

LE MOSTRE DI Maria Luigia 16

2. Le Collezioni

Le esposizioni in:

Biblioteca Palatina

Orto Botanico di Parma

Accademia Nazionale di Belle Arti



Grafiche Step editrice

25 FONDAZIONE
CARIPARMA
Da 25 anni, fa.



Le mostre di Maria Luigia 16

2. Le Collezioni

Le esposizioni in:

Biblioteca Palatina

Orto Botanico di Parma

Accademia Nazionale di Belle Arti



Grafiche Step editrice - Parma

I LIBRI E LE SALE

L'impegno di Maria Luigia a favore della Biblioteca Parmense

Complesso Monumentale della Pilotta
Biblioteca Palatina
2 – 28 maggio 2016

Mostra e catalogo a cura di
Grazia Maria De Rubeis

Allestimento a cura di
Ermina Del Monaco e Ilaria Azzoni

Si ringraziano tutti coloro che, a vario titolo, hanno collaborato alla realizzazione della mostra e del catalogo, in particolare Stefano Calzolari, Enrico Campioli, Daniela Moschini, Caterina Silva.



Le straordinarie raccolte, acquisite durante il governo luigino, e i locali monumentali, costruiti o rinnovati nello stesso periodo – primo fra tutti il salone che ancora reca il suo nome – restano in Biblioteca Palatina a testimoniare la munificenza della duchessa d'Austria a favore dell'istituto parmense.

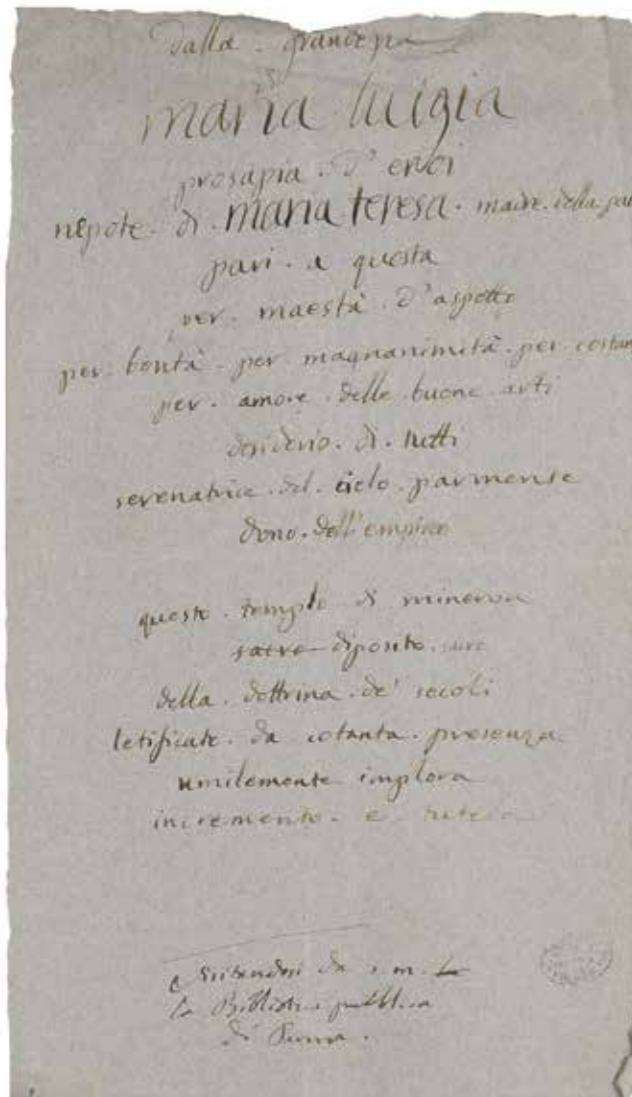
Nell'ambito del progetto *Maria Luigia 16*, sottoscritto dalle principali istituzioni della città e del territorio in occasione del bicentenario dell'arrivo di Maria Luigia d'Austria a Parma, la Palatina ha allestito due mostre per documentare l'una l'impegno della duchessa a favore della Biblioteca, l'altra i suoi interessi personali. La prima esposizione, svoltasi nel mese di maggio 2016, ha testimoniato il ruolo di Maria Luigia nell'accrescimento del patrimonio e nell'ampliamento delle sale dell'istituto; una seconda mostra ha illustrato le passioni della duchessa attraverso il suo archivio musicale e la biblioteca personale. A queste esposizioni si associano tre iniziative corrispondenti ad altrettanti momenti di studio: il seminario sull'intera raccolta digitalizzata di manoscritti ebraici appartenuti a Gian Bernardo De Rossi e acquisiti da Maria Luigia nel 1816, la presentazione degli atti del convegno di studi dedicato a Parma nel 2013 al bibliotecario Angelo Pezzana – che da Maria Luigia ebbe costante e munifico appoggio –, e la pubblicazione, *in fieri*, del catalogo della parte della biblioteca privata della duchessa conservata in Palatina. In questo modo e grazie ai materiali più diversi e più preziosi – splendidi manoscritti miniati, punzoni bodoniani, intagli e disegni prima, musica manoscritta ed eleganti edizioni a stampa poi –, la Palatina restituisce ai visitatori la sua lettura di “Maria Luigia donna e sovrana”.

Grazia Maria De Rubeis
Direttrice della Biblioteca Palatina

I LIBRI E LE SALE

L'impegno di Maria Luigia a favore della Biblioteca Parmense

1. Incremento e tutela



«Dalla grandezza / di Maria Luigia / prosapia d'eroi / nepote di Maria Teresa madre della patria / pari a questa / per maestà d'aspetto / per bontà per magnanimità per costanza / per amore delle buone arti / desiderio di tutti / serenatrice del cielo parmense / dono dell'empireo / questo templo di Minerva / fatto diposito sacro / della dottrina de' secoli / letificato da cotanta presenza / umilmente implora / incremento e tutela». Con queste parole impresse su pergamena, Angelo Pezzana, direttore della biblioteca, accoglieva il 22 aprile 1816 la nuova sovrana nella sua prima visita ufficiale. Incremento e tutela umilmente implora il bibliotecario, incremento e tutela ottiene grazie alle munifiche disponibilità economiche elargite alla Biblioteca dalla duchessa Maria Luigia. La mostra intende documentare, con i materiali nelle vetrine e il percorso attraverso i locali monumentali, proprio la crescita dell'Istituto durante il governo luigino: l'arricchimento del patrimonio, da un lato, la costruzione e l'abbellimento delle sale, che quel patrimonio erano e sono destinate a custodire e tutelare, dall'altro. Nel 2012 la Biblioteca Palatina ha già celebrato il 150° anniversario della morte di Angelo Pezzana con una mostra bibliografica volta ad illustrare l'attività del suo Bibliotecario. Così scriveva Sabina Magrini nell'introduzione di quel catalogo: «Dopo 58 anni spesi al servizio dell'Istituzione come Segretario prima (1804-1806) e come Pre-

fetto poi (dal 1807 al 1862) Pezzana lasciava il 20 maggio 1862 una Biblioteca molto più ricca e più ampia di quella che aveva trovato. In una pubblica relazione del 1859 avvertiva che i 44.800 volumi del 1804 erano saliti a 120.000 nel 1850. A Pezzana riuscì quello che non toccò in sorte a Paolo Maria Paciaudi al momento di formare la Biblioteca: acquisire «librerie già costituite. [...] In questo suo impegno durato incessantemente fino alla fine degli anni cinquanta del 1800 fu certamente aiutato dal supporto di Vincenzo Mistrali, segretario generale del Comune di Parma (al tempo della dominazione francese), governatore del Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla (nominato dall'Imperatore Francesco I nel 1814) e ministro delle Finanze di Maria Luigia d'Austria dal 1830 fino al 1846». Proprio grazie al sostegno finanziario della corte, mediato dall'appoggio politico di Mistrali, illuminato uomo di cultura, Angelo Pezzana riuscì ad assicurare alla Biblioteca, tornata "Ducale" dal 1 gennaio 1818, per Risoluzione Sovrana del 25 ottobre 1817, importanti fondi manoscritti e a stampa: la Libreria dell'orientista Giovanni Bernardo De Rossi, le Carte Casapini, le raccolte di disegni e incisioni di Massimiliano Ortalli e di Raffaele Balestra, le biblioteche di Bartolomeo Gamba, di Michele Colombo e di Giovanni Bonaventura Porta, il materiale tipografico-fusorio di Bodoni. Senza entrare nel merito della politica degli acquisti perseguita da Angelo Pezzana, indagata altrove (DE PASQUALE 2010; DE RUBEIS 2016), nel periodo lodoviciano entrano sicuramente in Biblioteca i fondi ancora oggi di maggior rinomanza. Da questi estraiamo manoscritti miniati, incisioni, disegni, punzoni e strumenti, diretta esemplificazione della munificenza di Maria Luigia, costantemente sollecitata dal bibliotecario.

Tutte le raccolte, da cui sono selezionati i materiali in mostra, sono state già oggetto di studio e di autonome pubblicazioni; da ultimo, in particolare, ad ognuna di esse è dedicato un volume della collana "Mirabilia della Biblioteca Palatina", pubblicata da MUP editore. Da questi studi si attinge, per illustrare a grandi linee le acquisizioni più rilevanti, e agli stessi si rimanda per gli approfondimenti, non possibili in questo catalogo.

Bozza manoscritta del testo fatto stampare dall'allora direttore Angelo Pezzana in occasione della visita ufficiale della duchessa Maria Luigia alla Biblioteca il 22 aprile 1816. Parma, Biblioteca Palatina, archivio storico.

2. I libri da Vienna

Dalla «Gazzetta di Parma» del 25 maggio 1816 riportiamo la notizia dei primi libri spediti da Vienna per la Biblioteca: «Uno de' primi atti di munificenza che fece l'augusta nostra Sovrana appena giunta in Parma, fu quello d'inviare in dono alla Biblioteca di questa Città una cassa di libri, contenente ancora tutti gl'inge-



Anonimo francese (fl. 1811), Marie Louise, Archiduchesse D'Autriche, Impératrice des Français, Reine d'Italie, Née le 12 Décembre 1791. Dessinée à Vienne, lors de la réception de son A. S. le Prince et Duc de Neuchatel, maniera a punti, 1811. Parma, Biblioteca Palatina, R. Fainardi 177.

Nella pagina a fianco: bozza manoscritta del testo fatto stampare dall'allora direttore Angelo Pezzana in occasione della visita ufficiale della duchessa Maria Luigia alla Biblioteca il 22 aprile 1816. Parma, Biblioteca Palatina, archivio storico.



Giuseppe Galli, Barone Vincenzio Mistrali di Parma, litografia, 1827, copia litografica da esemplare di Toschi e Isac. Parma, Biblioteca Palatina, R. Fainardi 204.

gni necessarj alla istruzione de' ciechi-nati giusta il metodo del celebre signor Giov. Gugl. Klein Direttore dell'Istituto dei Ciechi in Vienna». Per «dar contezza» del donativo il giornale pubblica, entrambe datate 23 aprile 1816, la lettera del gran Ciamberrano Stefano Sanvitale ad Angelo Pezzana, «In adempimento di un ordine sovrano ho l'onore di trasmetterle una cassa contenente parecchie opere importanti da deporsi nella Biblioteca di Parma. S.M. l'augusta nostra sovrana a cui anche sulle rive dell'Istro nulla stava più a cuore della pubblica istruzione, dalla quale è persuasa tanta parte dipendere della felicità de' suoi popoli, avendo saputo che tali opere mancavano a questa Biblioteca si degnò ordinarne l'acquisto. Le invia oggi in dono liberalissimo a così celebre stabilimento, che visitato jeri dalla Maestà Sua può andar fastoso di averne meritato tutto l'aggradimento» e la risposta di questi, che, nel dar conto del ricevimento dei libri, si sofferma sui modi della «Principessa che alle più rare virtù ed allo amore delle lettere congiugne una dignitosa affabilità, ed una soavità di maniere che vince ogni cuore, e costringe all'ammirazione», e riferisce che Maria Luigia, durante la visita del giorno precedente, non solo si era degnata di avvisare del dono, ma altri ne aveva promessi, «signorili del pari e degni dell'eccelsa Donatrice».

PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Opera. Volume primum*, Vindobonae, typis Jos. Vinc. Degen, 1803, [2], 510, [2] p., in 8°. Parma, Biblioteca Palatina, Sal. N XVI 41054.

ANNEUS LUCANUS, *Pharsalia*, Vindobonae, typis et impensis J.V. Degen, 1811, 432 p., [10] c. di tav., in folio. Parma, Biblioteca Palatina, GG I 6.

CLEMENTE BONDI, *Poesie. Tomo II*, Vienna, dalla Tipografia di G.V. Degen, 1808, 301, [3] p., in 8°. Parma, Biblioteca Palatina, CC V 27695/2.

JOHANN GEORG ZIMMERMANN, *Von der Einsamkeit*, Wien, bey J. V. Degen, Buchdrucker und Buchhandler, 1803, [2], 77, [1] p., in folio. Parma, Biblioteca Palatina, GG I 10.

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien, im Akademische Verlage, 1776, [14], LXXII, 881, [54] p., ill., in 4°. Parma, Biblioteca Palatina, Sal. P V 42749.

FERDINAND BERNHARD VIETZ, *Icones plantarum medico-oekonomico-technologicarum cum earum fructus ususque description*, Wien, [1800-1806], 3 vv., ill., in 4°. Parma, Biblioteca Palatina, N V 14055/1-3.

