

LE MOSTRE DI Maria Luigia 16

1. I Monumenti

Le esposizioni in:

Palazzo Bossi Bocchi

Galleria San Ludovico

Convitto Nazionale Maria Luigia



Grafiche Step editrice

25° FONDAZIONE
CARIPARMA
Da 25 anni, fa.



Le mostre di Maria Luigia 16

1. I Monumenti

Le esposizioni in:

Palazzo Bossi Bocchi

Galleria San Ludovico

Convitto Nazionale Maria Luigia



Grafiche Step editrice - Parma

A FUTURA MEMORIA

Maria Luigia, le opere, l'arte della propaganda



Palazzo Bossi Bocchi
Parma, 1 ottobre – 18 dicembre 2016

Mostra e catalogo a cura di
Rossella Cattani, Francesca Magri, Nicoletta Moretti

Testi di
Francesca Campanini (F.C.), Rossella Cattani (R.C.), Isotta Langiu (I.L.), Francesca Magri (F.M.),
Nicoletta Moretti (N.M.), Serena Nespolo (S.N.), Deborah Ranalli (D.R.), Rosanna Spadafora (R.S.).

Organizzazione
Fondazione Cariparma
Artificio Società Cooperativa, Parma

Ufficio stampa
Giovanni Fontechiari

Realizzazione allestimento
Macrocoop, Parma
F.lli Castellani, Fontevivo
Vignali e Manici, Parma

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

Prestatori
Gazzetta di Parma
Collezionisti privati

Si ringraziano tutti coloro che, a vario titolo, hanno collaborato alla realizzazione della mostra e del catalogo, in particolare gli studenti delle classi Terze (A e B) dell'indirizzo Architettura e Ambiente del Liceo Artistico Statale Paolo Toschi di Parma; Massimo Bertozzi, Paolo Bolondi, Cristina Calidoni, Dario Costi, Roberto Decò, Grazia De Rubeis, Laura Maria Ferraris, Giovanni Godi, Angela Larini, Carlo Mambriani, Marco Malacarne, Alessandro Malinverni, Maria Evelina Melley, Corrado Mingardi, Matteo Montan, Francesco Nicolini, Alberto Nodolini, Marta Santacatterina, Andrea Zerbi, Annarita Ziveri



Sono trascorsi due secoli esatti da quando, nel 1816, la duchessa Maria Luigia prese possesso degli Stati Parmensi.

La nostra Fondazione, attraverso questa mostra, ne celebra il ricordo traendo spunto dalle immagini di un sontuoso volume *Monumenti e munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia (Parma-Parigi, 1845)*, che costituì al tempo una intelligente operazione editoriale e di promozione volta alla divulgazione in ambito europeo di tante benemerite opere pubbliche nella capitale del Ducato e non solo. In ciò le ricche collezioni storiche e artistiche della Fondazione Cariparma sono state la principale fonte documentaria e illustrativa della mostra, tra l'altro integrate da alcuni significativi prestiti di privati. Gli interventi edilizi e più in generale quelli di buon governo, mirati alla pubblica utilità, nonché al decoro della città e della corte, spesso fervidi di concrete ricadute sociali, rinnovarono allora Parma e l'additarono ad esempio negli anni tranquilli della Restaurazione succedutasi al Congresso di Vienna. I parmigiani di oggi gradiranno certamente la rivisitazione nella nostra sede di Palazzo Bossi Bocchi di quel periodo che alla distanza ci appare felice.

La mostra si pone anche tra le celebrazioni per i venticinque anni della Fondazione Cariparma, la cui concreta operosità negli scopi e nello spirito è stata continuamente al servizio della comunità parmense.

Paolo Andrei
Presidente Fondazione Cariparma

A FUTURA MEMORIA

Maria Luigia, le opere, l'arte della propaganda



Jean-Baptiste-François Bosio del., Luigi Rados inc., Ritratto di sua Maestà Maria Luigia Arciduchessa d'Austria Duchessa di Parma, 1824, incisione su rame. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 2369.

Introduzione

L'esposizione allestita nelle sale di Palazzo Bossi Bocchi attraverso i disegni originali e le immagini litografiche della pubblicazione *Monumenti e munificenze di S.M. la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla...*, racconta le trasformazioni urbane e architettoniche realizzate nel Ducato tra il 1816 e il 1843: si tratta di iniziative che hanno ammodernato il territorio attraverso interventi urbanistici, di viabilità e di edilizia pubblica; costruzioni o restauri di edifici monumentali e realizzazione di luoghi destinati ad attività culturali, a servizio della corte, ma soprattutto della collettività. Tra l'altro furono opere con importanti ricadute nei riguardi delle categorie socialmente deboli, come nella tutela della salute pubblica e nell'incremento dell'istruzione.

Il progetto "Monumenti e munificenze" valse per il governo luigino come una moderna operazione di marketing della propria politica territoriale. A promuovere l'iniziativa fu il conte Charles-René de Bombelles, Gran Maggiordomo e Ministro del Ducato dal 1833, nonché dal 1834 marito morganatico di Maria Luigia. Egli nel 1837 decide di immortalare,

a futura memoria, quanto realizzato nel tempo sotto il lungo regno della sovrana e affida a Pietro Mazza, accurato disegnatore di prospettive e piani topografici e, al momento dell'incarico, *Conservatore dell'Atlante del Patrimonio*, il compito di "fotografare" il Ducato. Vengono realizzati da Mazza e dai suoi collaboratori, tra cui figurano artisti quali Giuseppe Naudin e Giuseppe Drugman, nell'arco di una decina d'anni meticolosi disegni a china che raffigurano edifici e opere pubbliche: strutture d'accoglienza per malati e giovani ragazze madri, palazzi per la corte ed edifici ricettivi per attività culturali e formative, ponti in pietra,

strade per favorire il commercio e la circolazione tra le città del Ducato e gli Stati limitrofi. Scelte le vedute delle opere più rappresentative della politica ducale, nel 1843 i disegni vengono inviati a Parigi, per essere tradotti in litografie da Isidore Laurent Deroy e Édouard Hostein e stampati dal tipografo Paul Renouard nel 1845 con testi esplicativi per ogni opera in triplice lingua: italiano, francese e tedesco per la distribuzione in tutta Europa; furono stampati 500 esemplari completi di 69 tavole, di cui 60 con le vedute e 9 con le medaglie coniate per celebrare gli interventi realizzati.

Giovanni Godi rintracciò quattro dei cinque album con i disegni originali che lo staff di disegnatori coordinati da Mazza avevano realizzato. Tornati a Parma, quei disegni erano infatti stati regalati dalla duchessa ad una famiglia nobile piacentina. Nel 1991 la «Gazzetta di Parma» li acquistò e li riprodusse a dispense tra aprile e giugno di quell'anno.

Furono presentati al pubblico un'unica volta alla mostra *Maria Luigia donna e sovrana* del 1992 allestita presso la Reggia di Colorno in occasione del bicentenario della nascita della duchessa.

L'evento espositivo odierno è un'occasione per comprendere come il volto di Parma e del territorio si sia trasformato a seguito degli interventi luigini. Disegni preparatori, bandi, litografie, vedute della città, medaglie coniate in occasione di inaugurazioni di importanti realizzazioni: materiali vari che permettono di raccontare questo significativo periodo della storia della città.

Maria Luigia d'Austria arriva a Parma alla metà di aprile del 1816, dopo che il Congresso di Vienna aveva ristabilito gli equilibri politici europei. A lei, ex imperatrice dei Francesi e scomoda moglie di Napoleone sconfitto ed esiliato, ma figlia dell'imperatore d'Austria, vengono affidati vita natural durante, senza possibilità di successione dinastica, i territori di Parma Piacenza e Guastalla.

Il Ducato era stato oggetto, nella seconda metà del XVIII secolo, di un'importante opera di "modernizzazione" economica, culturale ed urbanistica sotto il governo borbonico, promossa dalla politica "illuminista" di Guillaume Du Tillot, ministro plenipotenziario del duca don Filippo; tale intensa e capillare operazione portò all'accresciuto riconoscimento internazionale del piccolo Stato e della sua capitale, Parma, cui venne tributato l'appellativo di "Atene d'Italia". A seguito della rivoluzione francese, quando nel 1796 le milizie napoleoniche vi entrarono, il Ducato venne mantenuto come entità statale autonoma per oltre un decennio (scorporandone però Guastalla, annessa al Regno d'Italia) e soltanto nel 1808 inglobato nell'Impero napoleonico e trasformato in Dipartimenti; tale rimase fino al Congresso di Vienna.

Come ha sottolineato Carlo Mambriani (Mambriani 2012), nel Ducato, la preesistente cultura francese importata dai Borbone favorì l'attecchimento dell'influsso architettonico, urbanistico e culturale napoleonico, tracciando una linea politica capace di proseguire anche in seguito, in virtù della continuità dinastica



Giovanni Antonio Santarelli, Medaglia per l'ingresso di Maria Luigia nei suoi Stati, 1817, oro. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/ 131-132.

legata all'arrivo di Maria Luigia, che permise di portare avanti programmi, strumenti normativi, progetti urbani e territoriali.

Nell'Accademia di Belle Arti, fondata nel 1752 dai Borbone su modello francese, Maria Luigia ripristinò prontamente, già dal 1816, le antiche Costituzioni borboniche abolite in età napoleonica, prima di promulgare ella stessa il nuovo Statuto del 1822. I tecnici, gli ingegneri, gli architetti, nonché i pittori e gli scultori, che si formarono al suo interno, seguirono un modello di istruzione che si sviluppò senza interruzione per quasi un secolo, restando tenacemente ancorato ad una tradizione classicista.

Ancora di grande ed esemplare attualità quanto riportato nel testo delle *Munificenze*: «è cura dell'Accademia conservare le opere che appartengono allo Stato, a' Comuni e a' pubblici Istituti; il dar giudizio, ove accada, intorno alla costruzione di nuovi edifici dello Stato, che alle recuperazioni esterne di quelli della Capitale; il dar parere, richiestone, intorno a qualunque opera di Belle Arti».

Le azioni di rilevamento cartografico finalizzate alla conoscenza, al controllo, anche fiscale, e al governo del territorio e della capitale che cominciarono sotto il dominio borbonico – si veda il dettagliatissimo *Atlante Sardi* del 1767 – proseguirono durante la dominazione napoleonica, con l'introduzione del “catasto del 1803”, che fornì a tutti gli immobili della capitale un numero civico, la dotazione di strutture e infrastrutture che trovarono continuità anche durante il governo luigino. Tra gli esempi di tale continuità si ricorda la costruzione dei cimiteri fuori dalle mura cittadine, come previsto dall'editto di Saint-Cloud: essi erano stati progettati in tutto il territorio già a partire dal 1808 e vennero poi realizzati sotto Maria Luigia: è il caso del Cimitero della Villetta realizzato tra il 1817 e il 1823, illustrato anch'esso nelle *Munificenze*.

I funzionari e i tecnici già operanti nei Dipartimenti del Taro e del Trebbia, vengono confermati, o avvicendati dagli allievi, sotto il governo luigino; è il caso di Giuseppe Cocconcelli, ingegnere municipale, chiamato a occuparsi dei nuovi spazi, incamerati dal demanio dello Stato con le soppressioni conventuali e monastiche operate prima dai Borbone e proseguite con la politica napoleonica; tali complessi edilizi vengono poi definitivamente convertiti sotto il governo luigino a nuove funzioni militari, scolastiche e assistenziali. Così avviene per il monastero benedettino di Sant'Alessandro già demolito in parte dal Du Tillot in vista del mai realizzato Palazzo Ducale, e la cui area verrà in larga misura occupata dal nuovo Teatro Ducale progettato da Nicolò Bettoli in perfetto stile neoclassico per Maria Luigia tra il 1821 e il 1829; la parte preservata dalla demolizione, sarà convertita nel 1837 a sede delle Scuole dei Fratelli Cristiani de La Salle, chiamati per l'istruzione pubblica dei giovani della capitale. Alla stessa sorte è destinato l'ex convento dei Servi trasformato in Scuola militare, aperta a tutta la cittadinanza. L'ex convento dei Francescani del Terz'Ordine, detti del Quartiere, nel 1820 viene ceduto al Comune di Parma

che nel 1836 lo concede in uso alla Commissione Amministrativa degli Ospizi Civili e adibito ad Ospizio degli Incurabili.

Tale continuità di intenti persiste anche relativamente alle infrastrutture viarie: l'idea di un ponte sul fiume Taro che collegasse Parma con Piacenza nasce sotto il governo di don Ferdinando; viene riproposta in età napoleonica e trasformata in progetto esecutivo da Antonio Cocconcelli, figlio di Giuseppe, deliberato e realizzato, tra il 1816 e il 1821, da Maria Luigia, la quale farà costruire anche i ponti piacentini sul Trebbia, sull'Arda e sul Nure.

Analogo avvicendamento si riscontra per la strada verso La Spezia: immaginata dal Du Tillot, l'idea viene ripresa sotto il governo napoleonico, e la sua costruzione è iniziata nel 1808 e interrotta nel 1813. Tra il 1832 e il 1840 il progetto viene ripreso, avviando i lavori di collegamento tra Fornovo, Borgotaro, Berceto e il Passo della Cisa, a completare le 40 miglia che separano Parma dal valico.

In mostra, le *Munificenze* luigine sono state suddivise in sezioni tematiche per meglio far comprendere gli interventi effettuati sotto i “due governi” succedutisi sotto Maria Luigia: il primo condotto dal maresciallo Adamo Alberto conte di Neipperg, che terrà le redini del Ducato fino alla morte avvenuta nel 1829, appena prima dell'insorgere dei moti liberali del 1831 che costringeranno Maria Luigia a rifugiarsi provvisoriamente a Piacenza; e il secondo portato avanti da Charles René conte di Bombelles che, grazie alla politica finanziaria oculata del ministro Vincenzo Mistrali, proseguirà nella realizzazione di importanti opere pubbliche avvalendosi della numerosa e bisognosa manodopera locale dal 1833 alla morte della duchessa, avvenuta il 17 dicembre 1847.

Il complesso di tali interventi è veramente notevole, come illustrano le sezioni della mostra: viabilità, opere pubbliche destinate al commercio, al culto, alla sanità e all'assistenza, all'educazione e alle residenze collettive, agli spazi per la cultura e la ricreazione e infine alle residenze ducali di Colorno, Sala Baganza e Parma.

Le Collezioni d'Arte della Fondazione Cariparma con le loro vedute ottocentesche, i dipinti e le incisioni, i documenti, il fondo di monete e medaglie e la cartografia forniscono alla rassegna la maggior parte delle opere esposte; ma a queste si uniscono gli apporti dei collezionisti privati, in primis della «Gazzetta di Parma», e i modellini plastici di alcune tra le più significative *Munificenze* realizzati dagli studenti del Liceo d'Arte Paolo Toschi in collaborazione con i docenti e i tutor del Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura dell'Università di Parma: il Ponte sul Taro, il Teatro Ducale (oggi Regio) e il complesso della Pilotta con le aggiunte luigine: la Galleria dell'Accademia e la nuova grande sala per la Biblioteca.

F.M

JEAN-BAPTISTE-FRANÇOIS BOSIO (Principato di Monaco, 1764-Parigi, 1827) del., Luigi Rados (Parma, 1773-Milano, 1840/44) inc., *Ritratto di sua Maestà Maria Luigia Arciduchessa d'Austria Duchessa di Parma*, 1824, incisione su rame, mm 730 × 540. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 2369.

ANTONIO ISAC (Parma, 1788-1828), PAOLO TOSCHI (Parma, 1788-1854) inc., GIOVAN BATTISTA CALLEGARI (Parma 1785-1855) dis, *Il Tenente Maresciallo Conte di Neipperg Cavaliere d'onore di S.M. la Duchessa di Parma*, 1825, bulino, mm 317 × 240. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 2374.

LUIGI SIVALLI (Cremona, 1811-Parma, 1887) inc., *Ritratto del Conte di Bombelles*, da Gaetano Signorini, metà del XIX sec., mm 647 × 480. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 2456.

LUIGI TESSONI (Parma, 1929-1988), *Il III matrimonio di Maria Luigia con il Conte Bombelles*, 1987, olio su tela, cm 150 × 130. Parma. Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 2989.

GJÖTHSTRÖM-L. MAGNUSSEN, *De Underbara Blommorna* (I fiori meravigliosi), post 1821, litografia a colori, mm 287 × 219. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 10940.

GIOVANNI BATTISTA VIGHI (Parma, 1774-1849), *Medaglia per l'ingresso di Maria Luigia nei suoi Stati*, 1821, conata in argento, bronzo e piombo. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/128.

GIOVANNI ANTONIO SANTARELLI (Pescara, 1758-Firenze, 1826), *Medaglia per l'ingresso di Maria Luigia nei suoi Stati*, 1822, conata in oro, argento e bronzo. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/129-130. Su segnalazione di Massimo Bertozzi, questa medaglia – tradizionalmente datata 1822 – alla luce di nuova documentazione va ascritta al 1817.

GIOVANNI ANTONIO SANTARELLI (Pescara, 1758-Firenze, 1826), *Medaglia per l'ingresso di Maria Luigia nei suoi Stati*, 1822, conata in oro argento e bronzo. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/131-132.

1. L'arte della propaganda

Monumenti e munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla è un testo che illustra, documenta e celebra la munifica attività di Maria Luigia durante i trent'anni del suo governo: interventi ad ampio raggio, dalle vie di comunicazione al sociale, dall'educazione alla sanità, dalla cultura alla salute pubblica, destinati a dotare lo Stato di strutture funzionali e moderne e rilanciare per quanto possibile un'economia fragile e prostrata. Il progetto editoriale, di chiaro intento propagandistico, si colloca in quello che gli storici hanno individuato come la seconda fase del governo luigino, successiva al 1831, l'anno fatidico dei moti e della conseguente crisi istituzionale. Questo periodo, in cui le ambizioni di splendore lasciano il posto a interventi meno grandiosi e trionfanti, è inevitabilmente segnato dalla volontà di ricucire i rapporti con la città e di esibire gli effetti di un duraturo "buon governo". E a quest'esigenza ben assolve la pubblicazione voluta da Bombelles.

È significativo che, nell'illustrare i numerosi cantieri aperti, venga sottolineato il loro valore aggiunto di occasioni per dar lavoro alle fasce più deboli della popolazione consentendo di contenere, per quanto in modo temporaneo e non risolutivo, le sacche di povertà dei sudditi.

È difficile ricostruire con certezza la genesi dell'opera, che prende forma assemblando materiale iconografico via via prodotto in un arco temporale che va dal 1837 fino al 1843. È indubbio tuttavia che il volume, pubblicato nel 1845 per volontà del conte Charles-René de Bombelles, risponda alla volontà di magnificare il prolifico operato della duchessa. Già nel 1824 lo studio Toschi-Isac aveva pubblicato *I principali monumenti innalzati da Sua Maestà Maria Luigia duchessa di Parma* con incisioni che illustravano i più importanti edifici fatti costruire dalla duchessa e cercando,

per la prosecuzione dell'opera, un patrocinio del governo ducale che non arriverà mai. È singolare che l'ultima richiesta di Toschi venga inoltrata proprio nel 1845, quando il libro voluto da Bombelles era di fatto in fase di realizzazione.

Monumenti e munificenze è un'opera di grande formato in 2°, corredata da un apparato iconografico di sessantanove litografie, sessanta vedute tratte da disegni acquerellati e nove riproduzioni di medaglie celebrative.

L'autore della maggior parte dei disegni acquerellati che sono serviti da modello per le immagini a stampa è Pietro Mazza, che svolgeva il ruolo di Conservatore dell'Atlante dei Beni del Patrimonio dello Stato. Nella precisa e quasi fotografica registrazione dei luoghi è coadiuvato da altri artisti attivi per la corte quali Giuseppe Naudin, Giuseppe Drugman, Giacomo Giacomelli e Francesco Mazza, il giovane figlio di Pietro che frequentava la scuola di pittura presso l'Accademia.

I testi esplicativi, che riportano puntualmente anche il contributo economico di ciascun intervento, sono scritti dal letterato parmense Amadio Ronchini, che ricopriva il ruolo di segretario dell'Archivio di Stato, e tradotti in francese e in tedesco. È già del maggio 1842 l'ordine sovrano che decide la pubblicazione in cinquecento esemplari di quella che viene ufficialmente definita «Collezione di vedute degli edifici e de' lavori pubblici dovuti alla sovrana munificenza»; nonostante la presenza nel Ducato di studi litografici che vantavano una cospicua attività come quello di Vigotti, la scelta ricadde sullo stampatore parigino Paul Renouard e sui litografi Isidore-Laurent Deroy, Édouard Hostein; lo stesso Bombelles potrebbe aver avuto un ruolo rilevante nell'individuazione degli artefici parigini. La traduzione a stampa rivela piccole variazioni nelle figure e negli animali che appaiono ripensati e aggraziati secondo il più aggiornato gusto francese.



Charles-René De Bombelles, Monumenti e munificenze di S.M. la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla, Lit. Formentin & C. imp., Parma-Parigi 1845, Parma, Biblioteca Fondazione Cariparma, inv. 4491.

Una volta concluso il lavoro, i disegni acquerellati, inclusi quelli supplementari non utilizzati dai litografi e che riportano la scritta «Annulé», furono restituiti a Parma rilegati in cinque album forse corrispondenti alle fasi di esecuzione; è ipotizzabile l'esistenza di un sesto album dedicato alle medaglie commemorative degli interventi incise a Parigi da Le Normant. Secondo la tradizione, la stessa Maria Luigia aveva donato i disegni preparatori delle vedute urbane a una nobile famiglia piacentina, che nel 1991 cede gli esemplari rilegati in quattro fascicoli ancora conservati presso la «Gazzetta di Parma». L'antiporta del primo album reca quello che presumibilmente avrebbe potuto essere il titolo originario del volume: «Raccolta Di Opere Grandiose erette sotto il felicissimo regno Di Sua Maestà La Principessa Imperiale Arciduchessa d'Austria Maria Luigia Duchessa di Parma, Piacenza, Guastalla Ecc. Ecc. dal 1816 al 1838». Titolo che non ritorna puntuale negli antiporta degli altri album la cui iscrizione rivela comunque esplicitamente un intento di continuazione dell'opera.

Nel 1845 giungono a Parma anche i cinquecento esemplari stampati a Parigi per essere legati da Giovanni Battei. Una sola copia è realizzata in gran legatura, presumibilmente quella destinata alla duchessa; le altre, legate in maniera meno sontuosa, sono distribuite ai nobili del Ducato, a personalità di spicco, ai più stretti collaboratori della sovrana, ai rappresentanti delle istituzioni ducali. Alla sua morte Maria Luigia lascia in eredità i fascicoli rimasti al cugino, l'arciduca Leopoldo d'Asburgo Lorena, figlio di Ranieri viceré del regno Lombardo-Veneto. Si devono ritenere certamente collegati all'opera di Bombelles due fogli di proprietà della Fondazione Cariparma con nitide vedute della città, che Pietro Mazza esegue a penna a imitazione della tecnica incisoria. Si tratta di scorci urbani, di cui solo sette coincidono con quelli illustrati dal testo destinato a celebrare la prodigalità e l'operosità di Maria Luigia.

GENIO AUSTRIACO, *Grande carta topografica dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, 1828, bulino su rame, cm 113 × 198,6. Parma, Collezioni d'arte Fondazione Cariparma F 2651.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ENRICO CORTY (attivo tra 1837 e 1851) inc., *Città di Parma*, 1840 c., bulino, mm 310 × 244. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 2672.

CHARLES-RENÉ DE BOMBELLES, *Monumenti e munificenze di S.M. la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla*, Lit. Formentin & C. imp., Parma-Parigi 1845, Parma, Biblioteca Fondazione Cariparma, inv. 4491.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Vedute di Parma*, 1838-1839, matita e china su carta, mm 371 × 284. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 1809.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Vedute di Parma*, 1841-1842, matita e china su carta, mm 371 × 284. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 1810.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Palazzi di Parma*, prima metà del XIX sec., penna e acquerello su carta, monocromo su carta, mm 299 × 368. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 21652.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Palazzi di Parma*, prima metà del XIX sec., penna e acquerello su carta, monocromo su carta, mm 300 × 367. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 21654.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Palazzi e Vedute di Parma*, prima metà del XIX sec., penna e acquerello su carta, monocromo su carta, mm 295 × 370. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 21653.

GIACOMO GIACOPELLI (Parma, 1808-1893), *Vedute delle principali Chiese di Parma*, metà del XIX sec., penna e acquerello su carta, monocromo su carta, mm 140 × 169 c. ciascuno. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 16045/16064/16009/16021/16028.

GIACOMO GIACOPELLI (Parma, 1808-1893), *Vedute dei principali Palazzi di Parma*, metà del XIX sec., penna e acquerello su carta, monocromo su carta, mm 140 × 170 c. ciascuno. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 16039/16040/16010/16023/16020/16050.

Pietro Mazza, Vedute di Parma, 1838-1839, matita e china su carta. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 1809.

Le immagini

Affini per tipologia formale, ma con intenti più didascalici che propagandistici, sono le piccole vedute di città che riscuotono a quest'epoca un certo favore anche presso le classi sociali intermedie. Si tratta prevalentemente di una produzione a stampa che talvolta integra la riproduzione planimetrica anticipando nelle dimensioni ridotte e uniformi le cartoline di fine secolo.

Si collocano nel solco di questa tradizione i tre fogli di Pietro Mazza che assemblano vedute di palazzi pubblici e privati e monumenti della città e i due di Giacomo Giacopelli scenografo e dal 1857 professore di Prospettiva presso l'Accademia locale.

Le medaglie

Le grandi opere promosse e realizzate da Maria Luigia vennero puntualmente magnificate, sempre in un'ottica celebrativa, con medaglie coniate nei tre classici metalli: oro argento e bronzo. All'arrivo della sovrana a Parma, la Zecca borbonica versava in uno stato di assoluto abbandono a causa del suo inutilizzo durante gli anni del regime



napoleonico, per questo motivo la duchessa si avvale della Zecca di Milano e degli incisori che vi lavoravano, come Giovanni Antonio Santarelli. Si rivolse anche alla prestigiosa scuola tedesca di Karl Voigt, attivo presso la corte di Vienna e autore della medaglia luigina forse più riuscita, quella coniatata in occasione dell'apertura della strada della Cisa. La duchessa tuttavia non disdegnò gli artisti locali: Giovan Battista Vighi, non sempre apprezzato nel suo operato, Donnino Bentelli ed Ettore Galli, che fu inviato prima a Milano e poi a Vienna per perfezionare la sua formazione.

Sul recto delle medaglie viene sempre effigiata Maria Luigia, ritratta di profilo all'interno di un'iscrizione che la identifica come «Maria Ludovica Arciduchessa d'Austria per Grazia Divina Duchessa di Parma Piacenza e Guastalla»; tale rappresentazione nel corso del tempo si aggiorna trasformando l'immagine lieve, squisitamente neoclassica, di una giovane donna in quella di un'austera matrona romana. Il verso delle medaglie varia secondo tre diverse tipologie di raffigurazione, mostrando ora il monumento che viene celebrato, ora un'iscrizione commemorativa, ora una rappresentazione allegorica o ispirata alla mitologia classica.

N.M.



Pietro Mazza del,
Isidore-Laurent Deroy
lit., Lit. Formentin & C.
imp., «Ponte sul Taro,
sulla Strada Emilia da
Parma a Piacenza»,
litografia, in *Monumenti
e munificenze...*, fasc.
I, tav. 17, Parma,
Collezione privata.

2. Le opere: porte, ponti, strade

L'importanza di una buona viabilità all'interno di uno Stato, da sempre condizione essenziale per lo sviluppo del commercio e per la circolazione di idee e persone, è ben presente al governo di Maria Luigia, che non ha lesinato finanziamenti per ottemperare alla manutenzione, alla ricostruzione o alla costruzione ex novo della rete viaria del Ducato. Non si può, tuttavia, non sottolineare come tali iniziative si pongano in coerenza e continuità con quanto realizzato o progettato dalle precedenti amministrazioni. Tale linearità si riscontra anche nel ricorso ad alcuni validi professionisti che avevano dimostrato innegabili capacità sotto il governo francese o, prima ancora, sotto quello borbonico. Tra questi vi è l'ingegnere idraulico Antonio Cocconcelli (1761-1846), che fu professionista attivo e stimato già in epoca napoleonica divenendo poi nel Ducato capo degli ingegneri e direttore dell'Ufficio Acque e Strade, professore di meccanica applicata all'architettura, insignito da Maria Luigia dell'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine Costantiniano di san Giorgio l'11 dicembre 1821. Sua è la progettazione dei ponti sul Taro (1816-1821), sul Trebbia (1821-1825), sull'Arda (1834-1836), sul Nure (1833-1838) e sullo Stirone (1844), nonché delle porte cittadine di Santa Croce e San Barnaba (1829-1830).

La duchessa, già il 26 febbraio 1816, decretò la costruzione di un ponte sul fiume Taro che potesse consentire l'agevole transito di merci e mezzi tra le due più importanti città ducali e, contemporaneamente, assicurare il collegamento con i territori asburgici del Lombardo-Veneto e del Granducato di Toscana. La violenza delle acque del Taro, infatti, aveva distrutto più volte quanto costruito in precedenza: l'ingegnere Antonio Cocconcelli progettò un ponte in muratura retto da venti arcate ribassate poggianti su diciannove piloni a loro volta sostenuti, ciascuno, da ben 279 pali di legno; ne affidò la costruzione alla ditta genovese Rosazza. L'impresa monumentale costò ben 2.561.508 lire, spesa ingente in parte sostenuta dalla società che aveva ottenuto in appalto la riscossione dei tributi, di cui faceva parte lo stesso Rosazza.

Le testate del ponte furono poi decorate con quattro statue allegoriche eseguite da Giuseppe Carra raffiguranti i principali corsi d'acqua del Ducato: Parma, Taro, Enza e Stirone.

Il 10 ottobre 1819 si tenne la solenne cerimonia della posa della prima pietra di cui sarà pubblicata notizia sul n. 82 della «Gazzetta di Parma» del 12 ottobre dello stesso anno.

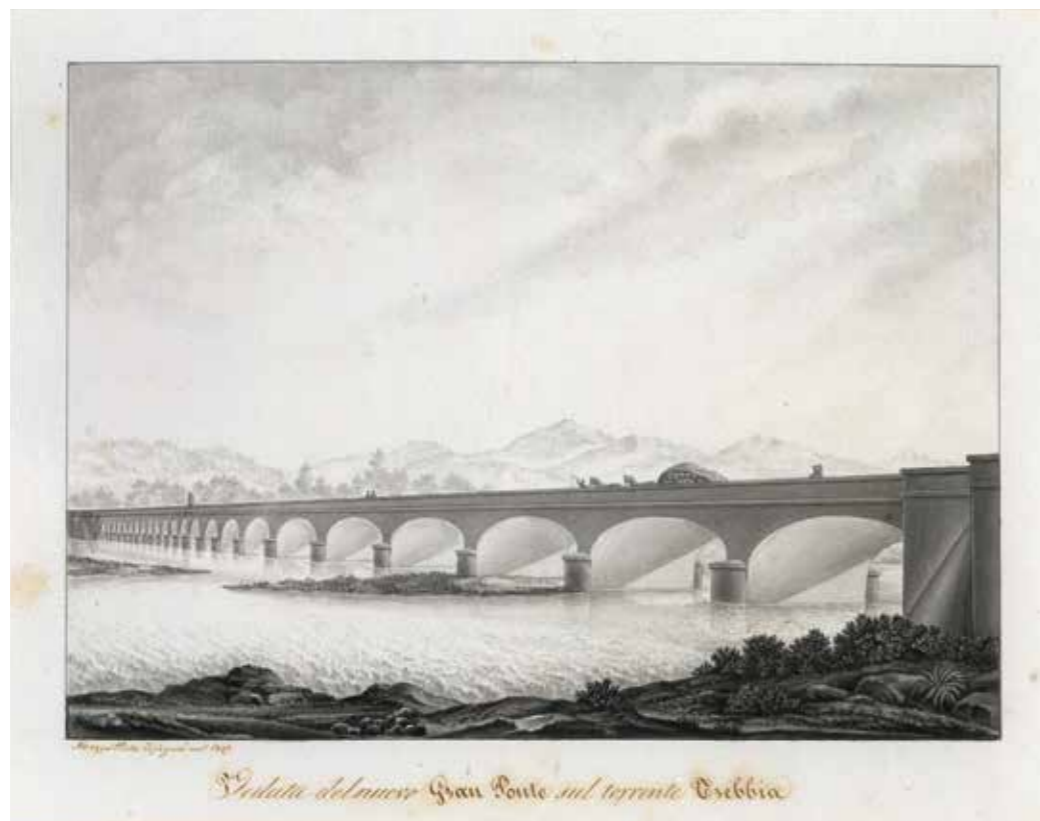
Presenziarono il vescovo di Parma, Sua Eminenza il Cardinale Caselli, l'arciduchessa Maria Luigia insieme allo zio, l'arciduca Ranieri, vicerè del Lombardo Veneto, accompagnati dal conte Neipperg ed il loro seguito, nonché dagli ingegneri costruttori. La sovrana collocò all'interno di una cassetta un suo ritratto sotto cristallo, alcune monete del Ducato, un metro d'argento, tre medaglie



Giovanni Antonio
Santarelli, Medaglia per
la costruzione del Ponte
sul fiume Taro, 1819,
oro. Parma, Collezioni
d'Arte Fondazione
Cariparma, F 3059/136-
137-138.



Giovanni Antonio
Santarelli, dritto, Filippo
Vighi, rovescio, Medaglia
per la costruzione del
Ponte sul fiume Trebbia,
1825, bronzo. Parma,
Collezioni d'Arte
Fondazione Cariparma,
F 3059/139-140.



coniate per l'occasione (una in bronzo, una in argento e una in oro) e una lastra con iscrizione commemorativa. La cassetta fu poi inserita in un incavo scavato appositamente nella pietra inaugurale che fu murata in uno dei piloni (nel 1819 il ponte era ancora in fase di costruzione, ma i pilastri erano già stati realizzati). I festeggiamenti prevedevano anche l'elargizione di pane ai poveri dei dintorni e la donazione di una dote pari a 250 lire ciascuna a ventiquattro zitelle.

Per il passaggio sul Trebbia Maria Luigia decretò il 22 maggio 1819 la costruzione di un ponte di legno, ma a seguito di una terribile piena che distrusse quasi interamente quanto fino a quel momento era stato costruito, la sovrana decise di intervenire il 5 dicembre 1821 con un nuovo decreto per la costruzione di un'opera in muratura, con un impegno economico pari a 1.000.000 di lire.

Alla cerimonia di posa della pietra inaugurale parteciparono, oltre alla duchessa, il padre, l'imperatore d'Austria Francesco I e la consorte Maria Carolina Augusta. Nella pietra inaugurale furono inserite le monete coniate a celebrazione dell'evento e, analogamente a quanto accaduto per la cerimonia del ponte sul Taro, furono donate 250 lire a ventiquattro zitelle e stabilite elargizioni ai poveri dei comuni limitrofi; in quella circostanza fu concessa anche un'amnistia per le pene minori.

Il ponte sull'Arda, originariamente solo pedonale, fu ricostruito ed ampliato



Ettore Galli, Medaglia per la costruzione del Ponte sul fiume Arda, 1841, argento. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/146-147.

(1834-1836), mentre venne realizzato *ex novo* quello sul Nure, a seguito del "radrizzamento" della strada per Piacenza (1833-1838). Anche i ponti di legno di origine napoleonica sul fiume Tidone (1840-1842; costò allo Stato lire 220.000) e sullo Stirone (1844) furono sostituiti con altri in muratura, più larghi ed agevoli. Tra le opere infrastrutturali, di straordinaria importanza fu anche il completamento della strada della Cisa, iniziata da Napoleone nel 1808. L'imponente opera doveva collegare il porto di La Spezia con l'entroterra parmense e con il nord dell'Italia, costituendo un fondamentale asse viario per l'Europa. I lavori, intrapresi nel 1809, si arrestarono nel 1813 con la caduta di Napoleone. Il percorso iniziava a Parma nei pressi del Ponte di Mezzo, usciva da Porta San Francesco (attuale Barriera Bixio), raggiungeva Fornovo, Berceto e, giunto alla Cisa, si spingeva nel territorio toscano verso Pontremoli. I lavori di completamento, che durarono otto anni ed ebbero un costo superiore a 600.000 lire, ripresero nel 1835 con lo scopo di restaurare il tratto già eseguito, ricostruire i parapetti di legno, completare i fossi e proseguire la strada come da progetto, costruendo muri di contenimento e i ponti necessari (come quello sul torrente Sporzana). Furono edificate all'uopo e a distanze regolari le cosiddette "case di rifugio per gli stradaiuoli", antesignane delle case cantoniere.

Molte delle grandi opere pubbliche di Maria Luigia furono "lavori d'inverno" così chiamati perché si svolgevano intenzionalmente nei mesi invernali durante i quali i contadini non lavoravano la terra, oppure nei periodi di carestia o in qualsiasi momento di difficoltà economica attraversato dai sudditi. Esemplificativa la frase riportata nel testo del volume di Bombelles: Maria Luigia «volle concorrere in maniera più diretta al sollievo di quei disgraziati, mediante lavori pubblici che potessero procacciare occupazione [...], ed assicurare un utile allo Stato».

"Lavori d'inverno" furono la costruzione, nel gennaio 1829, di Porta Santa Croce e di Porta San Barnaba, una porta ad occidente e l'altra a settentrione della città, che andarono a sostituire quelle farnesiane non in asse con le rispettive strade maestre e che costarono alle casse ducali 30.000 lire. Le nuove porte furono aperte al pubblico passaggio il 1° dicembre dell'anno successivo, il 1830.

Anche la costruzione della strada che da Borgotaro porta a Malerino, del 1836 (anno della terribile epidemia di colera), fu un "lavoro d'inverno". Quell'anno la raccolta delle castagne fu tristemente scarsa e non avrebbe assicurato un'adeguata scorta



Ettore Galli, Medaglia per la costruzione del Ponte sul torrente Nure, 1841, argento. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/152-153.

Giuseppe Drugman, Bozzetto della veduta della Strada da Parma a La Spezia dal Monte Prinzerà, 1832-1840, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».





Veduta del Ponte sul Taro in Parma

“Veduta del Ponte
sul Taro”, post 1844,
litografia acquerellata
da Luigi Giarrè. Parma
Collezioni d’Arte
Cariparma Crédit
Agricole, inv. CRP 8250



ai contadini della zona, che avrebbero sicuramente versato in miseria fino all'anno successivo. La duchessa contribuì alle spese dal suo patrimonio personale con 34.000 lire complessive, e la spesa totale fu di 700.000 lire circa. F.C.

ANGELO ROSSENA (San Secondo, 1815 ca.-1880 ca.) dis., GIOVANNI GAIBAZZI (Parma, 1808-1888) inc., *Ritratto di Antonio Cocconcelli, con decorazioni dell'Ordine Costantiniano*, metà del XIX sec., acquaforte, mm 458 x 299. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 11097.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta del Gran Ponte sul Taro*, 1838, Penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «*Ponte sul Taro, sulla Strada Emilia da Parma a Piacenza*», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. I, tav. 17. Parma, Collezione privata.

LUIGI GIARRÈ (notizie 1817-1844) inc., GIARRÈ PIETRO (notizie 1820-1845 c.) inc., *Veduta del Ponte sul Taro*, 1844, incisione 310 x 440 mm. Parma Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole, inv. CRP 1260.

FRANCESCO DURELLI (Milano, 1792-1851) dis., GAETANO DURELLI (Milano, 1789-Ginevra, 1855) inc., *Ponte sul Taro*, prima metà sec. XIX, acquaforte acquerellata mm 272 x 390. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole, inv. CRP 55200.

