMBRIANI (a cura di), *Guglielmo Du Tillot: regista delle arti nell'età dei Lumi*, cat. della mostra (Parma, 28 ott. 2012-27 gen. 2013), Parma, Fondazione Cariparma, 2012.
- Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere*, II: *Cinquecento e iconografia farnesiana*: a cura di L. Fornari Schianchi, Parma, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza [Milano, F.M. Ricci], 1998.
- G. HANLON, *Parma nell'epoca di Odoardo "il Grande" (1630-1650)*, in *Storia di Parma*, vol. IV *Il ducato farnesiano*, Parma, MUP, 2014, pp. 163-193.
- I. LAVIN, *Lettres de Parmes (1618, 1627-28) et débuts du théâtre baroque*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, actes du colloque (Royaumont, 22-27 mars 1963) réunis et présentés par J. Jacquot, Paris 1968² (I ed. Paris 1964), pp. 105-158.
- I Farnese. Arte e collezionismo*, cat. della mostra (Colorno, Capodimonte, München, 1995), a cura di L. Fornari Schianchi, N. Spinosa, Milano, Electa, 1995.

I Farnese. Arte e collezionismo. Studi, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995.

Il Barocco romano e l'Europa, a cura di M. Fagiolo & M.L. Madonna, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992 (*Centri e periferie del Barocco*, 1).

I segni del potere. I Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina di Parma, cat. della mostra (Parma, 20 mag.-10 nov. 1995), a cura di L. Bedulli, introd. di L. Farinelli, Parma, Biblioteca Palatina, 1995.

La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento, a cura di L. Allegri & R. Di Benedetto, Modena, Mucchi editore, 1987.

L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone, cat. della X Biennale d'Arte antica *L'arte del Settecento emiliano* (Parma, 22 set.-22 dic. 1979), Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1979.

R. LASAGNI, *Dizionario biografico dei parmigiani*, 4 voll., Parma, PPS, 1999.

R. LASAGNI, *L'arte tipografica in Parma*, II, *I Viotti e i loro contemporanei (1529-1673)*, Parma, Silva Editore, 2016.

D. LENZI, *Ferdinando e Francesco Galli Bibiena. I "grandi padri" della veduta per angolo*, in A.M. MATTEUCCI, A. STANZANI (a cura di), *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, cat. della mostra (Bologna, 6 dic. 1991-31 gen. 1992), Bologna, Arts & Co., 1991, pp. 91-110, 184-186.

D. LENZI & J. BENTINI (a cura di), *I Bibiena una famiglia europea*, cat. della mostra (Bologna, 23 set. 2000-7 gen. 2001), Venezia 2000.

G. LONGHI, *In funere seren.mi Raynutii Farnesii Parmae, Placentiae, etc. ducis IV. Gabrielis Longhi patr.cii parm. I.V.D. coll.ti et eq.is S. St.ni oratio ciuitatis nomine habita in templo BMV della Stecata.*, Parmae, Typis Antaei Viotti, 1622.

L'ossessione della memoria. Parma settecentesca nei disegni del Conte Alessandro Sanseverini (Parma, Palazzo Bossi Bocchi, 12 ott. 1997-11 gen. 1998), a cura di M. Dall'Acqua, Parma, Fondazione Cariparma [PPS Editr.], 1997 (*Le mostre della Fondazione*, 7).

F. MALTHUS, *Traité des feux artificiels pour la guerre et pour la récréation, avec plusieurs belles observations*,

abrégez de géométrie, fortifications et exemples d'arithmétique [...] par le sieur Fra[nçois] de Malte, Paris, P. Guillemot, 1629.

C. MAMBRIANI, *Dalla corte alla città. Le trasformazioni della Pilotta dagli ultimi Farnese a oggi*, in L. Fornari Schianchi (a cura di), *Il palazzo della Pilotta a Parma*, Parma-Milano, Franco Maria Ricci, 1996, pp. 34-48; 81-89.

C. MAMBRIANI, *I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza*, in D. LENZI & J. BENTINI (a cura di), *I Bibiena una famiglia europea*, cat. della mostra (Bologna, 23 set. 2000-7 gen. 2001), Venezia 2000, pp. 97-108.

C. MAMBRIANI, *I ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, in G. Curcio, E. Kieven (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, 2 voll., Milano, Electa, 2000, vol. II, pp. 452-461.

C. MAMBRIANI, *Ferdinando e Parma: fonti ed esiti architettonici per un lascito artistico*, in D. GALLINGANI (a cura di), *I Bibiena, una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, atti del convegno (Bologna, 25-26 set. 2000), Firenze, Alinea, 2002, pp. 131-145.

C. MAMBRIANI, *I ducati farnesiani di Parma e Piacenza*, in *Il Seicento*, a cura di A. Scotti, coll. *Storia dell'architettura italiana*, Milano, Electa, 2003, pp. 370-391.

C. MAMBRIANI, *Il Giardino di Parma. Da delizia ducale a patrimonio collettivo di arte e natura*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.