3. La collezione di Gian Bernardo De Rossi

È ancora la «Gazzetta di Parma» a offrire il resoconto della visita del gabinetto di Gian Bernardo De Rossi il 3 maggio 1816 da parte della duchessa, che si era dilungata «a vagheggiare alcuni Codici che, oltre all'essere preziosi per la loro rarità, erano di più ornati di bellissime miniature». Per descrivere la straordinaria collezione, ancora oggi una delle più importanti raccolte al mondo di manoscritti e



Tehillim [Salmi] con commento di Avraham ibn 'Ezra, Roma (?), 1300 c., membranaceo, mm 130 x 98, ff. 226. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1870, ff. 214r-213v: Salmo 149, un maestro di coro dirige cinque cantori, di fronte ai quali sta aperto un libro in cui si legge il versetto 8 del salmo 86.

stampati ebraici, riportiamo le parole usate dallo stesso Gian Bernardo De Rossi, che il 14 maggio fa pubblicare sul medesimo giornale un *Prospetto di manoscritti e libri stampati*: «Forzato dall'avanzata mia età a dover privarmi del mio gabinetto di manoscritti e libri stampati, io mi do l'onore di prevenirne il pubblico e di presentargliene un piccol quadro. Io non parlerò del suo pregio. Parlano bastantemente a suo favore il nome e la celebrità che ha ottenuto in Europa, gli elogi che ne fanno i primari, letterati, come di un gabinetto unico nel suo genere e degno di



Bibbia, Francia, 1300 c., membranaceo, mm 500 x 375, ff. 202. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 3287, f. 7v (particolare): Masorah scritta in un'elaborata micrografia a formare una figura animale.

Bibbia, Toledo, 1276-1277, membranaceo, mm 228 x 205, ff. 386. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2668, ff. 8r-7v: arredi del tempio.



un sovrano [...]. I manoscritti che comprende, sono mille seicento venti quattro, d'ogni facoltà e di varie lingue, scelti ed importanti. Gli ebraici sono mille quattrocento e trenta, e cento novanta quattro delle altre lingue orientali ed europee. Più di mille e cento sono i membranacei, in gran numero i superbi, i miniati, gli antichi, gl'inediti, i rari, gli sconosciuti, gli unici, alcuni originali. [...] La collezione degli ebraici è unica e la più ricca d'Europa, e tale e tanta è la sua ricchezza, che si contano sino i sessanta, i settanta, gli ottanta diversi manoscritti ed opere di ciascuno degli autori più classici e più celebri, e moltissimi di questi tali autori, di cui le più ricche biblioteche pubbliche non ne possiedono veruno». Ad acquistare la raccolta sarà Maria Luigia, che la donò alla Biblioteca: è del 13 giugno 1816 l'atto di cessione firmato dal De Rossi per 100.000 franchi, una somma giudicata «ragguardevole ma non rispondente al pregio di sì lodata collezione» da Angelo Pezzana. Questi, il 19 ottobre 1816, dopo il puntuale rendiconto delle operazioni di verifica dei pezzi all'interno della raccolta, riferisce di aver fatto collocare, in adempimento degli ordini ricevuti, «questa insigne Libreria in luogo separato perché si tramandi intatta sino alla più remota posterità. Questo pensiero è degno dell'E.V. Una collezione, preziosa cotanto, debbe campeggiare isolata in mezzo al tempio di Minerva, come il Palladio, sia per onorare la memoria dell'illustre raccoglitore, sia a comodo dei dotti che vorran consultarne l'oracolo». Tra i preziosi codici in mostra, Bibbie splendidamente illustrate in oro, con miniature a piena pagina che raffigurano gli arredi del Tempio e Haggadah di Pasqua e con le immagini delle cerimonie relative al Seder. Di particolare rilievo il Ms. Parm. 3173, copiato a Otranto intorno al 1072/1073, probabilmente il più importante e

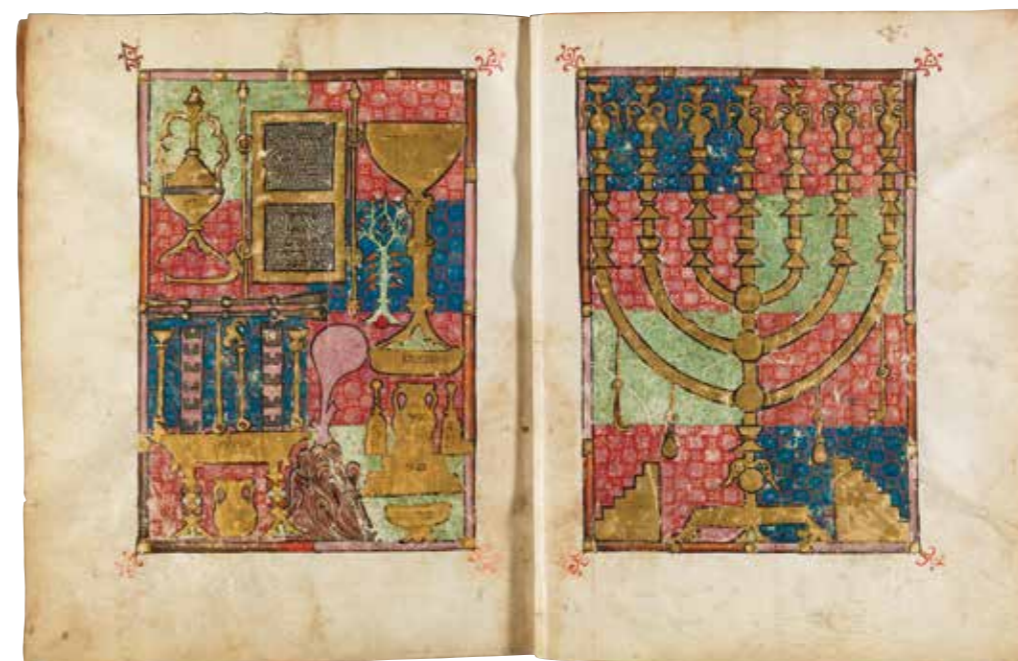
antico testimone della Mishna, il più antico manoscritto della Raccolta De Rossi e ancora il più antico manoscritto ebraico superstite prodotto in Europa; tra gli stampati, da segnalare l'unico esemplare che si conservi al mondo, allo stato attuale delle conoscenze, del primo libro impresso in ebraico con data certa, uscito dai torchi di Avraham ben Gaṛṭon ben Yiṣḥaq, il 18 febbraio 1475 a Reggio Calabria. I codici esposti, insieme a tutti i manoscritti ebraici conservati in Biblioteca, sono ora integralmente digitalizzati nel quadro di "Ktiv: The international Collection of Digitized Hebrew Manuscripts". Il progetto, di cui la Palatina è stata tra i primi partner signatari, al fianco di prestigiosi istituti internazionali quali la Biblioteca Nazionale di Francia, la British Library e la Biblioteca Apostolica Vaticana, è curato dalla National Library of Israel, con il sostegno della Friedberg Jewish Manuscript Society e persegue l'ambizioso obiettivo di rendere accessibile online l'intero corpus di tutti i manoscritti ebraici esistenti al mondo.

Tehillim [Salmi], Perugia, 1301, membranaceo, mm 322 x 231, ff. 188. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1711.

Haggadah di Pasqua, Spagna o Provenza, XIV sec., membranaceo, mm 200 x 171, ff. 56. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2411.

Haggadah di Pasqua, Italia settentrionale, tardo XV sec., membranaceo, mm 295 x 231, ff. 26. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 3143.

JUDAH BEN SOLOMON HA-COHEN, *Midrash ha-Hokhmah*, Medio Oriente, XIV sec., cartaceo, mm 250 x 185, ff. 214. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2769.



Bibbia, Spagna, 1300 c., membranaceo, mm 265 x 212, ff. 376. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2810, ff. 8r-7v: arredi del tempio.



Haggadah di Pasqua, Italia o Germania? XV sec. (1449-1485), membranaceo, mm 280 x 210, ff. 23. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2998, f. 2r: fedele che legge l'Haggadah di Pasqua con il maror [erba amara] in mano.



Siddur [Ordine di preghiere], 1450-1453, Ulm e Treviso, membranaceo, mm 257 x 200, pp. 470. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2895, p. 235: famiglia a tavola durante il Seder pasquale; p. 234: elevazione del piatto del seder con la preghiera "Ecco il pane della miseria".

Haggadah di Pasqua, Italia settentrionale, tardo XV sec., membranaceo, mm 295 × 231, ff. 26. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 3143, ff. 12r-11v: preparazione e momento del seder.



Haggadah di Pasqua, Italia o Germania?, XV sec. (1449-1485), membranaceo, mm 280 × 210, ff. 23, Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2998.

Megillah [Rotolo] di Ester, Italia, XVII sec., membranaceo. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 3345.

Tehillim, Iob, Mishle, Brit Mila', Kiddushin [Salmi, Giobbe, Proverbi, Rituale della circoncisione e del matrimonio], Italia, XV sec., ebraico, membranaceo, mm 117 × 90, ff. 286. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 3596.

Bibbia, Toledo, 1276-1277, membranaceo, mm 228 × 205, ff. 386. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2668.

Megillah [Rotolo] di Ester, Italia, XVII sec., membranaceo. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 3345: festa nella reggia del re Assuero.

Bibbia, Spagna, 1300 c., membranaceo, mm 265 × 212, ff. 376. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2810.

Bibbia, Francia, 1300 c., membranaceo, mm 500 × 375, ff. 202. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 3287.



Bibbia, Roma, 1284 c., membranaceo, mm 365 × 240, ff. 573. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 3216.

Pentateuco, Roma, 1304, membranaceo, mm 322 × 231, ff. 172. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2151.

Mishnah, Otranto, 1072-1073 c., membranaceo, mm 328 × 270, ff. 196. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 3173.

Mahzor, Monselice, 1489, membranaceo, mm 240 × 175, ff. 318. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2738.

Mahzor, Germania, metà del XIII sec., membranaceo, mm 261 × 202, ff. 270. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 2887.

ŠELOMOH BEN YIŠHAQ, *Peruṣ' al Torah* [Commento al Pentateuco], Reggio Calabria, Avraham ben Gaṛton ben Yišhaq, 18 febbraio 1475, [118?] ff., in folio. Parma, Biblioteca Palatina, St. De Rossi 1178.

YA'AQOB BEN HASHER, *Arba'ah turim*, Piove di Sacco, Meshullam Kuzi con i suoi figli, 3 luglio 1475, [464] ff., in folio. Parma, Biblioteca Palatina, St. De Rossi 1170.

Pietro Mazza del., Isidore-Laurent Deroys lit., Lit. Formentin & C. imp., «Sala della Biblioteca Ducale detta De' Rossi per le lingue orientali. Anno 1820», litografia, in Monumenti e munificenze..., fasc. I, tav. 38. Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 8163.

Parma, Biblioteca Palatina, Sala De Rossi.

4. La Sala De Rossi

Per custodire la straordinaria Raccolta De Rossi in una degna collocazione, Maria Luigia fece allestire un'apposita sala, in un locale un tempo occupato dal Museo di Antichità, cui si aveva allora accesso dalla Galleria dell'Incoronata. La documentazione conservata nell'archivio storico della Palatina (*Perizia descrittiva ed estimativa di tutti i nuovi lavori necessari per ridurre ad uso d'una conveniente Biblioteca la Sala che serviva addietro per il Museo, la quale deve servire per la Libreria De Rossi, e per tutti i manoscritti [...]* 6 febbraio 1819, siglata da



Nicolò Niccoli) ci restituisce il progetto dell'impresa. Le scaffalature, disegnate dall'architetto Bettoli, vennero eseguite dal falegname Drugman, che si aggiudicò i lavori per 7.980 franchi al termine di una seconda gara di appalto conclusasi il 14 settembre 1819, andata deserta la prima. Il pavimento, sulla base di una scrittura privata tra Drugman e Mattia Poli e Angelo Crovato, viene da questi realizzato «alla foggia da essi praticata cioè a piccioli pezzi di marmo». Una nota pubblicata da Farinelli (1992) così ci descrive la sala, i cui lavori terminano nel 1821: «[la Biblioteca] nel 1820 si accrebbe di elegantissima sala, intorno alla quale girano splendidi scaffali di noce tirati ad intero pulimento e chiusi con grandi cristalli. La gran fascia, su cui passa il cornicione di essi scaffali è tutta ornata di fregi dorati. Stanno sull'attico vasi etruschi, e i busti della regnante Maria Luigia, di G.B. De Rossi, de' principali nostri bibliotecari, e d'alcuno insigne parmigiano. La volta è occupata nel mezzo da ampio medaglione dipinto da G. B. Borghesi, e rappresentante Minerva.

Una minuta di Angelo Pezzana ci offre la Spiegazione del dipinto a buon fresco fatto nella volta di una sala della Ducale Biblioteca Parmense dal Sig. Gio. Batta. Borghesi Parmigiano: [...] Maria Luigia d'Austria, qui figurata sotto le sembianze di Minerva sedente sorridente sopra nubi. La quale cogli splendidissimi donativi de' Codici De Rossiani e d'altri sontuosi libri collocati in questa stessa sala, e con ognor crescente liberalità riparando i precedenti danni, richiama dal cielo Apollo e gli porge la face da lui abbandonata sulla sua dipartita, perché illumini del divin raggio della sapienza le nostre avventurose contrade raffigurate nella città di Parma». La sala, in attuazione di un progetto del sindaco Mariotti, venne demolita per essere ricostruita tra il 1894 e il 1895, in prossimità del salone Maria Luigia, nelle identiche dimensioni della precedente, con gli stessi sontuosi arredi, la stessa decorazione e le stesse porte, priva soltanto del dipinto del Borghesi nel soffitto.

Antonio Canova, Erma di Maria Luigia, 1821.
Parma, Biblioteca Palatina, Salone Maria Luigia



5. Il Salone Maria Luigia

Finita la sistemazione della Derossiana, Pezzana, nel 1828, ottiene dalla duchessa l'autorizzazione alla costruzione di «una nuova Sala per la D. Biblioteca, ove riporre convenevolmente i libri acquistati da più anni». Progettata dal medesimo Nicolò Bettoli, l'ambiente venne edificato, su edifici preesistenti, tra il 1830 e il 1833; la volta fu invece decorata e affrescata, a finti cassettoni e medaglioni figurati, da pittori accademici guidati da Francesco Scaramuzza tra il 1833 e il 1834. Piena di luce e dalle dimensioni imponenti (m 28,80 × 11,25 × 13), è addossata all'edificio della Pilotta dalla parte della Ghiaia. Nei suoi scaffali, separati da lesene corinzie, sono conservati 30.000 volumi.

Nella parte sinistra del Salone campeggia l'erma di Maria Luigia. Commissionata ad Antonio Canova (Possagno 1757-Venezia 1822) dagli Ufficiali del Reggimen-



Salone Maria Luigia, particolare della volta.
Parma, Biblioteca Palatina.