VINCENZO BERLOTTI (Parma, 1804-1887) lit., LUIGI VIGOTTI (Piacenza, 1807- Parma, 1861) lit., *Statua raffigurante il Torrente Parma sul Ponte del Taro*, 1828, litografia 392 x 512 mm. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole, inv. CRP 13652.

VINCENZO BERLOTTI (Parma, 1804-1887) lit., LUIGI VIGOTTI (Piacenza, 1807-Parma, 1861) lit., *Statua raffigurante il Torrente Stirone sul Ponte del Taro*, 1828, litografia 360 x 400 mm. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole, inv. CRP 8758.

GIOVANNI ANTONIO SANTARELLI (Pescara, 1758- Firenze, 1826), *Medaglia per la costruzione del Ponte sul fiume Taro*, 1819, coniato in oro argento e bronzo. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/136-137-138.

TIPOGRAFIA BODONIANA, *Posa della prima pietra Ponte Taro*, 1819 c., foglio volante. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole, inv. CRP 8251.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta del nuovo Gran Ponte sul torrente Trebbia*, 1837, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIOVANNI ANTONIO SANTARELLI (Pescara, 1758-Firenze, 1826), dritto, FILIPPO VIGHI (Parma, 1805-1836), rovescio, *Medaglia per la costruzione del Ponte sul fiume Trebbia*, 1825, coniato in oro, argento e bronzo. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/139-140.

LUIGI MANFREDINI (Bologna, 1771-Milano, 1840), *Medaglia per la presenza all'inaugurazione del Ponte sul fiume Trebbia dell'imperatore Francesco I e dell'imperatrice Carolina Augusta*, 1825, coniato in oro, argento e bronzo. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/141-142

FRANCESCO DURELLI (Milano, 1792-1851) dis., GAETANO DURELLI (Milano, 1789-Ginevra, 1855) inc., *Ponte sulla Trebbia*, prima metà sec. XIX, acquaforte acquerellata 272 x 390 mm. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole, inv. CRP 55199.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta del nuovo ponte sul torrente Arda*, 1837, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».



Karl Friederich Voigt, Medaglia per la costruzione della Strada della Cisa, 1844, rame. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/150-151.

Karl Friederich Voigt, dritto, Donnino Bentelli, rovescio, Medaglia per la costruzione del Ponte sul torrente Stirone, 1843, rame. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/156.



ETTORE GALLI (Parma, 1808-Monaco di Baviera, 1841), *Medaglia per la costruzione del Ponte sul fiume Arda*, 1841, coniato in oro, argento e rame. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/146-147.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta del nuovo ponte sul torrente Nure*, 1837, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

ETTORE GALLI (Parma, 1808-Monaco di Baviera, 1841), *Medaglia per la costruzione del Ponte sul torrente Nure*, 1841, coniato in oro, argento e rame. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/152-153.

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Ponte sul torrente Sporzana presso Fornovo*, 1840-1842, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Bozzetto della veduta del Ponte sul torrente Sporzana presso Fornovo*, 1840-1842, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

KARL FRIEDERICH VOIGT (Berlino, 1800-Trieste, 1874), *Medaglia per la costruzione della Strada della Cisa*, 1844, coniato in oro, argento e rame. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/150-151.

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *La strada da Parma a La Spezia dalla Chiesa di Piantonia*, 1832-1840, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma 1810-1846), *Strada da Parma a La spezia dal Monte Prinzerà*, 1832-1840, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Bozzetto della veduta della Strada da Parma a La Spezia dal Monte Prinzerà*, 1832-1840, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Unione della Strada postale da Parma a Pontremoli con quella che mette a Borgotaro per Berceto*, 1841, matita, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Nuova Strada che parte dalla Città di Borgotaro e passa dalla Villa detta di Malerino*, 1841, matita, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Nuovo Ponte sul torrente Manubiola nella strada da Berceto a Borgotaro*, 1841-1842, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma 1787-1854), *Veduta del nuovo ponte sul torrente Tidone*, 1842, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

ETTORE GALLI (Parma, 1808-Monaco di Baviera, 1841), dritto, DONNINO BENTELLI (Piacenza, 1807-Parma, 1885), rovescio, *Medaglia per la costruzione del Ponte sul torrente Tidone*, 1843, coniato in oro, argento e rame. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/154-155.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «*Medaglia con Allegoria del fiume Tidone*», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. VI, tav. s.n., Parma, Collezione privata.

KARL FRIEDERICH VOIGT (Berlino, 1800-Trieste, 1874), dritto, DONNINO BENTELLI (Piacenza, 1807-Parma, 1885), rovescio, *Medaglia per la costruzione del Ponte sul torrente Stirone*, 1843, coniato in oro, argento e rame. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/156.



Ettore Galli, dritto, Donnino Bentelli, rovescio, Medaglia per la costruzione del Ponte sul torrente Tidone, 1843, argento. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/154-155.

Karl Friederich Voigt, dritto, Donnino Bentelli, rovescio, Medaglia per la costruzione della strada da Borgo San Donnino ai Bagni di Tabiano, 1845, argento. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/157-158.



PIETRO MAZZA (Parma 1787-1854), *Veduta della Nuova Porta detta di San Barnaba entro la città di Parma*, 1838, matita, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma 1787-1854), *Porta Santa Croce*, 1838, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

KARL FRIEDERICH VOIGT (Berlino, 1800-Trieste, 1874), dritto, DONNINO BENTELLI (Piacenza, 1807-Parma, 1885), rovescio, *Medaglia per la costruzione della strada da Borgo San Donnino ai Bagni di Tabiano*, 1845, conata in oro, argento e rame. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/157-158.

Pietro Mazza del., Isidore-Laurent Deroy lit., Lit. Formentin & C. imp., «Edificio delle Beccherie in Parma», litografia, Monumenti e munificenze..., fasc. III, tav. 6, Parma, Collezione privata.

Pietro Mazza, Veduta del Piazzale e rustici adiacenti al Palazzo del Giardino Ducale di Parma destinato provvisoriamente per Mercato del Bestiame grosso costruito nel 1837 e 1838, 1838, variante annullata, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

3. Le opere per il commercio: Beccherie e Foro Boario

Nel marzo del 1836 Maria Luigia diede avvio a un importante intervento edilizio in quell'area adiacente al polo ducale storicamente denominata *la Ghiaia*. Tratto residuo dell'antico alveo del Parma, la Ghiaia era un ampio spazio aperto, privo di una vera fisionomia urbana, da secoli luogo di mercati ambulanti e del commercio del bestiame, oltre che sede, fin dall'epoca farnesiana, del pubblico macello.

Su disegno di Nicolò Bettoli fu costruito, lungo il lato occidentale in linea con il torrente, il bell'edificio neoclassico delle *Beccherie*, destinato ad accogliere a piano terra 21 rivendite di carne e una ghiacciaia per la conservazione della merce (il livello superiore, disponibile per un utilizzo vario, fu «poscia convertito in sala d'asilo pei fanciulli miserabili della città»). A lavori ultimati, il 12 gennaio 1838, l'immobile, interamente finanziato dall'erario privato della duchessa con 155.000 lire, fu donato al Comune, il quale, riconoscente, fece coniare una medaglia incisa da Ettore Galli.



Il progetto luigino corrispondeva innanzitutto ad un'esigenza igienico-sanitaria, peraltro già avvertita dal precedente governo francese: le botteghe della carne, prima annesse allo stesso macello, si erano poi distribuite nel tessuto urbano operando spesso in condizioni precarie, non facilmente controllabili. La concentrazione in un'unica struttura rendeva agevole il monitoraggio sanitario, oltre a garantire agli esercenti un comodo approvvigionamento presso la vicina struttura di macellazione. Ma l'intervento assunse un valore che andò oltre quello funzionale. L'edificio bettoliano, con il suo porticato ad alte colonne doriche in coccio che ammiccava a quello in granito del Regio, si rivelò decisivo per la trasformazione della Ghiaia in luogo urbano architettonicamente definito. Con le *Beccherie* che ne andarono a segnare il lato occidentale e la storica cortina edilizia sul fronte contrapposto, l'area prese l'aspetto di una vera e propria piazza: una forma che consacrava l'antica valenza civica di questo spazio e che si mantenne fino a quando, circa un secolo dopo, il piccone demolitore della logica modernista sacrificò le *Beccherie* per la realizzazione del Lungoparma. Fu risparmiata la lapide, apposta a suo tempo sull'edificio a memoria della munificenza luigina, ora murata su un corpo di fabbrica nel cortile del Museo Archeologico.

La riqualificazione della Ghiaia promossa da Maria Luigia prevede come irrinunciabile anche l'espulsione definitiva del mercato del bestiame, resa possibile da un secondo rilevante intervento, contestuale a quello delle *Beccherie*: la costruzione, a partire dallo stesso 1836 e fino al 1838, del *Foro Boario*, sede finalmente attrezzata ed efficiente di un commercio che costituiva la ricchezza primaria dello Stato. Fu scelta un'area di proprietà ducale, donata da Maria Luigia, al di là del torrente, a nord-est del Parco, in corrispondenza dell'ultimo tratto dell'attuale Strada delle Fonderie dove insisteva la cinta muraria con il bastione cosiddetto dell'Aquila, abbattuto allo scopo. Spianato il terreno, il foro fu dotato di una struttura coperta per agevolare le trattative di compravendita, con due fronti porticati per il ricovero delle bestie in caso di maltempo; furono approntati abbeveratoi e si procedette anche alla piantumazione dell'area per creare ombra, a riparo dalla calura estiva.

Si realizzava così la prima delle attrezzature funzionali moderne di cui la città fu fornita nel trentennio luigino, e per la prima volta si alterava, demolendo e oltrepassando il limite antico delle mura, una *forma urbis* rimasta intatta per secoli. Il costo dell'opera fu di 100.000 franchi, esclusi i lavori preventivi di demolizione, finanziati dalla duchessa con il fondo dei cosiddetti "lavori d'inverno", che garantivano il sostentamento a centinaia di braccianti inevitabilmente inoperosi nei mesi freddi. Un'assistenza congiunturale non certo risolutiva della disoccupazione dilagante, ma emblematica di quella politica di munificenza che connota il governo di Maria Luigia e a cui questa sovrana deve, in gran parte, la tenace devozione della città.

R.C.



Ettore Galli, Medaglia per la costruzione delle Beccherie Nuove, 1838, argento. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/148-149.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Edifizio delle Beccherie nella Piazza della Ghiaja eretto nel 1837, 1838*, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «*Edifizio delle Beccherie in Parma*», litografia, *Monumenti e munificenze...*, fasc. III, tav. 6. Parma, Collezione privata.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta del Piazzale e rustici adiacenti al Palazzo del Giardino Ducale di Parma destinato provvisoriamente pel Mercato del Bestiame grosso costruito nel 1837 e 1838*, 1838, variante annullata, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Nuovo Mercato del Bestiame grosso in Parma costruito nell'anno 1837, 1838 c.*, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «*Mercato del bestiame in Parma*», litografia, *Monumenti e munificenze...*, fasc. III, tav. 7. Parma, Collezione privata.

ETTORE GALLI (Parma, 1808-Monaco di Baviera, 1841), *Medaglia per la costruzione delle Beccherie Nuove*, 1838, coniata in oro, argento e rame. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/148-149.



Pietro Mazza, Libreria De Rossi situata nella Ducale Biblioteca di Parma costruita nel MDCCCXX, 1841, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

4. Le opere: cultura e ricreazione

Le istituzioni culturali in Pilotta

Molteplici e sostanziali furono gli interventi che coinvolsero nel periodo luigino le realtà ospitate dalla grande mole della Pilotta, divenuta nel tempo, da contenitore dei servizi di corte, sede delle principali istituzioni culturali della città. I progetti intrapresi dalla duchessa furono incoraggiati dall'opera di appassionati e intelligenti funzionari e non si limitarono, come sempre era avvenuto in passato, a riutilizzare i severi volumi farnesiani. Questi, piuttosto, furono reinterpretati secondo precisi modelli architettonici rispondenti al ruolo che le istituzioni erano chiamate a svolgere, quello «di utilità per lo Stato, siccome fonti di pubblica istruzione». La politica culturale di Maria Luigia allineava Parma alle grandi capitali europee della Restaurazione, che facevano proprie alcune fondamentali, ormai irrinunciabili, conquiste dell'Età dei Lumi. Il decreto sovrano del 24 ottobre 1817 dichiarava «ducali» la *Biblioteca* e il *Museo d'Antichità*, stabilendo che fossero mantenuti con fondi del Tesoro, come peraltro l'*Accademia di Belle Arti*. Oltre ai finanziamenti ordinari le istituzioni poterono contare su costanti elargizioni ed acquisti da parte della duchessa, interessata ad arricchire le varie collezioni.

Proprio in occasione dell'acquisizione della straordinaria libreria di testi orientali di Gian Bernardo De Rossi, comprata dalla duchessa per 100.000 lire, fu allestita nella *Biblioteca*, tra il 1817-1820, una sala dedicata, con arredi lignei in stile Impero – ancora conservati – e decorazioni pittoriche di Giovanni Battista Borghesi. Sull'onda di un'espansione costante della raccolta, nel 1828 Maria Luigia autorizzò un significativo ampliamento della *Biblioteca* con la costruzione, su disegno di Nicolò Bettoli, di un nuovo corpo di fabbrica addossato al fronte meridionale della Pilotta, in affaccio sulla Ghiaia. È la cosiddetta «sala di Maria Luigia», ambiente dalle dimensioni imponenti, maestoso quanto elegante nelle sobrie linee neoclassiche delle sue scaffalature, sulle quali prevale l'immagine dei libri allineati a nudo. La decorazione della volta a finti cassettoni e riquadri figurati si deve a pittori accademici guidati da Francesco Scaramuzza; l'articolato programma iconografico è teso a celebrare la cultura sia umanistica che scientifica con scene mitologiche (*Prometeo e il ratto della scintilla del sapere*) ed episodi allusivi alla gloriosa storia culturale della città (la presenza di Francesco Petrarca a Parma e l'adunanza dell'Accademia degli Innominati alla presenza di Torquato Tasso e Giovanbattista Guarini). La presenza della «munifica Principessa», quasi una Minerva, divinità sotto le cui vesti Borghesi l'aveva già raffigurata nella sala De Rossi, è simboleggiata dai suoi stemmi sorretti da putti negli ottagoni a fianco del medaglione centrale. Ancora oggi la «Sala Nuova», anche per le accorte scelte di illuminazione, risulta perfettamente funzionale allo studio. L'impresa costò 55.000 lire e fu conclusa nel 1834, dando collocazione a 30.000 volumi.



Pietro Mazza, Nuova Galleria dell'Archivio dello Stato, 1833, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

Pietro Mazza del., Isidore-Laurent Deroy lit., Lit. Formentin & C. imp., «Galleria dell'Accademia delle Belle Arti in Parma», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. I, tav. 9, Parma, Collezione privata.



Anche il *Museo d'Antichità*, alloggiato al primo piano del palazzo, li dov'è oggi, beneficiò della sensibile generosità della duchessa che ne incrementò le collezioni con acquisti di libri e reperti. Questi ultimi aumentarono considerevolmente anche in virtù dei nuovi scavi promossi a Veleia e a una serie di scoperte fortuite emerse nel corso dei numerosi lavori edilizi realizzati in ambito urbano.

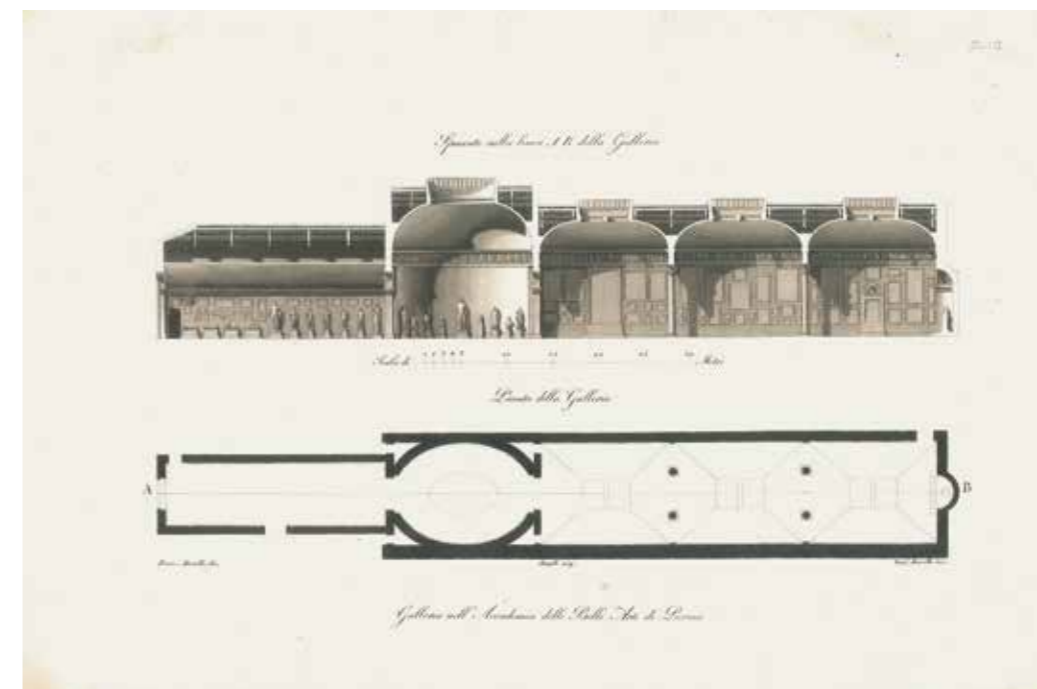
Ancora in Pilotta, nel 1833 Maria Luigia pose mano all'*Archivio dello Stato*, ubicato al secondo piano del corridore d'Ottavio, al di sopra della Galleria Petitot. Ne commissionò a Nicolò Bettoli un prolungamento negli spazi sovrastanti il vestibolo del Farnese, allo scopo di conservare in un sol luogo le copie di tutti gli atti notarili delle tre capitali del Ducato.

Grande attenzione la duchessa riservò all'*Accademia Parmense di Belle Arti*, fondata da don Filippo di Borbone già nel 1752 e di fatto avviata cinque anni più tardi negli austeri ambienti della fabbrica farnesiana. Perduto il prestigio internazionale conquistato in epoca settecentesca, svilita e svuotata dei suoi capolavori durante il dominio napoleonico, l'istituzione ritrovò vigore con la nuova sovrana, divenendo il cardine del generoso mecenatismo ducale e lo strumento privilegiato della promozione artistica e culturale del nuovo Stato. Fin dal 1816 la duchessa si interessò all'Accademia, ristabilendo con decreto le antiche Costituzioni borboniche nell'intento di ridare all'ente «l'antica sua celebrità e splendore». Sarà tuttavia il nuovo Statuto, promulgato da Maria Luigia nel gennaio del 1822, a segnare l'inizio di un nuovo corso per l'Accademia parmense, il cui finanziamento fu inserito, al pari delle altre istituzioni, nel bilancio annuale dello Stato e posto a carico del Tesoro. Il Regolamento luigino riformò l'organizzazione accademica ripristinando, con rinnovata ufficialità, la prassi dei concorsi: quelli «di Scuola», premiati con medaglie, quello triennale aperto ai forestieri

(che non ebbe fortuna) e soprattutto il Gran Premio annuale, rivolto ai soli artisti «Nazionali» e destinato a rotazione alle tre discipline canoniche – Pittura, Scultura e Architettura –, con un occhio di riguardo alla prima, bandita ogni due anni. Nel caso il Premio di volta in volta previsto non fosse aggiudicato per difetto di concorrenti o di opere meritevoli, lo Statuto prevedeva un'inedita apertura del concorso alla «Pittura di Paese» o all'«Intaglio su rame», quest'ultimo in realtà mai indetto. La *Scuola di incisione* di Paolo Toschi, fiore all'occhiello dell'Accademia parmense nel periodo luigino, operava soprattutto in una logica di mercato, poco interessata a medaglie e premi.

La partecipazione della duchessa alla vita dell'istituzione fu sempre fattiva, presenziando spesso alle cerimonie pubbliche, come ci mostra il dipinto di Johan Anton Pock, del 1821, che ritrae la prima solenne premiazione accademica da parte della sovrana, avvenuta già nel 1817, a un anno dal suo insediamento nel Ducato.

Tra i concorsi accademici previsti dal nuovo statuto luigino, il più ambito era senz'altro quello per il Gran Premio annuale che garantiva ai vincitori un finanziamento di 2.500 lire per un soggiorno formativo a Roma, il cosiddetto pensionato, straordinaria occasione di confronto e apertura culturale, oltre che strumento di sostegno economico a giovani quanto squattrinati artisti. Sia le opere vincitrici di concorso che i saggi di profitto inviati a Parma, per obbligo statutario, dagli allievi pensionati erano e rimanevano di proprietà dell'Accademia. Così si formava, per gran parte, la collezione pubblica ottocentesca oggi ancora in Pilotta, così si



Gaetano Durelli, Spaccato e Pianta della Galleria nell'Accademia delle Belle Arti di Parma, prima metà sec. XIX, acquaforte acquerellata, da Francesco Durelli, contenuta in Folchino Schizzi, *Il Calomero o Un Bel Giorno*, Milano, Tipografia Bettoni 1827 (II edizione). Busseto, Biblioteca Fondazione Cariparma, inv. 69969.



Giovanni Battista Vighi, Medaglia di premiazione per gli allievi dell'Accademia di Belle Arti, 1817, oro. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/134-135.

arricchiva il patrimonio di quella *Galleria*, allora accademica e dunque *in primis* didattica, al cui futuro assetto museale la duchessa concorse in modo decisivo.

In essa avevano trovato posto i numerosi dipinti rientrati dalla Francia, a cominciare dal capolavoro correggesco per antonomasia, la *Madonna del San Girolamo*. Le opere rimpatriate si aggiunsero a quelle delle collezioni ducali borboniche trasferite dalle residenze di corte, alle pale d'altare via via asportate dagli edifici di culto soppressi e ai dipinti della produzione accademica settecentesca. L'incremento della raccolta suggerì un intervento di riordino e ampliamento dei vecchi spazi espositivi, ubicati al primo piano dell'ala sud-occidentale della Pilotta: la grande sala alla sinistra del vestibolo del Farnese, già sede della biblioteca farnesiana, e gli adiacenti locali, modesti e frammentati, dell'ex Rocchetta viscontea. Il progetto fu curato a due mani da Paolo Toschi, direttore dell'Accademia, e da Nicolò Bettoli, architetto di corte, la cui cifra progettuale segna di fatto tutta la città luigina. Tra il 1821 e il 1825 si realizzò la prima fase dei lavori che vide la distruzione del teatro di Stefano Lolli fiancheggiante il Farnese e la realizzazione nel suo invaso di una grande sala in asse con quella antica e ad essa raccordata da una ambiente ovale. Come illustra la tavola pubblicata da Bombelles, si disegna così una lunga ininterrotta galleria, quella recuperata negli anni Novanta del secolo scorso, pausata da quattro colonne in finto marmo e quasi siglata nel suo nitore neoclassico dall'erma canoviana di Maria Luigia nella nicchia di fondo (poi sostituita dal marmo, sempre di Canova, con l'effigie della duchessa in veste di Concordia, commissionato a suo tempo da Napoleone).

L'ambiente ovale accolse un'importante sezione archeologica, con i due colossi provenienti dagli Orti farnesiani sul Palatino e i reperti rinvenuti negli scavi tardosettecenteschi di Veleia, comprendenti il ciclo di età giulio-claudia (in seguito collocato nel *Museo d'Antichità*). Sulle pareti delle due grandi sale in asse, invece, secondo modi propri della museografia ottocentesca, si addensarono le opere pittoriche inevitabilmente livellate dalla compatta sequenza espositiva. Un affollamento che quasi strideva con l'armonica impostazione neoclassica dell'architettura nella quale la pittura quasi si perdeva, sovrastata dalla limpida sobrietà dello spazio. Tra il 1835-1838, mentre iniziava l'acquisto di importanti quadrerie dalla nobiltà decaduta, si intervenne nelle "camere" della Rocchetta, destinate ad ospitare solo i dipinti correggeschi, in una logica di sottolineatura dei grandi capolavori che apparteneva all'approccio critico del periodo. Qui fu scelta una sequenza espositiva pausata che invitava al dialogo intimo con l'arte: si volle che una sola opera campeggiasse nelle minuscole stanze, e si riservò alla *Madonna del San Girolamo*, vertice della pittura dell'Allegri, una sorta di sacello ottagonale, quasi uno scrigno per il tesoro della raccolta. Così con la solenne galleria e con le camere della Rocchetta, luoghi quasi privati per private emozioni, prendeva forma il primo vero museo pubblico e aperto, trasformando definitivamente l'idea e l'assetto dell'antica pinacoteca accademica.

R.C.

A. DALCÒ (attivo a Parma nella prima metà del XIX sec.) dis., A. DALCÒ inc., *Erma di Maria Luigia*, 1818, bulino mm 420 × 310. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 11032.

ARTISTA DI AMBITO PARMENSE, *Ritratto di Maria Luigia*, 1847 post, gesso, da Antonio Canova, cm 57.5 × 34 × 21. Parma, Collezione privata

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta interna della Galleria della D.le Accademia delle Belle Arti*, variante annullata, 1837, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta interna della Galleria della Ducale Accademia delle Belle Arti*, 1837 c., inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., "Galleria dell'Accademia delle Belle Arti in Parma", litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. I, tav. 9. Parma, Collezione privata.

GIOVANNI BATTISTA VIGHI (Parma, 1774-1849), *Medaglia di premiazione per gli allievi dell'Accademia di Belle Arti*, 1817, coniatà in oro, argento e bronzo. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, F 3059/134-135.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta interna della nuova Gran Sala della Ducale Biblioteca di Parma*, 1837, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Libreria De Rossi situata nella Ducale Biblioteca di Parma costrutta nel MDCCCXX*, 1841, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Nuova Galleria dell'Archivio dello Stato*, 1833, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

CHARLES-RENÉ DE BOMBELLES, *Monumenti e munificenze di S.M. la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla*, Lit. Formentin & C. imp., Parma-Parigi 1845. Parma, Biblioteca Fondazione Cariparma, 4491.

Le più Insigni Pitture Parmensi indicate agli amatori delle Belle Arti, Parma dalla Tipografia Bodoniana, 1809 [i.e. 1816]. Parma Biblioteca Fondazione Cariparma, 3064.

Opera contenente 70 rami realizzati da Francesco Rosaspina su disegno di Francisco Vieira che illustrano le più significative pitture parmensi. Il volume già in essere nel 1809 fu pubblicato solo nel 1816 dopo il rientro dei dipinti trasferiti in Francia da Napoleone. La raffinatissima edizione in folio e in quarto fu dedicata dalla vedova Bodoni alla duchessa Maria Luigia.

GIOVANNI ANTOLINI, *Le Rovine di Veleia*, vol. I, Società tipografica de' classici italiani, Milano 1819, Parma, Biblioteca Fondazione Cariparma, 3444.

Decreto di riordinamento e Statuto della Ducale Parmense Accademia delle Belle Arti, Parma 20 gennaio 1822, Parma, Biblioteca Fondazione Cariparma, 3191.

Miscellanea di Decreti e Risoluzioni per la Ducale Parmense Accademia delle Belle Arti e Statuto (1819-1829), Parma fine del XIX sec., Parma, Biblioteca Fondazione Cariparma, 3193.

FOLCHINO SCHIZZI, *Il Calomero o Un Bel Giorno*, Milano, Tipografia Bettoni 1825 e 1827 (I e II edizione). Busseto, Biblioteca Fondazione Cariparma, invv. 69968 e 69969.

Il volume, che contiene un poemetto celebrativo della figura di Maria Luigia composto dal Conte Schizzi, "Socio Corrispondente dell'Ateneo Veneto", conosce due edizioni. La prima del 1825, con il titolo *Il Calomero*, è dedicata «Ai Colti e Gentili Parmigiani», fortunati sudditi della Duchessa; nel prologo l'autore, consapevole della contemporanea pubblicazione a Parma del primo fascicolo dei *Monumenti innalzati dal 1814 a tutto il 1823* a cura dello Studio Toschi-Isac, dichiara di non voler comunque desistere dall'impresa tanto più che il volume verrà editato in 200 esemplari non destinati al commercio, per non arrecare «il menomo danno agli egregi Editori di Parma». La seconda edizione del 1827 è invece direttamente dedicata «Alla Maestà di Maria Luigia», con il titolo italiano *Un Bel Giorno* e con un prologo modificato. A coronamento del volume sono stampate una serie di tavole ad opera di Francesco e Gaetano Durelli alcune delle quali presenti in mostra.

Il Palazzo e il Giardino Ducale

Fu Ottavio Farnese, secondo duca di Parma e Piacenza, nel 1560, a volere la costruzione di una villa suburbana in Oltretorrente, luogo di piacere e di delizia di una corte che si era da poco insediata in città. Nel corso dei secoli sia il palazzo sia il giardino subirono consistenti modifiche dovute al mutare del gusto e delle esigenze della corte. Fu però con Maria Luigia che Palazzo e Giardino persero la loro connotazione di luoghi privati e vennero aperti al pubblico; la duchessa investì un'ingente somma, attingendo dal proprio erario personale, per sostenere le opere di restauro e manutenzione necessarie per l'adeguamento del luogo alla nuova funzione.

Il primo intervento eseguito fu, nel 1829 e per una spesa complessiva di 19.000 lire, il restauro della peschiera del Giardino. Dal 1690, anno della sua creazione, ben poco interesse era stato rivolto a questo laghetto che cominciava a richiedere cure più attente. Si procedette, quindi, al suo svuotamento in modo tale da consentire la sostituzione di tutte le tubature poste sul fondale e la riedificazione dei muri di contenimento.

A consacrazione della funzione pubblica conferita al Palazzo Ducale, nel 1832, al primo apparire in Europa del colera, Maria Luigia avviò una serie di lavori di adattamento dell'edificio in «*Spedale*» idoneo, all'occorrenza, ad accogliere malati durante le epidemie. Tuttavia i maggiori interventi di ristrutturazione del palazzo si compi-

Pietro Mazza del.,
Isidore-Laurent Dero
y lit., Lit. Formentin &
C. imp., «Palazzo del
Giardino Ducale in
Parma, parte esterna
verso la terrazza»,
litografia, in *Monumenti
e munificenze...*, fasc.
IV, tav. 46, Parma,
Collezione privata.



rono tra il 1838 ed il 1840, e costarono alla sovrana ben 110.000 lire. Furono ricostruiti i tetti che versavano in pessimo stato, restaurate le facciate e gli affreschi della sala di Malosso ad opera di Giovanni Battista Borghesi. Allo stesso artista fu affidato il compito di raccogliere e ordinare i ritratti dei duchi della città e delle famiglie regnanti che furono successivamente collocati all'interno del palazzo stesso. La nuova funzione pubblica dell'edificio permetteva ora l'esposizione temporanea e periodica delle opere di produzione accademica.

Nel 1840 si diede anche l'avvio al restauro del palazzetto Eucherio Sanvitale il cui usufrutto abitativo era stato assegnato al direttore del giardino. Per corrispondere alla nuova funzione l'edificio rinascimentale subì modifiche quali l'aggiunta di alcune stanze tra le torrette meridionali e il tamponamento delle logge.

Nello stesso anno il Giardino fu dotato di un'aranciaia, lunga circa 80 metri e costata 35.000 lire, per il ricovero nel periodo invernale delle numerose piante di agrumi che ornavano, in doppie fila, il viale principale del giardino. Fu riadattato a tale scopo un lungo magazzino porticato situato a fianco del palazzo, che venne chiuso con ampie vetrate e dotato di un piccolo ambiente, la stufa, riscaldato nei mesi invernali per ospitare le piante tropicali.

Nel 1841 si procedette alla demolizione del bastione sforzesco detto "della Fontana" per realizzare un ampio frutteto in sostituzione di un'area incolta ricoperta da rovi e si intervenne sull'antica cinta muraria, sempre a nord, con un'opera di consolidamento che costò oltre 54.000 lire.

L'ultima opera che venne eseguita all'interno del Giardino fu la sostituzione, nel 1842, della scalinata in cotto posta al capo sud del ramparo occidentale del giardino con una nuova, d'impianto più semplice, in pietra di Cassio. F.C.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta della Peschiera del Giardino di Parma rinnovata nell'anno 1829*, 1838, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Facciata principale del Palazzo del Giardino Ducale di Parma*, 1841 c., penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Palazzo del Giardino Ducale parte esterna verso la terrazza*, 1841 c., penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Nuova Scala costrutta nel Ducale Giardino di Parma nel 1842*, 1842, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DERROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «Palazzo del Giardino Ducale in Parma, parte esterna verso la terrazza», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. IV, tav. 46. Parma, Collezione privata.

Le scuole e le residenze collettive

Maria Luigia, sin dall'inizio del suo governo, mostrò sensibilità verso i problemi inerenti l'educazione dei giovani e, tra le prime innovazioni in campo legislativo

messe in atto, vi furono certamente quelle dedicate alla formazione delle nuove generazioni. La duchessa si prodigò per il ritorno degli ordini religiosi in ambito pedagogico, affidando ad essi il compito di istruire i giovani sudditi, ritenendo che la morale cristiana potesse costituire un importante fondamento dello Stato, in netta contrapposizione alla politica dei precedenti governi. Maria Luigia varò un piano per l'insegnamento nelle scuole dell'intero Ducato, che si distinguevano in superiori (Università di Parma e il Ginnasio di Piacenza), secondarie e primarie: in queste ultime, vi era il maestro unico; l'orario consisteva in tre ore al mattino e due nel pomeriggio. L'insegnamento era rivolto a tutti i fanciulli e ragazzi del Ducato ed era gratuito per i meno abbienti. Nell'agosto del 1819 venne nominato Primo Ispettore delle Pubbliche Scuole il sacerdote don Paolo Gandolfi, al quale vennero affidati i compiti di vigilanza sul metodo di insegnamento e di preparazione professionale dei nuovi maestri per tutte le scuole del Ducato, comprese quelle reggimentali.

Nella seconda fase del suo governo, Maria Luigia dedicò ancora maggiori attenzioni al settore dell'istruzione, cercando di rinnovare due importanti istituzioni: il Collegio dei Nobili e il Collegio Lalatta.

Il Collegio dei Nobili venne fondato nel 1601 da Ranuccio Farnese allo scopo di istruire la classe nobile cittadina e non solo. Dal 1604 l'insegnamento era stato affidato ai padri Gesuiti, i quali gestirono il Collegio fino al 1768, anno della loro cacciata. Situato nel cuore di Parma, fu un punto di riferimento culturale sia per l'aristocrazia della città, sia per le grandi casate d'Europa.

Il Collegio Lalatta venne fondato da monsignor Antonio Lalatta e iniziò l'attività nel novembre del 1755. Era situato nell'antico Palazzo dell'Arena, diventato di proprietà della famiglia Lalatta, da cui l'istituto prese il nome. A differenza del Collegio dei Nobili, quello Lalatta era frequentato dalla borghesia cittadina.

Al fine di contenere i costi e per far fronte al calo delle iscrizioni, Maria Luigia unificò i due istituti con il decreto del 20 ottobre 1831. La sede definitiva fu il Palazzo dell'Arena e il Collegio prese nome di «Collegio Ducale Maria Luigia». Affidato in un primo tempo ai monaci Benedettini, a partire dal 1833 furono i padri Barnabiti a curarne la didattica. All'interno del Collegio erano ammessi i giovani di famiglie nobili e quelli di «civile condizione», e gli insegnamenti partivano dal corso elementare fino agli studi di filosofia. Erano previsti corsi di calligrafia, lingue straniere, musica, pittura, architettura, ornato, equitazione, scherma e ballo.

Nei primi anni dalla sua apertura, il Collegio contava quaranta studenti frequentanti a titolo gratuito: otto di loro erano a carico della duchessa, gli altri del pubblico erario, dei comuni di Parma, Piacenza, Guastalla e del Collegio stesso. Gli iscritti aumentavano di anno in anno e questo rese necessario l'ampliamento degli spazi, su cui si intervenne dal 1836 al 1847 ad opera dell'architetto di corte Nicolò Bettoli. Questi, su incarico della sovrana, costruì *ex novo* l'ala est, l'ala sud ed ampliò l'ala ovest. I lavori, che diedero al palazzo un'impronta neoclassi-

ca, costarono in tutto 100.000 lire. Nel frattempo i padri Barnabiti potenziarono il Collegio e nel 1872, ultimo anno in cui esso fu retto da religiosi, gli iscritti erano 140, provenienti anche da altre città.

Per i figli dei militari venne invece appositamente istituita nel 1818 una scuola denominata «Compagnia di figli di truppa»: nei primi anni agli alunni – che avevano un'età dai 6 ai 18 anni – venivano impartiti insegnamenti di religione, scrittura, lettura, aritmetica, disegno topografico e arte militare. Una volta terminati gli studi, i giovani dovevano obbligatoriamente servire per cinque anni nelle milizie della duchessa. L'istituto era nel Ducale Castello, ossia all'interno della Cittadella farnesiana. La scuola era un edificio a tre piani, austero, privo di decorazioni sulle pareti esterne, ad eccezione delle fasce marcapiano; all'interno ciascun piano ospitava una Compagnia: l'edificio rappresentato nella litografia eseguita dal Deroy su disegno di Pietro Mazza, costò quasi 70.000 lire.

Nel 1833 le domande di ammissione erano aumentate poiché si iscrivevano anche i figli dei cittadini non militari. Per questo motivo, con sovrano decreto del



Ferdinando Passani, Interno dell'Edificio della Scuola Militare, 1843, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

1836, l'accesso venne ampliato a chiunque volesse frequentare la scuola, che mutò denominazione in "Scuola Militare". In seguito a questa riforma, il numero degli alunni raggiunse le 210 unità: 60 a titolo gratuito e 150 a pensione. Tale incremento rese necessario il trasloco della scuola dalla Cittadella all'ex convento dei Servi che, tra il 1842 e il 1843, venne completamente ristrutturato. Furono spesi 32.000 lire dall'erario dello Stato. A differenza delle altre scuole, l'istituto era amministrato dai militari a cui era affidata anche la didattica, eccezione fatta per alcune materie come religione e letteratura. Gli allievi, a loro volta, erano obbligati ad indossare la divisa, mentre l'obbligo di prestare servizio nelle milizie della duchessa fu limitato solo ai 60 che frequentavano la scuola gratuitamente. Con gli studi fatti gli alunni diventavano abili a praticare la carriera scientifica, le attività commerciali o curare gli affari di famiglia.

Risulta dunque evidente che Maria Luigia considerava l'istruzione dei fanciulli e dei giovani fondamentale per la crescita e lo sviluppo del Ducato; in particolare, maggiori sforzi in tal senso vennero indirizzati per far sì che anche le famiglie più indigenti potessero mandare a scuola i propri figli, togliendoli in tal modo dalla

strada e fornendo un'istruzione di base che permettesse loro di leggere, scrivere e far di conto. Per questo motivo la duchessa chiamò a Parma nel 1837 i Fratelli delle Scuole Cristiane, istituto fondato in Francia da padre Giovanni Battista de La Salle. Per gli alloggi dei maestri, che all'epoca erano sette, e per la sede della scuola, la duchessa individuò alcune parti del soppresso monastero di Sant'Alessandro sopravvissute alle demolizioni operate per l'edificazione del Teatro Ducale. L'adeguamento degli spazi, necessario per accogliere sia gli alunni sia gli insegnanti, fu interamente a carico della duchessa e ammontò a circa 34.000 lire. L'insegnamento era completamente gratuito, così come aveva voluto il fondatore, padre Giovanni Battista de La Salle, ed era rivolto alle fasce più disagiate della popolazione; le materie insegnate, oltre alla dottrina cristiana, erano aritmetica, grammatica italiana, calligrafia e le principali nozioni di storia e geografia, nonché le "buone maniere". Gli insegnanti della Scuola della Dottrina Cristiana erano altamente qualificati: si trattava infatti di laici che prendevano i voti, dedicando la loro vita esclusivamente all'insegnamento ai bambini, aggiornandosi e studiando continuamente, proprio come stabilito dal fondatore della scuola.