C. MAMBRIANI, *Da tempio civico a chiesa magistrale: la nuova Steccata costantiniana*, in B. ADORNI (a cura di), *Santa Maria della Steccata a Parma: da chiesa "civica" a basilica magistrale dell'Ordine Costantiniano*, Ginevra-Milano, Skira, 2008, pp. 113-145.

C. MAMBRIANI, *Dagli altari barocchi e gli ampliamenti bibieneschi al pantheon civico (1628-XX sec.)*, in *Santa Maria del Quartiere in Parma. Storia, rilievo e stabilità di una fabbrica farnesiana*, a cura di P. Giandebiaggi, C. Mambriani & F. Ottoni, Parma, Grafiche Step, 2009, pp. 42-57.

C. MAMBRIANI, *L'editoria di architettura in un principato di età moderna*, in *Il torchio e l'architetto. Opere a stampa e biblioteche di architettura nei ducati di Parma e Piacenza in età farnesiana (1545-1731)*, a cura di C. Mambriani, Roma, Edizioni Quasar, 2013^A, pp. 13-21.

- C. MAMBRIANI, *Per un corpus delle edizioni di architettura nella Biblioteca farnesiana di Napoli*, in *Il torchio e l'architetto. Opere a stampa e biblioteche di architettura nei ducati di Parma e Piacenza in età farnesiana (1545-1731)*, a cura di C. Mambriani, Roma, Edizioni Quasar, 2013^B, pp. 79-87.
- I. MAMCZARZ, *Le Théâtre Farnèse de Parme et le drame musical italien (1618-1732). Etude d'un lieu théâtral, des représentations, des formes : drame pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, drame musical*, Firenze, Leo S. Olshki, 1988.
- A.M. MATTEUCCI, *Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini, La grande decorazione* (schede 1-73), *L'architettura* (schede 74-150), in *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, cat. della X Biennale d'Arte antica *L'arte del Settecento emiliano* (Bologna, sett.-nov. 1979), a cura di A.M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergamini et alii, Bologna, Nuova Alfa, 1980, pp. 3-15, 17-47, 49-92.
- A.M. MATTEUCCI, *L'architettura del Settecento*, Torino, UTET, 1988 (*Storia dell'arte in Italia*).
- C.F. MENÉSTRIER, *Des décorations funèbres où l'on traite des tentures des lumières, des mausolées, catafalque, inscriptions et autres ornements funèbres etc.[...]*, [Paris ?] [De la Caille ?] 1684.
- C.F. MENÉSTRIER, *Traité des tournois, joustes, carrousel et autres spectacles publics*, Lyon, J. Muguet, 1669.
- C. MINGARDI, "I pomposi, e vaghi apparati". *Feste farnesiane e borboniche nel Giardino Ducale*, in *La reggia di là dall'acqua*, a cura di G. Godi, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1991, pp. 227-240.
- G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da san Pietro fino ai nostri giorni [...]*, 103 voll., Venezia, Tip. Emiliana, 1840-1861.
- M. MUSSINI, *La scenografia*, in *Storia di Parma*, vol. X *Musica e Teatro*, a cura di F. Luisi & L. Allegri, Parma, MUP, 2013, pp. 547-585.
- E. NASALLI ROCCA, *I Farnese*, Milano, Dall'Olio, 1969.
- J.F. NICÉRON, *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux[...]*, Paris, P. Billaine, 1638.
- G. NOTARI, *Descrizione delle feste [...]*, in Parma, per Galeazzo Rosati, 1690.
- L. PELIZZONI, *La tipografia parmense in epoca farnesiana*, in *I segni del potere. I Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina di Parma*, cat. della mostra (Parma, 20 mag.-10 nov. 1995), a cura di L. Bedulli, introd. di L. Farinelli, Parma, Biblioteca Palatina, 1995, pp. 161-168.
- CH. PERRAULT, *Courses de testes et de bague faites par le roy et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année M.DC.LXII*, Paris, Imprimerie Royale, 1670.
- A. PEZZANA, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani raccolte da Ireneo Affò e continuate da Angelo Pezzana*, 4 voll., Parma, dalla ducale Tipografia, 1825-1833.
- VINCENZO PIAZZA, *Per le gloriosissime nozze d'Odoardo principe di Parma e Dorotea Sofia principessa di Neuburgo poesie dedicate alle altezze loro serenissime dal conte Vincenzo Piazza cavaliere di S. Stefano [...]*, in Parma, per Galeazzo Rosati, 1690.
- A. PIO, *Intermedii recitati in musica [...] in uno de' superbissimi teatri di Parma fabricato dal [...] s.mo duca Odoardo Farnese per honorar l'ariuo della ser.ma principessa Margherita di Toscana [...]*, Parma, 1629.
- A. PROSPERI, *Dall'investitura papale alla santificazione del potere. Appunti per una ricerca sui primi Farnese e le istituzioni ecclesiastiche a Parma*, in M.A. ROMANI (a cura di), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, I, *Potere e società nello stato farnesiano*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 161-188.
- C. RIPA, *Iconologia ouero descrizione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione, trouate, & dichiarate da Cesare Ripa perugino [...]*, in Roma, appresso Lepido Facij, 1603.
- A. RUSSO, "Applausi festivi fatti in Piacenza..." di Giovanni Simone Boscoli e i cavalli del Mochi, in «Bollettino d'arte», 2010, 7, pp. 83-96.
- A. RUSSO, *Girolamo Rainaldi architetto del Popolo Romano: progetti per Roma e per il duomo di Milano*, in «Palladio», 53, 2014, pp. 23-32.
- G. RUTA, *Tavole di fortificatione. Con il modo d'addoprarle per delinear le piante delle fortezze regolari, e irregolari [...]*, in Parma, per Ippolito e Francesco Rosati, 1691.
- R. SABBADINI, *La grazia e l'onore. Principe, nobiltà e ordine sociale nei ducati farnesiani*, Roma, Bulzoni, 2001.