Francesco Scaramuzza, Prometeo, protetto da Minerva, ruba il fuoco al carro del Sole, affresco. Parma, Biblioteca Palatina, Salone Maria Luigia.



to nel 1821 in segno di devozione per la sovrana, per volere degli stessi committenti l'opera fu collocata nel 1822 nella nicchia in fondo alla Galleria dell'Accademia delle Belle Arti. Il 26 gennaio del 1885 l'Erma fu donata dall'Accademia alla Biblioteca Palatina, come risulta dalla perizia di Agostino Ferrarini, direttore della Scuola di scultura, e fu collocata nel salone che porta il nome della duchessa, dove si trova tutt'ora.

Albrecht Dürer, San Girolamo nella cella, bulino, 1514. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 21294.

Ugo da Carpi, d'après Parmigianino, Diogene, xilografia a quattro legni, 1527 c. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 21807.

6. La raccolta Ortalli

È del 23 aprile 1828 la sovrana risoluzione che ratifica il passaggio alla Ducale Biblioteca della collezione di stampe di Massimiliano Ortalli. Acquistata nel 1827 dall'allora direttore dell'Accademia delle Belle Arti Paolo Toschi per 45.000 lire nuove, la raccolta fu da questi ceduta l'anno successivo, alle medesime condizioni e d'accordo Massimiliano Ortalli, a Maria Luigia, che non la lasciò in Accademia, ma la depositò in biblioteca. Il documento della Presidenza dell'Interno emesso il



21 luglio 1828 ci ragguaglia sulla consistenza: «487 Volumi di tutte le dimensioni ben legati e conservati contenenti colle debite distribuzioni: Stampe di tutte le Scuole classiche n. 16.906; Ritratti n. 8.920; Paesi n. 3.227; Libri con loro frontespizi 35.742; stampe volanti delle più grandi dimensioni n. 180; in tutto N. 64.975».

Le prime avisaglie di vendita della collezione Ortalli, però, si rinvennero nel 1824 e allo stesso anno datano l'interessamento della sovrana e le sue intenzioni di acquisto. Senza ripercorrere la storia dell'acquisizione,

già indagata da Roberta Cristofori in raffinate e documentate pubblicazioni, facciamo nostre le considerazioni della studiosa relativamente alla mediazione di Paolo Toschi, particolarmente utili al nostro discorso. Pur non disconoscendo il ruolo fondamentale e risolutivo del direttore dell'Accademia, dalla documentazione emerge un interesse – o meglio un coinvolgimento del governo fin da subito – che ridimensiona quantomeno i rischi cui l'incisore enfaticamente dichiara di esporsi anticipando la somma per l'acquisto. Più di un documento, infatti, lascia trapelare una certa qual sicurezza circa l'intervento della duchessa, che puntualmente subentra al Toschi negli obblighi verso l'Ortalli. L'amministrazione luigina, anzi, consapevole dell'eccezionalità della raccolta, celebrata «insigne ornamento della Sua patria» già dall'abate Pietro Zani, non si assunse solo l'onere delle rate, ma assegnò alla biblioteca un finanziamento annuo supplementare per approntarne il catalogo, che verrà più volte sollecitato. Oggi la collezione è consultabile sul web nel catalogo di opere grafiche e cartografiche *Imago*; a breve i volumi in folio, grazie a una campagna di digitalizzazione condotta in collaborazione con la Soprintendenza per i beni librari e documentari – IBC della Regione Emilia Romagna, saranno sfogliabili in rete e da tutti fruibili. Se già al momento dell'acquisto, con il deposito in biblioteca, prevalse l'idea che la raccolta dovesse servire al maggior numero possibile di cittadini, e non esclusivamente agli artisti dell'Accademia, oggi i portafogli *online*, ricchi di stampe di maestri di ogni scuola, portano a completo compimento l'intento luigino.

FRANCESCO RASTAINI (n. 1750), d'après Daniele Ricciarelli da Volterra, *La Deposizione dalla croce*, bulino, seconda metà del XVIII secolo. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 418.

PIERRE LOUIS SURUGUE (Parigi, 1710 -1772), d'après Correggio, *La Notte*, bulino e acquaforte, 1757. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 3025.

UGO DA CARPI (Carpi, 1480 c. - Bologna, 1532), d'après Parmigianino, *Diogene*, xilografia a quattro legni, 1527 c. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 21807.



Benigno Bossi, Medea uccide i figli, acquaforte e acquatinta, 1786 (prova a inchiostro nero e prova tirata a inchiostro bruno). Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 7097, 7098.

Società parmigiana degli incisori all'acquarello, d'après Biagio Martini, *Gismunda veneno epoto, quo perempti Guiscardi sui cor illiverat, moritur, acquatinta tirata a inchiostro bruno, 1807.* Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 3510.



ANTON MARIA ZANETTI (Venezia, 1680-1757), Pagina del volume *Opere del Parmigianino*, chiaroscuri a più legni tirati con inchiostri a colori, 1772. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 21951-21963.

GIORGIO GHISI (Mantova, 1520-1582), d'après Raffaello, *La Scuola di Atene*, bulino, 1550. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 23722.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (Venezia, 1696-Madrid, 1770), *Scherzi di fantasia*, tavola della suite *Varj capriccj inventati e incisi del celebre Gio. Battista Tiepolo novamente pubblicati...*, acqueforti, 1785. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 8024-8025.

ALBRECHT DÜRER (Norimberga, 1471-1528), *San Girolamo nella cella*, bulino, 1514. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 21294.

HENDRICK GOLTZIUS (Mühlbrecht, Venlo, 1558-Haarlem, 1617), *Ercole con il corno strappato ad Acheloo*, bulino, 1589. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 6076.

BENIGNO BOSSI (Arcisate, Varese, 1727-Parma, 1792), *Medea uccide i figli*, disegno preparatorio con schizzi nel margine, inchiostro bruno a penna, ante 1786. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 7096.

BENIGNO BOSSI (Arcisate, Varese, 1727-Parma, 1792), *Medea uccide i figli*, acquaforte e acquatinta, 1786 (prove a inchiostro nero e a inchiostro bruno). Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 7097-7098.

BENIGNO BOSSI (Arcisate, Varese, 1727-Parma, 1792), *Putti e Genietti*, acquaforte stampata su carta azzurra, 1771 (avanti lettera). Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 7306.

SOCIETÀ PARMIGIANA DEGLI INCISORI ALL'ACQUARELLO, d'après Biagio Martini, *Gismunda veneno epoto, quo perempti Guiscardi sui cor illiverat, moritur*, acquatinta tirata a inchiostro bruno, 1807. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 3510.

SOCIETÀ PARMIGIANA DEGLI INCISORI ALL'ACQUARELLO, d'après Biagio Martini, *La mort de Lucrece*, acquatinta, 1807-1809. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 3508.

JACQUES CALLOT (Nancy, 1592-1635), tavole della suite *Misere de la guerre fait par Jacques Callot et mise en lumiere par Israel Henriette*, acqueforti, 1636. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 8440-8444.

Pagina del volume *Vecchi Maestri, Piccoli Maestri, Nielli, Soggetti liberi* con intagli di Hans Sebald Beham (1500-1550) e una copia (20473). Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 20468-20477.

JEAN LEPAUTRE (Parigi, 1618-1682), *Differents Morceaux d'Ornements a la Romaine pour servir aux Frises et Corniches*, bulino, esec. 1660 (pubblicati da Mariette, XVIII secolo). Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 34390-34392.

ANONIMO, *Il giudizio di re Salomone*, inchiostro e acquerello nero, seconda metà del XVIII sec. Parma, Biblioteca Palatina, R. Ortalli 18151.

7. La Sala Dante

Gli armadi della Sala Dante custodiscono i volumi della Raccolta Ortalli. La stanza, già camera del camino e sala del bibliotecario, fa parte del nucleo più antico della biblioteca con l'atrio, la Galleria Petitot, la sala dei cataloghi e la camera di mezzo: lo si intuisce osservando il reticolo di riquadri e sovrapposte, che richiama la decorazione a stucco dell'atrio, e gli armadi, che recano lo stesso fregio delle scansie della Galleria Petitot. Nel 1841 il bibliotecario Angelo Pezzana ottenne da Maria Luigia l'autorizzazione a decorare le pareti della sala ad opera di Francesco Scaramuzza (Sissa, 1803-1886). L'intervento costituiva l'ultimo anello di una serie

Francesco Scaramuzza, *Incontro di Dante e Virgilio con i poeti Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, (parete nord) e Caronte (parete est)*, pittura a encausto. Biblioteca Palatina, Sala Dante.

Francesco Scaramuzza, *Lucia e Beatrice, (spicchio della volta a sud)*, pittura a encausto. Biblioteca Palatina, Sala Dante





Francesco Scaramuzza, Aristotele [Angelo Pezzana] seduto tra i filosofi (parete ovest, particolare), pittura a encausto. Biblioteca Palatina, Sala Dante.

di opere promosse dalla munificenza ducale per valorizzare il Palazzo della Pilotta e il patrimonio in esso conservato, dopo l'allestimento della sala De Rossi e la costruzione del salone Maria Luigia. Il tema scelto fu la *Divina Commedia*: gli affreschi, eseguiti con la tecnica a encausto (tecnica ripresa dall'antico ma rinnovata da Scaramuzza che usa cera a freddo sciolta con acqua ragia), presentano nella volta scene tratte dal *Paradiso*, mentre nei riquadri sono raffigurati episodi dell'*Inferno*. I lavori iniziarono il 1841 (è del 5 aprile 1841 il sovrano rescritto che autorizza il primo dipinto) e terminarono nel 1858 (concludeva definitivamente il 31 luglio 1858 «ad un ora pomeridiana»). Era stato lo stesso pittore a presentare formale richiesta di lasciare un altro segno della sua arte in biblioteca; Pezzana, scrivendo al ministro Pazzoni, si dice favorevole all'idea sia «perché non vi ha istituto pubblico più acconcio d'una Biblioteca a raffigurare per colori le divine fantasie», sia perché le pareti dell'ufficio, ornate delle tappezzerie postevi da più di settant'anni, necessitavano di una sistemazione. La documentazione archivistica conservata ci restituisce tempi e costi dei lavori. Il sovrano rescritto del 5 aprile 1841 dispone che il pittore di Sissa esegua «con un modo c'egli spera possa per aver effetto pari a quello dell'encaustica» l'affresco rappresentante l'*Incontro di Dante e Virgilio coi Poeti* e che per esso riceva 1.200 lire. Due anni dopo, il 17 marzo 1843, un altro sovrano rescritto commissiona allo Scaramuzza l'*Aristotele seduto tra i filosofi*, prevedendo un compenso di lire 2.000. Dopo la dipintura della volta, per la quale il pittore nel 1846 chiede 8.000 e riceve 3.000 lire, sarà di nuovo Scaramuzza, nell'agosto del 1848, a voler completare la decorazione della stanza, come esige sia il decoro delle pareti, sia «l'indole del lavoro, il quale anche terminata la volta pur rimmarebbesi monco e slegato: perciocché l'argomento [...] esige, direi, una serie di soggetti costituenti una tal qual unità di concetto, che non può emergere che dal tutto insieme dei diversi e singoli quadri intorno raffigurati, cosicché gli uni sien guida e schiarimento agli altri».

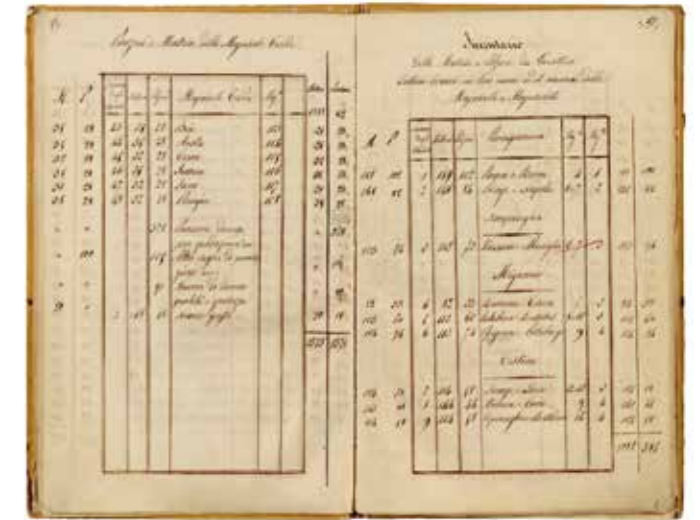
8. Il patrimonio tipografico-fusorio e le edizioni di Giambattista Bodoni

«Dopo non pochi parlari», una lunga trattativa intavolata con gli eredi della vedova Bodoni, documentata dal fitto carteggio di Angelo Pezzana – che «fa la sua parte di esecutore testamentario, ma senza narrar frottole» – al presidente Vincenzo Mistrali, ottenuto un forte sconto, il 24 marzo 1843 la duchessa

Maria Luigia approva l'acquisto per 50.000 lire della «collezione dei punzoni delle matrici e d'altri arnesi tipografici, lasciata dal celebre Gian Battista Bodoni, descritta nel relativo inventario che i premezionati eredi hanno esibito al Presidente delle Finanze per mezzo del Cav. Angelo Pezzana, uno degli esecutori testamentari della vedova Bodoni». Il patrimonio tipografico fusorio giunge quindi in biblioteca, viene verificato e riordinato in tre settimane e l'8 maggio 1843 viene consegnato l'inventario definitivo dei tipi. Per accogliere il materiale è approntato un apposito locale, definito “Stanza dei punzoni bodoniani”, prospiciente la Galleria dell'Incoronata, documentata da una fotografia degli anni Trenta del XX secolo.

Dopo che la vedova Margherita Dall'Aglio aveva già donato alla Parmense nel 1826 «duecento lettere autografe dell'illustre defunto marito di lei, le più indirizzate al celebre P. Paciaudi», il 28 settembre 1846 Maria Luigia acconsente all'acquisto «per prezzo non maggiore di lire tremila quelle 14.370 sue lettere, ed altri manoscritti formanti la parte più interessante del carteggio Bodoni». Entrano così in biblioteca, oltre all'archivio e al carteggio del Bodoni, manoscritti e opere a stampa utilizzati dal tipografo e dalla vedova per le loro pubblicazioni e un grandissimo numero di minute per lo più di mano del tipografo.