Altro importante intervento di Maria Luigia fu la fondazione del Seminario di Berceto; fu il vescovo di Parma, monsignor Loschi, a caldeggiare la realizzazione del seminario, che avrebbe risolto i problemi delle famiglie dei paesi di montagna che vedevano troppo spesso partire alla volta di Parma i propri giovani che intendevano prendere i voti, con gravi spese per le famiglie. Poteva anche accadere che, una volta presi i voti, i ragazzi non facessero più ritorno nei paesi d'origine, lasciando così le parrocchie di montagna prive di sacerdoti. Con decreto del 2 luglio 1839, la duchessa autorizzava la fondazione del Seminario, che dipendeva direttamente da quello di Parma; Maria Luigia, inoltre, concesse al vescovo la facoltà di raccogliere offerte tra i privati per fronteggiare le prime spese e il mantenimento del nuovo istituto. In questo frangente, il sacerdote don Giovanni Battista Laurenti donò il dismesso convento degli Agostiniani, che aveva acquistato tempo prima, e alcuni terreni circostanti; intervenne anche Maria Luigia con un decreto del 19 agosto dello stesso anno che stabiliva per l'erario pubblico il versamento di una quota annuale di 2.000 lire, mentre lei stessa versò 20.000 lire dalle casse personali per l'acquisto di alcuni terreni. L'ormai ex convento degli Agostiniani, di cui faceva parte il Santuario della Madonna delle Grazie, venne così in quegli anni ristrutturato ed ampliato per accogliere i novizi. Aperto nel 1841 con ben 56 iscritti, il Seminario di Berceto fu anche convitto.

R.S.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Nuovo Stabilimento delle Scuole Cristiane in Parma*, 1838, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «*Stabilimento delle scuole della Dottrina Cristiana in Parma*», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. III, tav. 4. Parma, Collezione privata.



Pietro Mazza del., Isidore-Laurent Deroy lit., Lit. Formentin & C. imp., «Stabilimento delle scuole della Dottrina Cristiana in Parma», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. III, tav. 4, Parma, Collezione privata.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Caserna costrutta nel Ducale Castello di Parma*, 1843, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

FERDINANDO PASSANI (Colorno, 1804-post 1841), *Interno dell'Edifizio della Scuola Militare*, 1843, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Edifizio nel Comune di Berceto destinato per un nuovo Seminario di Chierici*, 1841, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta del Collegio Maria Luigia verso gli orti, ove rappresentasi una parte costrutta di nuovo*, 1841 e 1842, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «Seminario di Berceto», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. V, tav. 28, Parma, Collezione privata.

Il nuovo Teatro Ducale di Parma

Cominciato nel 1821 su disegno di Nicolò Bettoli, «è ragguardato a buon diritto siccome uno de' melio intesi edificii di questa fatta che si conoscono in Italia». Quando nei primi decenni dell'Ottocento mutò il modo di intendere ed ascoltare l'opera in musica, il glorioso Teatro Ducale della Riserva, progettato da Stefano Lolli, si scoprì ormai inadeguato alle differenti esigenze della produzione teatrale e ai criteri di rappresentanza e decoro espresse dalla casa regnante. La duchessa, latrice di una ricca e florida tradizione musicale viennese prima e parigina poi, manifestò sempre un fervido sostegno alla musica sia in ambito

privato – costituendo un ricco archivio musicale – che in quello pubblico, attraverso appuntamenti concertistici a corte (le “accademie”) e mediante l'attività teatrale. Si rese necessario, dunque, un nuovo teatro, adatto alle necessità di un pubblico più variegato, comprensivo di spazi privati e differenziati e, soprattutto, un impianto architettonico che lo rendesse non solo autonomo, ma anche ben distinguibile nel tessuto urbano poiché «un tal monumento mancava alle ricreazioni de' sudditi Parmensi: mancava al bisogno e alla civiltà di una popolazione che singolarmente degli spettacoli scenici e dell'armonia si compiace».

Pietro Mazza, Facciata del nuovo Teatro Ducale di Parma eretto dal 1821 al 1829, 1838, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».



Per il Nuovo Teatro Ducale fu scelto un luogo strategico, un'area non lontano dal Palazzo Ducale e da Santa Maria della Steccata. Si decise di abbattere la maggior parte del complesso monastico delle Benedettine di Sant'Alessandro, già chiuso dai provvedimenti napoleonici e, in quel momento, ancora utilizzato come abitazione provvisoria per le monache. L'operazione fu celere, cosicché, nell'estate del 1822, erano già stati scavati 15.000 metri quadrati di terreno.

All'architetto ducale Nicolò Bettoli fu affidato il progetto architettonico di un teatro “all'italiana”, all'architetto Paolo Gazola il compito di sovrintendente ai lavori, a Paolo Toschi quello di consulente. L'impresario era Amedeo Rosazza, uno dei maggiori imprenditori dell'edilizia ducale. Il ruolo del Toschi apparve da subito ben più di quello di mero consulente; propose, infatti, idee per la facciata e la decorazione del soffitto interno, disegnò, inoltre, gli ornati di boccascena e foyer entrando comunque costantemente nel merito delle scelte artistiche. Seppe anche interpersi nelle decisioni governative tanto da avere l'ardire di escludere dalla rosa dei collaboratori nomi internazionali fra i più eccellenti. È un fatto che alla fabbrica intervengano, con la sola eccezione per scultore Tommaso Bandini, soltanto «abilissimi artisti nostrali» fra i quali gli ornatisti Girolamo Gelati e Giacomo Smit, Alessandro Cocchi per le decorazioni in chiaroscuro degli interni, Nicola Drugman per le parti di falegnameria. Una deroga fu data a Giovanni Battista Borghesi, a quel tempo già artista acclamato e apprezzato dalla duchessa. A lui si devono la dipintura del soffitto interno e del sipario in cui, in un ameno bosco originario, chiamò a raccolta le divinità tutte a celebrare i fasti della sovrana e la gloria dell'arte drammatica che proprio qui avrebbe accolto il plauso del teatro intero. Discussioni infinite fra il Bettoli e la Commissione dell'Accademia di Belle Arti, che arrogavano diritti sulle scelte progettuali, portarono a molteplici variazioni su materiali e colori, ma alla fine del 1823 erano già pronti i muri portanti del teatro, largo 37,50 metri e lungo 84,50 metri, nonché il tetto su cui montarono ben 12 parafulmini.

Si potevano apprezzare, poi, anche le finestre rettangolari sui lati e sul retro, che ancora oggi determinano l'imponenza neoclassica dell'edificio.

Gran parte del 1824, avendo terminati i lavori in muratura, fu spesa per la realizzazione delle pavimentazioni, del cavalcavia nord, della volta del Ridotto e del primo ordine di palchi.

Nel 1826 furono ultimati parapetti, finestroni e scale. Apparve chiara, così, la dimensione propria di un edificio teatrale moderno che si presentava ricco di corridoi, passaggi, cunicoli, botole, e che si volle soprattutto curato anche sotto il profilo acustico. In ultima istanza arrivò il telone per il sipario del Borghesi.

Il Nuovo Teatro Ducale, con una capienza di 1.800 posti, si inaugurò nel 1829. Il costo complessivo fu stimato in 1.190.664 lire.

In stile neoclassico, si presenta con una facciata timpanata alta 29 metri, caratterizzata da un portico composto da dieci colonne di granito del lago Maggiore con



Pietro Mazza del.,
Isidore-Laurent Deroy
lit., Lit. Formentin &
C. imp., «Interno della
Sala del Nuovo Teatro
Ducale di Parma», 1845,
litografia, in *Monumenti
e munificenze...*, fasc.
II, tav. 12, Parma,
Collezione privata.

raggiungere i locali a lei riservati a fianco della sala del ridotto, dall'altro, successivamente abbattuto, avrebbe potuto raggiungere direttamente il suo palco di famiglia laterale, corrispondente all'attuale palco 2 del secondo ordine. Un altro cavalcavia, laterale all'edificio e tuttora esistente, metteva in comunicazione il teatro con la sala prove e i locali per il personale ricavati nella ex canonica di Sant'Alessandro. I portici dei cavalcavia a lato della facciata tuttora esistenti furono invece predisposti per il parcheggio delle carrozze: in caso di pioggia, scendendo dal veicolo, si avrebbe avuto accesso diretto al teatro attraverso due entrate laterali: una che oggi immette nel vestibolo, l'altra collocata dietro la biglietteria.

Con la realizzazione del Nuovo Teatro Ducale si superò il modello di teatro pubblico di corte facendolo uscire da una sede architettonica incapace di connotarne esteriormente la funzione, e sostituendolo con un edificio capace di mantenere uno stretto legame con l'assetto urbanistico circostante, assolvendo di contro al compito di creare filtri urbani, quinte architettoniche inedite e collegamenti privilegiati e strategici con i centri del potere.

All'interno, la sala grande, preceduta da un foyer, presentava alcune differenze rispetto alla struttura che poi sarebbe divenuta stabile: il palcoscenico si spingeva di alcuni metri all'interno della sala, nel proscenio, oggi occupato dall'orchestra, la quale occupa lo spazio oggi affidato alle prime file della platea. Ancora non esisteva la buca in cui sono ospitati gli strumentisti, i quali si trovavano allo stesso livello della platea.

Dell'apparato decorativo originale del 1829 resta soltanto quello della fascia in-

capitelli di ordine ionico capace di interpretare la solida architettura padana come già aveva supposto il Petitot che impartì ai palazzi nobiliari della città due alte colonne a lato del portale.

Un sistema articolato di passaggi univa il teatro al corpo di fabbrica del Palazzo Ducale e a quello del Palazzo di Riserva, dai quali si potevano raggiungere poi, sempre mediante passaggi coperti, il Palazzo della Pilotta e da questo il Palazzo del Giardino. Attraverso un percorso al piano superiore sopra i portici, i due cavalcavia uniti al teatro sul lato nord permettevano il passaggio interno fra residenza ducale e teatro stesso; da l'uno era possibile per la duchessa

termedia del soffitto, affidato all'ideazione del Toschi e alla realizzazione del Borghesi, dipinta a finto cielo stellato che accoglie figure di drammaturghi in volo. Borghesi caldeggiò sempre i colori leggeri; azzurre erano le panche che accoglievano il pubblico della platea e gli azzurri, i beige e l'oro caratterizzavano tutta la decorazione dell'aula e delle pareti tappezzate delle logge.

All'epoca dell'inaugurazione, la gestione del Nuovo Teatro fu affidata ad una commissione presieduta dal gran ciambellano di corte, il conte Stefano Sanvitale, e l'organizzazione artistica della stagione inaugurale all'impresario fiorentino Andrea Bandini. Previa verifica da parte di Adam Neipperg dell'indisponibilità a comporre l'opera d'esordio da parte del dominatore assoluto della scena europea, Gioacchino Rossini, si affidò l'incarico a Vincenzo Bellini, il nome nuovo della musica italiana supportato dal gran ciambellano Sanvitale. L'opera, appositamente scritta per l'occasione – *Zaira*, su libretto di Felice Romani – andò in scena il 16 maggio 1829, ma nulla poté contro l'*échec*, né la magnificenza dell'evento né, tanto meno, la fama degli autori e degli interpreti. I.L.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Facciata del nuovo Teatro Ducale di Parma eretto dal 1821 al 1829*, 1838, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta interna del Nuovo Teatro Ducale di Parma costruito dal 1821 al 1829 l'apertura del quale ebbe luogo il 16 Maggio di quest'ultimo anno*, 1837, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

ACHILLE CORSINI (Parma, 1845-1878), *Facciata e pianta del Teatro Regio di Parma*, 1870 c., litografia a colori, mm 386 × 530. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 8918.

TITO BOSELLI (Parma, 1803-1847), *Veduta prospettica del Teatro*, 1825 c., bulino, mm 359 × 535. Parma, Collezioni Cariparma Crédit Agricole CRP 2425.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DERROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «Interno della Sala del Nuovo Teatro Ducale di Parma», 1845, litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. II, tav. 12, Parma, Collezione privata.

5. Le opere: culto, sanità e assistenza

La prima opera pubblica a carattere benefico di Maria Luigia fu l'istituzione dell'Ospizio della Maternità che, per decreto del 12 dicembre 1817, anno della nascita della figlia Albertina, venne ospitato nell'ex convento delle Cappuccine vecchie di Santa Maria Maddalena nel Corso, strada San Michele, dove potevano trovare riparo e cure fino a cinquanta ragazze madri. Inoltre, con regolamento dell'11 febbraio 1818, all'Ospizio di Maternità venne annessa una scuola tecnico-

Pietro Mazza del.,
Isidore-Laurent Derooy
lit., Lit. Formentin &
C. imp., «Ospizio della
maternità in Parma»,
litografia, in *Monumenti
e munificenze...*,
fasc. 1, tav. 3, Parma,
Collezione privata.



pratica di ostetricia, diretta alla formazione attraverso un corso di diciotto mesi, di otto alunne alle quali veniva pagato il vitto ed il vestiario. Due alunne venivano mantenute dall'erario di Sua Maestà, quattro dai comuni dello Stato, due dall'Amministrazione degli Ospizi Civili. L'organico era costituito da otto nutrici sedentarie ed altre occasionali secondo necessità, da un direttore incaricato della gestione dei corsi e dal 1819 da una alunna-maestra. Tutte le attività erano controllate a titolo gratuito da un comitato di Dame della Maternità.

Uno degli interventi sicuramente più significativi della ducea luigina fu la costruzione, sempre nel 1817, di un cimitero pubblico. Già nel 1767 si era verificata la necessità di un luogo di sepoltura da edificare tra la zona cittadina e quella suburbana, ma non venne mai realizzato. Nel 1817 venne individuata allo scopo l'ampia porzione di terreno, non distante dalle mura della città, detta "della Villetta" per la presenza di una residenza cinquecentesca di proprietà del Collegio Lalatta e precedentemente dei Gesuiti. Qui, dove già dal marzo dello stesso anno erano iniziate le inumazioni a seguito di una violentissima epidemia di tifo, venne edificato il nuovo camposanto in ottemperanza al decreto napoleonico sulle sepolture, noto come editto di Saint-Cloud (1804). Nel 1819 venne eretta la

cappella e, tra 1820 e il 1823, fu completato l'impianto: all'interno di un grande recinto quadrato venne edificata una struttura perimetrale di forma ottagonale, cui andarono nel tempo addossandosi le 156 campate di un ininterrotto portico. «...Le Famiglie civili, e i Corpi sì ecclesiastici che secolari vanno acquistando di tali portici per fondarvi le loro sepolture. In qu' che rimangono invenduti può, chiunque il voglia, far tumulare il cadavere del parente o dell'amico, pagando al Comune la determinata retribuzione». Le camere sotterranee erano adibite alla sepoltura delle famiglie benestanti, mentre gli spazi fuori dal terreno consacrato erano destinati all'inumazione di ebrei e protestanti, dei bambini non battezzati, dei giustiziati e del boia, e all'ossario. Con la costruzione della Villetta veniva affrontato e risolto il problema delle tumulazioni e dei suoi risvolti a livello sociale, ma soprattutto igienico-sanitario, vietando definitivamente le sepolture in chiesa e nei centri abitati.

Un'altra importante iniziativa socio-sanitaria riguarda l'Ospedale degli Incurabili. Fondato da Ugolino da Neviano nel 1322, era in origine un ospizio per i poveri e rimase nella forma voluta dal fondatore per parecchio tempo, mutando solo la denominazione, fino a divenire alla fine del Cinquecento "Ospedalino degli Incurabili", dal momento che potevano esservi ricoverati solamente pazienti della città e della diocesi di Parma affetti da specifiche patologie. Esso era originariamente situato presso l'oratorio di San Giacomo in strada San Francesco, l'odierna via Bixio, in un luogo angusto e non appropriato. In occasione dell'epidemia di colera del 1836, Maria Luigia, con decreto sovrano del 7 aprile, diede facoltà al Comune di Parma di cedere gratuitamente agli Ospizi Civili una parte del con-

Giulio Carmignani,
Veduta della chiesa
di Santa Maria del
Quartiere e dello
Spedale degli Incurabili,
1841, *Collezioni d'Arte
Fondazione Cariparma*,
F 3087.

vento del Quartiere per farne la sede, più spaziosa e idonea, del nosocomio degli Incurabili: «Sua Maestà – come ricorda il testo del Ronchini – toccata da compassione per quegli sventurati, mostrò desiderio di migliorarne la condizione». Il trasferimento dei malati avvenne nella sera del 24 agosto 1837 e nello stesso anno iniziarono i lavori alla facciata dell'ex convento per renderla consona alla nuova funzione che il complesso assumeva.

Nel 1837 Maria Luigia decise di intervenire anche a Piacenza con l'avvio dei lavori per l'ampliamento delle sale dello Spedale Civile, donando 40.000 lire dell'erario privato. Grazie a tale somma venne annessa una





Giacopo Giacopelli, Facciata del nuovo Edificio eretto per le Suore della Carità nel 1843, presso l'Ospedale maggiore di Parma, 1843 c., variante annullata, inchiostro nero a penna e acquerello, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

za ai malati. Lo stesso avverrà a Parma l'anno successivo, quando, con ordinanza del 20 agosto, Maria Luigia elargì la somma di circa 100.000 lire, disponendo che l'edificio nell'attuale via D'Azeglio adiacente all'Ospedale Vecchio, allora facente parte dell'Ospedale della Misericordia, venisse adibito a Convitto per le suore della Carità che, terminati i lavori nell'autunno del 1843, vi alloggiarono dal febbraio del 1844. La vicinanza all'ospedale venne stabilita dalla duchessa per il conforto ed il servizio che le religiose potevano rendere ai malati.

Maria Luigia rivolse il proprio interesse anche alla chiesa conventuale di Santa Maria del Quartiere, eretta tra il 1604 ed il 1619 su disegno dell'architetto ferrarese Giovanni Battista Aleotti, completato da Giovanni Battista Magnani. Il complesso, soppresso in epoca napoleonica, fu riaperto dalla sovrana nel 1833 su richiesta dell'ordine dei Serventi ai poveri infermi e, per riadeguare il tempio al culto, ella donò la somma di oltre 10.000 lire. La duchessa affidò la decorazione delle cappelle ad alcuni giovani artisti formati presso l'Accademia di Belle Arti di Parma, mettendo a disposizione la rilevante somma di 16.000 lire. Nel 1835 si rivolse al prediletto Francesco Scaramuzza per la pala con *La Presentazione al Tempio* da collocare nella seconda cappella a destra e successivamente commissionò allo stesso anche *La Purificazione della Vergine* e *Il Baliatico*, quest'ultimo ordinato nel 1842 ma terminato nel 1849, quando la duchessa era già morta. Fu attivato anche lo scultore Tommaso Bandini che realizzò nel 1840 la statua della *Madonna della Salute*, la cui protezione era stata invocata quattro anni prima per la violenta epidemia di colera, e nel 1842 la statua del santo eponimo della duchessa Ludovico di

nuova sala fornita di 52 letti e adibita ad accogliere i malati comuni, altre camere per i «malati pensionari» e due stanze per le persone affette da malattie contagiose; inoltre, come ricordano le parole del Ronchini, «né cessa Sua Maestà di cooperare ai miglioramenti recati dalle loro cure all'ospizio, ogni volta che la sua generosità sia invocata». Infatti già in precedenza la duchessa era intervenuta a finanziare alcune migliorie per la stessa struttura, quando contribuì con 15.000 lire alle spese per l'installazione del riscaldamento a caloriferi nell'infermeria e con 10.000 lire all'adeguamento di parte dei locali dell'ospedale per accogliere le suore della Carità, che dal 1841 vennero chiamate per l'assisten-

Francia. Le due opere marmoree furono consacrate e collocate all'interno dei due nuovi altari voluti dalla sovrana, ispirati all'antico modello del Pantheon romano. Il 15 marzo 1838 Maria Luigia provvide all'acquisto, per la somma di 6.000 lire, del terreno e delle due sorgenti di benefiche acque minerali solfato-calcico-solfuree di Tabiano e il 5 aprile dello stesso anno ne fece dono all'ospedale civile di Borgo San Donnino, odierna Fidenza. Da tempo erano conosciute le proprietà curative di tali acque, ma essendo prive di un'adeguata struttura, la sovrana vide necessario contribuire con la somma di 10.000 lire per la costruzione di un vero e proprio stabilimento termale, comodo e funzionale alle bagnature, munito di dodici vasche in marmo ampie e riscaldate. Inoltre, per agevolare la fruizione delle terme pubbliche, la duchessa fece aprire la strada che collegava direttamente Borgo San Donnino a Tabiano con una spesa di 150.000 lire. Ulteriori 70.000 lire mise a disposizione per la costruzione di un albergo attiguo alle terme, affidandone la direzione dei lavori all'architetto Nicolò Bettoli. Annessi all'edificio erano anche una scuderia, una rimessa per vetture, una ghiacciaia e altre stanze destinate ai soldati bisognosi di cure.

S.N.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Ospizio della Maternità nella Strada Maestra di S. Michele*, 1838, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «*Ospizio della maternità in Parma*», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. I, tav. 3, Parma, Collezione privata.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta interna del Cimitero fuori della Città di Parma in luogo detto la Villetta, eretto nel 1817*, 1838, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIULIO CARMIGNANI (Parma, 1813-1890), *Chiesa di Santa Maria del Quartiere*, 1840-41 c., olio su tela, cm 57 x 73. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 3087.

STANISLAO CAMPANA (Pannocchia, 1794-Parma, 1864), *Chiesa di Santa Maria del Quartiere*, 1852, acquerello su carta mm 280 x 214. Parma, Collezioni d'arte Fondazione Cariparma F 2313.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Parte destra, entrando della Chiesa della B.V. del Quartiere in Parma* 1840, 1841, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma 1787-1854), *Parte sinistra, entrando della Chiesa della B.V. del Quartiere in Parma*, 1841, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

Giuseppe Drugman, L'Edificio dei Bagni a Tabiano, 1842 c., matita e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».



FRANCESCO MAZZA (Parma, s.d.), *Statua di S. Lodovico collocata a sinistra della Chiesa della B.V. del Quartiere in Parma scolpita in marmo dal Signor Professore Bandini Tommaso di Parma*, 1842 c., variante annullata, matita e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

FRANCESCO MAZZA (Parma, s.d.), della *Statua della B. V. della Sanità situata a destra della Chiesa della del Quartiere in Parma scolpita in marmo dal Sig. Professore Bandini Tommaso*, 1842 c., variante annullata, matita e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE NAUDIN (Parma, 1791-1872), *Statua in marmo di S. Lodovico nella Chiesa del Quartiere*, 1842 c., matita e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE NAUDIN (Parma, 1791-1872), *Statua in marmo della Beata Vergine della Sanità nella Chiesa del Quartiere*, 1842 c., matita e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Sala nello Spedale Civile di Piacenza fatta costruire da S.M. nel 1838*, 1841, matita e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «*Sala degli Ospizii Civili di Piacenza*», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. III, tav. 36, Parma, Collezione privata.

GIACOMO GIACOPELLI (Parma, 1808-1893), *Facciata del nuovo Edifizio eretto per le Suore della Carità nel 1843, presso l'Ospedale maggiore di Parma*, 1843 c., variante annullata, inchiostro nero a penna e acquerello, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Facciata del nuovo Edifizio eretto per le Suore della Carità nel 1843, presso l'Ospedale maggiore di Parma*, 1843, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Bozzetto della veduta dell'Edificio dei Bagni a Tabiano*, 1842 c., matita e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *L'Edificio dei Bagni a Tabiano*, 1842 c., matita e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *L'Albergo dei Bagni a Tabiano*, 1842 c., matita e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

6. Le residenze di corte

Colorno: il giardino e il Palazzo Ducale

«Qui tutto ride, là regna una dolce malinconia; qui verdeggia il pratello, colà fa piacevole inganno il labirinto; dove si avvala l'erbose piano, dove s'alza la montagna, or ne invita il mormorar del ruscello, or ne arresta il limpido laghetto in cui nuotano pettoruti cigni, gli ampi viali, l'odorifero roseto, gli alberi d'ogni maniera, le piante estranee e rare, gli uccelli peregrini; tutto insomma è diletto e meraviglia». Ecco come Amadio Ronchini descrive l'amenissimo giardino ducale di Colorno che

tra il 1816 e il 1820, venne trasformato da giardino alla francese in parco all'inglese, restituendo alle piante una maggiore libertà di svilupparsi seguendo la natura. Il giardino, svincolandosi da forme prestabilite, si adeguò a riflettere le idee di libertà che il romanticismo letterario, filosofico e politico andava predicando come reazione alle istanze culturali del passato.

L'intera operazione di riqualificazione degli spazi dedicati del giardino ammontò a 140.000 lire, interamente finanziati dal Maria Luigia.

Il restauro del parco fu affidato al giardiniere di fiducia della duchessa Karl Barvitius, membro della società di Orticoltura di Londra che creò una grande radura occupata da un laghetto centrale, circondato da salici piangenti, e realizzò delle collinette e degli avvallamenti attraversati da un intreccio di sentieri atti a collegare le zone alberate con le distese erbose che creavano panorami diversi, in alcuni casi, dall'aspetto esotico.

Il giardino venne arricchito di apparecchiature per la coltivazione delle piante: una grandiosa serra lunga più di 100 metri, divisa in ambienti con tre temperature diverse, a seconda delle esigenze termiche delle varie specie esotiche; un'altra serra, meno capiente, possedeva tubi che emettevano vapore caldo, le cosiddette



Pietro Mazza, Veduta delle Stufe del Giardino Ducale di Colorno erette nell'anno 1820, 1838, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

“stufe”, per favorire la precoce maturazione dei frutti e per incrementare la coltivazione degli ananassi. Per la costruzione delle serre venne elargita, dall'erario privato della duchessa, la somma di 50.000 lire.

Furono distribuite piante delle più varie specie: aceri, tigli, pini, platani, catalpe, pioppi, salici, messe in modo da evidenziare una ricerca di fondali a lungo canocchiale fra varchi lasciati ad arte, cosicché nell'aggirarsi fra i meandri arborei si potevano di volta in volta intravedere i punti più salienti della Colorno ducale: il campanile di San Liborio e quello di Copermio, le quattro torri del palazzo e le prime colline in direzione di Sala.

Resta, a testimoniare la passione spesa nell'intervento di piantumazione, un catalogo di piante del 1825 di Barviti in cui vengono elencate 1686 specie che tengono conto del colore che il fogliame assumeva nelle diverse stagioni, della qualità dei rami e della luce, e delle quali viene anche riportato il paese d'origine: Egitto, America, Spagna, India, Arabia.

Grande attenzione fu dedicata anche alla coltivazione dei fiori: ortensie, dalie, mimose di cui erano collezionate ben 29 specie, rose e ciuffi di violette, fiore prediletto della duchessa, composti in modo da creare sapienti giochi di forme e contrasti di colore. La fitta boscaglia di frassini, olmi e roveri al termine del parco venne adibita alla produzione di carbone per la corte.

La sistemazione delle sorgenti e delle fontane cambiò radicalmente: le acque furono lasciate libere di scorrere in ruscelletti e di raccogliersi in piccoli specchi attraversati da ponticelli di legno.

Molta cura fu rivolta anche al Palazzo Ducale di Colorno, il complesso residenziale che più d'altri poteva ricordare il castello di Schönbrunn tanto rimpianto dalla duchessa.

Nel periodo primaverile Maria Luigia si trasferiva a Colorno con il suo seguito, dedicandosi alle sue passioni: la pittura, la lettura, la cura del giardino.

Gli interventi che la duchessa apportò alla reggia furono soprattutto di consolidamento e bonifica delle strutture esistenti. Fra il 1839 e il 1841 vennero condotti diversi lavori di riassetto guidati dagli architetti Nicolò Bettoli e Paolo Gazola. L'epigrafe posta sulla facciata del palazzo verso il giardino ne è testimonianza: «*Maria. Ludovica. Aug. Ex. Pristina. Forma. Undique. Restituit. Annis. MDCCCXXXIX. ET. MDCCCXXXX.*».

Venne ristrutturato il tetto e munito di grondaie che scaricavano le acque piovane a terra per evitare disastrose infiltrazioni.

Si eseguì il restauro delle tre facciate del Palazzo, delle quattro torri laterali e dei quattro prospetti del cortile principale, il quale fu dotato di una nuova pavimentazione. Sulla facciata rivolta verso il torrente, sormontato da un giglio, venne inserito il monogramma di Maria Luigia.

Alcune sale della residenza vennero decorate da Gian Battista Borghesi, con la collaborazione del quadraturista Giacomo Smith. L'arredamento interno fu rin-



Giuseppe Naudin, Statua in marmo di Canova rappresentante la Concordia nel Ducale Palazzo di Colorno, 1841 c., penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

novato: le pareti di alcune stanze del piano nobile vennero addobbate con gli arazzi fiamminghi dei Gobelins e dei Beauvais appartenuti alla corte borbonica e ritenuti del tutto consoni ad arredare una residenza di campagna. Alle bordure di queste tappezzerie si ispirarono gli stucchi, gli ornati e le pitture dei singoli ambienti, in particolare delle volte.

Nel periodo estivo il grande scalone esterno verso il giardino veniva coperto con un tendone di canapa rigato con il colori giallo e blu confezionato dalle donne di Colorno, mentre d'inverno lo stesso veniva protetto con una cappa di 1.400 tegole. Sin dai primi anni del suo arrivo nei territori parmensi, Maria Luigia fece posizionare all'interno della sala grande, la statua che la eternò nel marmo in sembianze di Concordia, realizzata da Antonio Canova. L'opera era stata commissionata direttamente da Napoleone, che aveva invitato lo scultore a Parigi nell'autunno del 1810; il 4 novembre era già pronto il calco in gesso del modello in creta: lo scultore riuscì nell'opera senza sottoporre a sedute di posa l'imperatrice, che fu ritratta osservandola mentre giocava a bigliardo con le dame di compagnia.

Per la raffigurazione della sovrana come Concordia seduta, Canova riprese un vecchio progetto che aveva concepito per ritrarre Elisa Baciocchi, la sorella di Napoleone. La grande statua, solenne e monumentale in atteggiamenti ed espressioni, abbigliata alla maniera antica, magnifica nel copioso panneggio, mostra un'immagine composta, serafica, fedele agli ideali di bellezza dei canoni neoclassici. L'aderenza fisionomica quasi si dissolve a favore di una forte idealizzazione. L'opera è densa di significati allegorici: lo scettro e il trono sono metafore di comando e potere; il diadema sul capo velato simbolo di ricchezza e nobile discendenza; la patera nella mano sinistra emblema di liberale magnanimità. La scultura ormai pronta fu richiesta da Parigi senza peraltro aver provveduto a liquidare interamente il compenso: è il gennaio 1814, pochi mesi prima dell'esilio di Napoleone all'isola d'Elba. Canova, risentito, rifiutò di consegnare l'opera, che trattene nel proprio *atelier* fino al saldo, cui provvide la stessa Maria Luigia pagando 24.000 lire dal proprio erario privato dopo l'insediamento nel Ducato. Per sua stessa volontà l'effigie venne epurata dai simboli che alludevano al suo passato di imperatrice, sposa di Napoleone. Desiderio della duchessa era di lasciare la statua in eredità al figlio Franz, tuttavia la prematura scomparsa dell'Aiglon la costrinse a individuare come proprio erede il cugino, l'arciduca Leopoldo. Questi, nel 1848, la donò alla città di Parma quale ornamento della Galleria dell'Accademia, al cui allestimento Maria Luigia aveva dato un contributo fondamentale.

D.R.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta del Palazzo Ducale di Colorno*, 1841 c., variante annullata, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Palazzo Ducale della Ducale Villeggiatura di S.M. in Colorno*, 1841, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Palazzo ducale di Colorno, verso il giardino*, 1841 c., matita, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Il giardino ducale a Colorno con la chiesa di San Liborio*, 1841 c., matita, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE NAUDIN (Parma, 1791-1872), *Il laghetto nel Giardino ducale di Colorno*, 1841 c., acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta del Nuovo giardino della ducale Villeggiatura di Colorno incominciato nel 1817*, 1838, variante annullata, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta delle Stufe del Giardino Ducale di Colorno erette nell'anno 1820*, 1838, penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

FRANCESCO ROSASPINA (Montescudo, RN 1762-Bologna, 1841) dis. e inc., *Ritratto di Antonio Canova*, prima metà del XIX sec., da Andrea Appiani, incisione su rame, mm 347 × 256. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 9853.

GIUSEPPE NAUDIN (Parma, 1791-1872), *Statua in marmo di Canova rappresentante la Concordia nel Ducale Palazzo di Colorno*, 1841 c., penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIUSEPPE NAUDIN (Parma, 1791-1872) del., ISIDORE-LAURENT DERROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., "Statua in marmo di Canova rappresentante la Concordia nel Ducal Palazzo di Colorno anno 1818", 1845, litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. I, tav. 42. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP 29893.

GIUSEPPE SIMONETTA (Parma, 1790-1871), *Statua di marmo di Canova con Maria Luigia in veste di Concordia*, 1818, disegno a matita con lumeggiature a biacca, mm 480 × 375. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole CRP14409.

DOMENICO MARCHETTI (Roma, 1780-1844) inc., GIOVANNI TOGNOLI (Bieno1786-Roma 1862) del., *Maria Aloysia Austriaca Napoleonis Uxor*, da Antonio Canova, 1818, bulino su rame, mm 499 × 350. Parma, Collezioni d'Arte Cariparma Crédit Agricole, inv. CRP 70688.

Sala Baganza: il Casino dei Boschi, il Casino del Ferlaro

«Nella terra di Sala, che è alle falde della collina sulla Baganza a 9 miglia da Parma, è un'ampia Tenuta, la quale da un Casino che sopra vi sorgeva circondato di ameni boschetti, è nominata il Casino de' Boschi», così esordisce il testo di Amadio Ronchini riguardo la residenza estiva prediletta di Maria Luigia. In origine il Casino dei Boschi era un capanno di caccia di proprietà ducale, dove i Farnese prima e i Borbone poi usavano svagarsi cacciando la fauna presente nella riserva, che comprendeva ampie zone boschive, da cui l'appellativo dell'edificio. Nel 1819 Maria Luigia decide di acquistarlo per circa 75.000 lire dagli eredi della duchessa Maria Amalia, la quale aveva tra il 1775 e il 1779 dato l'incarico all'architetto Ennemond-Alexandre Petitot di realizzare in loco una villa. Per volere di Maria Luigia l'architetto di corte Nicolò Bettoli, probabil-

Pietro Mazza, Veduta del Casino Ducale detto il Ferlaro situato nel Comune di Collecchio, 1838, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».



mente con l'aiuto del collega Paolo Gazola, portò avanti la ristrutturazione dell'edificio a cui vennero aggiunti un piano, due ali e un portico colonnato sovrastato da una terrazza nella parte centrale. Anche l'imponente timpano contenente lo stemma ducale è frutto di questo intervento. Inoltre alla villa furono annessi locali di servizio come i grandi terrazzi, il lungo colonnato, un piccolo teatrino e ovviamente gli alloggi per la servitù di corte. La camera della duchessa si trovava al primo piano, da lì la sovrana poteva godere della vista del giardino, che venne sistemato secondo la tipologia all'inglese tra il 1821 ed il 1830, ad opera del botanico e capo giardiniere Carlo Barviti, già attivo per il giardino di Colorno. Per i lavori di ristrutturazione e ampliamento della villa e del giardino furono spesi più di 820.000 lire e in seguito, come riporta il testo del Ronchini «piacque poi a Sua Maestà di far dono di essa Tenuta al Dominio della Corona di questi Ducati per decreto del primo settembre 1835». Maria Luigia amava trascorrere lunghi periodi di quiete al Casino dei Boschi, cercare il fresco e passeggiare nel giardino arricchito da laghi artificiali e da una vegetazione rigogliosa e variegata. Non volendo però rinunciare ad avere vicino i figli, per loro acquistò la tenuta dei Fedolfi con il Casino del Ferlaro, dal nome del fondo stesso. Nel 1831 i lavori di ristrutturazione della villa furono affidati

all'architetto Paolo Gazola ed ebbero un costo di circa 300.000 lire. Nel 1835 anche il Casino del Ferlaro e le terre dipendenti furono donati, unitamente al Casino dei Boschi, al "Dominio della Corona". La residenza del Ferlaro venne adattata alle esigenze di corte, aggiungendo infatti strutture e stanze di servizio. Al piano terra l'imponente atrio stile impero immetteva in una grande sala e, ai lati, nei salotti, negli studi, nella biblioteca e nella sala da pranzo; le camere da letto e i guardaroba erano collocati al piano superiore prospiciente il giardino ed il parco circostante, questi ultimi ideati e realizzati dal direttore dei Boschi e Serragli di Maria Luigia Antonio Linhart. In «questa magnifica fabbrica» che «è quanto si può mai dire deliziosa per la ridente vista del colle, e per l'eleganza degli appartamenti», Albertina e Guglielmo poterono trascorrervi la villeggiatura dal 1832.

S.N.

FEDOR CONTE KORACSAY? (notizie 1787-1859), *Prospetto principale all'Oriente e parti laterali del Ducale Casino de' Boschi*, 1840 c., matita, inchiostro a penna, acquerellatura su carta 190 x 325 mm, Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, inv. F 2377.

FEDOR CONTE KORACSAY (notizie 1787-1859), *Veduta del Casino de' Boschi*, 1839, acquerellatura su carta paglierina 215 x 325 mm, Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, inv. F 2378.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta del Ducale Casino de' Boschi nella Villeggiatura di Sala*, 1838, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Veduta del Casino Ducale detto il Ferlaro situato nel Comune di Collecchio*, 1838, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Casa detta del Serraglio Duc.le nei Boschi di Sua Maestà a Sala*, 1843, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

Parma: il Palazzo Ducale e le sue pertinenze

La Piazza di Corte è luogo emblematico della città per il suo significato ideologico e soprattutto per la sua tormentata vicenda urbanistica e architettonica: è significativo l'appellativo di "Piazza dei Guasti" che identificava lo spazio antistante il Palazzo Ducale rimasto irrisolto dopo le demolizioni del 1766 dovute al grandioso progetto petittiano mai realizzato, mentre la residenza ducale di città veniva provvisoriamente fornita di una facciata il cui aspetto riprendeva il paramento murario della Pilotta. Un intervento solo epidermico dovuto a uno degli architetti della corte borbonica, Francois Carlier o Jean Marie Bigaud e testimoniato dall'acquerello di Giacomo Giacomelli, che si rivela un prezioso documento in quanto mostra lo stato dell'arte in epoca luigina prima dell'intervento di Nicolò Bettoli sulla residenza ducale. La veduta è stata ripresa in un momento immediatamente successivo alla realizzazione del Teatro Ducale, la cui mole è ben visibile sullo sfondo a destra.

Giacomo Giacopelli,
Piazza di Corte a Parma,
1829 c., acquerello su
carta. Parma, Collezioni
d'Arte Fondazione
Cariparma F 2382.



L'assetto di quest'area urbana diventa oggetto, nel corso di un quindicennio, degli interventi ludoviciani mirati a qualificarne l'aspetto e renderlo più omogeneo, di largo respiro e soprattutto rappresentativo. Dopo la costruzione del nuovo Teatro Ducale (1821-1829), sull'area dove sorgeva il monastero benedettino femminile di Sant'Alessandro, e del Palazzo del Corpo di Guardia (1829) perpendicolare a Strada San Barnaba e corredato da un cavalcavia sul prolungamento orientale che riprendeva i "corridori" farnesiani, nel 1833 la duchessa Maria Luigia incarica l'architetto di corte Nicolò Bettoli di eseguire il rifacimento del modesto ma severo prospetto del Palazzo Ducale per conferire all'abituale residenza di città, e alla zona delle pertinenze ducali, un tono più decoroso. La nuova elegante facciata neoclassica era caratterizzata dal pianoterra bugnato e ritmata da colonne ioniche d'ordine gigante sulla falsariga del prospiciente Palazzo di Riserva. Infine l'edificio era collegato al Palazzo del Corpo di Guardia da un cavalcavia; il sistema dei cosiddetti "draghetti", già esistenti, consentiva discreti collegamenti in quota tra le diverse pertinenze ducali, chiudendo di fatto la zona riservata alla corte in una sorta di città nella città.