A. SCHIAVI, *La diocesi di Parma. Studio storico, documentario, espositivo, riassuntivo*, Parma, Fresching, 2 voll., 1925-1940.

Società e cultura nella Piacenza del Settecento. Architettura, decorazione, scenografia, cat. della mostra (Piacenza, ott.-nov. 1979), a cura di A.M. Matteucci *et alii*, Piacenza, Cassa di risparmio di Piacenza, 1979.

Società e cultura nella Piacenza del Settecento. Incisioni, disegni, mappe, cat. della mostra (Piacenza, ott.-nov. 1979), a cura di S. Pronti, Piacenza, Cassa di risparmio di Piacenza, 1979.

Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici, cat della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, lug.-ott. 1983), a cura di M. Chiarini & C. Pizzorusso, Firenze, Centro Di, 1983

C. TRAVISONNI, *L'illustrazione nelle edizioni parmen-*

si della prima metà del Seicento, in «PpA», XVI, 1-2 (2010), pp. 35-140.

C. TRAVISONNI, *Il ruolo di architetti, disegnatori e incisori nel libro illustrato*, e *Schede delle edizioni di architettura e discipline affini stampate a Parma e a Piacenza (1545-1731)*, in *Il torchio e l'architetto. Opere a stampa e biblioteche di architettura nei ducati di Parma e Piacenza in età farnesiana (1545-1731)*, a cura di C. Mambriani, Roma, Edizioni Quasar, 2013, pp. 31-48, 51-78.

J.M. WRIT, *Ragguaglio della solenne comparsa fatta in Roma gli otto di gennaio 1687 dall'illustrissimo [...] conte di Castelmaine, ambasciadore straordinario [...] di Giacomo Secondo, re d'Inghilterra, Scozia, Francia et Ibernia [...] in andare pubblicamente all'udienza della Santità di nostro signore papa Innocenzo Undecimo [...]*, Roma, stamp. di D.A. Ercole, s.d. [1687?].

Indice

<i>Ragioni di una mostra</i>	6
 Il teatro fuori dal teatro di <i>Carlo Mambriani</i>	9
Eternare l'effimero Tavole incise per volumi d'occasione nei ducati di Parma e Piacenza di <i>Chiara Travisonni</i>	13
I segni del potere di <i>Grazia Maria De Rubeis</i>	16
 Antefatto. Ranuccio I, il duca fondatore di <i>Francesca Magri</i>	19
Effimeri farnesiani a Roma: gli archi di trionfo a Campo Vaccino e l'allestimento per Cristina di Svezia di <i>Antonio Russo</i>	25
Odoardo Farnese, il duca guerriero di <i>Francesca Magri</i>	43
Ranuccio II e lo sfarzo del potere di <i>Chiara Travisonni</i>	63
Francesco, il gran maestro dell'effimero di <i>Alessandro Malinverni</i>	81
Antonio ed Enrichetta, i duchi effimeri di <i>Alessandro Malinverni</i>	105
Un epilogo, tra Asburgo e Borbone di <i>Carlo Mambriani</i>	121
 <i>Bibliografia essenziale</i>	133

*In copertina, particolare da
Pier Ilario Mercanti, detto lo Spolverini,
Entrata a Borgotaro di Elisabetta Farnese e del suo seguito, 1717 / 1723.
Olio su tela. Caserta, Palazzo Reale.*

*In quarta di copertina, particolare da
Carlo Rainaldi, inv., Carlo Bianchi, inc.
Prova di stampa per il frontespizio del volume di Marcello Butigli, Apparato fatto [...], 1629
Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I.*

La riproduzione delle opere di pertinenza
è su concessione esclusiva del Ministero per i beni e le attività culturali,
Archivio di Stato di Parma, Archivio di Stato di Piacenza,
Complesso Monumentale della Pilotta - Biblioteca Palatina e Galleria Nazionale,
Reggia di Caserta;

Comune di Piacenza - Passerini Landi, Comune di Roma - Museo di Roma.

È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Per la riproduzione delle immagini
l'editore è a disposizione degli aventi diritto.

*Finito di stampare nel mese di ottobre 2018
da Grafiche Step, Parma*