Quanto alle edizioni bodoniane, già il De Lama (1816, vol. I, p. [XI]) cita la Biblioteca Parmense come la raccolta «tra le più complete d'Italia», «ampliata di molto per le cure dell'attuale egregio suo bibliotecario Sig. Angelo Pezzana». Esemplari bodoniani sono registrati in entrata nel corso della lunga direzione del nostro, prima e oltre il periodo lodoviciano. Citiamo a semplice titolo esemplificativo di quanto è documentato nei Registri storici – degli acquisti e dei donativi – della Ducale Biblioteca e delle informazioni che si ricavano dalle postille del Pezzana sulla sua copia del De Lama: già nel luglio 1804 Moreau de Saint-Méry comprò dal Bodoni stesso un lotto di circa 200 edizioni bodoniane per 12.884 lire; una copia dell'*Oratio dominica* entra per dono nel 1808, la vedova cedette la *Serie di majuscole e cancelleresche* del 1788 in carta bianca di Parma nel 1819; Pezzana, poi, partecipando ad aste, riuscì a ottenere copie rare o su supporti pregiati: nel 1845 l'esemplare postillato del *Ma-*



Inventario del patrimonio tipografico fusorio dell'officina Bodoni, 8 maggio 1843. Parma, Biblioteca Palatina, Archivio Bodoni, Eredità, b. 1, f. 7.1.



Scatole per alzature. Parma, Museo Bodoniano.



Scatola di punzoni, greco, tondo e corsivo, maiuscolo per l'Omero. Parma, Museo Bodoniano.

nuale del 1788, nel 1858 la copia in pergamena del Callimaco del 1792 appartenuta a Junot «acquistata per la Parmense a Parigi», nel 1859 dalla vendita Costabili l'Epitteto su seta dalla vendita Costabili.

Officina tipografica di Giambattista Bodoni, Punzoni in acciaio per alfabeto latino, greco, cirillico; lima, pinza, calibro per punzoni; matrici in rame per alfabeto latino, greco, cirillico, involucro originale; scatole per alzature, cucchiaio per lega tipografica; forme per la fusione dei caratteri; strumenti

per rifinitura e controllo qualità dei caratteri: compositoi e pialla. Parma, Biblioteca Palatina.

GIAMBATTISTA BODONI, *Manuale Tipografico di Giambattista Bodoni*, 1788, [Parma, 1788], in 4°, in pergamena, non rifilato, 99 cc., Parma, Biblioteca Palatina, Coll. Bod. 8/2 es.

GIAMBATTISTA BODONI, *Saggi de' caratteri greci di Giambattista Bodoni*, 1788, [Parma, 1788], in 8°, in pergamena, 10 cc. nn. Parma, Biblioteca Palatina, Coll. Bod. 9/2 es.

GIAMBATTISTA BODONI, *Serie di majuscole e caratteri cancellereschi*, [Parma, 1788], in folio grande imperiale, in carta bianca di Parma, 111 cc. nn. stampate solo sul recto. Parma, Biblioteca Palatina, Coll. Bod. 166/1° es.

Oratio Dominica in CLV linguis versa et exoticis characteribus plerumque expressa, Parmae, typis Bodonianis, 1806, in fol. piccolo, in carta real fina, 1 c. bianca, 3 cc. nn. XIX pp., 2 cc. nn. XIX pp., 2 cc. nn., 20 pp., 1 c. nn., CCXLVIII pp., 1 c. nn., 1 c. bianca. Parma, Biblioteca Palatina, Coll. Bod. 228/1° es.

EPICETUS, *Epiktetou Encheiridion, Manuale di Epitteto volgarizzato da Eritisco Pilenejo P.A.*, Parmae, in Aedibus Palatinis, typis Bodonianis, 1793, in 4°, in seta, 1 c. bianca, 40 pp., 2 cc. bianche, 51 pp. Parma, Biblioteca Palatina, Coll. Bod. 244/2° es.

TORQUATO TASSO, *Aminta favola boschereccia di Torquato Tasso ora per la prima volta alla sua vera lezione ridotta*, Crisopoli, impresso co' caratteri Bodoniani, 1789, in 4°, in carta, 6 cc. nn., 14 pp., 1 c. nn., 142 pp., 1 c. bianca. Parma, Biblioteca Palatina, Coll. Bod. 206/ 1° es.

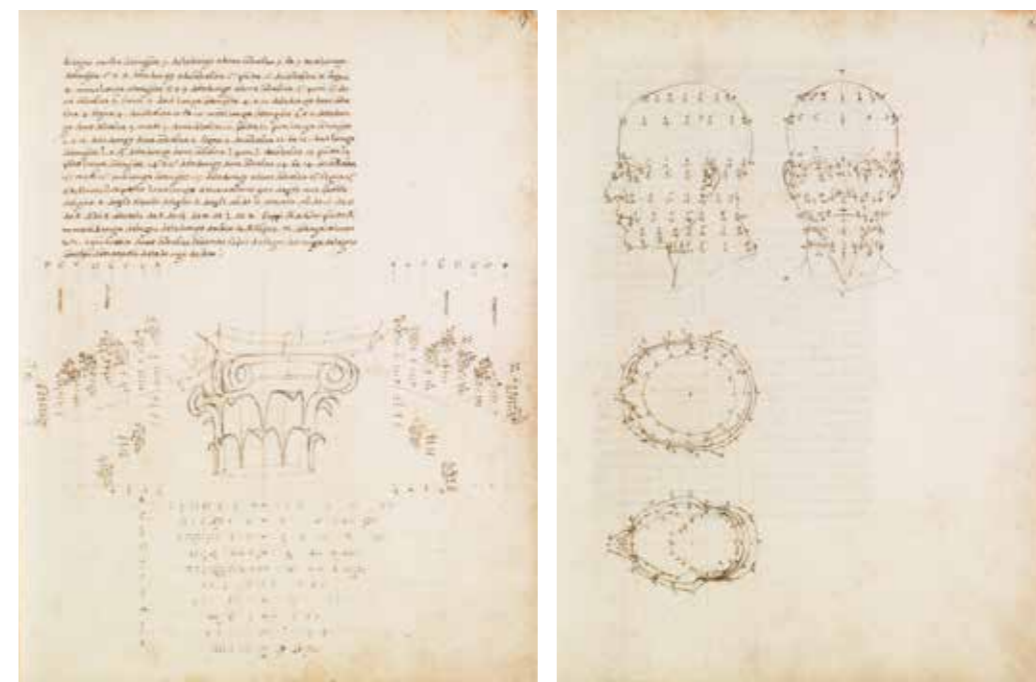
CALLIMACUS, *Callimaco greco-italiano ora pubblicato*, Parma, nel Regal Palazzo, co' tipi Bodoniani, 1792, in folio, in pergamena, 9 cc., nn., V pp., 1 c. nn., IV pp., 1 c. nn., 76 pp., 1 c., nn., IV pp., 1 c. nn., 102 pp. Parma, Biblioteca Palatina, Coll. Bod. 171/2° es.



Matrici, maiuscole latine cancelleresche. Parma, Museo Bodoniano.

9. La Biblioteca di Michele Colombo

Una delle acquisizioni che più fu a cuore a Pezzana e più lo impegnò fu quella della biblioteca dell'abate e bibliografo Michele Colombo, precettore a Parma della famiglia dei conti Porta dal 1796. La raccolta, messa insieme in anni di lavoro e specializzata nelle edizioni dei classici italiani e nelle edizioni principi, era stata venduta al suo discepolo Giovanni Bonaventura Porta nel 1818, con la riserva per il Colombo dell'uso libero e continuo dei libri venduti. Consisteva di 6.700 volumi circa, spesso accuratamente annotati dal Colombo stesso, come ricaviamo dai cataloghi autografi redatti dal proprietario, ancora conservati in Palatina. A tale biblioteca si aggiungevano, quale *Appendice*, gli oltre 1.550 libri di Giovanni Porta stesso. Le trattative per l'acquisto iniziarono nell'agosto del 1841, ma divennero più serrate nel 1843, un anno dopo la morte del conte Porta, attraverso la vedova Sofia Bulgarini. Il fitto carteggio tra Pezzana e Mistrali documenta la negoziazione condotta dal bibliotecario, che di essa tiene costantemente aggiornato il ministro. Finalmente, il 1° giugno 1843, Pezzana può comunicare concluso l'affare; il 15 luglio 1843 Maria Luigia approva l'acquisto «dalla Contessa Sofia Bulgarini, Ved.a porta, in prezzo di lire ventinovemila, que' libri e que' manoscritti notati in un Catalogo di dugentosessant'otto pagine, che già appartennero all'abate Michele Colombo, e que' libri notati essi pure in un altro Catalogo di ventinove pagine che il marito della venditrice aggiunse a' sopradetti».



Piero della Francesca, De prospectiva pingendi, 1480 c., cartaceo, mm 290 x 219, ff. A, I-III, 92, P. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1576, f. 57r e f. 61r.

Con la Colombiana, entrano in biblioteca incunaboli, cinquecentine, edizioni citate nel Vocabolario della Crusca, ed alcuni straordinari manoscritti. Primo fra tutti, a chiudere il catalogo con il suggello dell'eccezionalità, il Ms. Parm. 1576, testimone della versione in volgare del trattato *De prospectiva pingendi*, interamente autografo di Piero della Francesca (1412-1492) e corredato di un ricco apparato grafico opera dello stesso pittore.

Libro d'Ore, seconda metà del XV sec., membranaceo, mm 113 × 84, ff. 259. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1573.

Niccolò Machiavelli, *Mandragola*, [1520 c.], [40] c.; 8°. Parma, Biblioteca Palatina, GG III 117.

PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, 1480 c., cartaceo, mm 290 × 219, ff. A, I-III, 92, I'. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1576.

ALESSANDRO TASSONI, *La secchia*, XVII sec., cartaceo, mm 143 × 95, ff. I, 226, I'. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1371.

POMPONIO TORELLI, *Merope*, XVI sec., cartaceo, mm 263 × 205, ff. I, 65, I'. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1609.

NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Mandragola*, [1520 c.], [40] c., 8°. Parma, Biblioteca Palatina, GG III 117.

ALBRECHT DÜRER, *De Symmetria*, (Norinbergae, impensis viduae Durerianae, per Hieronymum Formschneyder 1534. 9 cal. Decemb.), [56] c., ill., in folio, 1 disegno sul retro della c. h4, attribuito a Luca Cambiaso. Parma, Biblioteca Palatina, D III 5803.



Bibliografia essenziale

«Gazzetta di Parma», 27 aprile 1816; 7 maggio 1816; 14 maggio 1816; A. CIAVARELLA, *Notizie e documenti per una storia della Biblioteca Palatina di Parma. I 200 anni di vita dalla sua fondazione (1862-1962) e il centenario della morte di Angelo Pezzana (1862-1962)*, Parma, Biblioteca Palatina, 1962; L. FARINELLI, *La Biblioteca Palatina*, in *Le grandi Biblioteche dell'Emilia Romagna e del Montefeltro*, Bologna, 1991, pp. 115-145; L. FARINELLI, *La Biblioteca e Maria Luigia*, in *Maria Luigia Donna e Sovrana. Una corte europea a Parma 1815-1847. I, Saggi*, Parma, Guanda, 1992, pp. 128-135; R. CRISTOFORI, *Delle ragioni di un catalogo di stampe*, in R. CRISTOFORI, *Agos-*



stino, Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma, Bologna, Editrice Compositori, 2005, pp. XXXI-CXII; A. DE PASQUALE, *I fondi ebraici e orientali della biblioteca Palatina di Parma*, in *Exoticis linguis. Libri ebraici e orientali della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma, MUP, 2009, pp. 9-68; A. DE PASQUALE, *Le raccolte private del XIX secolo della Biblioteca Palatina di Parma*, in *Collezioni scelte. Libri rari nelle raccolte private acquisite nel XIX secolo dalla Biblioteca Palatina di Parma*, a cura di A. De Pasquale, Parma, MUP, 2010, pp. 9-42; A. DE PASQUALE, *La fucina dei caratteri di Giambattista Bodoni*, Parma, MUP, 2010; *Angelo Pezzana: 58 anni alla guida della Biblioteca*, catalogo della mostra, aprile 2012; www.bibliotecapalatina.beniculturali.it/index.php?it/22/archivio-eventi/93/angelo-pezzana-catalogo-della-mostra; R. CRISTOFORI, *L'insigne ornamento*, in R. CRISTOFORI, G. M. DE RUBEIS, *L'insigne ornamento. La Raccolta di stampe di Massimiliano Ortalli nella Biblioteca Palatina di Parma*, Parma, MUP, 2014, pp. 9-58; *Cultura emiliana e cultura europea nell'Ottocento: intorno ad Angelo Pezzana*, a cura di S. Magrini, atti del convegno di studi, Parma, 17-18 maggio 2013, Roma, Ikonaliber, 2015; G. M. DE RUBEIS, *La politica degli acquisti di Angelo Pezzana tra presenze e mancanze*, in *Cultura emiliana e cultura europea nell'Ottocento: intorno ad Angelo Pezzana*, a cura di S. Magrini, atti del convegno di studi, Parma, 17-18 maggio 2013, Roma, Ikonaliber, 2015.

Libro d'Ore, seconda metà del XV sec., membranaceo, mm 113 × 84, ff. 259. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1573, legatura (a sinistra), f. 99r, L'Annunciazione (a destra).

MARIA LUIGIA, LA MUSICA E LE LETTERE

Gli interessi personali di Maria Luigia attraverso i fondi della Biblioteca Palatina

Complesso Monumentale della Pilotta
Biblioteca Palatina
14 dicembre 2016 – 14 gennaio 2017

Mostra e catalogo a cura di
Paola Cirani, Grazia Maria De Rubeis, Raffaella Nardella

Testi di
Paola Cirani (P.C.), Grazia Maria De Rubeis (G.M.D.R.), Raffaella Nardella (R.N.)