In occasione dei rifacimenti, anche la piazza viene completamente ripavimentata e il selciato corredato da guide in pietra. Malgrado lo svolgimento della riqualificazione si succeda nel tempo e non risponda ad un'unità progettuale, Nicolò

Bettoli riesce a realizzare una successione ordinata e rispondente ad un criterio basato, di volta in volta, sulla considerazione di quanto già realizzato, applicando necessari aggiustamenti.

Gli abbellimenti voluti da Maria Luigia riguardavano anche alcuni locali interni della residenza ducale, che era già stata oggetto di un superficiale intervento chiesto dall'imperatore Francesco I d'Asburgo prima dell'insediamento della figlia nel 1816. Si tratta di ambienti destinati alla rappresentanza e che possiamo immaginare grazie alle dettagliate descrizioni di Giuseppe Naudin nei suoi raffinati acquerelli. Finiti i tempi sfavillanti della corte borbonica e il tempestoso momento napoleonico, l'atmosfera che emerge appare tutta improntata alla sobrietà e alla compostezza: predominano i toni pastellati delle tappezzerie e dei tendaggi e le linee calibrate degli eleganti arredi che decorano le sale ufficiali come gli appartamenti privati.

La spesa per i lavori di ristrutturazione del Palazzo Ducale di Parma, che ammonta a 97.400 lire, risulta interamente coperta dalla duchessa.

Pochi anni dopo, nel 1838, all'interno della residenza ducale e per desiderio di Maria Luigia – che si fa carico di sostenerne l'impegno finanziario consistente in 24.000 lire – viene realizzata la Biblioteca particolare destinata a ospitare la ricca e preziosa collezione di libri comprendente anche opere appartenute a Napoleone e che la sovrana aveva portato con sé nel trasferimento da Parigi a Vienna e successivamente a Parma, oltre a molti testi a lei dedicati o donati da ragguardevoli personaggi. L'arredo ligneo sobrio ed elegante, realizzato da Paolo Gazola, con scansie scandite da lesene corinzie, conteneva circa 20.000 volumi il cui pregio è testimoniato dagli elenchi giunti fino a noi.

Il sistema delle residenze di città, dopo le soppressioni napoleoniche, era rimasto privo di una Cappella di Corte, funzione precedentemente assolta dalla chiesa di San Pietro martire, demolita nel 1813 insieme alle fabbriche conventuali dei Domenicani. Parte dell'area che corrispondeva al complesso religioso, nel 1840, viene destinata a giardino: con un parterre ad uso pubblico e una zona privata su cui si affacciava la cosiddetta "piccola casa" dove vivevano i figli di Maria Luigia e del conte Adam Albrecht Neipperg, Albertina, nata nel 1817, e Guglielmo, nato nel 1819, conti di Montenuovo. La funzione di cappella platina viene quindi delegata alla chiesa di San Pao-

Pietro Mazza, Palazzo di Residenza di Sua Maestà in Parma, litografia, in Monumenti e munificenze..., fasc. II, tav. 5. Parma, Collezioni Cariparma Credit Agricole, CRP 29890.



Pietro Mazza, Biblioteca privata di S. M. Maria Luigia situata nel Ducale Palazzo di Parma, 1840 c., inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».



lo, che apparteneva al complesso monastico delle Benedettine soppresso nel 1810. Ne viene modificata la dedicazione, intitolando la piccola chiesa a S. Ludovico, santo eponimo della duchessa. È prevista una nuova facciata e rivisitato l'interno semplice e armonioso: un ambiente intimo che la sovrana, nel corso degli anni, abbellisce con dipinti da lei stessa commissionati, secondo consuetudine, a giovani artisti parmensi. È il caso delle due tele destinate alla cappella e dedicate a San Ludovico eseguite da Giovanni Tebaldi, attualmente conservate nel Palazzo Comunale. Nella Cappella di Corte è collocato il monumento sepolcrale dedicato al conte Neipperg (oggi conservato in Santa Maria della Steccata), formalmente cavaliere d'onore affiancato alla sovrana da Metternich, ma in realtà marito morganatico della duchessa morto nel 1829. Per l'esecuzione Maria Luigia si rivolge all'erede elettivo di Antonio Canova, lo scultore toscano Lorenzo Bartolini, apprezzato interprete dell'aristocrazia dell'età post napoleonica, cui affida il compito di eternare la memoria del secondo marito; l'opera doveva celebrarne la brillante carriera militare e le virtù di cultore della musica e della poesia. Secondo quanto puntualmente riporta il Ronchini, la realizzazione della nuova Cappella di Corte, con esclusione delle opere pittoriche, viene sostenuta dalla cassetta particolare della duchessa per una somma complessiva di 120.000 lire,

un impegno economico maggiore rispetto a quello destinato all'abbellimento del Palazzo Ducale.

Sempre all'interno dello storico polo ducale, durante il secondo periodo del suo governo tra 1839 e 1840, Maria Luigia decide la costruzione di un nuovo magazzino della legna e tra il fronte della Pilotta prospiciente la Ghiaia e il muro sul torrente, a fianco della cavallerizza, l'ampio salone destinato pressoché esclusivamente ai giochi di equitazione riservati alla corte. Un intervento economico di 40.000 lire sostenuto dalla duchessa, che pochi anni dopo, nel 1843, provvede sempre con la propria cassetta personale e lo stanziamento di 60.000 lire, alla sistemazione alla Compagnia degli Alabardieri Ducali, la sua guardia di palazzo. L'alloggiamento di una cinquantina di militari necessitava di un ambiente ampio e salubre, con la possibilità di collegamento con le stanze dell'ufficiale e dei sottufficiali, in prossimità del palazzo di residenza. L'ala nord della Pilotta è rispondente a tali esigenze, tanto più che quella parte del palazzo era originariamente destinata a stalla dei cavalli, rimessa delle carrozze al piano terreno, e fienile e deposito dei foraggi ai piani alti. Il quartiere degli alabardieri viene ricavato al piano intermedio, lasciando libero l'ultimo livello della costruzione, come è possibile notare dalla riproduzione di Pietro Mazza che mostra l'interno del dormitorio con le ampie finestre che consentono di intravedere l'altra ala della Pilotta che affaccia sul cortile del Guazzatoio.

N.M.



Giacomo Giacomelli, Quartiere degli Alabardieri Ducali, 1843, variante annullata, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIACOMO GIACOPELLI (Parma, 1808-1893), *Piazza di Corte a Parma*, 1829 c., acquerello su carta, mm 298 × 380. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 2382.

GIUSEPPE ALINOVÌ (Parma, 1811-1848), *Il Palazzo Ducale di Parma*, 1833-1834, acquerello su carta mm 265 × 365. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma F 2438.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Facciata del Palazzo Ducale di residenza di S.M. in Parma costruito negli anni 1836 e 1837*, 1838, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «*Palazzo di Residenza di Sua Maestà in Parma*», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. II, tav. 5. Parma, Collezioni Cariparma Credit Agricole, CRP 29890.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Biblioteca privata di S.M. Maria Luigia situata nel Ducale Palazzo di Parma*, 1840 c., inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Facciata della Cappella Ducale di San Lodovico in Parma*, 1842, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Interno della Cappella Ducale di S. Lodovico in Parma*, 1842, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «*Interno della Cappella Ducale di San Lodovico in Parma*», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. VI, tav. 53, Parma, Collezione privata.

GIUSEPPE NAUDIN (Parma, 1791-1872), *Monumento eretto alla memoria del Tenente Maresciallo Conte di Neipperg nella Cappella di Corte*, 1842, acquerello su carta e inchiostro su carta. Parma Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

GIACOMO GIACOPELLI (Parma, 1808-1893), *Quartiere degli Alabardieri Ducali*, 1843, variante annullata, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854), *Quartiere degli Alabardieri Ducali in Parma*, 1843, inchiostro nero a penna e acquerello su carta. Parma, Collezione d'Arte «Gazzetta di Parma».

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «*Magazzino dei combustibili e Cavallerizza in Parma*», litografia, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. III, tav. 23, Collezione Cariparma Credit Agricole, CRP 30689.

Cronologia

- 1814**: gli accordi di Fontainebleau assicurano a Maria Luigia e al figlio, cui viene assegnato il titolo di Principe di Parma, il possesso dei ducati italiani di Parma, Piacenza e Guastalla.
- 1815, 9 giugno**: a conclusione del Congresso di Vienna Maria Luigia ottiene in via definitiva i ducati parmensi senza diritto di assegnazione dinastica.
- 1816, 7 marzo**: Maria Luigia parte per l'Italia lasciando in Austria il figlio Franz, nato il 20 marzo 1811 dal matrimonio con Napoleone Bonaparte.
- 1816, 19 aprile**: Maria Luigia fa il suo ingresso nel Ducato a Casalmaggiore, accompagnata dal suo cavalier d'onore, il conte Albrecht Adam Neipperg.
- 1816, 20 aprile**: Maria Luigia viene accolta nella capitale come duchessa di Parma.
- 1817, 1 gennaio**: il generale Neipperg è nominato governante della casa ducale, gran maestro di corte, maresciallo di palazzo, generalissimo delle forze armate, ministro degli affari esteri.
- 1817, 1 maggio**: nasce a Parma Albertina Maria, contessa di Montenovo, figlia di Maria Luigia e del generale Neipperg.
- 1817, 4 dicembre**: Francesco I d'Austria assegna al nipote Franz, ex Re di Roma i territori della Baviera e del Palatinato in Boemia, riconoscendogli l'anno successivo il titolo di duca Reichstadt.
- 1819, 9 agosto**: nasce a Sala Baganza Guglielmo Alberto, conte di Montenovo, secondo figlio avuto dalla relazione con Neipperg.
- 1821, 5 maggio**: Napoleone Bonaparte muore a Sant'Elena.
- 1821, 8 agosto**: viene celebrato in gran segreto il matrimonio morganatico fra Maria Luigia e Neipperg.
- 1829, 22 febbraio**: Albrecht Adam Neipperg muore per idropisia.
- 1829, febbraio**: a pochi giorni dalla morte di Neipperg Maria Luigia nomina Segretario di Stato il barone Giuseppe Werklein.
- 1831, febbraio**: scoppiano i moti rivoluzionari, Maria Luigia si rifugia Piacenza. A Parma si costituisce un governo provvisorio con l'intento di mantenere la duchessa come sovrana costituzionale.
- 1831, 8 agosto**: dichiarati nulli gli atti del governo provvisorio, la duchessa ritorna a Parma dimostrando indulgenza con la concessione di un'amnistia.
- 1832, 22 luglio**: il duca di Reichstadt, ad appena 21 anni, muore di tisi a Schönbrunn.
- 1833**: Metternich manda a Parma come primo ministro e Gran Maggiordomo il conte Charles René de Bombelles.
- 1833, 26 ottobre**: Albertina Montenovo e il conte Luigi Sanvitale si sposano a Sala Baganza.
- 1834, 17 febbraio**: Maria Luigia si sposa in terze nozze con il conte Charles René de Bombelles.
- 1835, 2 marzo**: muore a Vienna l'imperatore Francesco I, padre di Maria Luigia.
- 1836, giugno**: il colera, che stava dilagando nei Paesi d'Europa, giunge anche a Parma.
- 1847, 17 dicembre**: ammalata da tempo di pleuropolmonite, Maria Luigia muore a Parma.

Bibliografia essenziale

M. LEONI, *I principali monumenti innalzati dal MDCCCXIV a tutto il MDCCCXXIII da Sua Maestà la principessa imperiale Maria Luigia, arciduchessa d'Austria, duchessa di Parma, ora pubblicati da P. Toschi, A. Isac e N. Bettoli, e descritti da Michele Leoni*, Parma, co' tipi bodoniani, 1824; L. MOLOSSI, *Vocabolario topografico dei comuni di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma, dalla Tipografia Ducale, 1832-1834; C. R. DE BOMBELLES, *Monumenti e munificenze di sua maestà la principessa imperiale Maria Luigia, arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma e Parigi 1845; A. POGGI, *La scuola primaria nel ducato di Parma al tempo di Maria Luigia*, in «Archivio storico per le province parmensi», nuova serie, vol. XI (1911), pp. 137-228, e vol. XII (1912), pp. 37-119; C. JOHNSON, *La «storia metallica» di Maria Luigia Duchessa di Parma*, in «Medaglie», n. 3 (1972), pp. 42-82; G. GODI (a cura di), *Mecenatismo e collezionismo pubblico a Parma nella pittura dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Parma 1974; G. CANALI, V. SAVI, *Parma Neoclassica*, in V. BANZOLA (a cura di), *Parma la città storica*, Parma 1978, pp. 203-275; P. CONFORTI, *Le mura di Parma. Dai Farnese alla demolizione*, vol. II, Parma 1980; M. FEDERICO, *Le medaglie di Maria Luigia Duchessa di Parma*, Parma 1981; M. PELLEGRINI, *Colorno: villa ducale*, Parma 1981; L. FARINELLI, *Maria Luigia Duchessa di Parma*, Milano 1983; V. CERVETTI (a cura di), *Dietro il sipario*, Parma 1985; C. GALLICO (a cura di), *Le capitali della musica: Parma*, Milano 1985; N. PETRILLO, *Parma e il collegio "Maria Luigia"*, in «Malacoda», vol. 5 (1986), pp. 30-31; F. DALLATURCA, *Parchi e residenze extraurbane dei duchi di Parma: la villa Casino dei Boschi di Sala Baganza e il Palazzo Ducale di Colorno*, Parma 1987; C. GODI (a cura di), *La reggia di là dall'acqua. Il giardino e il palazzo dei duchi di Parma*, Milano 1991; AA.VV., *Maria Luigia Donna e Sovrana. Una corte europea a Parma 1815-1847*, 2 voll., catalogo della mostra, Parma 1992; M. COZZI, A. MELANDRI, *Il giardino paesistico realizzato da Karlo Barwitiuss nei parchi ducali di Colorno, Sala Baganza e Collecchio*, in «Aurea Parma», n. LXXVII (1993) fasc. I, pp. 11-18; C. MAMBRIANI, *La Vestfalia dei duchi di Parma: prototipi e metamorfosi dei giardini di Colorno*, in *I giardini del principe, atti del IV convegno internazionale Parchi e giardini storici, parchi letterari*, Savignano 1994, pp. 149-158; P. GIANDEBIAGGI, *Disegno ed evoluzione architettonica ed urbanistica dei collegi: dei Nobili, Lalatta e Maria Luigia*, in «Archivio storico per le province parmensi», vol. 47 (1995), pp. 415-422; L. FORNARI SCHIANCHI (a cura di), *La città latente II. Aspetti iconografici della città nella pittura parmense dell'800 e oltre*, Parma 1995; L. FORNARI SCHIANCHI (a cura di), *Il palazzo della Pilotta*, Milano 1996; M. C. TESTA, *La duchessa: Maria Luigia duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma 1996; A. CARDINALI, *Dal Collegio Lalatta al Collegio Maria Luigia: l'età della Restaurazione*, in «Malacoda», vol. 14 (1997), pp. 3-23; M. CAPRA, *Pel servizio di Sua Maestà*, Parma 2000; M. FORNARI, *Il Giardino della reggia: Colorno*, Colorno 2000; L. FORNARI SCHIANCHI, *L'Ottocento a Parma. Dissolvimento e restaurazione nella società e nell'arte*, in L. FORNARI SCHIANCHI (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. L'Otto e il Novecento*, Milano 2001, pp. XIII-LII; C. MAMBRIANI, *Il Giardino di Parma*, Reggio Emilia, 2006; M. CAPRA (a cura di), *Il teatro d'opera a Parma*, Milano 2007; A. MAVILLA, *Maria*

Luigia, Parma 2007; P. GIANDEBIAGGI, C. MAMBRIANI, F. OTTONI, *Santa Maria del Quartiere. Storia, rilievo e stabilità di una fabbrica farnesiana*, Parma 2009; G. FIACCADORI, A. MALINVERNI, C. MAMBRIANI, *Parma: immagini della città dal Ducato all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra, Parma 2011; C. MAMBRIANI, *Una continuità esemplare: opere pubbliche, linguaggio e protagonisti a Parma tra Ancien Régime e Restaurazione*, in AA.VV., *L'architecture de l'Empire entre France et Italie*, Mendrisio 2012, pp. 169-182; F. ANEDDA, *Commissioni e paesaggi. La pittura di paese a Parma tra corte e accademia*, in F. Sandrini (a cura di), *Les jolis paysages di Maria Luigia d'Asburgo e la pittura di paesaggio nel ducato di Parma*, Quaderni del Museo n. 14, Parma 2013, pp. 126-145; C. MAMBRIANI, S. NEGRI, F. STOCCHI, *Il progetto dell'illusione. La nascita del Teatro Regio nei disegni inediti di Niccolò Bettoli*, Parma 2014.

NEL TEMPIO DELLA DUCHESSA TRA REALE E VIRTUALE

*Maria Luigia, San Ludovico
e gli artisti parmensi*



Comune di Parma

Galleria San Ludovico
Parma, 15 ottobre – 27 novembre 2016

Mostra e catalogo a cura di
Alessandro Malinverni

Promotore ed organizzatore
Comune di Parma - Assessorato alla Cultura

Tecnologia multimediale
Art Glass

Prestatori
Archivio Storico del Comune di Parma
Chiesa di San Vitale, Parma
Complesso Monumentale Pilotta - Galleria Nazionale di Parma
Diocesi di Parma
Fondazione Museo Clauco Lombardi
Fondazione Teatro Regio
Pinacoteca Stuard
Teatro Regio
Collezioni private

Si ringraziano
I funzionari e il personale delle seguenti istituzioni della città: Archivio di Stato, Archivio Storico del Comune, Complesso Monumentale Pilotta - Galleria Nazionale e Biblioteca Palatina, Delegazione FAI, Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura - Università degli Studi di Parma, Fondazione Teatro Regio, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza, Ufficio Beni Culturali della Diocesi.

Particolare gratitudine a: Nicoletta Agazzi, Giovanni Agosti, Ines Agostinelli, Chiara Allegri, Paolo Andrei, Ornella Bergonzi, don Alfredo Bianchi, Gloria Bianchino, Silvestra Bietoletti, Giancarlo Borellini, Marco Capra, Emilia Wanda Caronna, Paolo Cavalli, Grazia De Libero, Grazia Maria De Rubeis, Giovanni Fracasso, Marina Gerra, Giuseppina Longhi Spina, Francesca Magri, Sabina Magrini, don Michele Malinverni, Carlo Mambriani, don Sincero Mantelli, Monica Marazzini, Bianca Marchi, don Corrado Mazza, Fernando Mazzocca, Anna Maria Meo, Andrea Maiocchi, Elisa Montali, p. Lorenzo Montenz, Nicoletta Moretti, Daniela Moschini, Alberto Nodolini, Amalia Nocco, Nicoletta Paci, Maria Laura Palmeri, Michela Pasqualini, Carlotta Pedroni, Stella Piazza, Susanna Pighi, Cristina Quagliotti, Federica Romagnoli, Riccardo Roncella, Francesca Sandrini, Marta Santacatterina, Andrea Sartori, Antonio Scuderi, Graziano Tonelli, Luca Trascinelli, Mariella Utili, Sally Louise Williams, Andrea Zerbi.

Con il sostegno di



Le 16 mostre allestite in occasione del bicentenario dell'arrivo di Maria Luigia a Parma rappresentano la straordinaria occasione di rievocare i luoghi, i costumi, le tendenze e la cultura dell'epoca, proiettando sul palcoscenico della contemporaneità la storia, l'arte e la tradizione di una Parma che fu. Creare un ponte tra passato e presente vuol dire puntare la luce sulle origini della città, attraverso esposizioni evocative, documenti d'epoca, collezioni, opere d'arte e storie da raccontare e reinterpretare.

La mostra in Galleria San Ludovico è certamente uno degli eventi evocativi e celebrativi di maggior impatto, in grado di ricreare il clima e l'ambiente dell'età luigiana, grazie al fascino del luogo, alla ricchezza espositiva e alla possibilità di ammirare l'antico assetto della Chiesa attraverso una ricostruzione virtuale. Quel che si intende fare, molto semplicemente, è immergere il visitatore nella quotidianità dell'epoca, ridando lustro e vita alla bellezza e alla cultura di un tempo. Un evento unico e imperdibile. Io credo che rivivere in prima persona il meraviglioso passato di Parma, attraverso la vita e le opere della duchessa Maria Luigia, sia di interesse generale poiché è parte sostanziale della storia del Paese.

Per questo motivo ringrazio coloro i quali hanno lavorato con passione, dedizione e interesse alla mostra, con la speranza che possa rappresentare un punto di incontro tra umanità, storia e arte.

Federico Pizzarotti
Sindaco di Parma

NEL TEMPIO DELLA DUCHESSA TRA REALE E VIRTUALE

Maria Luigia, San Ludovico e gli artisti parmensi

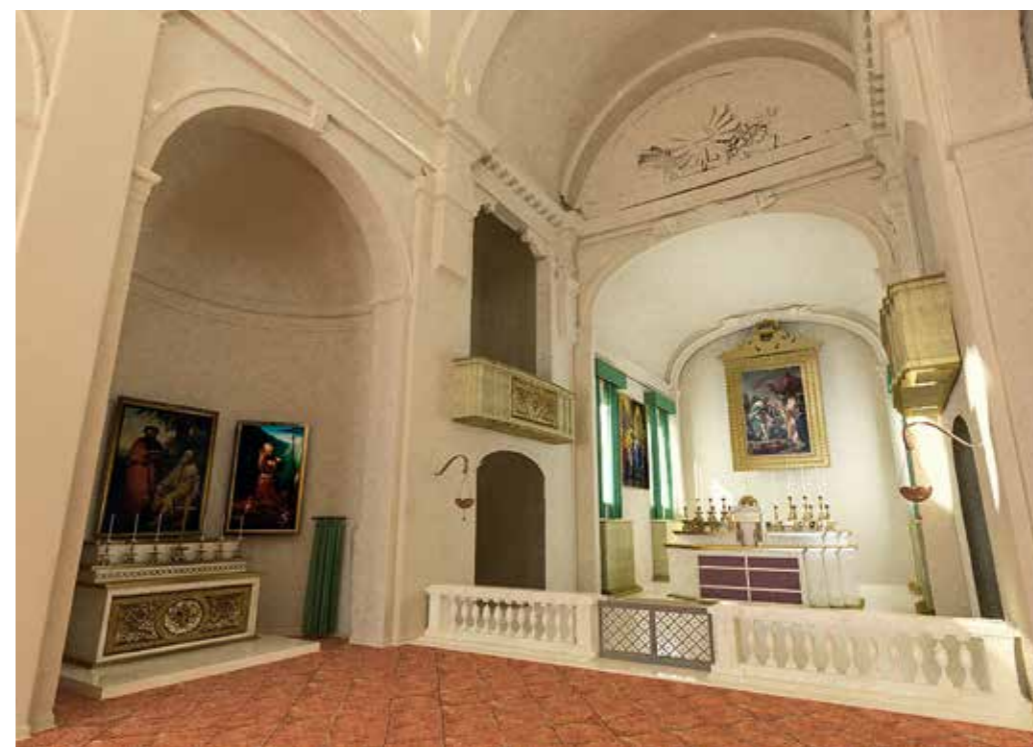
Introduzione

La mostra vuole indagare, con approccio divulgativo ma alla luce di molti documenti inediti, la storia della cappella ducale di San Ludovico, voluta da Maria Luigia. Si tratta della prima rassegna dedicata a questo tema, affrontato in passato dai cataloghi *Mecenatismo e collezionismo pubblico a Parma nella Pittura dell'Ottocento* (1974) e *Maria Luigia. Donna e Sovrana* (1992). Dopo oltre un secolo, i dipinti commissionati dalla duchessa per le cappelle e il presbiterio tornano nel luogo per il quale erano stati realizzati, in un allestimento firmato da Alberto Nodolini (al quale si deve anche l'immagine guida della mostra, con l'insolita ripresa della *Concordia* canoviana); gli oggetti e i paramenti di San Ludovico sono evocati attraverso esemplari di alta qualità provenienti dal Palazzo Vescovile e dalla chiesa di San Vitale; l'interno del tempio e il monumento a Neipperg sono ricostruiti virtualmente in 3D grazie al lavoro del Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura dell'Università degli Studi di Parma, fruibile mediante la tecnologia multimediale degli occhiali Art Glass, che consente al visitatore di immergersi in una realtà aumentata.

Un'esposizione innovativa, quindi, che mantiene la centralità dell'opera d'arte originale, affiancandola alle più recenti tecnologie, quanto mai utili per ricostruire virtualmente quello che non c'è più, specie in un caso come questo, dove insieme all'originaria funzione l'edificio ha perduto anche gran parte delle sue caratteristiche spaziali e formali.

La presente esposizione è strettamente legata alle altre quindici del progetto *Maria Luigia 2016*, in particolare alla mostra allestita alla Fondazione Cariparma presso Palazzo Bossi Bocchi, *A futura memoria. Maria Luigia, le opere, l'arte della propaganda* – essendo la cappella di San Ludovico ricordata nel volume *Monumenti e munificenze* – e a quella in programma presso l'Accademia Nazionale di Belle Arti, *La fucina delle arti. L'Accademia della duchessa* – dal momento che San Ludovico divenne ben presto una sorta di vetrina dell'arte sacra espressione degli artisti accademici.

Nata a Vienna il 12 dicembre 1791, Maria Luigia era figlia di Francesco d'Austria, imperatore del Sacro Romano Impero (e poi d'Austria), e di una prin-



Vedute del modello 3D con la ricostruzione virtuale dell'assetto interno di San Ludovico alla metà dell'Ottocento, a cura di Andrea Maiocchi, Carlo Mambriani, Riccardo Roncella e Andrea Zerbi (Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura - Università degli Studi di Parma).



Pietro Mazza del.,
Isidore-Laurent Deroy
Lit., Lit. Formentin
& C. imp., «Facciata
della cappella ducale
di San Lodovico di
Parma. Anno 1842»,
tavola litografica
in Monumenti e
munificenze di Sua
Maestà la Principessa
Imperiale Maria Luigia
Arciduchessa d'Austria,
duchessa di Parma,
Piacenza e Guastalla.

l'anno prima augurava di perdere la testa. Andava in moglie a un autocrate che teneva prigioniero Pio VII a Savona, dopo essere stato da lui scomunicato, e che stava sopprimendo chiese e oratori, monasteri e conventi. Dopo il matrimonio per procura a Vienna e quello civile a Saint-Cloud, la cerimonia religiosa si tenne nel Salon Carré del Louvre, trasformato per l'occasione in cappella. Nel suo nuovo ruolo *Marie Louise* poté ammirare i sontuosi luoghi di culto delle residenze imperiali, da Fontainebleau a Compiègne, conoscendo così nuove tipologie di chiesa palatina.

Una volta divenuta duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla, Maria Luigia – come volle farsi chiamare in italiano – contribuì a ripristinare appieno la religione cattolica e l'autorità spirituale della Chiesa, analogamente a quanto si faceva nel resto dell'Europa restaurata dal Congresso di Vienna.

Assistita da valenti consiglieri, promosse il ritorno delle opere d'arte da Parigi, molte delle quali a carattere sacro; favorì la riapertura di chiese e sostenne conventi e confraternite; incentivò l'arte sacra nell'Accademia da lei ripristinata, iniziando ben presto a commissionare, con denaro proprio, dipinti per le chiese cittadine e dei Ducati; donò sculture, oggetti e paramenti a diverse templi, in particolare Santa Maria del Quartiere e Santa Maria della Steccata; volle come proprio confessore e cappellano di corte l'ungherese Giovanni Tommaso Neuschel, che fece nominare vescovo e poi cardinale. La protezione alla religione si accompagnò agli innumerevoli interventi promossi dal suo governo nel campo dell'assistenza ai bisognosi e agli ammalati.

cipessa napoletana, Maria Teresa di Borbone. Crebbe alla corte paterna, ricevendo la tipica educazione di un'arciduchessa: qualche nozione di storia e geografia, studio delle lingue, attività tipicamente femminili come il ricamo, il cucito e l'uncinetto e altre prettamente artistiche, quali la musica, il teatro, la danza e la pittura. Non mancò l'apprendimento della religione: in un'Europa scossa dall'iconoclastia della Rivoluzione Francese e poi messa a ferro e fuoco da Napoleone, avverso al papa e al potere della Chiesa, il padre Francesco si pose quale paladino del Cattolicesimo. Nel 1810 Maria Luigia fu costretta, per la ragion di stato, a sposare proprio l'imperatore dei Francesi, al quale ancora

Il luogo più importante per le celebrazioni liturgiche della corte, regolate da un severo cerimoniale pubblicato nel 1824, fu senza dubbio la cappella di San Ludovico, aperta al pubblico nel gennaio del 1818.

L'esposizione si sviluppa attraverso otto sezioni, corredata ciascuna di un'agile introduzione. In mostra sono anche le didascalie dei pezzi, con brevi commenti, non riprodotti qui per motivi di spazio; il visitatore che si avvale degli occhialini Art Glass, oltre a un commento audio, può ascoltare in sottofondo alcuni brani di Ferdinando Paer e padre Davide da Bergamo, compositori molto reputati nel periodo luigino (il secondo progettò nel 1840 l'organo Serassi per San Ludovico) e il *Requiem* di Mozart, eseguito nella cappella ducale il 14 gennaio 1825 per le esequie del re delle Due Sicilie Ferdinando, avo materno di Maria Luigia («Gazzetta di Parma», 19 gennaio 1825).

1. Da San Paolo a San Ludovico

La cappella ducale di San Ludovico fu ricavata per Maria Luigia nel 1817 all'interno di una chiesa preesistente e antichissima, eretta nel 985 sul limite nord della Parma medievale per ospitare le presunte reliquie di una martire dei primi anni del Cristianesimo, santa Felicola. Il vescovo di Parma Sigefredo II, intorno all'anno 1000, fondò presso questa chiesa una comunità benedettina femminile, nucleo originario del monastero di San Paolo che nei secoli successivi sarebbe



Paolo Gozzi (attr.),
«Pianta dell'antica
chiesa e monastero
di San Paolo in
Parma delle monache
dell'ordine di san
Benedetto», part.,
XVIII sec., lapis e
inchiostro su carta.
Archivio di Stato
di Parma, Mappe e
disegni, vol. 5, 44.



Copertina del
Cerimoniale per la
ducale corte di Parma,
Parma, dalla Tipografia
ducale, 1824.

Smeraldo Smeraldi,
Bozza della pianta
icnografica di Parma,
1589-1592, lapis e
inchiostro su carta,
Archivio di Stato
di Parma, Mappe e
disegni, vol. 2, 87.



divenuto sempre più importante e potente, fulcro amministrativo di un ingente patrimonio fondiario, grazie alle continue donazioni che accumulava e alle doti versate dalle famiglie nobili che vi monacavano le loro figlie. Dirigeva la comunità la badessa, sempre di origine aristocratica, che poteva garantire – anche attraverso i propri canali familiari – proficui rapporti con l'autorità ecclesiastica, le élites non solo cittadine e altre comunità religiose.

Come sempre presso i monasteri di clausura la chiesa era divisa in due zone, una aperta ai fedeli e l'altra riservata alle monache, che potevano assistere alla messa al di là di finestrelle con grate che impedivano loro di vedere e di esser viste. La chiesa pubblica di San Paolo aveva in origine l'abside rivolta a est ed era accessibile sul fianco meridionale, attraversando un piccolo sagrato. Della chiesa medievale restano soltanto la base dell'antica torre campanaria, che contiene il Sacello altomedievale (il più antico interno di Parma ancora conservato), e una porzione del transetto romanico settentrionale, ben percepibile, come la parte superiore della torre, al piano primo della Pinacoteca Stuard.

L'età di maggior prestigio di San Paolo si colloca tra XV e XVI secolo, sotto la guida di badesse volitive e influenti come Cecilia Bergonzi e Giovanna da Piacenza. Furono loro a trasformare il monastero in uno dei fulcri culturali e artistici del Rinascimento parmense, facendo affrescare le proprie stanze private da Alessandro Araldi e dal Correggio. Nel secondo Cinquecento, con l'avvento dei duchi Farnese e la profonda ventata di rinnovamento della Controriforma, si giunse a una più rigorosa imposizione delle regole claustrali, come dimostrano le prescrizioni di monsignor Castelli, che durante la visita pastorale del 1578 ordinò l'apposizione di numerose grate e impedimenti visivi in diversi luoghi del monastero.

Pochi anni più tardi, il 30 ottobre del 1583, vi faceva il suo ingresso Margherita



Farnese, figlia del duca Alessandro, dopo l'annullamento del suo matrimonio con Vincenzo I Gonzaga. Prese il nome di suor Maura Lucenia e rimase in San Paolo fino al 1592, quando fu trasferita in un altro importante cenobio benedettino poco distante, quello di Sant'Alessandro. Da quel momento la comunità entrò nell'orbita ducale, tant'è che lo stesso anno si avviò la totale ricostruzione della vecchia chiesa, ormai pericolante. Si decise di ribaltarne l'orientamento (in questo momento e non alla fine del Settecento come si è finora creduto: basti osservare con attenzione la pianta di Parma rilevata dallo Smeraldi alla fine del Cinquecento), per avere un ingresso più visibile sul Borgo delle Asse, ove si trova la facciata attuale. Probabilmente fu uno degli architetti attivi per i Farnese a darne il progetto: benché meno originale, l'aula unica con tre cappelle semicirculari per lato e il fondo piatto che la divide dalla retrostante "chiesa interna" ha tangenze con San Quintino, ideata da Giovanni Battista Fornovo tra fine anni Cinquanta e primi anni Sessanta; anche la facciata – testimoniata soltanto da un semplice disegno settecentesco –, oltre a quella di San Quintino, richiama la fronte della perduta Madonna della Scala (intorno al 1572), di Giovan Francesco Testa. Nel 1604, un fedele funzionario farnesiano, Papirio Picedi, primo vescovo di Borgo San Donnino, riconsacrò San Paolo. Nel 1690 il campanile antico a nord fu abbattuto e l'architetto Domenico Valmagini ne eresse uno nuovo a sud, quello ancora esistente.

«Facciata e torre della chiesa di San Paolo in Parma», part., XVIII sec, lapis, inchiostro e acquerello su carta. Archivio di Stato di Parma, Mappe e disegni, vol. 5, 42.

Alessandro Sanseverini, «Facciata maggiore della Parrochial Chiesa di San Paolo», fine XVIII sec, lapis, inchiostro e acquerello su carta, Archivio di Stato di Parma, Raccolta Sanseverini, II, 20a.

«Torre di San Paolo», XVIII sec, lapis, inchiostro e acquerello su carta. Archivio di Stato di Parma, Mappe e disegni, vol. 5, 43.



Alla metà del Settecento i Borbone ereditarono i ducati farnesiani e il primo censimento da loro ordinato (1767) registrò nel monastero 36 religiose professe e 38 converse, servite da oltre 20 donne, 7 delle quali esterne. Ma la loro vita ritirata era a rischio, a causa della vicinanza del monastero con i palazzi ducali. Nel 1766 l'architetto di corte, il francese Ennemond Alexandre Petitot, aveva progettato un grandioso palazzo nuovo, per realizzare il quale sarebbero occorse vaste demolizioni urbane, fino a intaccare la porzione meridionale del monastero. Il lunghissimo cantiere avrebbe comportato la chiusura della chiesa palatina di San Pietro martire, officiata dai Domenicani. Si diffuse voce in città che il potente ministro riformatore Guglielmo Du Tillot intendeva liberare per loro la chiesa e il monastero di San Paolo, trasferendone le monache al soppresso convento dei Serviti, in modo da liberare l'area per le necessarie demolizioni e utilizzare la chiesa di San Paolo come cappella ducale pro tempore. Le voci erano fondate: nell'aprile 1769 il giovane duca Ferdinando ordinò la costruzione di un cavalcavia tra il salone nord-orientale del suo Palazzo di Riserva e il monastero, con un corridoio fino alla prevista tribuna ducale nella chiesa. A questo momento risale il bel camino in marmo giallo ancora presente nella saletta riservata alla Corte tra la torre e la chiesa. La caduta in disgrazia di Du Tillot alla fine del 1771 comportò l'abbandono dell'ambizioso cantiere del nuovo palazzo, cosicché i duchi continuarono ad utilizzare entrambe le chiese palatine di San Pietro martire e di San Paolo, dove le monache benedettine rimasero indisturbate, sotto la benevola protezione sovrana, e ammodernarono la facciata nelle forme odierne, realizzata dal capomastro architetto Antonio Bettoli nel 1785.

Fu l'età napoleonica a segnare il vero punto di svolta, a causa della soppressione di molti luoghi religiosi: anche le Benedettine di San Paolo furono colpite e nel 1810 il vescovo Carlo Caselli ratificò la chiusura al culto della chiesa.

Soltanto l'arrivo di Maria Luigia permise la sua riapertura e trasformazione in cappella ducale. Infatti la chiesa domenicana di San Pietro martire, adiacente alla Pilotta, era stata demolita nel 1813 con l'intenzione di erigere il nuovo palazzo della Prefettura, progetto abbandonato con la caduta del regime. All'ex imperatrice dei Francesi toccava ora risarcire la perdita della chiesa di palazzo e San Paolo: già unita alla residenza ducale tramite il cavalcavia del 1769, si prestava magnificamente, con un spesa ragionevole. Già nel settembre 1816, l'architetto di corte in seconda, Nicolò Bettoli, stilò due perizie, d'ordine del conte governatore dei Palazzi, per le riparazioni necessarie alla chiesa, grazie alle quali conosciamo precisamente i lavori di manutenzione ordinaria e straordinaria che non produssero particolari mutazioni alla struttura precedente. All'interno, Bettoli proponeva di erigere ex novo un altar maggiore e un'ancona con «due colonne di basso rilievo corinzie», tutto a stucco lucido a finto marmo, ma con tabernacolo in legno. Prevedeva cinque altari minori simili (una delle sei cappelle serviva – come oggi – da ingresso laterale) e, a chiusura del presbiterio, una balaustra in



La chiesa di San Paolo rilevata nel cosiddetto «Atlante Sardi», part., 1767, lapis, inchiostro e acquerello su carta. Archivio storico del Comune di Parma, tav. X.

pioppo colorato a finto marmo con un cancelletto in ferro arabescato al centro. Al di sopra, due cantorie di pioppo stondate agli angoli e verniciate a diverse tinte avrebbero ospitato l'organo e l'orchestra. Due acquasantiere marmoree sarebbero state collocate ai lati della porta maggiore, sopra la quale Bettoli prevedeva di costruire in legno la tribuna ducale, recuperando la fronte lignea di quella già in San Pietro martire, previo adattamento alle nuove misure un poco più larghe. Due grossi travi di rovere stagionata infissi nel muro avrebbero sostenuto a sbalzo la balconata. Nella cimasa esistente la corona era recuperabile, ma si sarebbe dovuto sostituire il vecchio stemma con quello di Maria Luigia. La struttura sarebbe poi stata uniformata con una verniciatura, dorando a velatura basi, capitelli, ornati e modanature delle cornici, mentre all'interno avrebbe avuto muri bianchi a stucco con corniciature e *lambris* di stucco lustro a finto marmo, con una medaglia d'ornati in mezzo al plafone superiore. Naturalmente andava sistemato



La chiesa di San Paolo rilevata nel cosiddetto «Catasto borbonico», part., 1853, lapis, inchiostro e acquerello su carta. Archivio di Stato di Parma, Catasto cessato italiano, mappa 1348.