Allestimento a cura di
Erinda Del Monaco



Con la mostra *Maria Luigia, la musica e le lettere. Gli interessi personali di Maria Luigia attraverso i fondi della Biblioteca Palatina*, si chiude la rassegna di eventi *Maria Luigia 16* che ha scandito il 2016, duecentesimo anniversario dell'arrivo a Parma della duchessa. Il calendario di manifestazioni, tra le quali 16 mostre tematiche nei principali luoghi della cultura di Parma, ha riscosso successo di pubblico e non solo: il 21 novembre 2016, infatti, l'Assessorato alla Cultura del Comune di Parma che ha coordinato il Tavolo degli organizzatori ha ricevuto, a nome di tutte le parti coinvolte, un prestigioso riconoscimento del Presidente della Repubblica. I percorsi espositivi hanno approfondito i diversi aspetti e le conseguenze della azione luigina a Parma, sviluppando ulteriori nessi e reti di corrispondenze tra gli istituti culturali della città e del Parmense: tre percorsi, in particolare, sono stati ospitati nel "neonato" Complesso monumentale della Pilotta. È datato infatti 23 gennaio 2016 il Decreto Ministeriale 44 che riunisce in un unico complesso autonomo il Museo Archeologico e la Galleria Nazionale di Parma, nonché la Biblioteca Palatina, tre realtà che da lustri convivono nel palazzo farnesiano della Pilotta e che tanto devono alla generosa e lungimirante politica culturale di Maria Luigia. La mostra allestita in Galleria Nazionale e curata da Mario Scalini, Emanuela Fiori ed Elena Rossoni ha offerto un termine di confronto con un'altra grande donna della Storia, la Lucrezia Romana, vittima e pedina – come anche fu Maria Luigia a suo modo – di giochi strategie altrui; mentre le due esposizioni allestite in biblioteca e organizzate dalla stessa Palatina permettono di aprire squarci sul fronte pubblico e privato dell'impegno culturale della Sovrana a Parma. Ne emerge il ritratto di una figura perfettamente inserita nel suo tempo e sensibile alle mode che dominavano il gusto dei contemporanei: Maria Luigia, a teatro, amava le opere di genere tradizionale, il virtuosismo dei cantanti, i lavori più in voga, mentre a palazzo ballava valzer viennesi e suonava con talento il repertorio pianistico di gusto Biedermeier; tra le letture, prediligeva la letteratura di viaggio o di argomento artistico, raccogliendo così una «biblioteca moderna senza gusto per il collezionismo antiquario, ma non priva di attenzione bibliofila». Tre istantanee che, inserite nel contesto della rassegna luigina, hanno acquisito maggior valore e spessore, mostrando ancora una volta l'importanza della collaborazione tra gli istituti culturali cittadini e non soltanto.

Sabina Magrini
Dirigente *ad interim* del Complesso monumentale della Pilotta, Parma

MARIA LUIGIA, LA MUSICA E LE LETTERE

Gli interessi personali di Maria Luigia attraverso i fondi della Biblioteca Palatina

1. Maria Luigia e la musica

Tra gli interessi nutriti da Maria Luigia – la prima dei tredici figli che l'imperatore d'Austria Francesco I aveva avuto dalla cugina Maria Teresa di Borbone –, la musica e il teatro rivestirono sempre un'importanza significativa.

Nata a Vienna nel 1791 in un ambiente culturalmente vivace, la nostra principessa studiò con zelo il pianoforte sotto la guida di Leopold Anton Kozeluch, il maestro di cappella di corte e, sin dai primi anni di vita, fu nelle condizioni di condividere l'amore per l'arte dei suoni che contraddistingueva la sua famiglia. Da generazioni, gli Asburgo si dilettevano di musica e pure i genitori della giovane si proponevano spesso a palazzo affiancati da esponenti dell'aristocrazia locale e, talvolta, dalla piccola Maria Luigia che si esibiva accanto a loro, seduta alla tastiera o cantando.

Nella capitale asburgica, oltre al repertorio strumentale – che aveva raggiunto livelli altissimi grazie alla presenza nel territorio di sommi artisti quali Mozart, Haydn e Beethoven –, era diffusa l'opera. Le sale degli spettacoli ospitavano costantemente il pubblico di ogni età, non esclusi i fanciulli, la cui istruzione musicale era assai curata. Pure Maria Luigia, sin da bambina, aveva avuto occasione di presenziare a diversi concerti, riuscendo così a formarsi un proprio gusto personale. Soltanto tredicenne, la troviamo infatti criticare severamente la parodia dell'*Alceste* di Gluck alla quale aveva da poco assistito, «*pièce stupida, grossolana, indecente*» (CIRANI, 1999) e non certo da paragonare al lavoro del grande compositore tedesco che tanta importanza aveva rivestito nella riforma dell'opera. La principessa asburgica, educata al bello, non apprezzò gli interventi che sbeffeggiavano uno degli indiscussi capisaldi della letteratura musicale in auge in città e si espresse chiaramente in proposito con l'amica Vittoria di Poutet, la figlia della sua terza aja, contessa di Colloredo.

La sua dimestichezza con la musica cresceva di giorno in giorno, grazie anche agli allestimenti di corte dove ella era solita affiancare i propri genitori e parenti nell'interpretazione di tanti lavori alla moda: tra questi il rinomatissimo *Der Dorfbarbier* di Johann Baptist Schenk, *Singspiel* d'argomento borghese che proponeva la divertente figura di un barbiere chirurgo.

Pure nel 1809, da Erlau in Ungheria, dove la famiglia imperiale trascorreva i giorni dell'esilio dopo che Vienna era stata occupata dall'implacabile nemico Napoleone Bonaparte, Maria Luigia discorreva di teatro con l'amica Vittoria: «Danno l'opera italiana [...], Crescentini vi è presente, come pure Talma; la Tomeoni canta nella *Molinara* e fa furore. Vi sono anche farse francesi nelle quali tutto è passabile, ma non le trovo piacevoli dato che nel maneggio e nelle sale del ridotto ci sono degli ospedali» (*Correspondance*, 1887).

Ancora all'oscuro del destino che la attendeva, si interessava del lavoro di Giovanni Paisiello interpretato nell'occasione da Irene Tomeoni e dal celeberrimo Girolamo Crescentini, uno dei soprannisti maggiormente noti al pubblico austriaco che si sarebbe in seguito esibito alle Tuileries davanti a un pubblico di *parvenus*. Una volta unitasi in matrimonio col Bonaparte e giunta a Parigi, avrebbe rivisto più volte il celebrato cantante, fermamente voluto dall'imperatore alla propria corte imperiale.

Nella capitale francese, dove Maria Luigia giunse nell'aprile del 1810 per la celebrazione del rito nuziale, la attendevano sontuosi festeggiamenti comprendenti tragedie e opere: il tutto contraddistinto da un rigido e freddo cerimoniale. Nelle sale parigine del tempo, così come a Vienna, regnava al contrario ben altro clima e non era difficile imbattersi in persone che dalla platea intrattenevano conversazioni col pubblico dei palchi e delle gallerie.

In Francia, da subito, la nuova imperatrice frequentò con assiduità figure musicalmente importanti: tra queste Ferdinando Paër, il noto compositore che, dopo essere stato attivo per qualche tempo a Parma, sua città natale, si era recato a Vienna nel 1797 con Francesca Riccardi, la cantante divenuta poi sua moglie. Da lì si era quindi spostato a Praga e Dresda; infine era stato voluto dal Bonaparte a Parigi quale maestro della cappella imperiale. Il musicista italiano godeva di grande stima e considerazione, grazie alle sue opere buffe che costituivano la parte prevalente dei repertori teatrali del tempo. Il compositore eccelleva per invenzione melodica, del tutto evidente in lavori quali *Camilla*, *Achille*, *Sargino*, *Lodoiska*, *Leonora* e *Agnese*: opere che entrarono a far parte della biblioteca personale della Asburgo e che, negli anni, sempre furono oggetto di esecuzioni anche alla corte parmigiana.



*Étienne Nicolas Méhul,
Ferdinando Paër,
Henri Montan Berton,
Rodolphe Kreutzer,
L'Oriflamme / Opéra
en un acte, s.n.t. [1814].
Parma, Biblioteca
Palatina-Sezione
Musicale, ML. 90.*

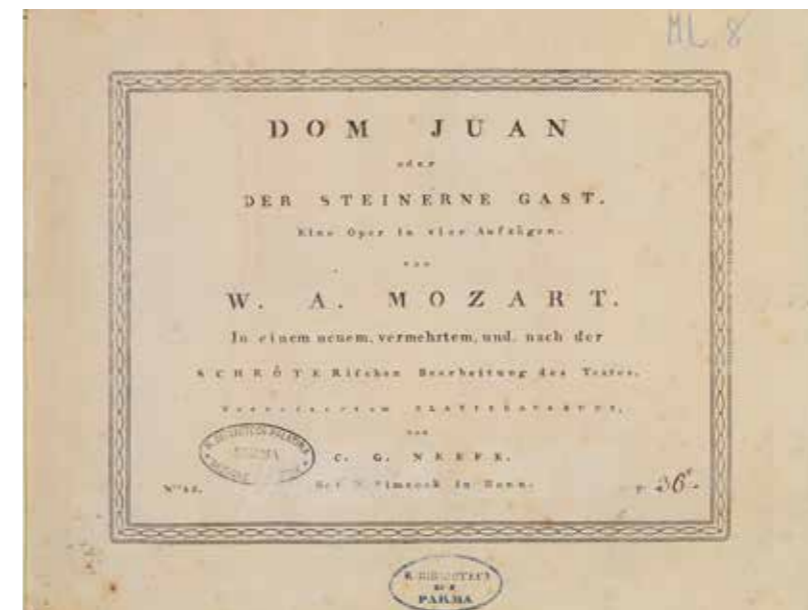
Pure il Bonaparte, dal canto suo, dimostrava per il teatro una viva attenzione, dovuta a motivi propagandistici. Egli, in verità, si rendeva conto del fatto che le rappresentazioni potevano recare un forte contributo alla sua immagine di grandezza. Il repertorio prediletto, prevalentemente di successo effimero e realizzato con sfarzo straordinario, era inesorabilmente destinato all'oblio, ma risultava congeniale alle nuove classi sociali postesi in luce nei primi anni del secolo. Maria Luigia entrò in contatto con tale realtà e conobbe personalmente gli autori che tanto affascinavano il marito. Incontrò Méhul, Lesueur, Grétry e tanti altri, oltre agli amati artisti italiani, Paër *in primis* divenuto suo insegnante, Spontini e Cherubini; a fianco di questi, interpreti di talento quali Giuseppina Grassini, Francesca Riccardi, Marianna Barilli, Francesca Festa Maffei, Lorenza Correa ecc. Dopo un primo momento di sbigottimento, anche Maria Luigia si lasciò andare all'incanto suscitato dalle rappresentazioni parigine, ammirando con gli occhi stupiti della straniera la successione di meraviglie che si presentavano quotidianamente di fronte a lei. Quasi ogni sera presenziava agli allestimenti cittadini, ben diversi da quelli viennesi, predisposti in un clima di ristrettezze ed economie. Col tempo finì per condividere gli interessi del Bonaparte facendone partecipe i parenti lontani ai quali inviava i maggiori successi teatrali della capitale francese: tra questi *Les bayadères* di Catel e *Fernando Cortez* di Spontini. I gusti in merito alla prassi esecutiva amata da Napoleone erano altresì noti alla Asburgo: al contrario degli artisti attivi nei teatri cittadini che, in base alla moda corrente, urlavano a più non posso, Napoleone voleva cantanti che utilizzassero la voce in maniera dolce, moderata ed espressiva. Probabilmente anche la nostra principessa, nell'esercizio privato della musica, si atteneva a tale regola, grazie alle lezioni di canto impartitele da Francesca Riccardi, con la quale studiava le arie d'opera che maggiormente la affascinavano. Tra gli autori prediletti dal Bonaparte, figurava anche Mozart col suo *Don Giovanni*, ascoltato a Stoccarda nel 1805: da allora, il grande salisburghese era entrato a far parte dei repertori cittadini, che sino a quel momento lo avevano quasi ignorato, ma pure dei programmi dei cosiddetti *exercices*, i concerti domenicali dati dagli allievi del locale Conservatorio. In Francia, tuttavia, tale lavoro, ancora anni dopo, veniva guardato con sospetto. Già al tempo della prima rappresentazione parigina del 1805, la composizione era stata accuratamente esaminata dalla polizia, subendo mutilazioni e oltraggiosi rimaneggiamenti da parte di Friedrich Kalkbrenner che intendeva entusiasmare la platea con l'introduzione nell'opera di romanze e motivi orecchiabili. Ma, ancora nel 1813, il lavoro venne probabilmente rappresentato in maniera differente dalla partitura mozartiana, ben nota alla nostra principessa, ma poco apprezzata dai critici francesi che la ritenevano «lugubre, di fattura penosa [...], e difficile invece che originale» (FLEISCHMAN, 1965). In Francia Maria Luigia si inebriò di musica, sia teatrale che strumentale e, ancora al momento della partenza per Vienna nell'imminenza del crollo dell'Impero, l'1

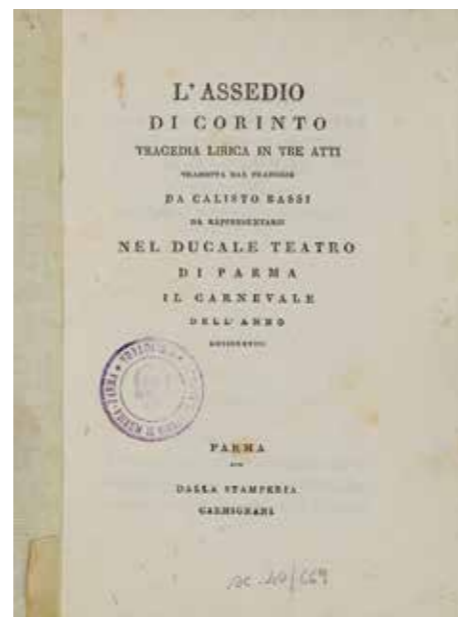
febbraio 1814 ebbe dubbi sul fatto di presenziare o meno all'*Oriflamme* in scena a Parigi all'Académie Impériale de Musique. L'opera, frutto della collaborazione di più autori (Méhul, Paër, Berton e Kreutzer), era volta a rianimare l'entusiasmo dei francesi prima dell'ingresso delle truppe straniere nella capitale e la conseguente abdicazione di Napoleone. La giovane chiese al consorte il permesso di recarsi a teatro per assistere a questa rappresentazione, ma non ne fu autorizzata.

Con l'entrata degli eserciti della sesta coalizione a Parigi e la conseguente abdicazione del Bonaparte, nell'aprile del 1814 Maria Luigia fu costretta a tornare a Vienna. In stato di grave depressione, dopo insistenze, le fu infine concesso di portarsi per alcune settimane ad Aix-les-Bains, in Savoia, al fine di riprendersi dalle tumultuose vicende che avevano segnato in maniera indelebile la sua vita. In settembre soggiornò a Berna e lì trascorse una piacevole giornata con Carolina Amelia, la chiacchierata principessa del Galles che teneva occupati i giornali del tempo a motivo dei suoi eccentrici comportamenti. Le due donne una sera destarono l'ammirazione degli astanti interpretando il duettino "Là ci darem la mano", tratto dal mozartiano *Don Giovanni*, Maria Luigia nella parte di "Zerlina", Carolina in quella di "Don Giovanni". Accompagnava al pianoforte Adam-Adalbert Neipperg, l'ufficiale austriaco che, sino alla morte, avrebbe affiancato la duchessa, divenendone pure marito morganatico. L'opera *Don Giovanni* era molto amata da Maria Luigia che, nella sua Biblioteca, ne possedeva la riduzione edita a Bonn da Nikolaus Simrock e redatta da Christian Gottlob Neefe, l'insegnante di Ludwig van Beethoven. L'aveva ascoltata

Wolfgang Amadeus Mozart, *Dom Juan oder der steinerne Gast, eine Oper in vier Aufzügen...*, Bonn, N. Simrock [1797]. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML. 8.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio, dramma semiserio per musica in due atti da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma il Carnevale dell'anno 1821-1822*, Parma, dalla Stamperia Carmignani. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, sc. 115/166.





Gioachino Rossini,
Martin Scholl,
L'Assedio di Corinto /
tragedia lirica in tre atti
musica del Mro Gio.
Rossini / ridotta per
Armonia completa /
[...] da / Martino Scholl
direttore dell'Armonia
/ della Camera di
Corte / Parma 1828,
ms. Parma, Biblioteca
Palatina-Sezione
Musicale, ML. 482.

Gioachino Rossini,
L'Assedio di Corinto,
tragedia lirica in tre atti
tradotta dal francese
da Calisto Bassi da
rappresentarsi nel
Ducale Teatro di Parma
il Carnevale dell'anno
MDCCCXXVIII,
Parma, dalla Stamperia
Carmignani. Parma,
Biblioteca Palatina-
Sezione Musicale,
sc. 40/669.

in più circostanze, oltre che a Vienna da bambina, a Parigi, seppur storpiata, e sempre ne subì il fascino.

Dopo molte insistenze, soltanto il 7 marzo 1816 l'arciduchessa ottenne il permesso di allontanarsi dalla capitale asburgica e dirigersi verso il Ducato di Parma e Piacenza assegnatole dai partecipanti al Congresso di Vienna; e anche nel nuovo Stato trovò nella musica e nel teatro un sicuro conforto ai momenti più difficili della giornata. A poche settimane dall'arrivo in città, fu a teatro «accolta da plausi, viva, e battimenti di mano senza numero» («Gazzetta di Parma», 1816). Il contegno da mantenere in sala era stato regolamentato da pochi giorni: durante gli spettacoli erano consentiti al pubblico gli applausi, la replica dei brani e le chiamate degli artisti in scena soltanto al termine della rappresentazione: provvedimento necessario al fine di porre rimedio al comportamento scorretto degli spettatori deplorato dai precedenti governanti del territorio, anche se analogo a quello riscontrabile in altre sale italiane e straniere del tempo. Pure nella celeberrima Scala, il pubblico era decisamente chiassoso e, talvolta, impediva di ascoltare correttamente i cantanti in palcoscenico che «gesticolavano e si spomonavano a più non posso» (BERLIOZ, 1989).

Prima dell'arrivo della sovrana, erano stati apportati altri cambiamenti all'ambito musicale con l'assegnazione di nuovi incarichi, in primis a Ferdinando Simonis, maestro di cappella e direttore della musica vocale; quindi a Ferdinando Melchiorri, nominato direttore della musica strumentale e primo violino; infine a Martin Scholl, divenuto capo dell'armonia. Tali figure divennero familiari a

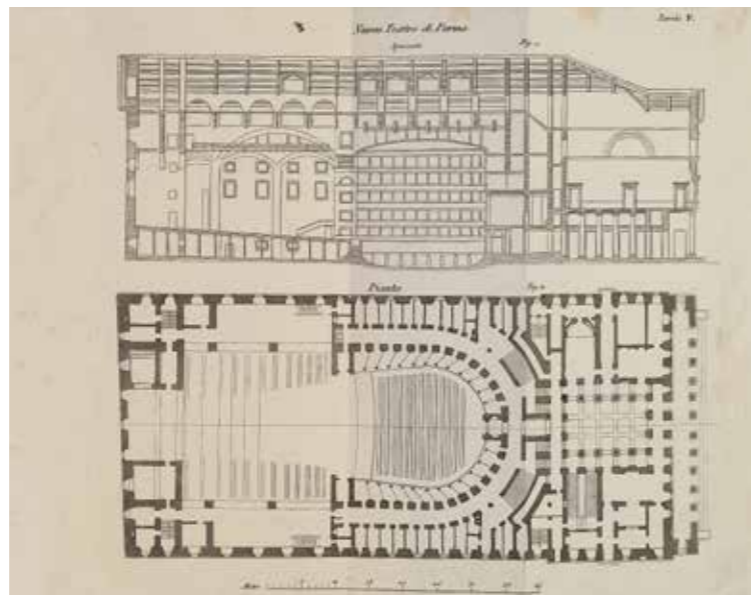
Maria Luigia, che con loro si rapportava di continuo, sia per le lezioni sia per esserne affiancata nelle accademie di corte.

Negli anni, la frequentazione delle sale teatrali, pure durante i viaggi di piacere o ufficiali, risultò una costante per la duchessa che consolidò così le proprie competenze ponendosi nella condizione di rilevare ogni criticità nelle varie componenti degli spettacoli. Talvolta fu oggetto di lamentele da parte sua la locale orchestra, così come i cantanti, che troppo spesso introducevano nei lavori eseguiti arie a piacere al solo fine di ostentare la propria abilità. Allo scopo di migliorare la compagine strumentale, fu attentamente valutata da parte sua la possibilità di acquistare strumenti moderni, improntati a migliori tecniche volte alla ricerca di sonorità inconsuete e che mettessero l'esecutore nella condizione di affrontare i nuovi repertori. Maria Luigia si rese conto, inoltre, del fatto che sarebbe stata indispensabile una radicale riforma dell'orchestra e ne affidò l'incarico a Niccolò Paganini. Il violinista genovese inoltrò la sua proposta che, tuttavia, non fu portata a termine, soprattutto per motivi economici. Maria Luigia, considerato che cambiamenti tanto significativi avrebbero comportato un onere non indifferente per le sempre più vuote casse dello Stato e presa anche dalla gravità del momento – era più diffuso in città il *Cholera morbus* –, fu costretta a soprassedere all'iniziale proposito. Per far quadrare i conti, inoltre, cercò di andare incontro alle richieste degli appaltatori che, costantemente preoccupati del bilancio, fecero istanza per l'introduzione nei ridotti del tanto deprecato, ma redditizio, gioco d'azzardo.

Non sempre gli spettacoli teatrali soddisfacevano le aspettative della sovrana ed era divenuta prassi comune far ricorso a una *claque* incaricata di applaudire e sostenere gli interpreti. Tale consuetudine si rivelò costante nel tempo e, in alcune occasioni, la corte arrivò ad acquistare cento biglietti per non far fallire gli spettacoli o, semplicemente, per lasciare favorevoli impressioni negli invitati (Archivio di Stato, 1825).

Col 1829 si assistette all'inaugurazione del nuovo teatro, in sostituzione del vecchio ormai fatiscente. Per la costruzione dell'edificio si era tanto prodigato il generale Neipperg che, tuttavia, scomparve prematuramente e non riuscì a presenziare all'attesa apertura. Per l'occasione andò in scena *Zaira* di Vincenzo Bellini, musicista fermamente sostenuto dalla sovrana; ma si trattò di un insuccesso dovuto alla struttura convenzionale del lavoro che si presentava privo del respiro melodico caratteristico di altre opere del compositore catanese. Questi, peraltro, presente in sala, sdegnato per l'ostilità del pubblico, abbandonò furiosamente la città, incurante dell'invito a corte rivoltogli dalla duchessa al termine della serata. A seguito del recente lutto, Maria Luigia si ritirò per alcune settimane a vita privata, ma in autunno, rientrata dalla villeggiatura, tornò a frequentare la nuova

Ferdinando Paër,
Camilla ossia Il
sotterraneo, dramma
serio-giocosso per
musica in due atti da
rappresentarsi nel
Ducale Teatro in Parma
il Carnevale dell'anno
1823-1824, Parma, dalla
Stamperia Carmignani,
MDCCCXXVIII.
Parma, Biblioteca
Palatina-Sezione
Musicale, sc. 71/45.



Progetti di Regolamento / per la Ducale Orchestra di Parma / e per un'Accademia da erigersi / nella stessa Città / umiliati alla Maestà di / Maria Luigia / dal Barone / Nicolò Paganini / l'anno 1836, ms. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, documenti paganiniani.

Nuovo Teatro di Parma, in Giulio Ferrario, Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, Milano, dalla Tipografia del dottor Giulio Ferrario, 1830. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, LM. L. 300.

sala delle recite, sempre più convinta della validità politico-culturale degli spettacoli, potenti mezzi per ammaestrare le masse. A Parma, al fine di attirare la popolazione alle opere, fu costantemente adottata una politica di prezzi bassi con l'intervento dell'erario a risanamento del bilancio. Ma non sempre le stagioni approntate dall'impresario risultarono soddisfacenti e, anche a fine 1830, la duchessa preferì disertare le deprecabili rappresentazioni, optando per le recite private dell'aristocrazia locale.

Rientrata a Parma da Piacenza, tornò a frequentare il teatro, ma sempre sotto la più stretta vigilanza, considerato che, nel corso di una rappresentazione, erano state intercettate dalla polizia alcune frasi a lei dirette. Due giovani, infatti, durante la recita, «dissero volgendo l'occhio dalla parte del palco di S.M. [...]: è là quella troia ha la ghigna voltata da l'altra parte, e l'altro soggiunse ma sì è vero, ed in seguito volgendo l'occhio sopra le signore che stavano nei palchi, a chi gli davano della Vaccha, e ad altre della porchia e così mille improprie» (ORLANDO, 1989). Da allora la vigilanza della polizia si fece sempre più attenta e meticolosa, onde evitare pericolosi e non improbabili incidenti.

La passione di Maria Luigia per l'arte dei suoni favorì la diffusione nel territorio di composizioni provenienti sia dall'Austria sia dalla Francia, considerato che tali novità, probabilmente, sarebbero giunte negli Stati emiliani in momenti successivi. La giovane amava, oltre ai lavori ascoltati da bambina e dei quali conservava un nitido ricordo, il repertorio melodrammatico del tempo che, nonostante presentasse talvolta opere di scarso valore, sapeva appassionarla.

Gli ordini della duchessa in campo teatrale erano sempre vagliati scrupolosamente: spesso Maria Luigia dispose il cambiamento della successione degli atti, talora domandò l'eliminazione di arie noiose; con una certa frequenza richiese l'esecuzione dell'amato "Duetto della Polpetta" dall'opera *Carlotta e Verter* di Coccia o diede indicazioni sugli interpreti ponendo accanto ai nominativi proposti il proprio sintetico giudizio. Una volta domandò la sostituzione della «orribile» *Alina regina di Golconda* di Donizetti, con *La Straniera* anche se, tempo addietro, ella non si era espressa favorevolmente nei confronti di Bellini. In seguito, evidentemente, aveva modificato il proprio pensiero, schierandosi dalla parte degli innumerevoli ammiratori che il musicista catanese continuava a conquistare.

La passione per il teatro era davvero indicibile e spesso, per ammirare le dive del momento, Maria Luigia non esitava a salire in carrozza e ad affrontare faticosi viaggi. Nel 1834 partì infatti alla volta della milanese Scala dove era attesa Maria Malibran, la chiacchierata artista che stava facendo parlare di sé tutta Europa. L'interpretazione della sacerdotessa Irminsul in *Norma* da parte del soprano risultò memorabile e, l'indomani, scatenò in città dispute a non finire tra i suoi sostenitori e quelli dell'altrettanto celebrata Giuditta Pasta. La duchessa rimase coinvolta nelle animate discussioni che si riscontrarono in quei giorni nell'ambiente milanese e, subito, comunicò alla figlia le prime impressioni sulla cantante. Al proposito si espresse in maniera analoga a Giuseppe Verdi che rilevava nel registro acuto del soprano la presenza di note stridule.

Dal canto suo quest'ultimo compositore, ancora sconosciuto al grande pubblico della Penisola ma già noto nel territorio, nel frattempo aveva subito l'affronto di veder nominare maestro di cappella senza concorso Giovanni Ferrari, un raccomandato del clero, nonostante le rassicurazioni ottenute dai filarmonici del paese. Maria Luigia, interpellata in proposito, trascurò temporaneamente la questione per occuparsene in un secondo momento, a seguito dei preoccupanti contrasti venutisi a creare tra le autorità municipali e le gerarchie ecclesiastiche. Soltanto dopo un'attenta considerazione del problema, nel 1835, deliberò infatti l'istituzione di un posto di maestro di musica da assegnare al promettente compositore, senza peraltro prendere decisioni circa l'organista. Tuttavia, di lì a poco, ancora una volta ignorò la domanda inoltrata dal bussetano che si proponeva come pianista per il tradizionale appuntamento di corte del 12 dicembre, suo compleanno: serata improntata a una serie di brani tratti dal repertorio melodrammatico. Soltanto nell'aprile del 1843 fu infine allestito trionfalmente a Parma il *Nabucco*, spettacolo dall'evidente tono antipatriottico, ma che spinse Maria Luigia a far dono a Giuseppina Strepponi, applaudita "Abigaille", di un prezioso in oro. L'anno successivo, dopo l'ascolto a Vienna di *Ernani*, espresse un parere non certo entusiasta sul lavoro del bussetano (GLAUCO LOMBARDI, 22 aprile 1845) e divenne altresì noto il suo commento «Bellini piace sempre, mentre Verdi passerà», giudizio con il quale, nel confronto tra i due musicisti,

Vincenzo Bellini, *Zaira*, tragedia lirica da rappresentarsi in occasione della grande apertura del Nuovo Ducal Teatro di Parma la Primavera del MDCCCXXIX, Parma, dalla Stamperia Carmignani. Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, sc. 400.