Camino settecentesco nella sala per la Corte tra il campanile e la Cappella.

anche il vecchio passaggio dai Palazzi ducali alla tribuna riparando alcuni soffitti e muri scrostati e realizzando nuovi infissi per porte e finestre. Non tutte le proposte di Bettoli furono eseguite. Ad ogni modo il cantiere procedette rapido: furono riselciati i due piazzalotti esterni, mentre all'interno fu demolita la parete divisoria tra aula e coro delle monache, trasformato questo per la maggior porzione in nuovo coro (con una maugurata manomissione dei preziosi stalli intarsiati oggi all'oratorio dei Rossi). Il pittore Giacomo Smith decorò a chiaroscuro, con cassettoni e ornati, le due tribune con camere attigue, mentre l'indoratore Anfossi colorava a «biacca e olio

con colori fini» la trabeazione, le cornici, le colonne, le due porte interne e la cornice della finestra della tribuna ducale, e dorava le basi, i capitelli e la sagoma intagliata della cornice superiore, così come le decorazioni delle due cantorie e la cornice dell'altar maggiore che aveva una cimasa con corona e due giri di perle intagliate. Allo stesso toccò l'incarico di verniciare i telai delle due finestre grandi e delle sei medie della parte superiore della chiesa, le sei catene di ferro nella volta; nella galleria i telai di tre grandi finestre con rispettivi *volets* e altre dieci finestre, oltre alle tre finestre grandi del coro, quattro in facciata, due nella sagrestia con rispettive inferriate e «ramate»; infine due piedestalli a sostegno dei quadri dei due altari minori, macchiati a marmo e verniciati a due mani. Imbianchini, vetrai, tagliapietra, fabbri e falegnami terminarono entro il 1817 la maggior parte dei lavori. Non mancò un incidente a un muratore che cadde dal ponteggio della cantoria e restò a casa, fortunatamente con quindici giorni pagati di malattia. La chiesa fu consacrata tra ottobre e novembre, infine ufficialmente aperta al pubblico l'Epifania del 1818, con una messa solenne, alla quale presenziò la duchessa, attorniata dalla sua corte. Moltissimi sudditi parteciparono alla funzione, incuriositi dalla nuova veste del tempio e ammirati dalla messa cantata, specie dall'*Agnus Dei* e dall'*Incarnatus*, composta dal tedesco Friedrich Witt, eseguita dai musicisti dell'orchestra ducale e cantata dal celebre castrato Giovanni Battista Velluti.

L'afflusso dei fedeli alle funzioni quotidiane in San Ludovico era abbondante. Così, già nel 1820 si pensò a nuovi banchi e panche da chiesa e da coro, per i quali Guglielmo Drugman stilò una perizia da 843 lire nuove. Gli arredi sarebbero stati molto utilizzati: negli anni Quaranta si celebravano quattro messe la domenica (alle ore 8, 9, 10, 11) e due nei giorni feriali (ore 8 e 10). Fino al 1825 Maria Luigia si accontentò dei quadri in possesso della Corte recuperati da altre chiese, ma quando notò all'esposizione artistica un dipinto destinato a una

chiesa di campagna del giovane Giovanni Tebaldi, allievo dell'Accademia, pensò di commissionargliene uno. Da questa intuizione prese avvio il progressivo arricchimento che dal 1829 al 1841 portò nella chiesa ben otto nuovi quadri e il monumento al tenente maresciallo Adam Albrecht conte di Neipperg, come si vedrà nelle prossime pagine.

In occasione della scomparsa di parenti della duchessa e nelle successive ricorrenze annuali, com'era d'uso, la cappella veniva apparsa a lutto con drappi neri e velature dei dipinti. La corte partecipava alle numerose messe di suffragio secondo le precise disposizioni dell'etichetta. Nel cerimoniale del 1824 le prime trentanove pagine sono dedicate all'articolata gerarchia di ricorrenze e relati-



Evangelista Azzi, «Pianta topografica del Palazzo Ducale e dipendenze», 21 agosto 1841, lapis, penna e acquerello su carta. Archivio di Stato di Parma, Mappedel Patrimonio dello Stato, 560.

Pietro Mazza Del.,
Isidore-Laurent Deroy
Lit., Lit. Formentin &
C. imp., "Interno della
Cappella Ducale di San
Lodovico di Parma.
Anno 1842", tavola li-
tografica in Monumenti
e munificenze di Sua
Maestà la Principessa
Imperiale Maria Luigia
Arciduchessa d'Au-
stria..., 1845.



va organizzazione della liturgia nelle chiese ducali. Maria Luigia occupava con le primarie cariche di corte e le sue dame in servizio la tribuna sopra la porta maggiore, mentre le altre dame, i ciambellani e le cariche di secondo piano si stipavano nelle tribune ricavate nelle due prime cappelle laterali. Le principali solennità celebrate in San Ludovico erano l'Epifania, l'anniversario della morte dei genitori della duchessa, la Pasqua (quando dal mercoledì al sabato santo la Corte vestiva di nero), la Pentecoste e infine il Natale. Le campane della torre di San Ludovico suonavano al passaggio di qualche importante processione, come quella della Vergine della Steccata, chiesa dell'ordine Costantiniano, il cui gran magistero era stato assunto da Maria Luigia salendo al trono parmense.

L'arrivo previsto del monumento a Neipperg, dopo oltre un decennio dalla sua commissione a Bartolini, avviò un cantiere per migliorare la cappella ducale, che stando alla descrizione dei *Monumenti e munificenze...* costò 120.000 lire nuove «al privato erario dell'Augusta Principessa». Furono scavati vespai di ae-

razione e rifatti pavimenti, e commissionato un organo alla prestigiosa ditta dei fratelli Serassi di Bergamo, su progetto del padre Davide da Bergamo, frate nel convento piacentino di Santa Maria di Campagna. Maria Luigia e il suo terzo marito, il conte di Bombelles, accettarono il preventivo di 7000 lire nel 1840 e lo strumento fu montato nella cantoria di destra affacciata sul presbiterio, e collaudato alla fine dell'anno seguente. L'organaro parmigiano Giovanni Cavalletti, che aveva chiesto di poterlo costruire, dovette accontentarsi di eseguire la manutenzione ordinaria dell'organo costruito dai suoi imbattibili rivali. Già il 22 febbraio 1842, anniversario della morte di Neipperg, si poterono celebrare decine di messe e accendere sei torce sul sepolcro, esporre il Santissimo, cantare il *Miserere* all'uso gregoriano, impartire la benedizione e in seguito celebrare una messa aperta al popolo. S'innescò così una pratica ripetuta fedelmente per i cinque anni successivi, fino alla morte della duchessa nel 1847.

2. I dipinti del presbiterio

Quando la chiesa di San Ludovico fu aperta al pubblico il 6 gennaio 1818, oltre al *Crocifisso* di Domenico Muzzi, posto nella cappella di destra, c'era soltanto un altro dipinto, collocato sull'altare maggiore (ben più arretrato rispetto al muro attuale): il *San Luigi re di Francia dona al Beato Paolo di Breganze le reliquie della Passione* di Giuseppe Peroni.

Sino al 1829 queste furono le due uniche pale nella chiesa, che, per quanto ricca nei materiali, nei tessuti e negli oggetti liturgici, presentava, tutto sommato, un aspetto semplice e spoglio.

Come quello di Muzzi, che veniva dall'oratorio ducale di Sala, anche il dipinto di Peroni era stato realizzato per un luogo di culto della corte borbonica: la cappella ducale di San Pietro martire, poi demolita nel 1813. Era stato commissionato nel 1756 dalla duchessa Luisa Elisabetta in onore del padre, Luigi XV re di Francia, del quale condivideva il nome, con l'intento – anche politico – di ribadire gli stretti legami tra Parma e Versailles.

Maria Luigia riutilizzò opere del secolo precedente sia per risparmiare, sia per esprimere un senso di continuità con la dinastia dei Borbone. Il dipinto di Peroni era perfetto per l'altare maggiore di San Ludovico, perché rappresentava il santo eponimo della sovrana, nuovo titolare della chiesa. L'autore, l'abate Peroni, era stato uno dei protagonisti della stagione artistica di metà Settecento ed esponente di spicco dell'Accademia Reale di Pittura, Scultura e Architettura fondata da don Filippo e Luisa Elisabetta nel 1752, con l'appoggio di Guglielmo Du Tillot ed Ennemond-Alexandre Petitot, e ripristinata da Maria Luigia nel 1816, dopo la crisi seguita alla dominazione napoleonica.

Come ricorda un documento inedito, il suo dipinto, prima di essere collocato sull'altare, venne pulito e restaurato da Giuseppe Martini, nell'estate del 1817.

Il re Ludovico o Luigi IX, noto anche come san Luigi dei Francesi, riconoscibile dal manto giagliato, vi è rappresentato mentre dona al beato

Giuseppe Peroni, San
Luigi re di Francia
dona al beato Paolo di
Breganze le reliquie
della Passione, 1756,
olio su tela. Parma,
Palazzo Vescovile



Bartolomeo di Breganze una delle spine della corona di Cristo e una reliquia della Santa Croce. Canonizzato nel 1297, Ludovico fu un sovrano pio e virtuoso che dovette affrontare numerosi conflitti all'interno e all'esterno del regno e partecipò alle Crociate. Morì il 25 agosto 1270 durante l'assedio di Tunisi, dove si era recato prima di raggiungere Gerusalemme. Promosse la costruzione della Sainte-Chapelle, cappella palatina considerata ancora oggi uno dei gioielli dell'architettura gotica, per custodirvi le reliquie della Passione acquistate dall'imperatore Baldovino II di Costantinopoli, e quando Bartolomeo, vescovo di Vicenza, passò da Parigi di ritorno da una missione diplomatica in Inghilterra, lo onorò di tali preziosissimi doni.

Giovanni Tebaldi, San Ludovico riceve l'orifiamma dall'Arcivescovo di Parigi prima di partire per la crociata, 1829, olio su tela. Parma, Municipio, inv. 48.



Dopo una decina di anni dall'apertura della cappella ducale, una volta ammortizzate le spese (in gran parte documentate nelle carte dell'Archivio di Stato di Parma), Maria Luigia commissionò a un artista vivente due dipinti che illustrassero altri momenti della vita di San Ludovico, la cui festa, il 25 agosto, veniva celebrata in cattedrale con un solenne *Te Deum*, come ricorda anche la «Gazzetta di Parma».

Nel 1825, dopo aver apprezzato a un'esposizione il talento di Giovanni Tebaldi, Maria Luigia gli richiese una tela per la cappella ducale. Tebaldi si era formato in Accademia alle lezioni di Domenico Muzzi e Biagio Martini, e in quel periodo stava insegnando in Accademia come sostituto di Martini. Anni prima, nel 1819, aveva vinto il pensionato a Roma, dove aveva potuto aggiornarsi studiando la pittura dei Nazareni.

All'inizio del 1826, egli propose una vasta pala d'altare e nel giugno del 1827 ne presentò il relativo bozzetto, conservato in collezione privata. La versione definitiva, che differisce per pochi dettagli, venne esposta nella galleria dell'Accademia nel luglio del 1829, e dotata di un'apposita cornice dorata, che in occasione di questa mostra è stata recuperata dai depositi dell'ex monastero di San Paolo. All'interno di una chiesa gotica, dalle tipiche vetrate policrome, gremita di cavalieri, cortigiani e religiosi, il re di Francia riceve dall'arcivescovo di Parigi l'orifiamma, ossia lo sten-

dardo rosso (dal sangue di san Dionigi) terminante a tre punte, impiegato dalle truppe reali in battaglia come propria insegna.

Riferimento per questo dipinto fu indubbiamente l'*Incontro di Paolo III con Carlo V a Busseto nel 1543* di Biagio Martini (Busseto, Municipio), maestro di Tebaldi, una tela ancora più vasta realizzata giusto nel 1827 su commissione di Maria Luigia, tenuta in visione dalla sovrana nel Palazzo ducale per una quindicina di giorni, esposta in Accademia e infine collocata nel Palazzo di Riserva. Nell'opera dell'allievo vi sono però tangenze anche con l'arte dei Nazareni, in particolare con le pitture del Casino Massimo di Roma. I Nazareni erano artisti tedeschi dediti per lo più a un'arte devota e innocente, stilisticamente ispirata a modelli pre o primo-rinascimentali (al Casino Massimo, per esempio, le logge vaticane di Raffaello).

Soddisfatta del primo dipinto, Maria Luigia commissionò a Tebaldi un *pendant*, così da avere nel coro tre opere dedicate al santo francese. Nel settembre 1829 il pittore presentava un bozzetto, anch'esso destinato a cambiare leggermente nell'esecuzione, e oggi conservato in collezione privata. Terminata nel 1831, la tela mostra San Ludovico che si comunica sul letto di morte, a Tunisi, circondato dalla sua corte.

Con i dipinti di Tebaldi, iniziò la trasformazione di San Ludovico in una sorta di vetrina dell'arte sacra parmense, espressione dell'Accademia riformata e protetta da Maria Luigia, e aggiornata sul romanticismo purista che si stava affermando a Roma. San Ludovico non fu l'unico cantiere, ma si impose come il più prezioso e omogeneo: la sovrana provvide infatti a commissionare decine di dipinti ai pittori parmensi per altre chiese della città e dei ducati, così da incentivare e sovvenzionare gli ingegni locali, come le chiedeva l'influente direttore dell'Accademia, l'incisore Paolo Toschi.

GIUSEPPE PERONI (Parma, 1710-1776), *San Luigi re di Francia dona al beato Paolo di Breganze le reliquie della Passione*, 1756, olio su tela, cm 327 x 217. Parma, Palazzo Vescovile.

GIOVANNI TEBALDI (Parma, 1787-1858/62), *San Ludovico riceve l'orifiamma dall'Arcivescovo di Parigi prima di partire per la crociata*, 1829, olio su tela, cm 318 x 248. Parma, Municipio, inv. 48.

GIOVANNI TEBALDI (Parma, 1787-1858/62), *La morte di San Ludovico*, 1831, olio su tela, cm 318 x 248. Parma, Municipio, inv. 49.



Giovanni Tebaldi, La morte di San Ludovico, 1831, olio su tela. Parma, Municipio, inv. 49.



Giovanni Gaibazzi, I santi Pietro e Paolo, 1837, olio su tela. Parma, Palazzo Vescovile (foto L. Trascinelli).

3. I dipinti della cappella di sinistra

Nel 1837 Maria Luigia pensò di collocare un dipinto nella cappella a sinistra dell'altar maggiore, completamente spoglia, e si rivolse a un promettente allievo di Tebaldi, Giovanni Gaibazzi, che si trovava a Roma, chiedendogli di rappresentare le figure cardine del Cristianesimo delle origini: Pietro e Paolo. In un'ambientazione esotica, i due sono ben riconoscibili per via dei loro tradizionali attributi: Paolo è in piedi con il libro aperto sulle proprie Lettere e la spada, a ricordarne il passato di persecutore di cristiani e il martirio per decapitazione; Pietro, più anziano, gli siede accanto e lo ascolta, tenendo nella mano destra un libro e le chiavi del regno dei Cieli ricevute da Gesù.

A livello stilistico, il pittore seppe coniugare il purismo nazareno, appreso dal maestro Tebaldi e conosciuto direttamente a Roma dove operava la colonia di pittori tedeschi, con il classicismo bolognese (si pensi ai *Santi Pietro e Paolo* di Guido Reni, oggi a Brera), già da tempo riferimento forte per l'Accademia parmense.

Maria Luigia, soddisfatta della pala collocata sull'altare centrale della piccola cappella, ne commissionò a Gaibazzi una seconda: un *San Carlo Borromeo in preghiera*. Il famoso cardinale e arcivescovo di Milano vi è raffigurato di profilo, con il caratteristico naso aquilino, inginocchiato davanti a un Crocifisso sull'altare. Al di là della finestra goticeggiante, si intravede una scena di peste ambientata in una fantasiosa piazza chiusa sullo sfondo dal Duomo di Milano. Notevole è il trattamento della luce che investe la figura da dietro e di lato. Il dipinto, eseguito nel 1839, fu apprezzato anche per gli accordi cromatici, la resa dei tessuti, la qualità del disegno, e l'aggiornato interesse dell'autore per i modi puristi che si stavano imponendo a Roma. Con ogni probabilità la duchessa scelse Carlo Borromeo, alfiere della Controriforma, non soltanto perché il nome del santo ricorreva tra i suoi antenati e parenti, ma anche in quanto figura esemplare per devozione, cura degli infermi e attenzione per gli aspetti educativi, àmbiti particolarmente perseguiti dal governo parmense.

Nel 1840 Maria Luigia si rivolse a un altro artista legato all'Accademia, al quale aveva già commissionato dipinti sacri: Francesco Pescatori. Questi fu incaricato di realizzare un *San Francesco in preghiera*, da collocare in pendant al *San Carlo*, in un'attitudine simile, anch'esso rivolto verso l'altare maggiore della cappella ducale. Nella scelta del "Poverello d'Assisi" la duchessa pensò forse al padre imperatore, di nome Francesco, scomparso cinque anni prima. Il santo rappresentava inoltre

un'idea di pietà ancor più partecipata rispetto a quella evocata da san Carlo Borromeo e legata alla nozione di beneficenza che caratterizzava l'impegno pubblico della sovrana nei ducati parmensi. Del dipinto esiste il bozzetto, che differisce rispetto alla versione definitiva non solo per la pennellata più sciolta e le tinte più chiare, ma anche per l'assenza del piede destro e la posizione del cordone e del teschio, simbolo, quest'ultimo, della vacuità e precarietà della vita. Rispetto a tutti gli altri dipinti commissionati da Maria Luigia, il *San Francesco* di Pescatori, pur inserendosi adeguatamente in questa galleria "ideale" della pittura sacra d'epoca luigina, si differenzia per un legame più insistito con il Seicento emiliano e bolognese (Pescatori interveniva sui colori mediante combustione per scurirli e renderli più "antichi"). Forse anche per il suo maggior distacco dalle tendenze puriste degli altri colleghi, la sua tavola, presentata nell'aprile 1841 alla mostra nel Palazzo del Giardino, non convinse pienamente la critica.

Ciononostante, la sua opera e le due di Gaibazzi dialogano tra loro e con quelle della cappella destra e del presbiterio: le figure monumentali e salde, i felici passaggi cromatici e la gradevolezza delle ambientazioni veicolano un'idea di pietà interiorizzata e partecipata, priva di eccessi plateali, particolarmente affine a quella della duchessa.

GIOVANNI GAIBAZZI (Parma, 1808-1888), *I santi Pietro e Paolo*, 1837, olio su tela, cm 200 × 145. Parma, Palazzo Vescovile (foto L. Trascinelli).

GIOVANNI GAIBAZZI (Parma, 1808-1888), *San Carlo Borromeo in preghiera*, 1839, olio su tela, cm 191 × 109. Parma, Galleria Nazionale, inv. 85.

FRANCESCO PESCATORI (Parma, 1816-1849), *Bozzetto per il San Francesco d'Assisi*, 1840, olio su tavola, cm 34 × 19,7. Parma, Galleria Nazionale, inv. 1093.

FRANCESCO PESCATORI (Parma, 1816-1849), *San Francesco d'Assisi*, 1841, olio su tavola, cm 190,5 × 106. Parma, Galleria Nazionale, inv. 88.

4. I dipinti per la cappella di destra

All'apertura di San Ludovico, nel 1818, la cappella a destra dell'altar maggiore mostrava collocato un unico dipinto: un *Crocifisso* di Domenico Muzzi, già nell'oratorio ducale di Sala. Nel 1838 il giovane Giocondo Viglioli, che si era recato a Roma grazie al sostegno dell'Accademia, ricevette da Maria Luigia la commissione di un quadro d'identico soggetto.

A Viglioli fu richiesto di rappresentare anche Maria sotto la croce, ma egli optò per una composizione più semplice, dagli accenti puristi, che meglio veicolasse la forte componente emotiva. Gesù è solo e ancora vivo, non ancora trafitto dalla lancia. Volge lo sguardo in alto, a cercare il Padre. Il suo corpo è illuminato da



Giovanni Gaibazzi, San Carlo Borromeo in preghiera, 1839, olio su tela. Parma, Galleria Nazionale, inv. 85.

Francesco Pescatori, San Francesco d'Assisi, 1841, olio su tavola. Parma, Galleria Nazionale, inv. 88.

una luce quasi teatrale che aumenta il contrasto con lo sfondo scuro, a richiamare i versetti del Vangelo «Si fece buio su tutta la Terra». Sulla sua testa, coronata di spine, è scritta INRI, il *titulus crucis* riportante il motivo della condanna, come prescritto dal diritto romano, ossia «*Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum*» (Gesù il Nazareno, Re dei Giudei). Ai suoi piedi è il teschio di Adamo, che secondo la tradizione trovò sepoltura nel luogo poi scelto per la crocifissione, detto Calvario o Golgota (in aramaico), ossia «luogo del cranio». Gesù, nato senza peccato, muore per riscattare l'umanità dal peccato commesso dal primo uomo, Adamo.

Giocondo Viglioli, Gesù Crocifisso, 1838, olio su tela. Parma, Galleria Nazionale, inv. 112.



Viglioli si ispirò al famoso *Crocifisso* di Guido Reni, tra i maggiori esponenti del classicismo bolognese, ossia di quel ritorno a una bellezza meno sofisticata e artefatta di quella dei cosiddetti Manieristi, in grado di meglio coniugarsi con una più quieta e accomodante pietà figlia della Controriforma. Più che alla versione custodita a Modena, tra le opere più preziose della collezione degli Asburgo-Este, egli dovette guardare, trovandosi a Roma, a quella esposta sull'altare maggiore di San Lorenzo in Lucina, con un paesaggio urbano sullo sfondo che gli ispirò la città di Gerusalemme in lontananza.

Nel 1839 Maria Luigia ordinò altri due dipinti per questa cappella, di uguali dimensioni e in sintonia formale con quello di Viglioli, così da proporre una composizione armoniosa. Protagonisti sono Maria e san Giovanni Evangelista, i cosiddetti Dolenti, che secondo il vangelo di Giovanni furono presenti alla morte di Gesù, e che si trovano già sui bracci delle croci dipinte di fine Duecento. Della realizzazione furono incaricati due allievi di Giambattista Borghesi all'Accademia di Parma già beneficiati dalla duchessa con precedenti commissioni d'arte sacra. Bernardino Riccardi dipinse a Roma, dove probabilmente frequentava i pittori Nazareni, un vero pezzo di bravura: vestita come da tradizione di un manto azzurro e di una tunica rossa con velo bianco, la *Vergine addolorata* è rischiarata nel volto sofferente da una luce che pare provenire dalla Croce. Il suo dolore, terribile eppure composto, è espresso anche dalla postura, a braccia aperte.



Bernardino Riccardi, Vergine addolorata, 1839, olio su tavola. Parma, Galleria Nazionale, inv. 86.

Giovanni Riccò, San Giovanni Evangelista, 1839, olio su tavola. Parma, Pinacoteca Stuard, inv. 41.

A rappresentare san Giovanni Evangelista fu invece incaricato Giovanni Riccò, autore di molte pale per le chiese dei Ducati finanziate da Maria Luigia. Raffigurò il discepolo come un giovane di bell'aspetto, dai lineamenti romanticamente puristi. Come la Vergine e Gesù, la sua figura, che occupa la maggior parte della superficie della tavola, si connota per un'insistita monumentalità. Se Maria è seduta, con il corpo rivolto verso il figlio, il «discepolo amato», in segno di rispetto, è in piedi e volge le membra in direzione opposta, ruotando soltanto il capo verso il Maestro. Alle braccia aperte della Vergine, contrappone le mani intrecciate, in un gesto di tormento trattenuto.

GIOCONDO VIGLIOLI (San Secondo, 1809-Parma, 1895), *Gesù Crocifisso*, 1838, olio su tela, cm 207 × 140. Parma, Galleria Nazionale, inv. 112.

BERNARDINO RICCARDI (Parma, 1814-Roma, 1854), *Vergine addolorata*, 1839, olio su tavola, cm 189,6 × 108,8. Parma, Galleria Nazionale, inv. 86.

GIOVANNI RICCÒ (Parma, 1817-1873), *San Giovanni Evangelista*, 1839, olio su tavola, cm 207 × 125 (c.c.). Parma, Pinacoteca Stuard, inv. 41.

5. Il monumento a Neipperg

Se la morte di Napoleone fu ricordata soltanto da una cerimonia appartata nella cappella della Villa di Sala, le esequie del secondo marito della duchessa, il tenente maresciallo Adam Albrecht conte di Neipperg, furono celebrate in una delle chiese più importanti della città, Santa Maria della Steccata. A lui fu dedicato un monumento da collocare nella chiesa di corte.

Tale scelta di dedicare a Neipperg una cappella in San Ludovico aveva anche implicazioni di carattere politico: oltre a ribadire il felice connubio tra la sovrana e il generale e politico austriaco, coronato dalla nascita di figli e legittimato da un'unione morganatica il 7 settembre 1821, dopo la morte dell'ex imperatore dei Francesi a Sant'Elena, esaltava infatti il ruolo svolto da Neipperg nel governo dei ducati. Egli era stato messo al fianco di Maria Luigia in qualità di cavaliere d'onore prima dell'arrivo della duchessa a Parma. L'imperatore Francesco I aveva così provveduto a distrarre la figlia dal pensiero del marito sconfitto e del re di Roma trattenuto a Vienna, individuando in lui l'uomo capace di reggere gli stati parmensi in sintonia con la politica austriaca.

A un solo mese dalla morte di Neipperg, avvenuta nel febbraio del 1829, Lorenzo Bartolini, considerato il più celebre degli scultori italiani dopo la morte di Canova, e in stretto contatto con l'Accademia di Parma e il suo direttore Paolo Toschi, veniva interpellato per progettare il monumento e realizzare un busto del defunto e una sua mano in marmo. Lo scultore avrebbe dovuto celebrare l'uomo d'armi, il cittadino virtuoso e l'amante della cultura, in una composizione che veicolasse il dolore sincero della vedova e dello Stato.

Il 15 aprile Maria Luigia approvò il progetto, risultato di una serie di schizzi preparatori. Se il contratto prevedeva la consegna dell'opera entro venti mesi, il monumento fu terminato soltanto nell'agosto del 1841, con notevole disappunto della Corte, e con varianti rispetto all'idea stabilita dodici anni prima. Questa prevedeva infatti un trofeo di armi sopra la stele con l'effigie di Neipperg in bassorilievo, e sul basamento, sempre in bassorilievo, una scena della battaglia nelle Fiandre in cui il conte aveva perduto un occhio. Al posto delle figure allegoriche di *Marte e Parma*, Maria Luigia aveva preferito quelle della *Poesia epica* e del *Genio della morte*, effettivamente realizzate, e delle quali si conservano i modelli formati in gesso presso la Galleria dell'Accademia di Firenze. Tuttavia, come rivela la *Guida* di Carlo Malaspina del 1851, ai Parmigiani piacque vedere del *Genio della morte* un «Genio Parmense in atto melanconico».

Nel monumento sono ricordate le virtù civili e militari del defunto, nonché la sua passione per la musica e la poesia: tutto è riassunto nella tragica figura seduta a sinistra, la *Poesia epica*, un'amazzone che suona triste la lira. Il *Genio della morte*, dai tratti simili, solo più adulti, del fanciullo della *Carità educatrice* (1817-



1835, Firenze, Palazzo Pitti), contribuisce a evocare il sentimento di *pietas*, con la sua face rovesciata, dalla fiamma della vita ormai spenta. Contribuiscono a veicolare la composizione di un dolore pacato ma profondo, la divisa e le armi, ormai inutili, e il cavallo senza bardatura, mesto per la scomparsa del padrone, posto sul basamento in sostituzione della scena di battaglia, collocata invece sullo scudo dell'amazzone.

Una volta allestito in San Ludovico nel 1842 da Tommaso Bandini, allievo a Firenze di Bartolini, il monumento venne disegnato da Giuseppe Naudin, litografato a Parigi da Isidore-Laurent Deroy e pubblicato nel volume *Monumenti e munificenze...* del 1845, tra le pagine dedicate alla cappella ducale.

Quando nel 1905 la chiesa fu convertita in officina per la luce elettrica, il capolavoro bartoliniano, sintesi di stilemi neoclassici e veristi, venne spostato nella chiesa della Steccata, non senza polemiche: progettato per una cappella, fu collocato all'ingresso della basilica, inducendone una fruizione di sbieco anziché frontale. Esso fu inoltre privato dello zoccolo in bardiglio, della raffinata can-

Progetto per il monumento a Neipperg nella cappella di San Ludovico, con varianti rispetto all'esecuzione, lapis e inchiostro su carta. Parma, collezione privata.

Luigi Bettoli (?), Rilievo del monumento a Neipperg in elevazione e pianta, lapis e penna su carta. Parma, Pinacoteca Stuard, Fondo Pellegrini, 30.

cellata che ne accresceva il valore “sacro”, distanziandolo dai fedeli, e della lunga epigrafe latina in lettere di bronzo ordinatamente disposta sulla fascia sotto l’imposta del catino della cappella in San Ludovico.

Progetto per il monumento a Neipperg nella cappella di San Ludovico, con varianti rispetto all’esecuzione, lapis e inchiostro su carta, mm 450 × 350. Parma, collezione privata.

GIUSEPPE NAUDIN (Parma, 1791-1872), *Monumento funebre del conte di Neipperg*, 1842/45, lapis e acquerello su carta, disegno preliminare alla tavola dei *Monumenti e munificenze...*, mm 550 × 436 (c.c.). Parma, Museo Glauco Lombardi, inv. 2624.

GIUSEPPE NAUDIN (Parma, 1791-1872) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., *Monumento eretto alla memoria del tenente maresciallo conte di Neipperg nella cappella di corte. Anno 1842*, tavola litografica in *Monumenti e munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d’Austria...*, 1845.

LORENZO BARTOLINI (Savignano di Prato, 1777-Firenze, 1850), *Monumento al conte di Neipperg*, Parma, Basilica di Santa Maria della Steccata.

LUIGI BETTOLI (Parma, 1820-1874) ?, *Rilievo del monumento a Neipperg in elevazione e pianta*, lapis e penna su carta, mm 310 × 215; Parma, Pinacoteca Stuard, *Fondo Pellegrini*, 30.

GIOVAN BATTISTA CALLEGARI (Parma, 1785-1855) del., PAOLO TOSCHI (Parma, 1788-1854) e ANTONIO ISAC (Parma 1788-Luzzara 1828) inc., *Ritratto del maresciallo conte Adam Albrecht von Neipperg*, mm 315 × 240. Parma, Pinacoteca Stuard.

In morte di s.e. il conte Alberto Adamo di Neipperg elogio detto il 26 febbrajo 1829 nella chiesa matriciale della Steccata da Michele Leoni, Parma 1829.

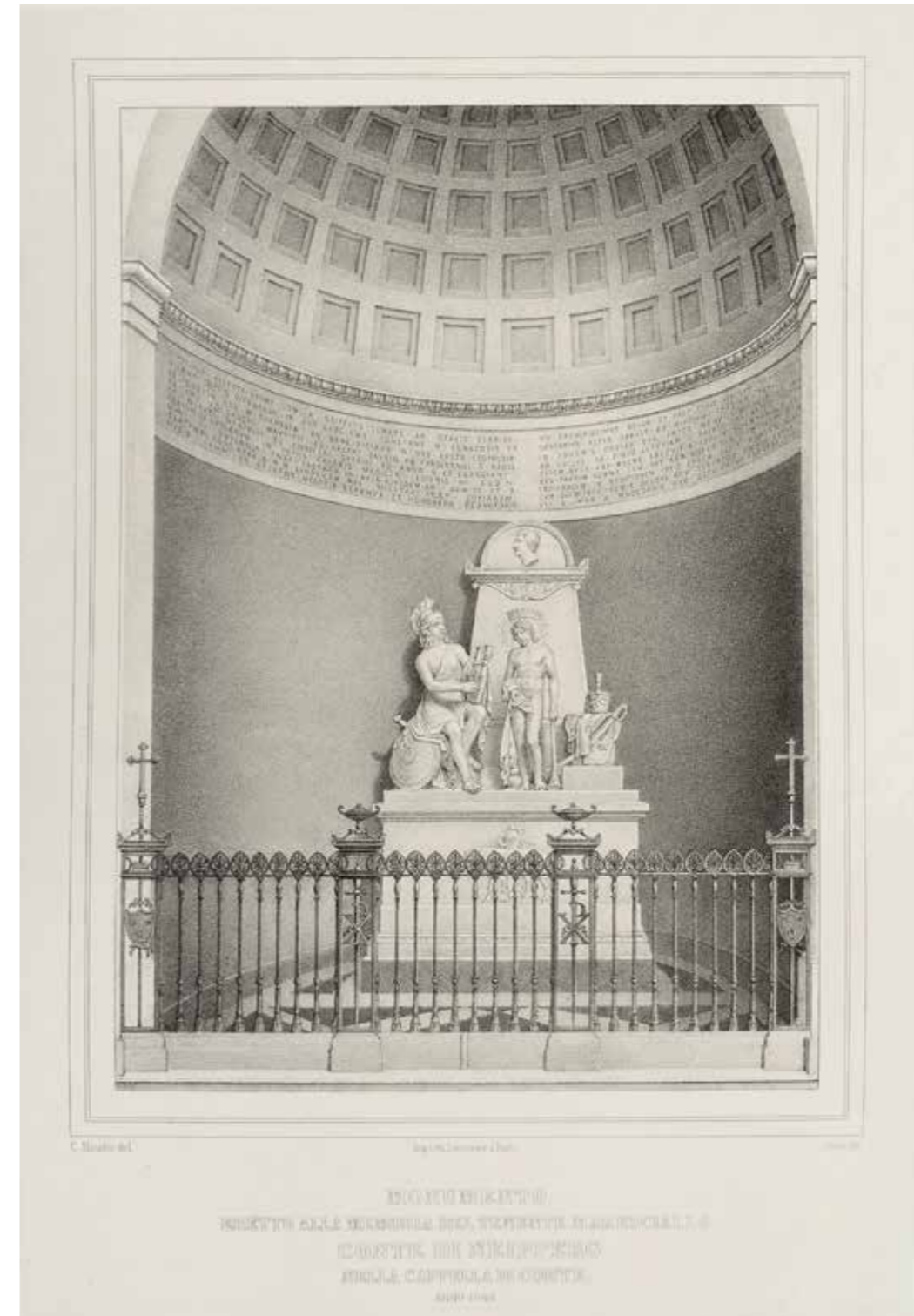
Teca eucaristica del cardinale Carlo Francesco Maria Caselli (Alessandria 1740-Parma 1828), vescovo di Parma (1804-1828), 1804-1828, ottone dorato cesellato. Parma, Palazzo Vescovile (foto L. Trascinelli).



6. Gli oggetti liturgici. Un’evocazione

Le cappelle a destra e a sinistra dell’ingresso principale della chiesa, al tempo della duchessa erano occupate da tribune, come si nota osservando la litografia nei *Monumenti e munificenze*. Esse ospitavano con ogni probabilità scalette che permettevano ai cortigiani di salire alle balconate superiori, loro destinate dal rigido cerimoniale di corte, pubblicato a Parma nel 1824 dalla Tipografia ducale.

In occasione di questa mostra vi sono esposti alcuni oggetti liturgici del periodo luigino, con intento evocativo: non è stato



Giuseppe Naudin del., Isidore-Laurent Deroys lit., Lit. Formentin & C. imp., Monumento eretto alla memoria del tenente maresciallo conte di Neipperg nella cappella di corte. Anno 1842, tavola litografica in Monumenti e munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d’Austria..., 1845.



Ostensorio del cardinale Carlo Francesco Maria Caselli (Alessandria 1740-Parma 1828), vescovo di Parma (1804-1828), 1804-1828, metallo dorato e argentato; anima in legno; vetro policromo. Parma, Palazzo Vescovile (foto L. Trascinelli).

infatti possibile, per il momento, recuperare quelli commissionati da Maria Luigia espressamente per San Ludovico. Come ricordano i documenti inediti conservati presso l'Archivio di Stato, nel 1817, in previsione dell'apertura della chiesa, furono acquistati alcuni oggetti di pregio ma usati, come una pisside e un ostensorio di argento, e dei calici, ridorati per l'occasione. Probabilmente si riutilizzarono anche quelli della precedente cappella di corte, San Pietro martire, demolita nel 1813. Nei decenni se ne aggiunsero altri, dotando adeguatamente il luogo di culto più importante della corte. Un inventario redatto undici anni dopo la morte della duchessa, ormai sotto i secondi Borbone, ne riporta numerosi, con probabilità per la maggior parte di epoca luigina. Come quasi tutte le collezioni e suppellettili ducali, finirono dispersi nelle varie residenze sabaude dopo l'Unità d'Italia.

Nella vetrina centrale sono collocati tre preziosi oggetti del cardinale Carlo Francesco Caselli, vescovo di Parma dal 1804 al 1828. Figura rilevante nella storia della Diocesi tra periodo napoleonico e Restaurazione, Caselli seppe fronteggiare le ingerenze del governo francese a Parma, guadagnandosi il sostegno del papa e poi di Maria Luigia. I tre pezzi provengono dal Palazzo Vescovile; sono stati scelti per l'altissima qualità e perché il legame di Caselli con la chiesa era particolarmente forte. A lui era toccato decretarne la chiusura nel 1810, durante le soppressioni napoleoniche, e autorizzarne la riapertura sotto Maria Luigia; il 20 aprile 1823, vi consacrò Giovanni Tommaso Neuschel, confessore di Maria Luigia, abate della chiesa di Santa Maria d'Ivan in Ungheria («Gazzetta di Parma», 22 aprile 1823). L'anno successivo Maria Luigia nominò il cardinale «senatore di gran croce dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio», e il pontefice lo autorizzò a indossarne le decorazioni («Gazzetta di Parma», 24 gennaio 1824).

Per dimensioni e ricchezza d'ornato si impone l'ostensorio, utilizzato, come rivela il termine stesso, per esporre solennemente l'ostia per l'adorazione o la benedizione eucaristica. La tipica forma a raggiera evoca la luce connessa alla salvezza; sul basamento tre angioletti reggono simboli legati alla Passione. Gli altri due oggetti sono un reliquiario, dalla forma simile a un ostensorio, e una teca eucaristica, usata per conservare le ostie da portare agli infermi.

Nella seconda vetrina è esposto un ostensorio in argento, più semplice, accompagnato da alcune borse, ossia buste piatte per custodire il corporale (un panno di lino che si stende sull'altare e sul quale si appoggiano la patena con l'ostia e il calice durante l'offertorio). Nella terza vetrina sono collocati un calice del perio-

do luigino, con la sua curiosa e rara custodia, e alcuni esemplari di velo, ossia un riquadro di stoffa preziosa utilizzato per coprire il calice e la patena, che vi è posata sopra sino all'offertorio e poi, dopo la comunione, sino alla fine della messa.

Ostensorio del cardinale Carlo Francesco Maria Caselli (Alessandria, 1740-Parma, 1828), vescovo di Parma (1804-1828), 1804-1828, metallo dorato e argentato; anima in legno; vetro policromo, h. 74,8 cm, raggera diam. cm 33,1, larghezza piede cm 23. Parma, Palazzo Vescovile (foto L. Trascinelli).

Teca eucaristica del cardinale Carlo Francesco Maria Caselli (Alessandria, 1740-Parma, 1828), vescovo di Parma (1804-1828), 1804-1828, ottone dorato cesellato, h. cm 5,8, diam. cm 10,6. Parma, Palazzo Vescovile (foto L. Trascinelli).

Reliquiario ostensorio del cardinale Carlo Francesco Maria Caselli (Alessandria, 1740-Parma, 1828), vescovo di Parma (1804-1828), 1804-1828, teca ovale dorata con filigrana in argento, h cm 36,3, larghezza del piede cm 14,7, profondità cm 9. Parma, Palazzo Vescovile (foto L. Trascinelli).

Ostensorio in argento parzialmente dorato, XIX sec., cm 78 x 33. Parma, chiesa di San Vitale.

Calice in argento dorato e sbalzato, con patena e custodia (in legno, marocchino e carta marmorizzata), cm 26 x 14. Parma, chiesa di San Vitale.

Borsa in seta bianca con ricami a filo d'oro, XVIII sec., cm 27 x 27. Parma, chiesa di San Vitale.

Borsa in seta bianca con ricami a filo di seta policromo, XVIII sec., cm 24 x 24. Parma, chiesa di San Vitale.

Borsa in seta gialla con ricami a filo d'oro, XVIII sec., cm 26 x 26. Parma, chiesa di San Vitale.

Velo da calice in seta gialla con ricami a filo d'oro, XVIII sec., cm 53 x 53. Parma, chiesa di San Vitale.

Velo da calice in seta bianca con ricami a filo d'oro, XVIII sec., cm 55 x 50. Parma, chiesa di San Vitale.

Velo da calice in seta bianca con ricami a filo di seta policromo, XVIII sec., cm 55 x 54. Parma, chiesa di San Vitale.

7. Paramenti liturgici. Un'evocazione

Nella cappella di fronte a quella occupata dagli oggetti liturgici, anch'essa utilizzata un tempo come tribuna per i cortigiani, sono stati collocati alcuni paramenti liturgici, ossia indumenti indossati dai celebranti durante la liturgia. Si tratta ancora di un'evocazione del ricco patrimonio sottratto dai Savoia dopo l'Unità italiana: questi paramenti, in mostra per

Reliquiario ostensorio del cardinale Carlo Francesco Maria Caselli (Alessandria 1740-Parma 1828), vescovo di Parma (1804-1828), 1804-1828, teca ovale dorata con filigrana in argento. Parma, Palazzo Vescovile (foto L. Trascinelli)





Pianeta in raso di seta bianca con motivi decorativi a filo d'oro, XVIII sec. Parma, chiesa di San Vitale.

Pianeta in fondo gros di seta gialla con motivi decorativi a filo d'oro, XVIII sec. Parma, chiesa di San Vitale.

la prima volta, provengono infatti dalla chiesa di San Vitale. Documenti inediti del 1817, conservati in Archivio di Stato, ricordano che Maria Luigia commissionò appositamente per la nuova cappella ducale una pianeta di raso rosso fiorato, una di tela d'oro, una di stoffa viola chiaro, tre pianete di stoffa in seta rigata a colori con fodera di ermesino bianco guarnite di galloni d'oro. A realizzarli furono Giuseppa Gramizzi, una religiosa, e Stefano Bianchi, un «pianetario», ossia un sarto specializzato nella confezione di pianete e indumenti sacri.

I paramenti originali usati in San Ludovico si trovano oggi a Firenze, in Palazzo Pitti, dove furono inviati per ordine dei Savoia nel 1868 al fine di dotare ulteriormente la cappella palatina. Tra i tanti, c'erano sicuramente quelli commissionati da Maria Luigia. Talvolta essi erano confezionati con tessuti settecenteschi recuperati anche da lussuosi abiti femminili dismessi. Un documento inedito, sempre custodito in Archivio di Stato, ricorda che nel 1842 Giovanni Tommaso Neuschel nella chiesa ducale di San Liborio a Colorno individuò numerosi paramenti

– con ogni probabilità settecenteschi – da trasferire in San Ludovico. Per questo è stato deciso di esporne in mostra numerosi di quel secolo, e soltanto un paio dell'Ottocento. Con ogni probabilità Maria Luigia ne commissionò di più semplici, ad uso quotidiano, destinati a rovinarsi ed essere sostituiti spesso, mentre si servì abbondantemente di quelli di età borbonica, realizzati con tessuti pregiati, sia per risparmiare e creare continuità con la passata dinastia, ma anche perché si prestavano per le cerimonie importanti e la foggia ormai codificata non li rendeva *demodé*. In San Ludovico le funzioni solenni erano numerose, in parte prefissate dal rigido cerimoniale di corte, in parte occasionate dai lutti o dal passaggio di ospiti importanti. Vi ascoltarono la messa, ad esempio, l'imperatore d'Austria Francesco I, padre di Maria Luigia, il 10 luglio 1825 («Gazzetta di Parma», 13 luglio 1825) e i sovrani delle due Sicilie il 18 ottobre 1829 (ivi, 21 ottobre 1829). Le tipologie esposte sono tre: il piviale, la pianeta (o casula) e la tunicella. Il piviale, utilizzato durante le processioni e fuori dalla messa, è un ampio mantello con abbozzo di cappuccio, che deriva dal *pluvialis*, ossia il mantello per la pioggia. Davanti è chiuso con un fermaglio, detto «razionale». La pianeta o casula ha un'apertura tonda per la testa e avvolge il sacerdote, come una piccola casa. Essa deriva dal mantello da viaggio (in latino *casula*), divenuto via via più rigido e corto. La tunicella è una veste di epoca romana rimasta in uso come paramento



Piviale proveniente da San Ludovico, metà XVIII sec. Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti (da I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti, a cura di Roberta Orsi Landini, Firenze 1988, cat. 65).



Piviale di Remigio Crescini (Piacenza 1757-Montefiascone 1830), vescovo di Parma (1828-1830), seta ricamata in oro. Parma, Palazzo Vescovile (foto L. Trascinelli).

liturgico per i suddiaconi. Si presenta come una tunica con ampie maniche.

Queste tipologie di paramento sono quindi antichissime e nel tempo furono rigidamente codificate, al pari dei colori liturgici: il bianco per impartire alcuni sacramenti, come il matrimonio, e nel tempo di Natale e di Pasqua; il rosso per la Domenica delle Palme, le feste dei martiri e della Passione; il rosa antico per la terza domenica di Avvento e la quarta domenica di Quaresima; il viola per le domeniche di Avvento e Quaresima, per le liturgie del Sabato Santo e il giorno dei morti; l'oro in sostituzione di tutti questi colori; il nero infine per le commemorazioni e gli uffici funebri e le messe da Requiem.

Tra i piviali esposti, bellissimo è quello di periodo luigino in seta con ornati a filo d'oro appartenuto al cardinale Remigio Crescini, vescovo di Parma del 1828 al 1830, riconoscibile grazie allo stemma ricamato.

Il piviale nero evoca le commemorazioni e i funerali che si tennero in San Ludovico. A causa delle parentele con molte teste coronate d'Europa, Ma-

ria Luigia portava spesso il lutto. In questa chiesa si celebrava il 21 aprile il solenne anniversario della morte della madre, Maria Teresa di Napoli, con la corte al completo («Gazzetta di Parma», 27 aprile 1819). Il 15 gennaio 1825, nella cappella ducale «addobbata a nero» si tennero le solenni esequie per Ferdinando di Sicilia, avo materno di Maria Luigia, celebrate da Neuschel al suono del *Requiem* di Mozart (ivi, 19 gennaio 1825). Un fatto curioso: quelle per Napoleone non si celebrarono in San Ludovico, ma nella cappella privata della Villa di Sala; la duchessa, che non amava ostentare troppo il proprio passato di moglie dell'ex imperatore, portò il lutto dal 25 luglio al 24 ottobre del 1821 (ivi, 24 luglio 1821).

Le pianete esposte in mostra si impongono per la preziosità delle stoffe e dei ricami. Se i tessuti erano spesso acquistati a Lione, Vienna o a Venezia (le industrie fondate nel Settecento a Parma di norma lavoravano tessuti misti o semplici, oppure producevano filati e semilavorati), la confezione e il ricamo erano affidati a maestranze locali, sarti specializzati o religiose. I temi dei ricami sono per lo più legati al mondo vegetale: spighe di grano, grappoli d'uva, rose, connessi con la simbologia cristiana della morte e resurrezione di Gesù. Sulla parte anteriore della pianeta i galloni o le guarnizioni in trine a filo d'oro o d'argento formano una croce. La ricchezza di questi paramenti, con raffinate fodere in seta, impres-

sionava i fedeli e rimandava, con l'oro dei ricami, tanto alla luce di Dio quanto al potere terreno che si pretendeva da essa consacrato.

Piviale di Remigio Crescini (Piacenza, 1757-Montefiascone, 1830), vescovo di Parma (1828-1830), seta ricamata in oro, cm 141 × 294. Parma, Palazzo Vescovile (foto L. Trascinelli)

Piviale in damasco nero, XIX sec., circa 130 × 280 cm. Parma, chiesa di San Vitale.

Pianeta in raso di seta bianca con motivi decorativi a filo d'oro, XVIII sec., cm 104 × 70. Parma, chiesa di San Vitale.

Paramento in fondo gros di seta gialla con motivi decorativi a filo d'oro, composto da piviale, pianeta e tunicella, XVIII sec., cm 132 × 280 (piviale), cm 107 × 70 (pianeta), cm 103 × 89 (tunicella). Parma, chiesa di San Vitale.

Pianeta in raso di seta damascato rosso con motivi decorativi a filo d'argento, XIX sec., cm 102 × 73. Parma, chiesa di San Vitale

Pianeta in gros di seta rosa antico con motivi decorativi a filo di seta policromo, XVIII sec., cm 102 × 67. Parma, chiesa di San Vitale.

Pianeta in seta bianca con motivi decorativi a filo di seta policromo e filo d'oro con parti imbottite, XIX sec., cm 104 × 70. Parma, chiesa di San Vitale.

Piviale proveniente da San Ludovico, metà XVIII sec., Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti (da *I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti*, a cura di Roberta Orsi Landini, Firenze 1988, cat. 65).

8. San Ludovico dopo Maria Luigia

Dopo aver ospitato i solenni funerali di Maria Luigia il 24 dicembre 1847, la chiesa di San Ludovico passò a Carlo II di Borbone e Maria Teresa di Savoia, e quindi ai successori Carlo III e Luisa Maria. Essa mantenne la propria funzione, innalzata al rango di reale (come Infanti di Spagna, i nuovi sovrani di Parma avevano diritto al trattamento di «altezze reali»). Restò tale per pochi anni anche sotto i Savoia, che subentrarono ai Borbone nel 1859. Il primo agosto 1866 la cappella venne chiusa: Vittorio Emanuele II decise di non mantenere una corte a Parma e cedette l'edificio alla Direzione del Demanio e Tasse del Regno d'Italia. San Ludovico fu spogliata degli arredi e dei paramenti sacri. Nel 1869 tutti i dipinti furono spostati nella Regia Pinacoteca. Due anni dopo, nel 1871, la chiesa venne riaperta affidandola alla Confraternita del Crocifisso detta del Duca e se ne riportarono soltanto cinque: i due di Tebaldi, e quelli di Peroni, Riccò e Gaibazzi, mentre gli altri, per la loro alta qualità, rimasero esposti in Pinacoteca, finendo nei depositi nel secolo successivo.

Nel 1905, quando il Comune trasformò la chiesa in opificio per la luce elettri-

ca, il monumento a Neipperg fu traslato alla Steccata, e i dipinti divisi senza un criterio apparente: i due di Tebaldi con le storie di San Ludovico passarono alla Certosa (di via Mantova), quelli di Peroni e Gaibazzi al Palazzo Vescovile di Parma, quello di Riccò alla chiesa di Maiatico (nel 1929 venne trasferito nel palazzo del Governatore).

Più di recente, le due tele di Tebaldi, private delle cornici, furono collocate nel Municipio, con la tavola di Riccò. Quest'ultima, grazie alla disponibilità dell'Amministrazione, è giunta proprio nel 2016 alla Pinacoteca Stuard, trovando posto nella sala 18, dedicata all'Accademia di Parma nell'Ottocento.

Grazie a questa mostra è possibile vederli riuniti insieme, per la prima volta dopo oltre un secolo, nel luogo per il quale, eccetto la tela del Peroni, furono commissionati.

Dopo il trasferimento dell'Azienda Municipalizzata, negli anni Novanta del secolo scorso San Ludovico è stata recuperata, diventando un riferimento cittadino per mostre e manifestazioni culturali.

Bibliografia essenziale

Fonti archivistiche e manoscritti

Archivio dell'Accademia Nazionale di Belle Arti di Parma: AApr, *Copialettere 1820-1834* (reg. 280); Archivio di Stato di Parma: *Archivio Sanvitale*, b. 848, *Lettere di principi 1519-1848, 1802 Marie Louise; Carte Du Tillot*, C 208, C 224; *Casa e corte di Maria Luigia*, bb. 3, 264, 292, 808, 818. *Dipartimento di Grazia, Giustizia e Buongoverno*, Div. II, *Comune di Parma*, b. 2499; *Patrimonio dello Stato*, bb. 137, 139, Div. II, b. 373; *Presidenza dell'Interno*, b. 276, 386 (*Benefici di patronato sovrano, Parma, San Ludovico 1817-1845*), fasc. 1 *Pubblica Istruzione*, b. 642; *Raccolta Ronchini*, b. 17, fasc. 3 (lettere del 1832 sul monumento a Neipperg); Biblioteca Palatina di Parma, *Fondo Moreau de Saint-Méry*, cass. 46, fasc. 31, *San Paolo*; P. GOZZI, R. BAISTROCCHI, *Epigrafi esistenti nelle chiese e oratori di Parma precedute da un indice delle chiese e seguite da altre iscrizioni fuori Parma*, 2 voll. ms., in Biblioteca Palatina di Parma, *Manoscritti parmensi 659-660*, B, pp. 9-16; M. ZAPPATA, *Notitiae Ecclesiarum in civitate Parmae*, in Archivio di Stato di Parma, *Manoscritti della Biblioteca*, 19, pp. 129-133; M. ZAPPATA, *Notitiae Ecclesiarum in civitate Parmae nunc existentium ac illarum quae olim in eadem civitate et suburbii extitere necnon abbatiarum in eius territorium positarum [...]*, in Biblioteca Palatina di Parma, *Manoscritti parmensi*, 1134, p. 75; E. SCARABELLI ZUNTI, *Documenti e Memorie di Belle Arti Parmigiane*, in Biblioteca della Soprintendenza per il patrimonio artistico, storico ed etnoantropologico di Parma e Piacenza, 7 voll., ms. 101, seconda metà XIX sec.: vol. IX (1801-1850), *ad vocem* Francesco Pescatori (cc. 213-214), Bernardino Riccardi (cc. 241-242); vol. X (1851-1893) *ad vocem* Giovanni Riccò (cc. 122-123); E. SCARABELLI ZUNTI, *Materiali per una Guida artistica e storica di Parma*, 3 voll. ms. 110-112 (vol. I: *Chiese e Conventi A-L*; vol. II: *Chiese e Conventi M-Z*; vol. III: *Strade, Piazze, Palazzi [...]*), seconda metà XIX sec., in Biblioteca della Soprintendenza per il patrimonio artistico, storico ed etnoantropologico di Parma e Piacenza: vol. II, cc. 105-118r, 133r.

Fonti a stampa

I. AFFÒ, *Storia di Parma*, 4 voll., Parma 1792-1795, I, 255 (reliquie S. Felicola); «Gazzetta di Parma»: 27 aprile 1819, 16 novembre 1819, 21 aprile 1821, 22 aprile 1823, 19 gennaio 1825, 6 aprile 1825, 14 maggio 1825, 13 luglio 1825, 29 marzo 1826, 15 aprile 1826, 6 gennaio 1827, 21 luglio 1827, 12 gennaio 1828, 9 aprile 1828, 23 aprile 1828, 29 luglio 1829, 21 ottobre 1829, 20 novembre 1830, 24 dicembre 1847; G. BERTOLUZZI, *Nuovissima guida per osservare le pitture sì a olio che a fresco esistenti attualmente nelle chiese di Parma*, Parma 1830, p. 144; A. PEZZANA, *Storia di Parma*, 5 voll., Parma 1837-1859: vol. I, app. 29;

II, 450; P. GRAZIOLI, *Parma microscopica ossia manualetto storico-topografico-statistico della città di Parma ornato della pianta tipografica incisa nello Studio Toschi...*, Parma 1847, pp. 72-73; C. MALASPINA, *Guida del forestiere ai principali monumenti di belle arti città di Parma*, Parma 1851, pp. 98-99; G.M. ALLODI, *Serie cronologica dei Vescovi di Parma*, 2 voll., Parma 1856: vol. I, 55, 66, 80-83, 260; vol. II, 194, 225, 231, 347, 354 454, 592-593; C. MALASPINA, *Nuova guida di Parma*, Parma 1869, pp. 84-85; S. LOTTICI, G. SITTI, *Bibliografia generale per la storia parmense*, Parma 1904, nn. 2642-2657; S. LOTTICI, *Contro il trasporto della statua del Conte Neipperg*, in «Erudizione e Belle arti», Carpi 1908, pp. 1-8; L. TESTI, *Parma. Trasporto del monumento a Neipperg*, in «L'Arte», VIII, 1905, p. 219; L. TESTI, Parma, Bergamo 1913, p. 76; L. TESTI, *Santa Maria della Steccata in Parma*, Firenze 1922, pp. 255-256; A. SCHIAVI, *La Diocesi di Parma*, 2 voll., Parma 1925 e 1940: vol. I, 28, 40, 64, 88; vol. II, 47, 72, 140, 413; M. TINTI, *Lorenzo Bartolini*, 2 voll., Roma 1936: vol. II, pp. 60-71, n. LXXXVI, tavv. LXII-LXVI; I. DALL'AGLIO, *La Diocesi di Parma*, 2 voll., Parma 1966: vol. I, 154-155; *Un monumento da restaurare*, in «Gazzetta di Parma», 25 nov. 1969; V. BIANCHI, *La torre e i restauri della chiesa di S. Ludovico*, in «Gazzetta di Parma», 10 dic. 1969; F. BOTTI, *Le sculture di Lorenzo Bartolini e Tommaso Bandini nella chiesa della Steccata*, Parma 1972, pp. 5-12; A. MAVILLA, *Paolo Toschi e il suo tempo: le lettere di un incisore dal fondo del Museo Glauco Lombardi*, Parma 1992, pp. 249 n. 1243, 257 n. 1284, 260 n. 1302, 270 n. 1342, 298 n. 1492, 299 n. 1498, 301 n. 1504, 304 n. 1524; A. CAPUTO CALLOUD, *Le opere*, A. CAPUTO, S. BIETOLETTI, E. SPALLETTI, *Lorenzo Bartolini*, Firenze 2010, pp. 168-169; F. DA MARETO, *Bibliografia generale delle antiche Province parmensi*, Parma 1974, B 249; G. GODI, *La cappella ducale di S. Lodovico (già di S. Paolo)*, in *Mecenatismo e collezionismo pubblico a Parma nella pittura dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Colorno, Palazzo Ducale, 26 ottobre-26 novembre 1974), Parma 1974, pp. 5-12; F. DA MARETO, *Chiese e conventi di Parma*, Parma 1978, pp. 170-175; A. COLIVA, *Le sculture tombali*, in B. Adorni (a cura), *Santa Maria della Steccata a Parma*, Parma 1982, pp. 229-232; M. PELLEGGRI, *Il Museo Glauco Lombardi*, Parma 1984, pp. 234, 247; R. ORSI LANDINI, *I paramenti provenienti dall'ex-ducato di Parma*, in *I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti*, Firenze 1988, pp. 125-168; M. DALL'ACQUA (a cura di), *Il Monastero di San Paolo*, Milano 1990, specie a pp. 8-42; G. CAPELLI, *L'ottimo restauro di San Ludovico*, in «Gazzetta di Parma», 12 nov. 1985; F. BAROCELLI, *Progetto di recupero del complesso conventuale di San Paolo in Parma*, Parma 25 mar. 1982, pp. 1-9; G. CIRILLO, schede: *San Luigi di Francia parte per la crociata e Morte di S. Luigi di Francia in Terra Santa* di Giovanni Tebaldi; *Monumenti e munificenze...*; *Progetto per lampada funeraria* di Paolo Toschi, in *Maria Luigia. Donna e Sovrana. Una corte europea a Parma 1815-1847*, catalogo della mostra (Colorno, Palazzo Ducale, 10 maggio-26 luglio 1992), Parma 1992, nn. 74-75,

p. 21; nn. 52-54, p. 148; n. 986, pp. 209-210; M.P. NANNINI, schede *Studio per il monumento Neipperg* e *Studio o modello quasi definitivo per il monumento Neipperg* di Lorenzo Bartolini, in *Maria Luigia. Donna e Sovrana. Una corte europea a Parma 1815-1847*, catalogo della mostra (Colorno, Palazzo Ducale, 10 maggio-26 luglio 1992), Parma 1992, n. 137-138, pp. 39-40; *Maria Luigia. Storia di una sovrana e del suo ducato. Quaderno di lavoro e materiali didattici per la scuola dell'obbligo*, a cura dell'Assessorato alla Cultura e alla pubblica Istruzione del Comune di Parma, Parma 1992, specie i testi di F. BAROCELLI a pp. 48-51; E. DALL'OLIO (a cura di), *Visitatio Civitatis Parmae 1578-79 Rev. mi Joannis Baptistae Castellii Episcopi Ariminensis*, Parma 2000, pp. 306-307; C. CAVALCA, scheda *Federico [sic ma Carlo] Borromeo* di Giovanni Gaibazzi, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. L'Otto e il Novecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2001, n. 985 pp. 96-97; A. MUSIARI, schede *San Francesco orante [bozzetto]* e *San Francesco orante* di Francesco Pescatori, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. L'Otto e il Novecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2001, nn. 1013-1014, pp. 116-117; N. MORETTI, scheda *Gesù crocifisso* di Giocondo Viglioli, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. L'Otto e il Novecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2001, n. 989 pp. 99-100; P. SIVIERI, scheda *Vergine addolorata* di Bernardino Riccardi, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. L'Otto e il Novecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2001, n. 1009 pp. 113-114; F. BAROCELLI, *La Pinacoteca Stuard di Parma. Gli ambienti storici, le sculture, le incisioni, gli arredi*, Milano 2005, pp. 14-18, 157-158; A. TALIGNANI, scheda *Monumento funebre al conte Alberto Adamo Neipperg* di Lorenzo Bertolini, in *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa "civica" a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, Ginevra-Milano 2008, pp. 296-298; S. BIETOLETTI, scheda *Monumento funebre a Adam Albrecht Adalbert, conte di Neipperg*, in *Lorenzo Bartolini, scultore del bello naturale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 maggio-6 novembre 2011), a cura di F. Falletti, S. Bietoletti, A. Caputo, Firenze 2011, pp. 366-368.

A SCUOLA CON LA DUCHESSA

Il Collegio «Maria Luigia» dalle origini alla fioritura

Convitto Nazionale Maria Luigia
Parma, 22 ottobre – 23 dicembre 2016

Mostra e catalogo a cura di
Carlo Mambriani, Fabio Stocchi

Testi di
Fabio Stocchi

Promotori
Convitto Nazionale Maria Luigia, Parma
Associazione «Amici del Maria Luigia»

Prestatori
Accademia Nazionale di Belle Arti, Parma
Archivio di Stato, Parma
Archivio Storico del Comune, Parma
Complesso Monumentale della Pilotta - Biblioteca Palatina e Museo Archeologico, Parma
Pinacoteca Stuard, Parma

Fotografie
Giovanni Amoretti
Bianca Bandini
Rebecca Valla
Foto Molinari-Regni-Romagnoli

Crediti
Luca Di Vittorio, ricerca sulla strumentazione scientifica e coordinamento didattico
Maurizio Foglia, ricerca bibliografica nelle collezioni del Convitto

Si ringraziano
Giovanni Fracasso, Alessandro Malinverni, Bianca Marchi, Guglielmo Lasagna, Delegazione FAI di Parma,
gli studenti del progetto «Alternanza Scuola-Lavoro» del Convitto Nazionale Maria Luigia, i dirigenti,
i funzionari e il personale degli Archivi, Biblioteche e Istituti coinvolti.



Convitto Nazionale Maria Luigia

L'antico e glorioso Collegio di Parma, al quale Maria Luigia volle dare il suo nome attraverso l'atto di rifondazione dell'anno 1831, racconta nelle sue vicende e nei suoi personaggi una parte importante della storia della città.

I tanti illustri così come i numerosi anonimi frequentatori del Collegio e delle sue scuole hanno creato un legame profondo e indissolubile con Parma.

Il Convitto, consapevole dell'importanza del bicentenario luigino, aderendo fin dall'inizio alle manifestazioni con la firma del Protocollo d'intesa, ha voluto proseguire nelle iniziative di apertura dei suoi spazi alla cittadinanza e di promozione della conoscenza del patrimonio culturale che il Collegio custodisce e che esso stesso incarna.

La mostra è nelle intenzioni, un'eccellente occasione di visibilità esterna del Collegio, ma soprattutto di formazione didattica, culturale e umana degli studenti, specie di quelli che, impegnati nelle attività di alternanza scuola-lavoro, accoglieranno e guideranno i visitatori, come già accaduto nel corso delle recenti *Giornate di primavera* del FAI.

I nostri ringraziamenti vanno al professor Carlo Mambriani e al dottor Fabio Stocchi, curatori della mostra e al presidente dell'associazione "Amici del Maria Luigia", professoressa Marina Molina, per il generoso sostegno che l'Associazione ha inteso accordare all'iniziativa.

Amanzio Toffoloni
 Rettore-Dirigente scolastico
Convitto Nazionale Maria Luigia

A SCUOLA CON LA DUCHESSA

Il Collegio «Maria Luigia» dalle origini alla fioritura

Introduzione

Nel quadro del progetto *Maria Luigia 16*, sottoscritto dalle principali istituzioni della città e del territorio in occasione del 200° anniversario dell'arrivo a Parma di Maria Luigia d'Austria, il Convitto nazionale «Maria Luigia» e l'Associazione «Amici del Maria Luigia» promuovono una mostra dedicata all'istruzione a Parma in epoca luigina e, in particolare, alla vicenda del Collegio ducale istituito nel 1831 dalla sovrana – alla quale l'istituto è da allora intitolato – che vi riunì i preesistenti Collegi dei Nobili (1601) e Lalatta (1755), con l'intento di razionalizzare la formazione culturale delle classi superiori del ducato.

Come era regolata la politica scolastica al tempo di Maria Luigia? Come nacque l'idea del nuovo Collegio? Quale fu l'iter progettuale e quali i tecnici e gli artisti chiamati a realizzarlo? Attraverso un percorso articolato in quattro sezioni tematiche – nelle quali si succedono dipinti, sculture, volumi e disegni d'architettura – si cercherà di rispondere a queste domande.

Introdotta dai ritratti della sovrana presenti nelle collezioni del Convitto, che testimoniano lo stretto legame in ogni tempo tra la fondatrice e l'istituto, la prima sezione è dedicata a un'introduzione generale sul tema dell'istruzione a Parma nella prima metà del XIX secolo e ai provvedimenti attuati dalla sovrana in quell'ambito; nelle due sezioni centrali una cospicua raccolta di materiali grafici – talora inediti o poco noti alla critica – permette di fare luce sulla lunga e articolata vicenda architettonica della sede del Collegio, dal cinquecentesco palazzo dei Lalatta all'installazione del nuovo Collegio nei suoi spazi (1833), fino ai lavori di ampliamento che portarono all'edificio attuale, tra i più cospicui della città. Un cantiere lungo, praticamente ininterrotto, che dal 1833 agli anni Cinquanta dell'Ottocento vide la regia di Nicolò Bettoli (1780-1854), architetto di corte e del governo, sul quale chi scrive ha da tempo in corso una ricerca supportata da un comitato scientifico internazionale. Nell'ultimo nucleo, una preziosa selezione di pubblicazioni e strumenti scientifici frutto di acquisizioni in epoca luigina testimonia la continua attenzione degli insegnanti e del Governo agli aggiornamenti scientifici e tecnologici dell'epoca.

Durante la mostra gli spazi più significativi del Convitto – la cappella (già sala accademica), la biblioteca storica, il teatro e gli ampi corridoi con i ritratti dei

A. Giromella (da A. Canova), Busto di Maria Luigia, prima metà del XX sec., marmo di Carrara. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», scalone.



“principi” dell'Accademia degli Scelti – sono eccezionalmente inseriti nel percorso di visita, in un suggestivo dialogo tra disegni di progetto, fotografie storiche e architettura costruita.

La preparazione della mostra ha offerto l'occasione di intraprendere per la prima volta una ricognizione mirata sui fondi archivistici che conservano documentazione sul cantiere – soprattutto la *Presidenza dell'Interno*, la *Direzione* e l'*Ispezione del Patrimonio dello Stato* presso l'Archivio di Stato di Parma – di cui si offrono in questa sede i primi esiti. L'indisponibilità dell'Archivio storico dei Barnabiti – l'ordine religioso che dal 1833 al 1872 curò l'istruzione in Collegio – confluito nell'Archivio del Collegio «Alla Querce» di Firenze e ora irrintracciabile, lascia invece alcune lacune nella ricostruzione storica che per ora non si sono potute colmare.



I Curatori

Biagio Martini, Ritratto di Maria Luigia, 1835, olio su tela. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», rettorato.

1. L'istruzione a Parma in epoca luigina

Con un'anomala eccezione al principio che voleva le dinastie regnanti prima dell'età napoleonica restaurate sui loro troni, il Congresso di Vienna affidò il governo dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla a Maria Luigia d'Austria, già imperatrice dei francesi; si inaugurava così una lunga stagione di governo (1814-1847) durante la quale gli Stati parmensi videro attuati riforme e progetti – taluni impostati in epoca napoleonica, altri avviati *ex novo* – favoriti dalle munificenze della sovrana e dal mantenimento di normative, quadri tecnici e amministrativi già operanti sotto al precedente regime.

Tra i provvedimenti finora meno indagati figurano quelli relativi all'istruzione pubblica, sulla quale mancano contributi recenti di sintesi in grado di inquadrare pregi e lacune di un sistema in parte contraddittorio: se da un lato è noto che per volere della duchessa si moltiplicarono i provvedimenti a favore di molti istituti di educazione – attraverso elargizioni di rendite o di borse di studio dall'erario privato – dall'altro è altrettanto vero che non si può riconoscere in questo periodo un'azione efficace e coordinata su questo tema. Il Governo trascurò per anni l'educazione pubblica, delegandola a parroci di paese o a congregazioni religiose, sotto la vigilanza di ispettori spesso sottopagati e indolenti. La mancanza di un regolamento generale – introdotto soltanto nel 1831 – portava ogni istituto



Anonimo, Ritratto di Maria Luigia, seconda metà del XIX sec., tempera su muro. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», volta dello scalone.

ad avere programmi, libri di testo, orari e criteri disciplinari differenti. Le sedi scolastiche, spesso ricavate in fabbricati di fortuna tanto nella capitale quanto nel territorio, erano frequentemente anguste e insalubri. Tutto ciò incideva negativamente sulla già bassa percentuale di fanciulli frequentanti le scuole dello Stato; se paragonata al livello raggiunto in alcune aree d'Europa o nel Lombardo-Veneto, l'istruzione pubblica nei Ducati parmensi sotto Maria Luigia era ben lungi da uno stato di eccellenza. Ancora nel 1834 Lorenzo Molossi, nel suo *Vocabolario topografico...*, riconosceva che la qualità dell'istruzione «non è per vero dire tanto consolante».

Le scuole inferiori, organizzate in tre livelli, erano destinate ai fanciulli maschi. Le *primarie* erano gratuite e istituite nella maggior parte dei comuni del ducato; divise in tre classi – infima, media e suprema – vi si insegnavano nozioni fondamentali della religione cattolica, della morale civile, la lettura e la calligrafia, la lingua italiana e i rudimenti dell'aritmetica, la geografia e

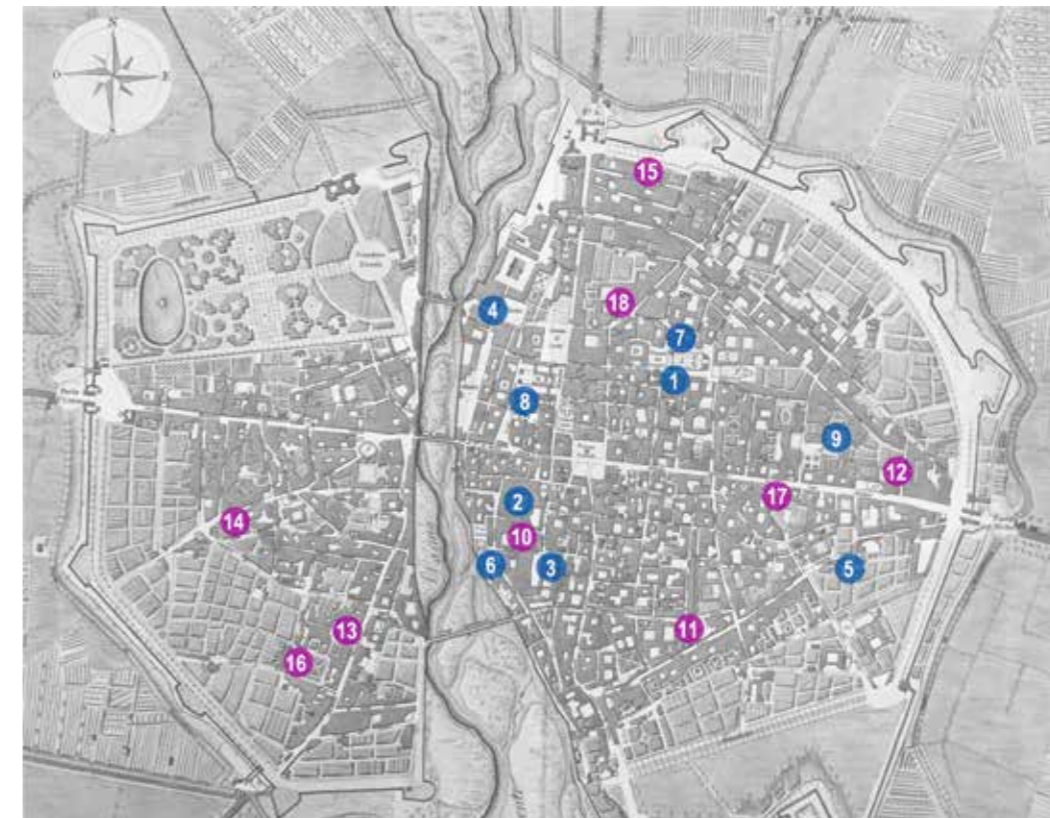
la storia. Le *secondarie*, presenti nei centri principali, erano mantenute da una sorta di consorzio tra Comuni e dalle rette a pagamento, secondo una tassa stabilita dai consigli locali; vi si impartivano lezioni di retorica, eloquenza, storia, mitologia, geografia, aritmetica e nozioni di latino. L'istruzione femminile era completamente trascurata dallo Stato e delegata ai cenobi femminili; l'educazione agricola – che tanto avrebbe potuto incentivare l'economia pubblica – era dimenticata del tutto; per i trovatelli, gli orfani o i fanciulli abbandonati era attivo un «Ospizio delle Arti», fondato nel 1802, ove si insegnava a leggere, scrivere e un mestiere. Solo i più talentuosi avevano accesso alle scuole *superiori*, o *facoltative*, che erano due: l'Università di Parma e il Ginnasio di Piacenza, ove si offrivano classi di teologia, legge, medicina, chirurgia, farmacia, veterinaria e filosofia.

Ben diverse erano le condizioni degli istituti destinati per tradizione alle *élites* del ducato. I nobili e le classi più abbienti privilegiavano l'istruzione privata impartita da precettori o gli istituti retti da congregazioni religiose richiamate nei ducati dopo la Restaurazione. In città erano due gli istituti di antica e illustre origine: il Collegio dei Nobili e il Collegio Lalatta. Il primo, istituito nel 1601 da Ranuccio I Farnese, aveva accolto da subito nel palazzo di Santa Caterina i rampolli delle famiglie aristocratiche d'Europa; la cacciata dai Ducati dei

Gesuiti che lo gestivano (1768) portò a un arresto della sua prestigiosa attività, fino a che nel 1806 fu chiuso dal governo francese. Maria Luigia, volendo restituire alla città il Collegio che per secoli le aveva dato lustro, nel novembre 1817 lo ripristinò, ammettendovi solo fanciulli nobili e cattolici tra i 7 e gli 11 anni, affidati alle cure dei monaci Benedettini.

Il Lalatta era stato invece voluto dal canonico Antonio, che con suo testamento del 3 settembre 1563 aveva stabilito, in caso di estinzione della linea maschile della sua famiglia, di lasciare i propri beni – in particolare il palazzo cittadino e la tenuta di Talignano – per fondare «una scuola e studio pubblico» in Parma, destinata agli studenti delle classi meno agiate. Dopo lunghe controversie legali tra i discendenti, nel 1755 il Collegio avviò sotto i migliori auspici la propria attività, rivolta sia a fanciulli aristocratici che di modesta origine. Una gestione incauta causò tuttavia alla scuola una quantità di debiti tale da comprometterne l'esistenza; la situazione mutò sotto il governo luigino che, riconosciuta l'importanza dell'istituto, il 5 novembre 1815 emanò una disposizione che poneva il Collegio Lalatta sotto la sua speciale protezione, con la concessione di un sussidio annuo

Le sedi delle principali istituzioni deputate all'insegnamento a Parma nella prima metà del XIX. In blu gli istituti maschili, in viola quelli femminili: 1, Seminario – 2, Università degli Studi (X sec.) – 3, Collegio dei Nobili (1601-1806, 1817-1831), poi Collegio Ducale «Maria Luigia» (1831-1833) – 4, Accademia di Belle Arti (1752) – 5, Collegio Lalatta (1755-1831), poi Collegio Ducale «Maria Luigia» (dal 1833) – 6, Ospizio d'Arti e Mestieri, con scuola di canto (1802) – 7, Stabilimento dei Sordomuti (1826) – 8, Scuola della Congregazione dei «Fratelli della dottrina cristiana» (1833) – 9, Scuola militare (1843) – 10, Scuola delle Orsoline – 11, Conservatorio delle Vicentine (metà XVIII sec.) – 12, 13, 14, 15, Scuole delle Luigine (1779) – 16, Istituto Biondi (1792) – 17, Ospizio della Maternità, con scuola di Ostetricia (1817) – 18, Società del Sacro Cuore (1844). Elaborazione sulla «Pianta della città di Parma» di E. Azzi, incisa dallo Studio Toschi nel 1829 (Parma, Biblioteca Palatina, CG.B.MM 54).



di 7000 lire e l'usufrutto di alcuni beni e terreni. Le attenzioni della sovrana non di fermarono qui e negli anni a venire furono elargiti al Lalatta numerosi sussidi. La congiuntura storica era però destinata a mutare: a seguito dei fatti del 1831 non mancarono da parte del Governo provvedimenti rigorosi anche nel campo dell'istruzione, tra cui un nuovo *Regolamento unico* che razionalizzava, uniformandoli, i metodi d'insegnamento e le discipline, compiendo un passo in più verso la modernizzazione dello Stato.

A. GIROMELLA (da A. Canova), *Busto di Maria Luigia, prima metà del XX sec.*, marmo di Carrara, mm 560 × 300 × 210. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», scalone.

Tra le numerose effigi della fondatrice custodite dal Convitto, il busto marmoreo firmato «A. Giromella scultore Carrara» – probabilmente congiunto del più noto Leopoldo (Carrara, 1815-1870) – costituisce una copia novecentesca della celebre erma scolpita da Antonio Canova nel 1822 per incarico degli ufficiali della duchessa, oggi collocata nel salone di lettura della Biblioteca Palatina; ritrae la sovrana con le stesse sembianze della *Concordia*, il capo cinto da un diadema e coperto da un velo che si sviluppa sulle spalle. Il pregevole piedestallo coevo in marmo reca lo stemma del Convitto, che accosta alle armi dei Lalatta (sulla destra) quelle del Collegio dei Nobili, sormontate entrambe dalla corona ducale.