Giuseppe Verdi, I Lombardi alla prima Crociata, drama lirico di Temistocle Solera posto in musica dal signor Maestro Giuseppe Verdi da rappresentarsi nel Teatro Ducale di Parma la Primavera 1844, Parma, dalla Stamperia Carmignani. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, sc. 229/106.

ella tributava la propria preferenza al catanese (GLAUCO LOMBARDI, 30 aprile 1845). Ciononostante, dal 1843, il calendario delle rappresentazioni parmigiane contemplò costantemente lavori verdiani.

Pure nel corso dei tradizionali viaggi a Vienna, il teatro costituiva per la duchessa un momento imprescindibile della giornata, anche se non sempre piacevole, a motivo, soprattutto, dei cast di scarsa qualità. Il paragone con la prassi delle sale parmigiane spesso determinò in Maria Luigia un certo disappunto, in quanto in Austria era consentita la replica dei brani, cosicché si finiva «con l'ascoltare una volta e mezza ogni opera» (GLAUCO LOMBARDI, giugno 1840). Ma, riguardo ai cantanti e agli strumentisti, nel Ducato le cose non andavano meglio e si era costretti ad accettare artisti mediocri. La mancanza di veri e propri professionisti, col tempo venuti a mancare, soprattutto in orchestra, costituiva il motivo principale delle esecuzioni scadenti di quegli anni. Per arginare l'inconveniente, vista l'impossibilità di realizzazione del progetto paganiniano, fu disposto che

alcuni allievi dell'Ospizio delle Arti potessero far parte della compagine orchestrale; ma i miglioramenti si rivelarono modesti. Si avvicinavano intanto gli ultimi giorni di vita della sovrana che, a seguito di un'inflammatione polmonare, scomparve il 17 dicembre 1847.

Come si è visto, per tutta la vita Maria Luigia mai tralasciò di occuparsi di opere, strumenti, esecuzioni e, anche negli anni della maturità, pur sofferente, si fece sempre trascinare dagli eventi teatrali, evidenziando nelle sue scelte una personalità ben precisa e non quel carattere apatico con il quale viene sbrigativamente etichettata. La duchessa ebbe gusti non differenti da quelli riscontrabili tra il pubblico del tempo, anche se talora mostrò preferenze particolari e personali: amava soprattutto le opere di genere tradizionale, il virtuosismo dei cantanti e si appassionava a lavori in voga, ma di successo effimero. Incurante delle allusioni politiche, si entusiasmava per composizioni vietate dalla censura ma che le davano modo di esprimere la propria sensibilità. Non fu di sicuro una sovrana lungimirante, né dotata di capacità strategiche; visse con rassegnazione, subendo le conseguenze di una politica con pochi scrupoli che la rese protagonista di

vicende altamente drammatiche e non certo proporzionate alla sua natura mite e riservata. Fu un'ottima musicista e, anche per questo, i parmigiani la ricordano ancora con immutato affetto. P.C.

DE BAULT, *L'horoscope / de Sa Majesté le Roi de Rome / Opéra, Féerie / en deux actes / Paroles de M.r Olivier / Musique de M.r De Bault / Rue de Cléry, n.o 58 / à Paris*. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Maria Luigia, ML. 110.

ÉTIENNE NICOLAS MÉHUL, FERDINANDO PAËR, HENRI MONTAN BERTON, RODOLPHE KREUTZER, *L'Oriflamme / Opéra en un acte, s.n.t.* [1814]. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Maria Luigia, ML. 90.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Dom Juan oder der steinerne Gast, eine Oper in vier Aufzügen [...]*, Bonn, N. Simrock [1797]. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Maria Luigia, ML. 8.

GIOACHINO ROSSINI, *L'Italiana in Algeri*. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Maria Luigia, ML. 140-141.

GIOVANNI SIMONE MAYR, *Ginevra di Scozia. Dramma serio eroico per musica [...] da rappresentarsi nel Regio Teatro di Parma la primavera dell'anno 1816*, Parma, Presso Rossi-Ubaldi. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 190/85.

«Gazzetta di Parma», 1 giugno 1816. Recensione. Biblioteca Palatina.

MARCO PORTOGALLO, *L'Artaserse. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma il Carnevale 1817*, Parma, dalla Stamperia Rossi-Ubaldi. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 38/628.

FERDINANDO PAËR, *Didone abbandonata, melodramma per musica da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma il Carnevale 1817*, Parma, dalla Stamperia Rossi-Ubaldi. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 112/108.

GIOACHINO ROSSINI, *La gazza ladra, melodramma in musica in due atti da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma il Carnevale del 1820*, Parma, dalla Stamperia Carmignani, MDCCCXX. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 183/49.

GIOACHINO ROSSINI, *Aureliano in Palmira, dramma serio per musica da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma la Primavera del 1820*, Parma, dalla Stamperia Carmignani. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 44/750.

GIOACHINO ROSSINI, *Elisabetta regina d'Inghilterra, dramma per musica da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma il Carnevale del 1820-1821*, Parma, dalla Stamperia Carmignani, MDCCCXX. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 138/116.

GIACOMO MEYERBEER, *Emma di Resburgo, melodramma eroico in due atti da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma il Carnevale dell'anno 1821*, Parma, dalla Stamperia Carmignani, MDCCCXXI. Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 143/193.

STEFANO PAVESI, *Celanira, melodramma serio in due atti da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma il Carnevale dell'anno 1821*, Parma, dalla Stamperia Carmignani, MDCCCXXI. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 82/275.

GERMANO LIBERATI, *Amelia e Leandro ossia il Trionfo della Rassegnazione, melodramma dedicato*

a Sua Maestà Maria Luigia principessa Imperiale ed Arciduchessa d'Austria, Parma, presso Rossi-Ubaldi, MDCCCXXI. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 18/294.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio, dramma semiserio per musica in due atti da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma il Carnevale dell'anno 1821-1822*, Parma, dalla Stamperia Carmignani. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 115/166.

SAVERIO MERCADANTE, *Elisa e Claudio ossia L'amore protetto dall'amicizia, melodramma semiserio del signor Romanelli da rappresentarsi nel Ducale teatro di Parma il Carnevale dell'anno 1822*, Parma, dalla Stamperia Carmignani, MDCCCXXII. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 139/126.

GIOACHINO ROSSINI, *La donna del lago, melodramma da rappresentarsi nel Ducal Teatro di Parma il Carnevale dell'anno 1823*, Parma, dalla Stamperia Carmignani, MDCCCXXIII. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 123/331.

FERDINANDO PAËR, *Camilla ossia il Sotterraneo, dramma serio-giocosso per musica in due atti da rappresentarsi in Parma il Carnevale dell'anno 1823-1824*, Parma, dalla Stamperia Carmignani, MDCCCXXIII. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 71/45.

GIOACHINO ROSSINI-MARTIN SCHOLL, *L'Assedio di Corinto / tragedia lirica in tre atti musica del Mro Gio. Rossini / ridotta per Armonia completa / [...] da / Martino Scholl direttore dell'Armonia / della Camera di Corte / Parma 1828*, ms. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Maria Luigia, ML. 482.

GIOACHINO ROSSINI, *L'Assedio di Corinto, tragedia lirica in tre atti tradotta dal francese da Calisto Bassi da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma il Carnevale dell'anno MDCCCXXVIII*, Parma, dalla Stamperia Carmignani. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Fondo Libretti, sc. 40/669.

GIULIO FERRARIO, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, Milano, dalla Tipografia del dottor Giulio Ferrario, 1830. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, LM.L.300.

Progetti di Regolamento / per la Ducale Orchestra di Parma / e per un'Accademia da erigersi / nella stessa Città / umiliati alla Maestà di / Maria Luigia / dal Barone / Nicolò Paganini / l'anno 1836, ms. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, documenti paganiniani.

2. L'archivio musicale di Maria Luigia

L'archivio musicale di Maria Luigia è la diretta e suggestiva testimonianza della sua passione e della sua assidua pratica musicale, oltre che uno straordinario documento di un'epoca e di un ambiente di corte. Donato nel 1850 dall'arciduca Leopoldo d'Asburgo Lorena, erede della duchessa, alla Regia Biblioteca Parmense (oggi Biblioteca Palatina) e conservato nella sua Sezione musicale, l'archivio, a differenza della raccolta libraria che risulta dispersa in varie collezioni pubbliche e private, ci è pervenuto nella sua integrità. Esso documenta tutto il percorso culturale dell'arciduchessa, dagli anni della sua formazione a Parigi – dove ebbe per maestro Ferdinando Paër – a tutto il periodo parmense, rappresentando così il punto d'incontro della più avanzata cultura musicale allora in voga nei teatri e nei salotti viennesi e

parigini con la produzione del Ducato. Maria Luigia aggiornava sistematicamente il suo archivio di musica, curandone personalmente gli acquisti che venivano effettuati sia nelle grandi capitali dell'editoria e del commercio musicale – Parigi e Vienna – sia nel più modesto centro di Parma dove, nonostante la precarietà socio-economica, si può riscontrare un'inaspettata vivacità musicale. La ricostruzione della sua storia attraverso i diversi canali di acquisizione delle musiche, primo fra tutti il commercio librario, ci consente anche di fornire un quadro esplicativo del tessuto musicale dell'epoca e di cogliere interessanti aspetti relativi al consumo e alla circolazione delle produzioni musicali. Nell'archivio la varietà delle edizioni è affiancata dalla produzione manoscritta che testimonia l'intensa attività musicale di corte rappresentata dalle feste da ballo, dalle accademie e dalle funzioni religiose. Pertanto diversi risultano i generi musicali coltivati da Maria Luigia: dalla musica da camera vocale a quella strumentale, dalla musica sinfonica alla musica sacra. Se il primo nucleo, il più prezioso, quello parigino, con i suoi esemplari eleganti e le sue sontuose legature, è più vicino ad un collezionismo raffinato, l'altra parte della raccolta formata a Parma che è prevalente, presenta caratteristiche proprie di un archivio per l'aspetto eminentemente d'uso dei pezzi conservati. Dall'esame di documenti inediti è emerso che l'uso delle musiche non era limitato alla persona di Maria Luigia, ma era allargato ai suoi più stretti collaboratori e ai musicisti della città. L'analisi delle modalità con cui la raccolta di musiche si è formata nel corso di un trentennio e della sua gestione sempre più complessa per la gran mole del materiale accumulatosi, ha evidenziato lo stretto legame fra la corte e la realtà cittadina, dimostrando che comuni erano le tendenze e il gusto musicale.

Il nucleo originario dell'archivio musicale di Maria Luigia – come abbiamo già accennato – si è formato nella Parigi imperiale tra il 1810 e il 1813. La passione per la musica coltivata dall'arciduchessa d'Austria sin dagli anni giovanili a Vienna, dove le erano state impartite lezioni di pianoforte da Leopold Anton Kozelech (1747-1818), maestro di cappella alla corte asburgica dal 1792, si consolidò a Parigi, capitale europea della musica, che le offrì nuovi stimoli e nuove occasioni musicali e poté essere alimentata nella situazione di privilegio e di potere acquisiti in seguito alle nozze con Napoleone, il quale, anche se con diversi presupposti, pure amava la musica.

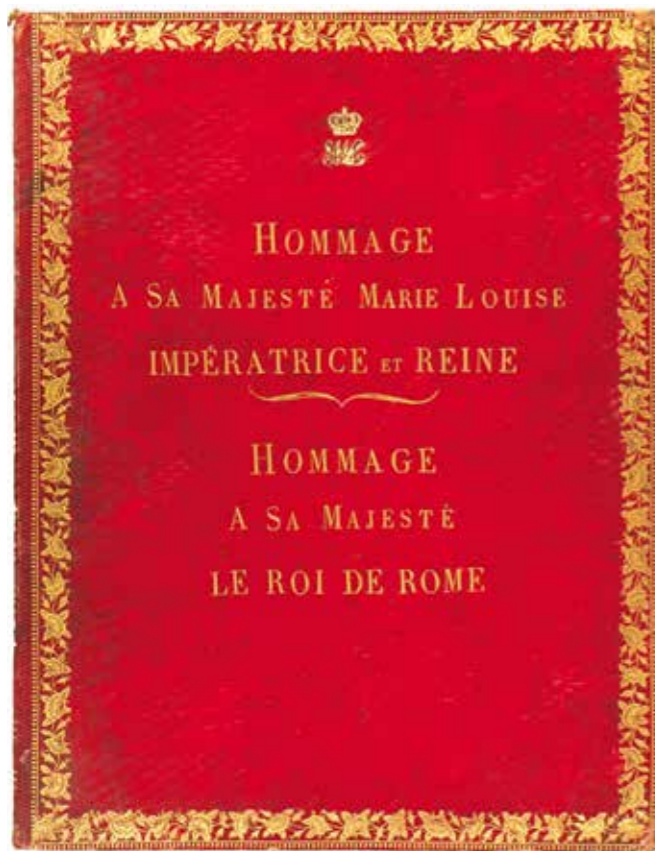
Maria Luigia, imperatrice dei francesi e regina d'Italia, quasi quotidianamente, assieme all'imperatore, assisteva a rappresentazioni musicali nei vari teatri e nelle



Partitura manoscritta dell'opera Agnese di Ferdinando Paër, maestro di cappella alla corte napoleonica. Redatta a Parigi nel 1810, è dedicata a Maria Luigia Imperatrice dei Francesi e Regina d'Italia. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.138.