BIAGIO MARTINI (Parma, 1761-1840), *Ritratto di Maria Luigia*, 1835, olio su tela, mm 870 × 720. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», Rettorato.

Il dipinto su tela e la sua copia, più tarda, nella volta dello scalone ritraggono la duchessa in posa ufficiale, con abito di gala decorato dall'onorificenza austriaca di Dama dell'Ordine della Croce stellata e da quella parmense di Gran Maestro dell'Ordine costantiniano. La tela è opera tarda di Biagio Martini, accademico e primo pittore di corte, incaricato fin dal 1833 dal Rettore Francesco Galazzi di effigiare la sovrana a cui era intitolato il Collegio. Autore, committente e anno di esecuzione sono noti grazie a una cronaca ottocentesca, già nell'Archivio dei Padri Barnabiti e provvidenzialmente trascritta da Angelo Micheli, che recita: «23 ottobre 1835. Si è posto nella stanza seconda di ricevimento il ritratto di S. Maestà Maria Luigia, dipinto ad olio del prof. Martini, entro una bellissima cornice dorata di Francia. Questo ritratto fu ordinato dal P. Rettore fin dai primi giorni che il P. Galazzi entrò in carica, ma siccome il pittore è di suo costume assai lento, ed ha voluto porvi ogni cura, onde riuscir bene, perciò ha tardato sino ad ora a mandarlo. Questo ritratto è assai somigliante, e può anzi dirsi che sia l'unico che veramente assomigli all'Augusta sovrana. Per il prezzo il pittore aderendo in parte alla convenzione che da principio si fece, si è accontentato di franchi centocinquanta».

ANONIMO, *Ritratto di Maria Luigia*, seconda metà del XIX sec., tempera su muro. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», volta dello scalone.

ANONIMO (da A. Canova), *Busto di Maria Luigia*, terzo decennio del XX sec., marmo di Carrara, mm 410 × 275 × 150. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», Economato.

Il piccolo busto, scolpito sul modello dell'erma canoviana del 1822, appartiene a una serie di ritratti in marmo commissionati negli anni Trenta del Novecento durante il rettorato di Efsio Trincas (1925-1942), per arredare uffici e spazi comuni del Convitto.

ANONIMO, «Sig. Mar. Filippo Dalla Rosa Prati parmigiano addì 12 gennaio 1780, fra gli arcadi Filargirio Atlanteo», 1780, olio su tela, mm 1150 × 920. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», corridoio del Teatro.

L'Accademia degli Scelti fu istituita da Ranuccio II Farnese nel 1672, riunendo gli allievi del Collegio dei Nobili più versati nelle lettere; a questi si aggiunsero più tardi i migliori nelle classi delle armi e della filosofia. A capo dell'Accademia stava un "principe", eletto dapprima con frequenza trimestrale, poi semestrale e, in ultimo, annuale; alla nomina del successore il principe acquisiva il titolo di

“emerito” col privilegio, in uso dall'inizio del Settecento, di lasciare al Collegio un proprio ritratto. Nelle raccolte artistiche del Convitto sono oltre 130 gli ovali giunti a noi che ritraggono giovani aristocratici assurti al ruolo di principe, 11 dei quali tra il 1816 e il 1847. Il ritratto del marchese Filippo Dalla Rosa Prati (Parma, 1763-1827), principe nel 1780, viene esposto in mostra per il ruolo di primo piano svolto dall'effigiato durante il primo decennio di governo luigino. Giurista, uomo politico e di cultura, nel 1815 Dalla Rosa fu eletto podestà di Parma e in questa veste il 19 aprile 1816 accolse la nuova sovrana sulle rive del Po, accompagnandola dapprima a Colorno e quindi, il giorno seguente, nella capitale del ducato. L'opera è stata restaurata nel 2016 grazie al sostegno della famiglia Dalla Rosa Prati.

2. La fondazione del Collegio Ducale «Maria Luigia»

Due collegi riuniti in uno

Nel lungo trentennio di governo luigino, i moti liberal-costituzionali del 1831 rappresentarono infatti per molti aspetti una cesura irrimediabile. I primi fermenti patriottici erano partiti dall'Università e la reazione del Governo, una volta ristabilito l'ordine, colpì inevitabilmente anche il mondo dell'istruzione e della cultura, con la sospensione dei corsi universitari e la chiusura di alcuni gabinetti letterari. Si arrivò persino a ventilare il divieto ai sudditi ducali di recarsi all'estero per motivi di studio, pena l'esclusione da qualsiasi incarico accademico o pubblico impiego.

La volontà di ottenere un efficace controllo statale sulla formazione intellettuale delle future élites dello Stato – razionalizzando al contempo l'organizzazione e la spesa dei due principali istituti educativi della capitale – portò alla decisione, il 20 ottobre 1831, di unificare il Collegio dei Nobili col Lalatta. L'istituto nato dalla fusione, da allora intitolato alla sovrana, venne aperto sia ai giovani aristocratici che ai figli di stimati professionisti. Il nuovo Collegio in una prima fase aprì i battenti nel palazzo di Santa Caterina, già sede del Collegio dei Nobili, nel sito dove negli anni Quaranta dell'Ottocento fu poi realizzato il nuovo palazzo degli Studi, oggi Tribunale.

Anonimo, «Sig. Mar. Filippo Dalla Rosa Prati parmigiano addì 12 gennaio 1780, fra gli arcadi Filargirio Atlanteo», 1780, olio su tela. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», corridoio del teatro.





MICHELE LEONI (Borgo San Donnino, 1776-Parma, 1858), *I principali monumenti innalzati dal MDCCCXIV a tutto il MDCCCXXIII da Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d'Austria Duchessa di Parma ora pubblicati da P. Toschi, A. Isac, N. Bettoli, e descritti da Michele Leoni*, co' tipi bodoniani, Parma 1824. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», Biblioteca storica, P.VI.131.

L'opera, dedicata all'imperatore Francesco I, venne pubblicata dall'officina bodoniana nel 1824 per celebrare la ricorrenza del decimo anniversario dell'investitura di Maria Luigia a duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla; vi sono descritte, con il corredo di 15 nitide tavole incise dallo studio Toschi, le imprese edilizie e i più importanti provvedimenti promossi dal governo luigino a quella data. Due capitoli dedicati ai Collegi dei Nobili e Lalatta – salvati dalla decadenza per interessamento sovrano – testimoniano *in nuce* l'attenzione della duchessa per le due antiche istituzioni educative.

Disposizione Sovrana che riunisce i due Collegi de' Nobili e Lalatta in uno solo sotto la denominazione Collegio Ducale Maria Luigia, n. 243, 20 ottobre 1831, in *Raccolta generale delle leggi per gli Stati di Parma, Piacenza e Guastalla*, sem. II, Parma 1831, pp. 162-165. Parma, Biblioteca Palatina, Cons. Loc. E. 14. XLIII.

Riportato l'ordine dopo le insurrezioni di febbraio, il 20 ottobre 1831 una *Disposizione* ispirata dalle «materne sollecitudini» della sovrana unificava i due storici collegi a far data dal 20 novembre. Il nuovo istituto, che si sarebbe intitolato alla fondatrice, era aperto ai «giovani di famiglia nobile e di civile condizione» purché figli «di que' che professano arti nobili, meno le meccaniche». Ai padri Benedettini, già incaricati della gestione del Collegio dei Nobili, era assegnato il compito di impartire l'istruzione religiosa e scientifica; un consiglio di sei Conservatori appositamente nominato – composto dall'abate di San Giovanni, dal Rettore *pro tempore* e da uomini di Stato – si sarebbe occupato della stesura di un regolamento e della sua successiva osservanza.

Regolamento del Ducale Collegio Maria Luigia, 25 novembre 1831, in *Raccolta generale delle leggi per gli Stati di Parma, Piacenza e Guastalla*, sem. II, Parma 1831, pp. 298-329. Parma, Biblioteca Palatina, Cons. Loc. E. 14. XLIII (riproduzione fotografica dell'originale).

Il regolamento, costituito da 156 articoli, contiene le norme che disciplinavano tutti gli aspetti di vita del Collegio: l'organizzazione amministrativa, il numero di insegnanti e inservienti, le modalità di ammissione degli allievi, la pratica religiosa e la disciplina, il vitto e l'uso delle uniformi, l'ammontare delle rette, gli insegnamenti impartiti, gli esami e i premi per i più meritevoli, le vacanze e la villeggiatura. Dei 49 alunni ammessi – ma il numero sarà presto destinato ad aumentare – 24 erano quelli «ducali», scelti dalla sovrana e mantenuti per metà dallo Stato e per metà dalle famiglie; 12 quelli «del Collegio», scelti dalla duchessa e mantenuti dai Benedettini; 3 detti «del Lalatta», mantenuti con le rendite del lascito Lalatta; 10 «comunitativi», mantenuti per metà dai Comuni di Parma, Piacenza e Guastalla e per metà dalle famiglie e ammessi dal trono su proposta dei consigli cittadini; a costoro si aggiungeva un numero indefinito di convittori paganti.

Il cambio di gestione e di sede

Già nel 1833 si verificarono i primi importanti cambiamenti per la vita del nuovo Collegio: i padri Benedettini, inizialmente incaricati dell'insegnamento, vennero sostituiti dai Chierici di San Paolo – comunemente detti Barnabiti – prescelti per la consolidata esperienza nel campo educativo e che, una volta insediati, rivendicarono maggiore autonomia di gestione, oltre al diritto di scegliere convittori e insegnanti. Nel frattempo per l'istituto si prospettava anche un cambio di sede: nell'autunno 1833 una commissione formata dal Rettore, da Carlo Speranza – conservatore del Collegio e medico ducale – e da Nicolò Bet-

toli, architetto di corte e del governo, fu incaricata di ispezionare sia il palazzo di Santa Caterina che il palazzo Lalatta, per stabilire quale delle due sedi fosse la più idonea ad ospitare il nuovo Collegio unificato. Al più vasto ma ormai fatiscente palazzo di Santa Caterina, prescelto nel 1831, i commissari preferirono il palazzo Lalatta, apprezzandone la distribuzione degli ambienti e il discreto stato di manutenzione; caratteristiche che, con qualche intervento manutentivo, avrebbero garantito fin da subito una soddisfacente sistemazione a circa 40 collegiali. Un decreto sovrano emanato a Sala il 22 settembre 1833 stabiliva così la chiusura del Collegio entro il 20 ottobre e la sua riapertura entro novembre nella nuova sede; contestualmente si rendeva noto il passaggio di gestione da un ordine religioso all'altro.

In tutta fretta nel mese di ottobre Bettoli mise mano alle riparazioni più urgenti per rendere fruibile la nuova sede, mentre nel 1834 si decise di demolire l'antico teatro dei Lalatta, per ricavare una camerata per i convittori. I disegni che seguono illustrano l'aspetto del palazzo prima di queste incisive trasformazioni.

Decreto Sovrano che ordina la chiusura del Ducale Collegio Maria Luigia pel 20 ottobre 1833, e il riapririmento di esso entro Novembre successivo, n. 138, 22 settembre 1833, in *Raccolta generale delle leggi per gli Stati di Parma, Piacenza e Guastalla*, sem. II, tomo unico, Parma 1833, pp. 105-106. Parma, Biblioteca Palatina, Cons. Loc. E. 14. XLVI-XLVII.

ALESSANDRO SANSEVERINI (Parma, 1742-1814), «*Prospetto del Collegio Lalatta di fianco che guarda il castello*», fine XVIII-inizio XIX sec., matita, inchiostro e acquerellatura policroma su carta, mm 265x357. Parma, Archivio di Stato, Raccolta Sanseverini, 1/14a.

ALESSANDRO SANSEVERINI (Parma, 1742-1814), «*Prospetto del Collegio Lalatta riguardante la Strada Maestra detta di S. Michele*», fine XVIII-inizio XIX sec., matita, inchiostro e acquerello policromo su carta, mm 270 x 732. Parma, Archivio di Stato, *Raccolta Sanseverini*, 1/14b.

Le due tavole fanno parte dell'album che il conte Alessandro Sanseverini, pittore dilettante e instancabile raccoglitore di notizie patrie, eseguì tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento per Médéric Moreau de Saint-Méry, amministratore generale degli Stati parmensi dal 1802 al gennaio 1806. La raccolta consta di oltre quattrocento fogli tra facciate e piante di chiese e palazzi cittadini, monumenti



Alessandro Sanseverini, «*Prospetto del Collegio Lalatta riguardante la Strada Maestra detta di S. Michele*», fine XVIII-inizio XIX sec., matita, inchiostro e acquerello policromo su carta. Parma, Archivio di Stato.

Ritratti di principi dell'Accademia degli Scelti, Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia». Dall'alto: Carlo Premoli, 1823; Ranuzio Anguissola Scotti, 1827. Nella pagina a fianco, dall'alto: Carlo Calvi, 1844; Ferdinando Bracciforti, 1844.

del passato, stemmi, ritratti di concittadini illustri o di uomini e donne colti nella quotidianità del loro lavoro. Già residenza imperiale di Federico Barbarossa, il qui raffigurato palazzo avito dei Lalatta fu restaurato nella prima metà del Cinquecento dal protonotario apostolico Gabriele (1493 c.-1553), che lo aveva acquistato il 4 gennaio 1530 dalla Compagnia di Santa Maria della Steccata, alla quale era pervenuto in eredità dal conte Guido da Correggio due anni prima. Nel 1625 la proprietà passò al cardinale Odoardo Farnese e il palazzo assunse la denominazione di Casino degli Eremitani, ancora in uso nell'Ottocento, dal nome del vicino convento di San Luca.

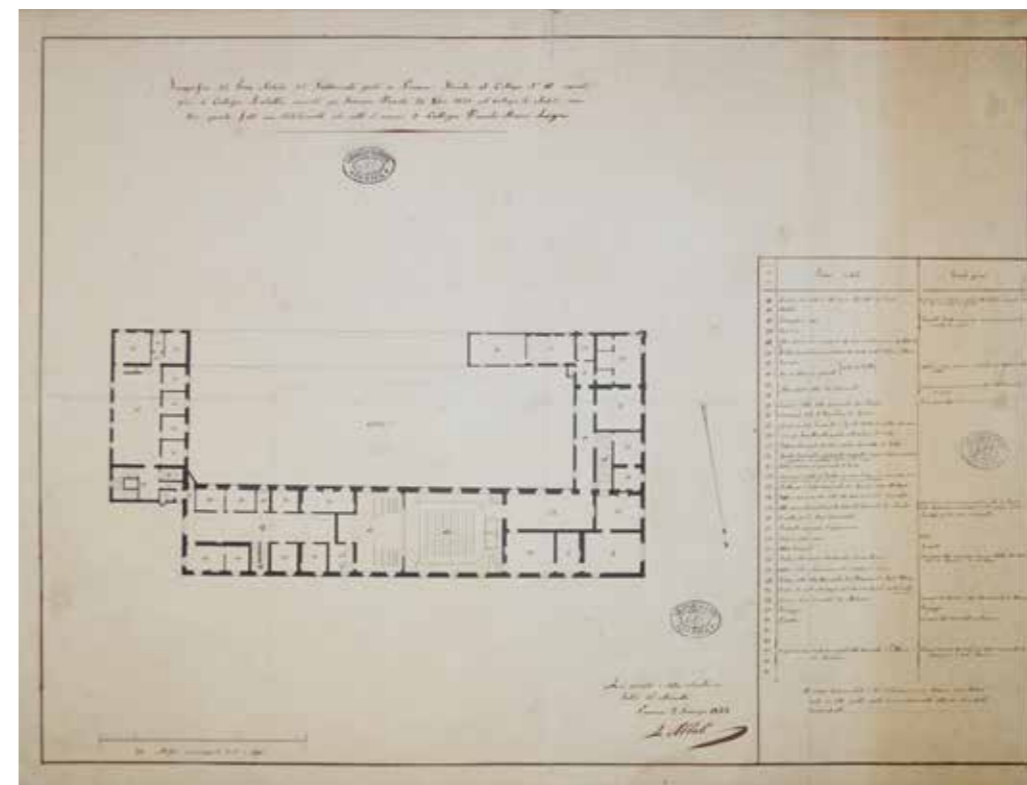
Mentre la facciata settentrionale mostra tuttora i segni dell'illustre origine medioevale, il prospetto verso Borgo Regale andò distrutto con gli interventi ottocenteschi. Per il disegno delle finestre di questa fronte, alternativamente ornate da un'edicola ionica con timpano curvilineo o da una cornice più complessa con semicolonne bugnate e sormontate da un ventaglio di conci con quello centrale che lambisce il timpano, Bruno Adorni ha proposto la mano di Giulio Romano (1499 c.-1546), in contatto con i membri della confraternita della Steccata – di cui Gabriele Lalatta fu priore e vicepriore nel 1543 e nel 1544 – che nel 1540 lo incaricarono del bozzetto per l'affresco nel catino absidale della loro chiesa.

L. ABBATI (attivo a Parma nella prima metà del XIX sec.), «Pianta del Fabbricato posto in Parma, Strada al Collegio n. 10 serviente già al Collegio Lalatta, riunito per Sovrano Decreto 20 ottobre 1831 col Collegio de' Nobili, essendosi quindi fatto uno Stabilimento solo sotto il nome di Collegio Ducale Maria Luigia», 2 gennaio 1832, matita e inchiostro su carta, mm 472 × 662. Parma, Archivio di Stato, *Mappe del Patrimonio dello Stato*, n. 682.

L. ABBATI (attivo a Parma nella prima metà del XIX sec.), «Icnografia del Piano Nobile del Fabbricato posto in Parma, Strada al Collegio n. 10 serviente già al Collegio Lalatta, riunito per Sovrano Decreto 20 8bre 1831 col Collegio de' Nobili, essendosi quindi fatto uno stabilimento solo sotto il nome di Collegio Ducale Maria Luigia», 2 gennaio 1832, matita e inchiostro su carta, mm 436 × 609. Parma, Archivio di Stato, *Mappe del Patrimonio dello Stato*, n. 681.

Una lettera del 15 maggio 1832 firmata dal capo-ispettore del Patrimonio dello Stato Alessandro Abbati – forse in rapporti di parentela con l'esecutore di queste tavole – chiarisce l'origine dei rilievi, allegati a quella missiva fino al loro smembramento in un altro fondo archivistico (*Ispezione del Patrimonio dello Stato*, b. 150, fasc. 9; minute dei disegni in *Direzione*, b. 87). Indirizzate a don Gregorio Celio, padre priore e cellerario del monastero di San Giovanni Evangelista, lettera e piante accompagnavano una perizia dello stesso Abbati che stabiliva il valore locativo del palazzo Lalatta, destinato nelle intenzioni del governo a essere affittato a privati dopo che il Collegio Ducale da poco istituito si era installato nel palazzo di Santa Caterina, già sede del Collegio dei Nobili.

Alcune aste andate deserte e una sorta di vincolo della Commissione di Sanità, che annoverava l'edificio tra i ricoveri da impiegare in caso di epidemie, imposero un ripensamento, maturato nella decisione del 1833 di adibire il palazzo a sede definitiva del Collegio ducale. Oltre all'interesse per la vicenda che ne determinò l'esecuzione, le piante con le legende a corredo si rivelano preziose per ricostruire distribuzione e destinazione degli ambienti al piano terra e al primo piano (ove è talvolta presente un accenno alle funzioni del secondo) di un palazzo poi fortemente alterato. Tra gli ambienti più cospicui era il teatro – posto al primo piano e ridotto a camerata per convittori nel 1834 – di cui si conservano alcune decorazioni ad affresco nella «sala Bertoja» del Convitto. L'ala est, assente nel catasto di Gian Pietro Sardi (1767), venne forse eretta nel 1794 – e per certo entro il 1819 – a mo' di chiusura del cortile centrale, detto «del Trucco», dal nome di un gioco simile al croquet lì praticato.



L. Abbati, «Icnografia del Piano Nobile del Fabbricato posto in Parma, Strada al Collegio n. 10 serviente già al Collegio Lalatta», 2 gennaio 1832, matita e inchiostro su carta. Parma, Archivio di Stato.

3. Il cantiere bettoliano

Il trasferimento del Collegio ducale nella nuova sede comportò da subito una serie di interventi edilizi – ora riparazioni d'urgenza, ora cospicui ampliamenti – che mutarono radicalmente la fisionomia del palazzo dei Lalatta. I fondi d'archivio conservano una documentazione dettagliata di queste vicende e danno conto di un cantiere pressoché ininterrotto, dai primi anni Trenta fino agli ultimi anni Cinquanta dell'Ottocento – e fin oltre l'Unità d'Italia –, segno del continuo interessamento dei governi locali e nazionali per questa istituzione. Protagonista delle vicende architettoniche fu Nicolò Bettoli (1780-1854), che lasciò in questo edificio un'importante e impegnativa prova della sua attività.

L'ampliamento del 1835

Dopo meno di due anni dal trasferimento della sede nel palazzo Lalatta, nonostante alcuni adattamenti improvvisati, l'edificio appariva già «angusto» e inadeguato alle crescenti esigenze del Collegio. La mancanza di un salone idoneo alla

Interno della cappella, già sala accademica, in una foto della fine degli anni venti del Novecento. Foto Vaghi, Parma.



messa in scena di rappresentazioni teatrali e accademie – attività fondamentali per la formazione dei giovani allievi – era quanto mai sentita, mentre l'aumento del numero di convittori aveva reso insufficienti le camerate a disposizione. Dopo un'idea preliminare rimasta sulla carta, nel giugno 1835 Bettoli, coadiuvato dall'Ispettore del Patrimonio Paolo Bussolati, presentò un progetto di ampliamento che prevedeva la costruzione di un nuovo corpo verso est, con un'ampia sala accademica e retrostanti camerate su più piani. L'appalto fu assegnato all'imprenditore Paolo Ambrosoli di Parma – discendente come Bettoli da una famiglia di costruttori di lungo corso, giunta in città dalla regione dei laghi alla metà del Settecento – che lo terminò nel 1836.

NICOLÒ BETTOLI (Parma, 1780-1854) ?, *Progetto preliminare di ampliamento del Collegio Ducale con sala per accademie e dormitorio*, 1834/1835, matita, inchiostro e acquerello giallo e rosso su carta, mm 416 × 266. Parma, Archivio di Stato, *Ispezione del Patrimonio dello Stato*, b. 150, fasc. 9.

La pianta, inedita, costituisce una versione preliminare e in tono minore del progetto di Nicolò Bettoli e Paolo Bussolati nel giugno del 1835. Le numerose annotazioni a matita suggeriscono si tratti di un'idea tutt'altro che astratta, sulla quale il progettista si soffermò a lungo – ragionando per esempio sui dislivelli del terreno – e stendendo una perizia di spesa. Presto abbandonato a favore di una soluzione più monumentale, questo disegno anticipa tuttavia alcune scelte progettuali che saranno mantenute nella versione finale, come l'idea di un corpo allungato nei pressi della ghiacciaia, parallelo al braccio di fabbrica principale e con la sala accademica anteposta ai dormitori. Il progetto potrebbe essere frutto di una collaborazione tra Bettoli – a cui sembra

appartenere la grafia delle note a matita – e il barnabita Francesco Galazzi, rettore del Collegio dal 1833 al 1838, che dalle carte d'archivio appare un committente interessato e partecipe alle scelte edilizie.

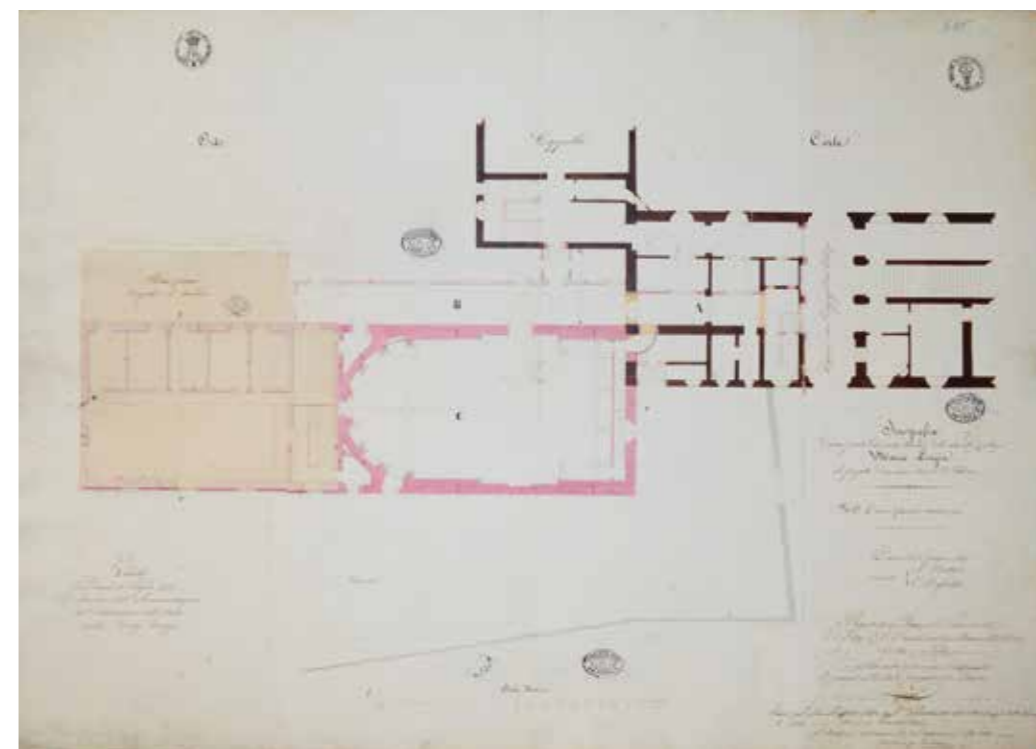
PADRE FRANCESCO GALAZZI (?-post 1838) ?, *Schizzo preliminare del nuovo corpo di fabbrica con la sala per accademie e il dormitorio*, 1834/1835, inchiostro su carta, mm 210 × 304. Parma, Archivio di Stato, *Ispezione del Patrimonio dello Stato*, b. 150, fasc. 9.

Il foglio, in stretta relazione con la pianta precedente, mostra una veduta da sud dei due volumi di fabbrica ipotizzati per la sala accademica e il dormitorio, qui ben distinti nella volumetria e nell'andamento delle falde a differenza del progetto definitivo, che comportò la realizzazione di un blocco uniforme in altezza. La nota sul verso contemplava una realizzazione in due anni, dando la priorità al dormitorio e lasciando la costruzione della sala per le accademie all'anno seguente. L'ingenuità del disegno porta a ritenerlo opera di un profano di architettura, forse lo stesso rettore Galazzi.

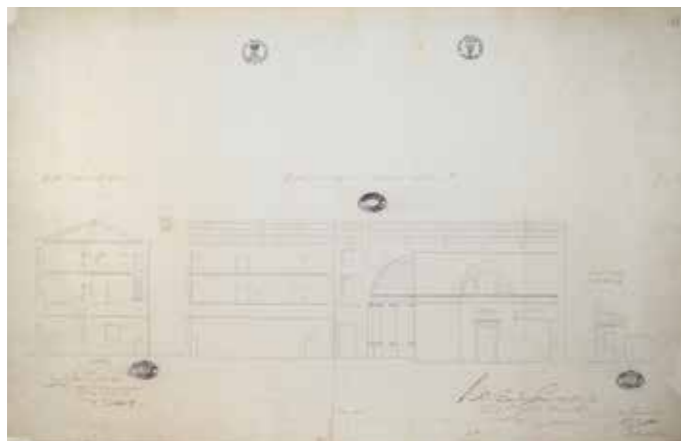
NICOLÒ BETTOLI (Parma, 1780-1854) e PAOLO BUSSOLATI (attivo a Parma nella prima metà del XIX sec.) «*Incografia d'una parte del piano terreno dell'attuale Collegio Maria Luigia col progetto d'un nuovo braccio di fabbrica*», 25 giugno 1835, matita, inchiostro e acquerellatura gialla e rossa su carta, mm 551 × 796. Parma, Archivio di Stato, *Mappe del Patrimonio dello Stato*, n. 685.

NICOLÒ BETTOLI (Parma, 1780-1854) e PAOLO BUSSOLATI (attivo a Parma nella prima metà del XIX sec.) «*Spaccato di traverso sulla linea a-b*», «*Spaccato per il lungo secondo l'andamento della linea c-d*», «*Spaccato di traverso sulla linea e-f*», 25 giugno 1835, matita e inchiostro su carta, mm 499 × 776. Parma, Archivio di Stato, *Mappe del Patrimonio dello Stato*, n. 687.

Le due tavole illustrano in pianta e sezione il progetto di Bettoli e Bussolati per la sala accademica (C)



Nicolò Bettoli e Paolo Bussolati, «Incografia d'una parte del piano terreno dell'attuale Collegio Maria Luigia col progetto d'un nuovo braccio di fabbrica», 25 giugno 1835, matita, inchiostro e acquerellatura gialla e rossa su carta. Parma, Archivio di Stato.



Nicolò Bettoli e Paolo Bussolati, «Spaccato di traverso sulla linea a-b», «Spaccato per il lungo secondo l'andamento della linea c-d», «Spaccato di traverso sulla linea e-f», 25 giugno 1835, matita e inchiostro su carta. Parma, Archivio di Stato.

e i dormitori dei convittori (D), realizzati conformemente ai disegni – seppur con qualche sofferza rinuncia all'apparato decorativo della sala per ragioni di *budget* – entro il 1836. La pianta mostra il lungo corpo di fabbrica, avanzato di circa sette metri rispetto al filo della facciata su Borgo Lalatta, per garantire un accesso indipendente ai dormitori attraverso un corridoio (B) e la necessaria comunicazione con gli orti. La sezione longitudinale esibisce tutti gli elementi del repertorio classico impiegati da Bettoli: soffitto voltato a botte, cassettoni, finestra termale e l'ordine architettonico che – seppur in funzione non strutturale ma meramente decorativa – si rivela quanto mai appropriato nella scelta dello stile ionico, il più idoneo a celebrare la duchessa, madre dei suoi sudditi. La sala accademica, trasformata poi in cappella, ancorché sconscrata, conserva suppellettili e paramenti sacri di fattura settecentesca provenienti dalla precedente cappella del Collegio Lalatta; la camerata al piano terra, coperta da una semplice volta ribassata, rimase tale fino al 1926, pur ospitando il refettorio.

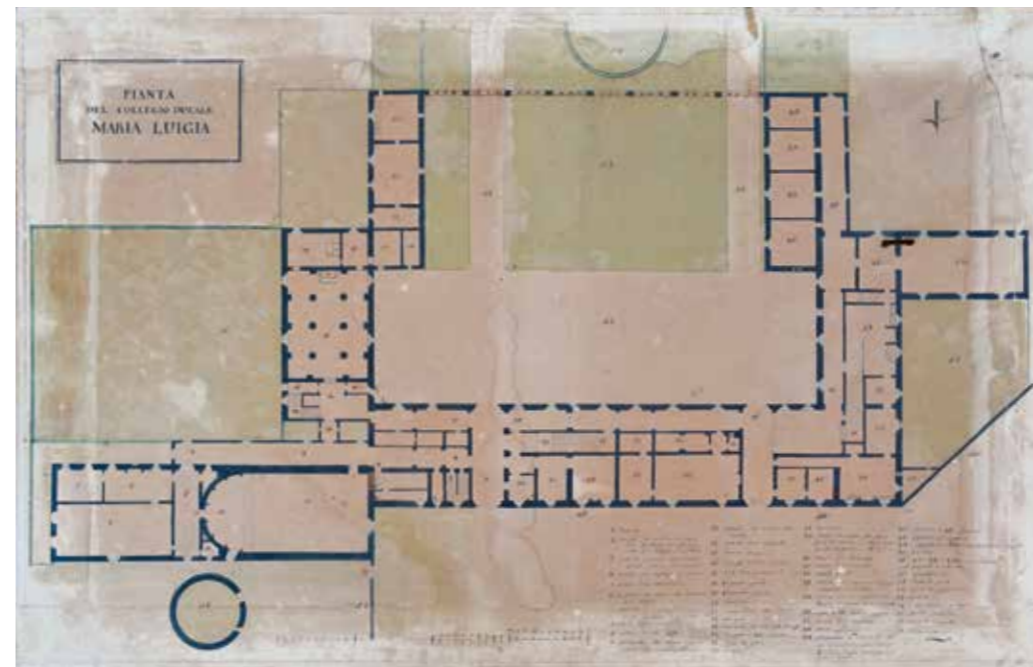
venienti dalla precedente cappella del Collegio Lalatta; la camerata al piano terra, coperta da una semplice volta ribassata, rimase tale fino al 1926, pur ospitando il refettorio.

Due progetti rimasti sulla carta

Fin da subito dovette apparire chiaro che l'aggiunta della sala accademica e dei dormitori non avrebbe supplito a lungo alle esigenze del Collegio; altri interventi si sarebbero presto resi necessari per dotare l'istituto di nuove aule e gabinetti scientifici. È lecito supporre, dunque, che già dalla metà degli anni Trenta si cominciassero a elaborare proposte di completa riforma dell'edificio, che ne pianificavano l'espansione secondo una visione unitaria e non più estemporanea. Il resoconto di una visita compiuta dalla duchessa l'undici giugno 1835 – poco prima, quindi, che si avviasse il cantiere del primo ampliamento – sembra confermarlo: riferisce infatti l'anonimo cronachista che, giunta Maria Luigia al Collegio, «il P. Rettore nella sua stanza le ha fatto osservare tutto il disegno della fabbrica che tra poco si dovrà intraprendere, e quello ancora che si dovrà fare in seguito, ed Ella ha approvato ogni cosa confermando le sue intenzioni, che a poco a poco ed in proporzione al bisogno si continui ad accrescere il locale fino all'ultimo suo compimento». I due progetti ineseguiti che seguono – il primo più modesto e di minore qualità, l'altro più ambizioso e ideato da Bettoli all'apice della sua parabola professionale – se non possono essere identificati con sicurezza con quelli presentati dal rettore Galazzi alla duchessa, dimostrano quantomeno il fermento di idee e artefici attorno al cantiere del Collegio.

ANONIMO, «Pianta del collegio ducale Maria Luigia», terzo decennio del XIX sec., matita, inchiostro e acquerello su carta, mm 610 × 960. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», Biblioteca.

L'inedita tavola – nota tuttavia a Giuseppe Parmeggiano che nel 1964 la datò con qualche riserva al 1831, pubblicandone una rielaborazione grafica su «Aurea Parma» – illustra una proposta ineseguita di ampliamento del Collegio. La registrazione di alcuni elementi non realizzati del progetto di Bettoli e Bussolati, come le semicolonne addossate all'abside della sala accademica (qui interpretate come fusti interi) induce



Anonimo, «Pianta del collegio ducale Maria Luigia», terzo decennio del XIX sec., matita, inchiostro e acquerellatura su carta. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».

a datarla agli anni immediatamente successivi al 1835, quando quel cantiere era ancora in corso, probabilmente sulla spinta di un desiderio di rinnovamento generale della vetusta sede. La demolizione degli annessi rustici del palazzo Lalatta e l'aggiunta di due bracci per servizi e aule, definivano un impianto a U aperto verso mezzogiorno e delimitato da una cancellata oltre la quale di trovava uno spiazzo per gli esercizi equestri. Alcune incertezze grafiche, unite a una stesura talora approssimativa dell'inchiostro e degli acquerelli, inducono a ritenere questa tavola opera di un dilettante di architettura (forse un religioso con velleità di progettista) estraneo all'ambiente accademico.

NICOLÒ BETTOLI (Parma, 1780-1854) e aiuti, «Progetto di ampliamento del Ducal Collegio Maria Luigia nella città di Parma», piante del piano terreno e del piano primo, terzo decennio del XIX sec., matita, inchiostro e acquerello policromo su carta, mm 590 × 835. Parma, Pinacoteca «G. Stuard», Donazione «A. Pellegrini», 133.

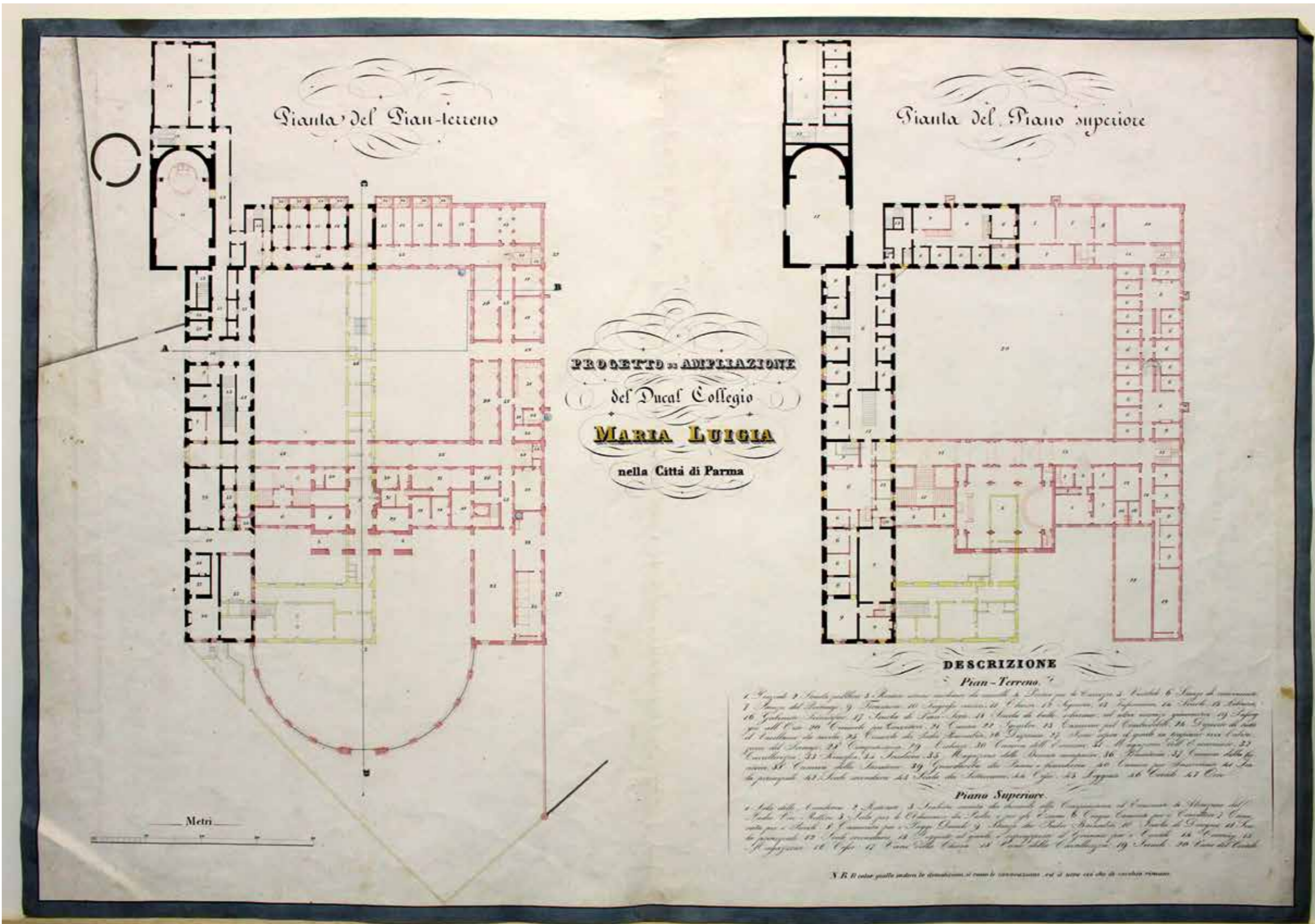
NICOLÒ BETTOLI (Parma, 1780-1854) e aiuti, «Collegio ducale Maria Luigia nella città di Parma», facciata principale e prospetto su Borgo Lalatta, terzo decennio del XIX sec., matita, inchiostro e acquerello policromo su carta, mm 590 × 835. Parma, Pinacoteca «G. Stuard», Donazione «A. Pellegrini», 131.

NICOLÒ BETTOLI (Parma, 1780-1854) e aiuti, «Sezioni del Ducal Collegio Maria Luigia nella città di Parma», terzo decennio del XIX sec., matita, inchiostro e acquerello policromo su carta, mm 590 × 835. Parma, Pinacoteca «G. Stuard», Donazione «A. Pellegrini», 132.

La provenienza di queste tavole – inedite – dal fondo «Pellegrini», devoluto in tempi recenti alla Pinacoteca civica da un discendente di Nicolò Bettoli, offre la garanzia sulla paternità del progetto illustrato, già noto alla critica attraverso quattro fogli anonimi conservati presso l'Archivio di Stato di Parma (*Mappe del Patrimonio dello Stato*, nn. 688-691), versioni graficamente meno ricche che differiscono da quelli in mostra per poche varianti progettuali, l'aggiunta del prospetto verso gli orti e una resa al solo tratto. L'impaginazione particolarmente accurata e la lumeggiatura a oro zecchino dei titoli porta

«Pian-Terreno.

- 1 Piazzale. 2 Strada pubblica. 3 Recinto esterno racchiuso da cancelli. 4 Portico per le Carrozze. 5 Vestibolo. 6 Stanze di ricevimento. 7 Stanza del Portinaio. [8 manca] 9. Forasteria. 10 Ingressi rustici. 11 Chiesa. 12 Sagrestia. 13 Infermeria. 14 Scuole. 15 Libreria. 16 Gabinetto Scientifico. 17 Scuola di Pian-forte. 18 Scuola di ballo, scherma e altri esercizi ginnastici. 19 Passaggio all'orto. 20 Cenacolo per Convittori. 21 Cucina. 22 Sgombro. 23 Camerino pel Combustibile; 24 Deposito di tutto il vasellame da tavola. 25 Cenacolo dei Padri Barnabiti. 26 Dispensa. 27 Forno sopra il quale intra piano evvi l'abitazione del Fornaio. 28 Computisteria. 29 Archivio. 30 Camera dell'Economo. 31 Magazzini dell'Economato. 32 Cavallerizza. 33 Rimessa. 34 Scuderia. 35 Magazzino delle derrate campestri. 36 Bucateria. 37 Camera della Cucitrice. 38 Camera della Stiratrice. 39. Guardaroba dei panni e biancheria. 40 Camere per Inservienti. 41 Scala principale. 42 Scale secondarie. 43 Scala dei Sotterranei. 44 Cessi. 45 Loggiati. 46 Cortile. 47 Orto.



Nicolò Bettoli e aiuti, «Progetto di ampliamento del Ducal Collegio Maria Luigia nella città di Parma», piante del piano terreno e del piano primo, terzo decennio del XIX sec., matita, inchiostro e acquerellatura policroma su carta. Parma, Pinacoteca «G. Stuard».

Piano Superiore.
 1 Sala delle Accademie. 2 Rettorato. 3. Scaletta secreta che discende alla Computisteria ed Economato. 4 Abitazione del Padre Vice Rettore. 5 Sala per le Adunanze dei Padri e per gli esami. 6 Cinque camerate per i Convittori. 7 Camerata per i Piccoli. 8 Camerata per i Paggi Ducali. 9 Stanze dei Padri Barnabiti. 10 Scuola di Disegno. 11 Scala Principale. 12 Scale secondarie. 13 Loggiato al quale è sovrapposto il Granaio per i Cereali. 14 Corritoi. 15 Magazzino. 16 Cessi. 17 Vano della Chiesa. Vano della Cavallerizza. 19 Fienile. 20 Vano del Cortile.

N.B. Il color giallo indica le demolizioni, il rosso le innovazioni ed il nero ciò che di vecchio rimane».

DESCRIZIONE
Pian-Terreno.
 1. Piazzale 2. Strada pubblica 3. Recinto esterno racchiuso da cancelli 4. Portico per le Carrozze 5. Vestibolo 6. Stanze di ricevimento 7. Stanza del Portinaio 8. Forasteria 9. Ingressi rustici 10. Chiesa 11. Sagrestia 12. Infermeria 13. Scuole 14. Libreria 15. Gabinetto Scientifico 16. Scuola di Pian-forte 17. Scuola di ballo, scherma e altri esercizi ginnastici 18. Passaggio all'orto 19. Cenacolo per Convittori 20. Cucina 21. Sgombro 22. Camerino pel Combustibile 23. Deposito di tutto il vasellame da tavola 24. Cenacolo dei Padri Barnabiti 25. Dispensa 26. Forno sopra il quale intra piano evvi l'abitazione del Fornaio 27. Computisteria 28. Archivio 29. Camera dell'Economo 30. Magazzini dell'Economato 31. Cavallerizza 32. Rimessa 33. Scuderia 34. Magazzino delle derrate campestri 35. Bucateria 36. Camera della Cucitrice 37. Camera della Stiratrice 38. Guardaroba dei panni e biancheria 39. Camere per Inservienti 40. Scala principale 41. Scale secondarie 42. Scala dei Sotterranei 43. Cessi 44. Loggiati 45. Cortile 46. Orto

Piano Superiore.
 1. Sala delle Accademie 2. Rettorato 3. Scaletta secreta che discende alla Computisteria ed Economato 4. Abitazione del Padre Vice Rettore 5. Sala per le Adunanze dei Padri e per gli esami 6. Cinque camerate per i Convittori 7. Camerata per i Piccoli 8. Camerata per i Paggi Ducali 9. Stanze dei Padri Barnabiti 10. Scuola di Disegno 11. Scala Principale 12. Scale secondarie 13. Loggiato al quale è sovrapposto il Granaio per i Cereali 14. Corritoi 15. Magazzino 16. Cessi 17. Vano della Chiesa 18. Vano della Cavallerizza 19. Fienile 20. Vano del Cortile

N.B. Il color giallo indica le demolizioni, il rosso le innovazioni ed il nero ciò che di vecchio rimane».

a ritenere queste tavole elaborati redatti per una presentazione ufficiale a corte.

La proposta prevedeva *in nuce* un impianto a corte centrale; nel corpo principale, sopra l'atrio con il busto della fondatrice, un'ampia sala per le accademie rimpiazzava quella esistente, trasformata in cappella. Rimandano al repertorio di Bettoli il trattamento austero delle fronti sul cortile e delle facciate laterali – scandite unicamente da aperture senza cornici e dai lievi aggetti delle fasce marcapiano e marcadavanzale – e il motivo della catena di tre archi legati da cornice, dedotto da Durand, sopra le lunette del salone.

L'espansione degli anni Quaranta

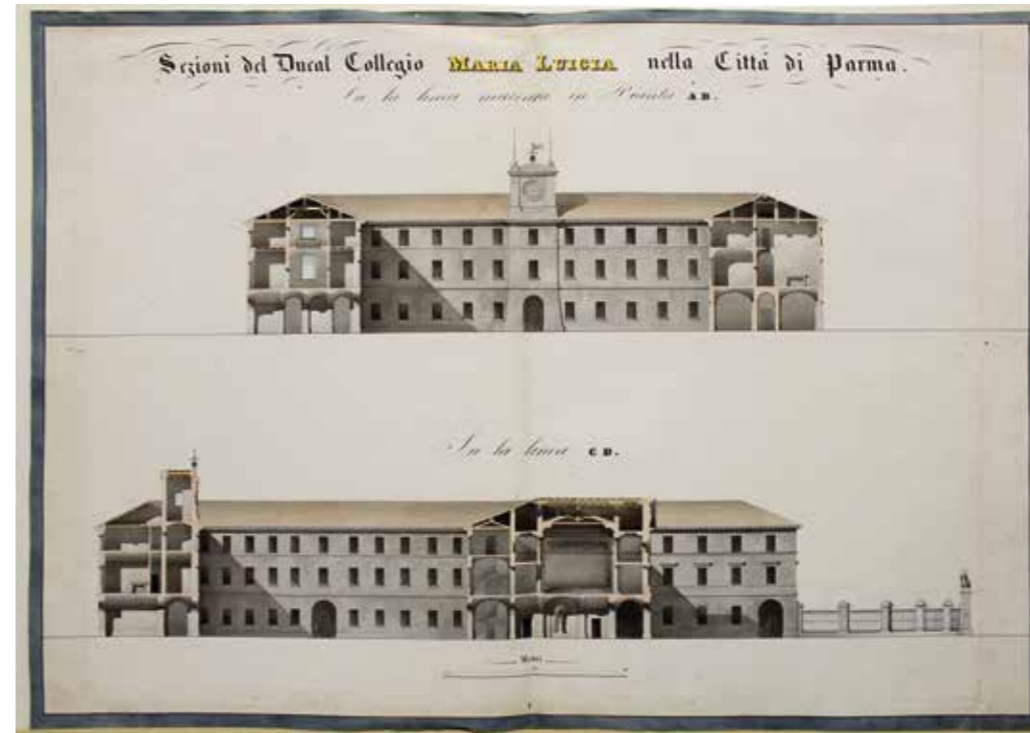
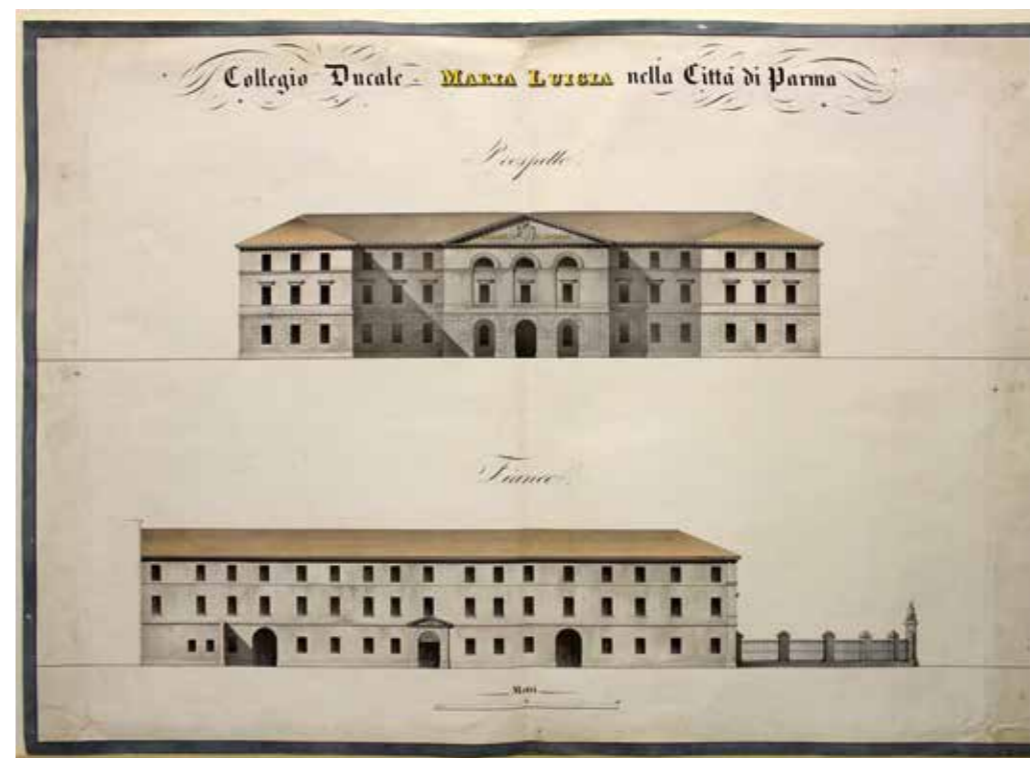
Il quarto decennio dell'Ottocento fu cruciale per il completamento dell'edificio: già nel 1839 si mise mano al progetto di un ulteriore ampliamento per aule e camerate, raddoppiando in lunghezza verso sud l'ala orientale del palazzo Lalatta. I lavori iniziarono nel 1840, progettati da Bettoli ed eseguiti dall'impresario Bandini di Parma, che li diede ultimati nel 1842: è questa la situazione fissata nella celebre litografia di Deroy, su acquerello di Pietro Mazza, allegata al sesto fascicolo dei *Monumenti e munificenze...* (1845).

In quello stesso anno giunse la decisione di costruire le due ali che – una volta demoliti gli edifici rustici del palazzo Lalatta – avrebbero chiuso a sud e a ovest la corte centrale. A queste opere si riferisce il bando per l'*Incanto per cottimo di lavori* esposto in mostra, che pubblicizzava agli interessati la celebrazione dell'asta per l'affidamento delle opere. Nel 1848 l'ala sud era terminata, mentre per il completamento di quella a ovest e della facciata monumentale si dovette attendere: la morte della sovrana (1847) seguita dall'avvicendamento dinastico e dalla scomparsa di Nicolò Bettoli (1854) posticiparono al 1857 la chiusura del cantiere.

PIETRO MAZZA (Parma, 1787-1854) del., ISIDORE-LAURENT DEROY (Parigi, 1797-1886) lit., LIT. FORMENTIN & C. imp., «Collegio Maria Luigia veduto verso gli orti, ove rappresentasi una parte costrutta di nuovo. Anni 1841-1842», 1845, litografia, in CHARLES-RENÉ DE BOMBELLES, *Monumenti e munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma-Parigi 1845, fasc. VI, tav. 51. Parma, Archivio storico del Comune, APT 702.945 44 VI.

Curata dal conte di Bombelles, terzo marito di Maria Luigia, l'opera celebrativa uscì dalla tipografia Renouard di Parigi in sei fascicoli con il corredo di sessanta delicate litografie di Isidore-Laurent Deroy ed Edouard Hostein eseguite nel laboratorio Formentin su disegni di Pietro Mazza, Giuseppe Naudin e Giuseppe Drugman. Ognuna di esse è accompagnata dai testi di Amadio Ronchini, tradotti in francese e tedesco da Albertina Montenovio Sanvitale, figlia della sovrana. A vent'anni di distanza

Pietro Mazza del., Isidore-Laurent Deroy lit., Lit. Formentin & C. imp., «Collegio Maria Luigia veduto verso gli orti, ove rappresentasi una parte costrutta di nuovo. Anni 1841-1842», 1845, litografia, in Monumenti e munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla, Parma-Parigi 1845. Parma, Archivio storico del Comune.



Nicolò Bettoli e aiuti, «Collegio ducale Maria Luigia nella città di Parma», facciata principale e prospetto su Borgo Lalatta, terzo decennio del XIX sec., matita, inchiostro e acquerellatura policroma su carta. Parma, Pinacoteca «G. Stuard».

Nicolò Bettoli e aiuti, «Sezioni del Ducal Collegio Maria Luigia nella città di Parma», terzo decennio del XIX sec., matita, inchiostro e acquerellatura policroma su carta. Parma, Pinacoteca «G. Stuard».

dall'impresa incisoria dello studio Toschi (*I principali monumenti innalzati...*, 1824), l'opera di Bombelles illustra le opere pubbliche realizzate nel corso di trent'anni dal governo luigino, spesso con l'ammontare della spesa occorsa e se essa provenisse dall'erario statale o dalla dotazione personale della sovrana. Il Collegio ducale è illustrato da una veduta ripresa da sud nei pressi del fianco della chiesa di San Luca e documenta lo stato del complesso al 1845: il braccio con la cappella e il dormitorio sulla destra (1835/1836) e la nuova manica trasversale costruita dall'impresario Bandini (1840/1842) spiccano per le ampie pareti intonacate, scandite unicamente dalle fasce marcapiano, rispetto ai vetusti rustici e alle facciate laterizie del palazzo Lalatta.

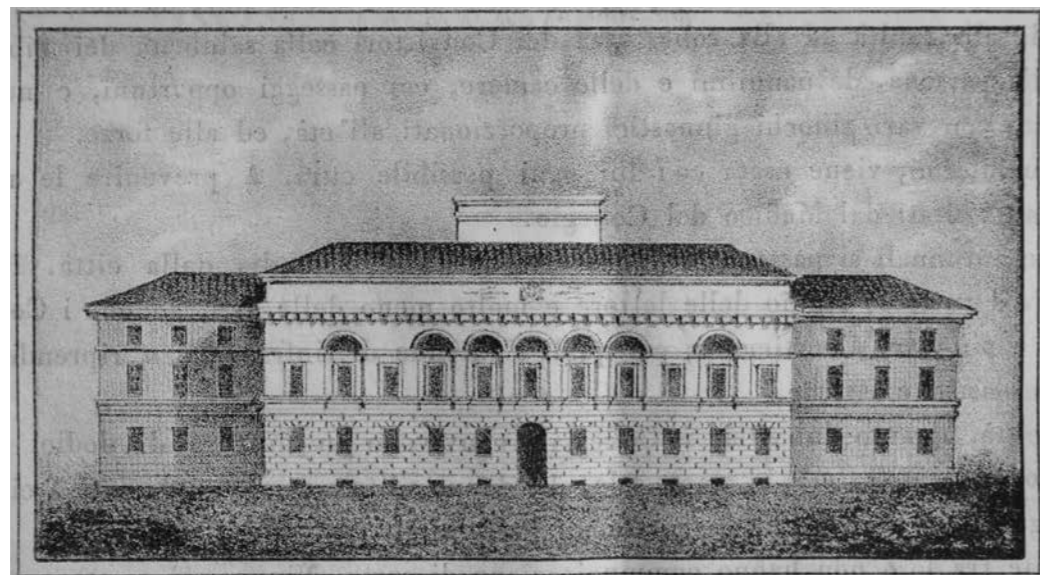
«*Incanto pel cottimo di lavori da fare per compiere l'edifizio del Collegio Maria Luigia in Parma*», 10 aprile 1845, foglio a stampa, mm 839 × 450. Parma, Archivio di Stato, *Presidenza dell'Interno*, b. 91.

ANONIMO, «*Pianta dell'Edifizio del Collegio Maria Luigia in Parma*», quarto/quinto decennio del XIX sec., matita, inchiostro e acquerello su carta, mm 1140 × 693. Parma, Archivio di Stato, *Mappe del Patrimonio dello Stato*, n. 683.

La grande tavola potrebbe riferirsi all'ultima fase dei lavori e mostra il pianterreno del Collegio completo degli ultimi ampliamenti progettati nel 1845 e realizzati entro il decennio successivo.

Il compimento della facciata e del teatro

Il 22 marzo 1845 la sezione di Architettura dell'Accademia di Belle Arti fu chiamata a giudicare, come da prassi, il disegno del loro sodale Nicolò Bettoli per la nuova facciata del Collegio. L'esito della seduta, presieduta da Paolo Toschi, fu nel complesso favorevole. Il celebre incisore nelle sue memorie riferì di essere stato consultato per un parere sul progetto del Collegio – come accaduto per il teatro – ma quando era ormai troppo tardi per poter suggerire le modifiche che riteneva necessarie per un miglioramento. Il progetto allegato al giudizio accademico è perduto, ma un'inedita incisione di pochi mesi più tarda, apparsa



Anonimo, Facciata del Ducale Collegio Maria Luigia, 1846, in «*Supplemento alla Gazzetta di Parma n. 73 del giorno 12 settembre 1846*». Parma, Biblioteca Palatina.



Anonimo, «R. Collegio Maria Luigia», facciata principale, 1857 c., matita, inchiostro e acquerellatura policroma su carta. Parma, Archivio storico del Comune.

sulla «Gazzetta di Parma», conferma la paternità della facciata realizzata, compiuta nel 1857 da Luigi Bettoli, figlio di Nicolò, conformemente al progetto del genitore. Nel frattempo, all'interno, anche i lavori per completare il vasto teatro, destinato a sala accademica, procedevano a rilento.

GAETANO MARTELLI (attivo a Parma nella prima metà del XIX sec.), «*Incognografia de' ruderi d'un Anfiteatro scoperti nella vicinanza del Collegio Maria Luigia nella Città di Parma*», 1846/1847, matita, inchiostro e acquerello policromo su carta, mm 284 × 260. Parma, Complesso monumentale della Pilotta - Museo archeologico nazionale, *Disegni e stampe*, 237.

Nell'aprile 1846, durante i lavori di sterro per la costruzione delle fondamenta della facciata, alla profondità di circa tre metri e mezzo dal piano stradale venne intercettato un poderoso muro in laterizio con andamento curvilineo che Michele Lopez, direttore del Museo archeologico, non tardò a identificare con i resti dell'anfiteatro romano, menzionato da diverse fonti e indiziato dal toponimo storico della sede del Collegio, nota come «palazzo dell'Arena». Il rilievo del Martelli, soprintendente ai lavori di «fabbriche, acque e strade» del Comune, riporta il tracciato ricostruttivo della possibile ellisse. L'entusiasmo per il rinvenimento – che seguiva di pochi anni la scoperta delle vestigia del teatro presso Sant'Uldarico – è palpabile nelle lettere di Lopez a Emilio Braun, segretario dell'Istituto archeologico di Roma, pubblicate dalla Tipografia ducale nel 1847.

ANONIMO, Facciata del «*Ducale Collegio Maria Luigia in Parma*», 1846, incisione, mm 72 × 128. In «*Supplemento alla Gazzetta di Parma n. 73 del giorno 12 settembre 1846*». Parma, Biblioteca Palatina, W**II.24164/72.

Il supplemento al numero del 12 settembre 1846 del notiziario locale suscita un certo interesse sia per la minuziosa presentazione dell'organizzazione del Collegio e dei suoi corsi, sia per il corredo di un'inedita incisione della facciata, pressoché coeva al parere della sezione di Architettura dell'Ac-



Facciata principale, 1926/1932. Foto Vaghi, Parma.

Cortile interno, 1926/1932. Foto Vaghi, Parma.

Accademia, che offre la garanzia di come spettò a Nicolò Bettoli l'invenzione del disegno del prospetto principale, seppur ultimato dopo la sua morte. Il nitido e compatto volume sullo sfondo potrebbe alludere a una specola, di cui si trova menzione nei carteggi dell'epoca, mai realizzata per ragioni di budget.

LUIGI BETTOLI (Parma, 1820-1874) ?, «Facciata del R. Collegio Maria Luigia in Parma | Arch.to Prof. re N. Bettoli inv.to», 1857, matita e inchiostro su cartoncino, mm 311 × 498. Parma, Archivio di Stato, Direzione del Patrimonio dello Stato, b. 142.

Il disegno, inedito, si trova allegato al carteggio del 1857 per il completamento della facciata, curato da Luigi Bettoli in qualità di capo della sezione amministrativa dell'Ufficio dell'Architetto del Governo, sotto la direzione di Paolo Gazola. Come nel disegno che segue, che potrebbe essere stato dedotto da questo, sono assenti i quattro clipei con busti di uomini illustri, forse collocati in corso d'opera. Si noti che anche per il Collegio, come per altri edifici pubblici tra cui il Teatro, dopo la morte di Maria Luigia il nome mutò da *Ducale* a *Regio*, in omaggio al trattamento di altezza reale dovuto ai Borbone-Parma in quanto Infanti di Spagna.

ANONIMO, «R. Collegio Maria Luigia», 1857 c., matita, inchiostro e acquerello policromo su carta, mm 386 × 595. Parma, Archivio storico del Comune, *Mappe e Disegni*, AC/I 6/I-XII (8).

LUIGI RONDANI (Parma, notizie dal 1840 al 1883), *Progetto di completamento del teatro in stile neogotico*, 1856, matita e inchiostro su carta, mm 332 × 197. Parma, Accademia nazionale di Belle Arti, *Fondo Rondani, Disegni*, n. 57.

Nel 1855, in occasione dell'onomastico del piccolo duca Roberto, il saggio dato in suo onore dai convittori venne rappresentato in un allestimento effimero approntato per l'occasione da Paolo Gazola: segno che in quegli anni l'ampio teatro, proprio come la facciata, attendeva di essere ultimato. Il disegno in mostra illustra una progetto ineseguito di Luigi Rondani per il completamento della sala; la ricca ornamentazione in stile neogotico – o «alla lombarda», secondo le parole dell'architetto – testimonia la svolta impressa all'Accademia nel 1849 da Carlo III di Borbone, che impose l'insegnamento di tutti gli stili storici, compreso il gotico, oltre a quelli classici. Il teatro fu poi decorato nel 1865 dal pittore parmense Giovanni Gaibazzi, che vi raffigurò le arti maggiori e le scienze insegnate nel Collegio, tra putti e ghirlande di fiori oltre ai busti a monocromo di celebri letterati e musicisti. Il sipario è opera dello scenografo borghigiano Girolamo Magnani (1815-1889).

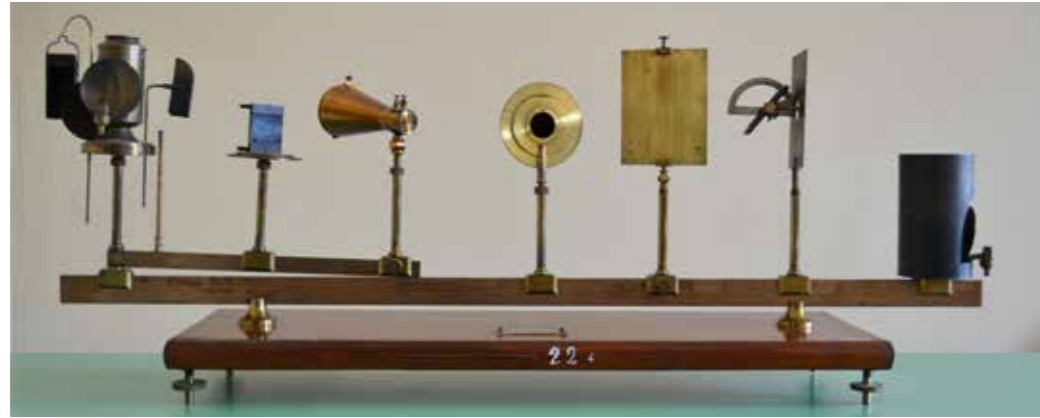




Giovanni Battista Amici inv., Microscopio, 1842/1844. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».

Macedonio Melloni inv., Banco ottico, 1844 c. Convitto nazionale «Maria Luigia».

Johann Theobald Silbermann inv., Eliostato, 1844 c. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».



4. L'educazione in Collegio

Il Collegio ammetteva allievi dai 6 ai 10 anni. Negli anni Trenta dell'Ottocento, la tradizione educativa dei padri Barnabiti prevedeva anzitutto una rigorosa educazione religiosa, coltivata con l'assidua frequenza alle messe, la preghiera quotidiana e lo studio della dottrina cristiana. Le materie insegnate per gradi erano la lingua italiana, il latino e il greco, le lingue straniere, la grammatica e la retorica, la filosofia, la storia, la geografia, la matematica, l'aritmetica e la fisica, il disegno, l'architettura, l'ornato, la calligrafia, la musica e il ballo, il galateo. Le adunanze accademiche tenevano vivo l'amore per le lettere e la competizione tra gli allievi; gli esami erano mensili e annuali: onori e premi spettavano a chi primeggiava nelle prove.

Di questa lunga tradizione, il Convitto conserva un cospicuo patrimonio bibliografico, in parte ereditato dai Collegi dei Nobili e Lalatta, in parte frutto di acquisizioni operate in epoca luigina; in mostra è esposta una selezione di testi di carattere storico, tecnico e scientifico editi tra il terzo e il quarto decennio dell'Ottocento provenienti nelle raccolte dell'istituto.

Dei sofisticati strumenti scientifici che arricchivano i gabinetti fisici e naturalistici del Collegio, la mostra offre una piccola ma significativa selezione di quelli riferiti al periodo storico in esame: testimoniano l'attenzione dei padri Barnabiti e del Governo per le dotazioni scientifiche del Collegio e il costante desiderio di aggiornamento verso le più recenti invenzioni.

«Tableau chronologique de l'histoire générale des peuples. Rédigé par une société savante, d'après les mémoires d'Henault, de Dufrenoy, D'Anquetil, etc., etc.», 1832, foglio a stampa incollato su tela, mm 1145 × 698. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», Biblioteca storica, inv. 189.

Miscellanea di carte geografiche, secc. XVIII-XIX, Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», Biblioteca storica, P.VI.130.



TOMMASO LUIGI BERTA (Montechiarugolo, Parma, 1783-Parma, 1845), *Scheletri fogliari*, 1828/1830, foglie trattate e fissate su carta, mm 330 × 250. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», Biblioteca storica.

Tra il patrimonio bibliografico del Convitto «Maria Luigia» spicca una cospicua raccolta di erbari di edizione antica, talora rara, pubblicati tra il XVI e il XIX secolo. Tra questi si distingue la raccolta di scheletri fogliari di Tommaso Luigi Berta, un appassionato studioso autodidatta di biologia vegetale con incarichi alla corte di Maria Luigia. Nel corso delle sue ricerche Berta perfezionò un metodo, che ancora oggi sfugge agli studiosi, per isolare le nervature delle foglie eliminandone i tessuti. Gli esiti dei suoi lavori furono consegnati a tre pubblicazioni, edite a Parma tra il 1828 e il 1830: *Iconografia di scheletri di diverse foglie indigene ed esotiche* (1828), *Memoria sull'anatomia delle foglie delle piante* (1829) e *Iconografia del sistema vascolare delle foglie* (1830). Il Convitto conserva diverse tavole sciolte, incorniciate nel Novecento, funzionali all'insegnamento della botanica nei laboratori scientifici del Ducale Collegio.

MACEDONIO MELLONI (Parma 1798-Portici 1854) inv., *Banco ottico*, 1844c., legno, ottone, lamiera di ferro e vetro, mm 250 × 1050 × 400. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».

Il banco, progettato dal fisico parmigiano Macedonio Melloni, consentiva di eseguire dimostrazione dei fenomeni di riflessione, rifrazione e diffusione del calore raggiante. È costituito da una barra in ottone sulla quale è incisa una scala graduata di un metro di lunghezza, fissata a una base in legno montata su viti calanti. Sulla barra sono disposti, ancorati ad appositi supporti mobili, la sorgente di calore, il rivelatore e accessori vari che, nel corredo completo, ammontavano a circa 50 pezzi. L'esemplare esposto è marchiato «B. Bianchi | Ingénieur mécanicien | Rue de la Sorbonne | PARIS» e «U. Fioruzzi | Ingegnere meccanico | Strada Borghetto | PIACENZA» e potrebbe essere stato acquistato dal Collegio intorno al 1844, con una fornitura che comprendeva anche altri strumenti scientifici.

GIOVANNI BATTISTA AMICI (Modena 1786-Firenze 1863) inv., *Microscopio acromatico*, 1842/1844, Legno, ottone e vetro, mm 480 × 280 × 280. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».

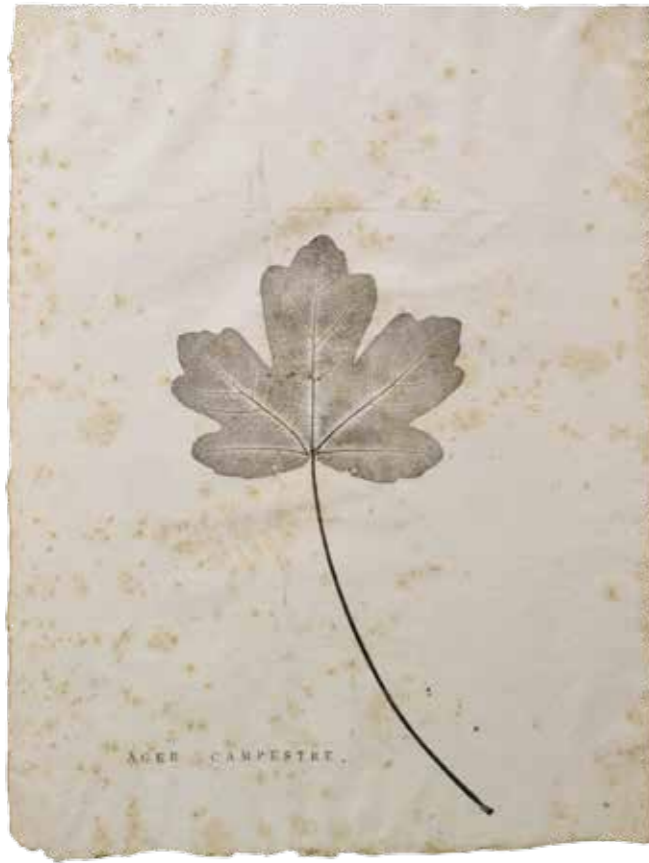
Una richiesta di acquisto di strumenti fisici alla società Fioruzzi di Piacenza del 1842, comprendente un «microscopio di Amici» potrebbe fornire il termine *post quem* per l'ingresso dello strumento nella dotazione scientifica del Collegio (ASPr, *Direzione del Patrimonio dello Stato*, b. 142).

JOHANN THEOBALD SILBERMANN (Pont d'Aspach, Alsazia, 1806-Parigi 1865) inv., *Eliostato*, 1844c., ottone, lamiera di ferro e vetro, mm 380 × 245 × 245. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».



Globo celeste, prima metà del XIX sec. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».

Cannocchiale astronomico e terrestre, prima metà del XIX sec. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».



Tommaso Luigi Berta, Scheletro fogliare di «Acer campestre», 1828/1830. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».

Saggio di studi che danno gli alunni ed i convittori del Ducale Collegio Maria Luigia di Parma diretto dai P. P. Barnabiti nel luglio dell'anno MDCCCXL, Parma, dalla Tipografia Ferrari, MDCCCXL. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», Biblioteca.



Lo strumento, ideato nel 1843, aveva il compito di mantenere costante la direzione di un fascio di luce solare durante l'esecuzione di esperimenti ottici, indipendentemente dallo spostamento del Sole. Nota la latitudine del luogo, il cilindro in ottone veniva opportunamente inclinato, bloccato e orientato fino a far coincidere l'asse del tubo di ottone che sorregge lo specchio con l'asse di rotazione terrestre. Un orologio a carica provvedeva a far variare l'orientazione dello specchio col passare del tempo. L'esemplare esposto, marchiato dai costruttori Bianchi e Fioruzzi, come per il Banco di Melloni esposto in mostra, e potrebbe far parte della stessa fornitura di strumenti scientifici di cui si dotò il Collegio nel 1844 circa.

Cannocchiale terrestre, prima metà del XIX sec., ottone e vetro, mm 1060 × 95 ø. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».

L'ottica di questo cannocchiale è costituita dalla successione di tre lenti convergenti, una delle quali (l'obiettivo) piano-convessa, in grado di fornire un ingrandimento di circa 20×.

Cannocchiale astronomico e terrestre, prima metà del XIX sec., ottone e vetro, mm 530 × 1000/1100. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».

Costruito nei laboratori «Ulzschneider u. Fraunhofer» di Monaco, il cannocchiale è fornito di obiettivo divergente ed era dotato originariamente di due oculari intercambiabili: uno astronomico (perduto, con ingrandimento di 85×) e uno terrestre (40×).

Globo celeste, prima metà del XIX sec., cartapesta rivestita di carta stampata e legno, mm 330 ø. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia».

Saggio di studi che danno gli alunni ed i convittori del Ducale Collegio Maria Luigia di Parma diretto dai P. P. Barnabiti nel luglio dell'anno MDCCCXL, Parma, dalla Tipografia Ferrari, MDCCCXL. Parma, Convitto nazionale «Maria Luigia», Biblioteca.

Bibliografia essenziale

Programma del Regio Convitto Nazionale «Maria Luigia» in Parma, Milano-Roma s.d.; L. MOLOSSI, *Vocabolario topografico dei Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, dalla Tipografia Ducale, Parma 1832-1834; A. RONCHINI, *Il Palazzo dell'Arena in Parma*, in «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le province dell'Emilia», nuova serie, vol. V, parte I, (a. 1880), pp. 23-38; G. CAPASSO, *Il Collegio dei Nobili di Parma*, Parma 1901; A. POGGI, *La scuola primaria nel ducato di Parma al tempo di Maria Luigia*, in «Archivio storico per le province parmensi», nuova serie, vol. XI (a. 1911), pp. 137-228 e vol. XII (a. 1912), pp. 37-119; E. TRINCAS, *Regio Convitto Nazionale Maria Luigia in Parma* (Annuario 1926), Milano-Roma 1926; DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, vol. III: *Provincia di Parma*, Roma 1934, pp. 137-142; A. MICHELI, *I Barnabiti a Parma ed il Real Collegio Maria Luigia*, Fidenza-Salsomaggiore 1936; G. PARMEGGIANO, *Sulla consistenza e caratteristiche architettoniche del palazzo dell'Arena in Parma*, in «Aurea Parma», n. 48 (gennaio-aprile 1964), pp. 66-73; T. SALVETTI GENONI, *Il difficile e complesso iter economico dei Collegi «dei Nobili» e «Lalatta» per arrivare al Collegio Nazionale «Maria Luigia»*, in «Parma economica», n. 6 (giugno 1972), pp. 31-37; P. GIANDEBIAGGI, *I disegni dell'architettura universitaria. Parma 1600-1940*, Parma 1990; *Maria Luigia Donna e Sovrana, una Corte Europea a Parma 1815-1847*, catalogo della mostra (Colorno, Palazzo Ducale, 10 maggio-26 luglio 1992), 2 voll., Parma 1992; A. CARDINALI, *Il collegio Lalatta dalla fondazione al 1814*, in «Archivio storico per le province parmensi», vol. XLVII (a. 1995), pp. 359-381; A. CARDINALI, *Dal Collegio Lalatta al Collegio Maria Luigia: l'età della Restaurazione*, in «Malacoda», vol. 74 (settembre-ottobre 1997), pp. 3-23; P. GIANDEBIAGGI, *Università e città a Parma dai Farnese alla Repubblica*, in A. MAMBRIANI (a cura di), *Università città piano*, Roma 1999, pp. 94-109; M.M. REGAZZONI, *La Provincia Romana dalla Rivoluzione francese alla Rivoluzione italiana* (1792-1848), in «Barnabiti Studi», n. 30 (a. 2013), pp. 143-214, in part. *Nel Granducato di Toscana e nei Ducati di Parma e Modena*, pp. 195-204.

Sommario

A FUTURA MEMORIA

<i>Maria Luigia, le opere, l'arte della propaganda</i>	2
Introduzione	4
1. L'arte della propaganda	8
2. Le opere: porte, ponti, strade	13
3. Le opere per il commercio: Beccherie e Foro Boario	20
4. Le opere: cultura e ricreazione	23
5. Le opere: culto, sanità e assistenza	37
6. Le residenze di corte	42
<i>Cronologia</i>	55
<i>Bibliografia essenziale</i>	56

NEL TEMPIO DELLA DUCHESSA TRA REALE E VIRTUALE

<i>Maria Luigia, San Ludovico e gli artisti parmensi</i>	58
Introduzione	60
1. Da San Paolo a San Ludovico	63
2. I dipinti del presbiterio	71
3. I dipinti della cappella di sinistra	74
4. I dipinti per la cappella di destra	75
5. Il monumento a Neipperg	78
6. Gli oggetti liturgici. Un'evocazione	80
7. Paramenti liturgici. Un'evocazione	83
8. San Ludovico dopo Maria Luigia	87
<i>Bibliografia essenziale</i>	89

A SCUOLA CON LA DUCHESSA

<i>Il Collegio «Maria Luigia» dalle origini alla fioritura</i>	92
Introduzione	94
1. L'istruzione a Parma in epoca luigina	95
2. La fondazione del Collegio Ducale «Maria Luigia»	99
3. Il cantiere bettoliano	103
4. L'educazione in Collegio	116
<i>Bibliografia essenziale</i>	119

La riproduzione fotografica di opere appartenenti alle collezioni del Complesso Monumentale della Pilotta – Galleria Nazionale, Museo Archeologico e Biblioteca Palatina – e dell'Archivio di Stato di Parma è stata autorizzata per concessione del MIBACT; quelle dei documenti dell'Archivio Storico del Comune di Parma con autorizzazione del Dirigente; quelle della Pinacoteca «G. Stuard» con autorizzazione del Servizio Patrimonio Artistico e Attività Culturali del Comune di Parma. L'editore resta a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 978 88 7898 134 8

Finito di stampare nel mese di settembre 2016 presso Grafiche Step, Parma