diverse sale di cui tutte le residenze imperiali erano dotate; ebbe come maestro di pianoforte Ferdinando Paër (1771-1839) e diede origine al suo personale archivio di musica che costantemente continuò ad alimentare per tutto il resto della vita. Paër era alla corte imperiale dal 1807, da quando Napoleone, avendo assistito nel teatro di Dresda all'*Achille*, ne era rimasto tanto entusiasta da decidere di prendere il musicista al suo servizio, dopo essersi accordato con l'elettore di Sassonia Federico Augusto I, presso il quale Paër era Kapellmeister e avergli offerto un elevato compenso. Nominato direttore dei teatri di corte e della musica particolare di Sua Maestà, oltre a svolgere il ruolo di maestro personale dell'imperatrice, il musicista parmigiano aveva tutta una serie di incombenze che la sua carica comportava: curava le rappresentazioni musicali che si svolgevano nelle residenze imperiali, acquistava gli strumenti, ne controllava l'efficienza e l'accordatura e sovrintendeva all'archivio musicale, occupandosi degli acquisti, della copiatura e della rilegatura delle musiche. Tutti gli elenchi delle spese di musica fatte «pour le service de Sa Majesté l'Impératrice et Reine» portano la certificazione di Paër, il quale li presentava a Jean Baptiste Ballouhey, il segretario delle spese di Maria Luigia che era responsabile del rendiconto annuale. L'imperatrice, che per le sue spese personali disponeva di un appannaggio molto elevato, destinò al capitolo «Sciences et arts» – nel quale erano incluse non solo le spese di musica, ma anche quelle per libri, stampe, incisioni e abbonamenti a giornali – ingenti somme che, a dispetto della crisi e della depressione economica attraversata dalla Francia napoleonica, furono persino triplicate dal 1810 al 1813. Tutte le novità strumentali e vocali erano acquistate presso i più importanti editori-librai di Parigi in fascicoli separati che venivano poi legati in volumi, secondo il repertorio, da illustri legatori: essi, per l'elegante fattura e la sontuosità, conferiscono alla raccolta l'aspetto di una biblioteca di corte che inevitabilmente si perderà con il passaggio dai fasti imperiali alla più modesta realtà ducale. A questo nucleo originario appartengono tutti i componimenti d'occasione che diversi musicisti dell'Impero dedicarono a Maria Luigia nelle ricorrenze salienti del breve periodo del suo regno, in particolare le nozze con Napoleone e la nascita del re di Roma e tutte le composizioni e le partiture d'opera dedicate all'imperatrice da Paër e redatte in copie manoscritte da vari copisti.

Composizioni per pianoforte a stampa dedicate a Maria Luigia Imperatrice e Regina in occasione della nascita del Re di Roma. Parma, Sezione musicale della Biblioteca Palatina, ML.260.



Quando, all'inizio del 1814, Napoleone si arrese alla coalizione nemica e abdicò, Maria Luigia lasciò per sempre la Francia, dove fu restaurata la monarchia, e tornò a Vienna con suo figlio, dopo che le potenze alleate, con il trattato di Fontainebleau dell'11 aprile 1814, le ebbero assegnato il Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla. Pertanto le furono restituiti i suoi oggetti personali, fra cui alcuni strumenti musicali e le due biblioteche, quella libraria e quella musicale.

Dall'elenco del contenuto delle casse spedite a Vienna dal governo francese sappiamo che erano 140 i volumi del primo nucleo dell'archivio musicale che, prima di essere trasferiti a Parma, rimasero per due anni nella capitale asburgica. Relativamente a questo breve periodo non si conoscono documenti che attestino l'incremento dell'archivio, perciò ad esso si attribuiscono solo i manoscritti datati, fra cui alcuni pezzi per pianoforte del conte Moritz von Dietrichstein, precettore del figlio dell'arciduchessa e compositore dilettante e i *Six walses autrichiennes arrangées pour Sa Majesté l'Impératrice Marie Louise par le Lt Général C.t de Neipperg* che, essendo datati 14 luglio 1814, si riferiscono al periodo trascorso a Aix-les-Bain, località termale della Savoia dove Maria Luigia si recò per curarsi e dove avvenne il primo incontro con il generale Neipperg. Gli acquisti di musica a Vienna sono documentati a partire dal 1816, quando l'arciduchessa aveva già preso possesso del Ducato di Parma. Sul fondo della «Cassetta particolare di Sua Maestà», un capitolo dell'assegnamento ordinario o lista civile che la Casa ducale riceveva annualmente per sostenere le spese di corte, erano imputabili anche le spese nella capitale asburgica che comprendevano quelle destinate alla Casa del Principe per l'educazione ed il mantenimento, e quelle «pel servizio di Sua Maestà». Ne era responsabile il conte Dietrichstein che era anche ciambellano dell'imperatore Francesco I, nonché prefetto della Biblioteca Imperiale di Vienna ed esperto bibliofilo. Il nobile precettore inviava quasi mensilmente a Maria Luigia tutte le novità strumentali pubblicate nella capitale asburgica dalle migliori case editrici che si riferivano principalmente alla musica per pianoforte, oltre a manoscritti di musica sacra redatti da copisti viennesi su sua commissione. I volumi di provenienza francese e viennese rappresentano la testimonianza della formazione e degli interessi di Maria Luigia e dell'uso personale che faceva delle musiche; la raccolta poi, trasferita nel 1816 a Parma, si sviluppò nell'arco di un trentennio, spogliandosi sempre di più di questa impronta personale ed assimilando il gusto e le tendenze locali. Anche la diversa presentazione delle musiche, in parte legate in volumi e in parte conservate in cartelle (in maniera sistematica a partire dal 1831), dimostra l'evoluzione della raccolta. I fascicoli e le parti strumentali, veri e propri documenti di un archivio che adempiono a funzioni pratiche, testimoniano l'intensa attività che si svolgeva a corte e un uso della musica non più solo personale. Il materiale necessario allo svolgimento delle accademie, dei balli e delle funzioni religiose, predisposto dal copista di corte Serafino Molla sotto il vigilante controllo di Ferdinando Simonis, maestro di cappella e del concer-

to privato di Maria Luigia, confluiva in massima parte nell'archivio di musica della duchessa, e ad alimentarlo costantemente contribuivano i musicisti attivi nell'ambito cittadino nonché quelli legati alla corte che dedicavano e presentavano le loro composizioni alla sovrana.

Alfonso Savi (1772-1847) e il figlio Luigi (1803-1842), violoncellisti e valenti compositori, Ferdinando Savazzini (1803-1861), organista e maestro al Collegio dei Nobili, Ferdinando Orland (1774-1848) che nel 1834 successe a Ferdinando Simonis come maestro concertatore al Teatro Ducale, Francesco Crespi (1780-1838), primo violino e direttore d'orchestra per i balli e Johann Kolbell, professore di clarinetto nell'armonia ducale, erano i musicisti più prolifici, ai quali spesso si aggiungevano virtuosi di passaggio nel Ducato o dilettanti di musica. Ma il principale canale di acquisizione delle nuove musiche era costituito dal commercio librario: i numerosi e lunghi elenchi degli acquisti si susseguivano anno per anno nella contabilità della «Cassetta particolare», testimoniando la volontà della duchessa di un continuo aggiornamento. Le spese subirono una sensibile diminuzione dopo il 1831, in seguito ai provvedimenti per il contenimento delle uscite adottati da Vincenzo Mistrali, ministro delle Finanze, per risolvere la crisi economica che affliggeva il Ducato: provvedimenti cui la stessa Maria Luigia dovette adeguarsi. Il copista di corte Serafino Molla ordinava secondo il repertorio tutti i fascicoli di musica, sia a stampa che manoscritti, e poi li consegnava al rilegatore che li univa in volumi dando ad essi una numerazione progressiva. Nel 1824 i volumi erano 392 e nel 1831 si era già al 554, ultimo volume che riporta sul dorso il numero impresso in oro. Dopo questa data solo pochi volumi furono rilegati; ciò avvenne sia perché l'uso delle musiche era sempre più allargato ad una vasta cerchia di musicisti legati alla corte, sia per motivi economici. Le spese di legatura che, assieme a quelle di «compra e copia di musica», costituivano una spesa fissa annuale, dopo il 1831 diminuirono fino ad essere soppresse. Si ridussero anche le corresponsioni al copista di corte per il diradarsi delle feste da ballo e delle accademie di corte: la morte del Neipperg avvenuta nel 1829, i moti del 1831 e la politica restrittiva del Mistrali mutarono notevolmente la serafica atmosfera di corte e l'archivio di Maria Luigia riflette questo cambiamento.

La necessità di ordinare il materiale secondo i diversi repertori e di esercitare un controllo sull'uso continuo delle musiche richiese l'impiego di una persona che si occupasse della gestione dell'archivio. Pertanto, con il sovrano rescritto del 5 marzo 1823, fu nominato «archivista della musica di Sua Maestà» con l'annuo compenso di 250 lire nuove, Angelo Simonis, figlio di Ferdinando, che svolse la sua attività fino al marzo del 1837, quando si ammalò di tisi. Solo nel 1843, dopo la sua morte, fu sostituito dal fratello Vittorio ed il lavoro di riordinamento dell'archivio nel frattempo accumulatosi richiese l'appoggio e la collaborazione del copista di corte Serafino Molla e di Nicola De Giovanni, direttore dell'Orchestra

ducale, il quale, supervisore ultimo, certificava l'esattezza del lavoro svolto. Ma il responsabile ultimo dell'archivio era il maestro di cappella che ne seguiva lo sviluppo e l'aggiornamento. I *Progetti di regolamento per la Ducale Orchestra di Parma e per un'Accademia da erigersi nella stessa città* presentati a Maria Luigia da Niccolò Paganini nel 1836, ribadivano che la direzione dell'archivio di musica esistente alla corte di Sua Maestà, era affidata al maestro di cappella (art. 4, comma 3) e che il direttore d'orchestra primo violino, fra le varie incombenze, avrebbe avuto quella di «scegliere per le recite delle commedie dall'archivio che sta presso il maestro di cappella, 30 pezzi almeno di musica, e di più se fosse possibile, comprese le sinfonie, abilitando l'orchestra suddetta ad eseguirle il meglio possibile, ed istruendo diversi fra i violinisti a dirigerle a vicenda or l'uno or l'altro» (art. 9, comma 13). Veniva in tal modo istituzionalizzata quella che da tempo era una prassi consolidata, cioè l'utilizzo da parte dell'Orchestra delle sinfonie conservate nell'archivio di Maria Luigia per eseguirle fra un atto e l'altro delle commedie in teatro o per le esercitazioni.

L'orchestra svolgeva un'intensa e molteplice attività: a corte, nelle accademie e nei balli, in San Ludovico nelle funzioni religiose e in teatro durante le opere, le commedie e le accademie. La musica necessaria all'attività teatrale, che era quella prevalente, veniva in parte fornita annualmente dall'appaltatore, come prevedeva l'articolo 17 del *Decreto sovrano riguardante alla Ducale Orchestra* del 1822, e in parte acquistata a spese della corte e depositata nell'archivio della duchessa. Questo pertanto rappresentava un supporto all'attività del complesso strumentale che Maria Luigia, sin dall'anno del suo insediamento nel Ducato, continuava a sostenere con decreti e provvedimenti atti a garantirgli stabilità e sviluppo. Anche se la vicenda paganiniana non influì in maniera sostanziale sulle scelte della sovrana, l'incremento della sezione strumentale dell'archivio riscontrato proprio in questi anni in seguito all'acquisto di una cospicua quantità di sinfonie ed *ouvertures* e il loro utilizzo da parte dell'orchestra, rappresentano ulteriori testimonianze di una nuova visione del complesso strumentale e l'intento di favorirne l'evoluzione. Il progetto paganiniano, che prevedeva un ampliamento dell'organico orchestrale e mirava ad una nuova professionalità degli strumentisti mediante



Raccolta di romanze e ariette di Ferdinando Paër, maestro di pianoforte di Maria Luigia a Parigi. Parma, Sezione musicale della Biblioteca Palatina, ML.85.

lo studio e un costante esercizio, ebbe, come è noto, un esito negativo, non per la scarsa volontà della duchessa di sostenerlo, ma per cause complesse legate alla situazione socio-economica del Ducato che non consentiva tale riforma.

I diversi canali di approvvigionamento della musica per l'orchestra sono sintetizzati in un documento, *Specchio della musica somministrata ad uso della Ducale Orchestra per gli esercizi di essa, per accademie, per la Scuola di violino e per le sinfonie in Teatro*, relativo al 1838, nel quale è chiaramente indicata, in tre distinte colonne, la musica acquistata dal governo, quella fornita dall'appaltatore e quella proveniente dall'archivio di Maria Luigia. Questo rappresentava un punto di riferimento per l'orchestra anche nelle occasioni straordinarie, come per esempio le grandi accademie che si davano in teatro. L'archivio di Maria Luigia era dunque l'archivio di corte che si poneva a servizio delle istituzioni musicali della città, l'orchestra, il teatro e anche la scuola di musica che la duchessa aveva istituito nel 1825.

Alla morte di Maria Luigia, l'archivio di musica fu ereditato dall'arciduca Leopoldo d'Austria, figlio primogenito del viceré del Lombardo-Veneto Ranieri (1783-1853). La duchessa lo aveva nominato suo erede nel secondo testamento del 22 maggio 1844: «Dopo le disposizioni sopra indicate lascio tutto il resto di ciò che possiedo sia immobili o mobili al mio figlioccio l'arciduca Leopoldo, figlio primogenito di mio zio l'arciduca Ranieri e di mia zia l'arciduchessa Elisabetta». Pertanto la raccolta musicale fu spedita a Vienna e a Parma rimasero quei pochi spartiti, non confluiti nell'archivio, che la duchessa lasciò ai figli Albertina e Guglielmo, come si legge a n. 55 del suo testamento: «Lascio alla contessa Albertina Sanvitale nata contessa di Montenovo e al conte Guglielmo Montenovo la musica che si troverà all'epoca della mia morte sopra gli scaffali del mio salotto di musica a Parma e a Sala e quella che si trova negli armadi della piccola camera contigua al gabinetto da bagno di Parma e la divideranno a loro piacere».

La perdita dell'archivio dovette causare non pochi inconvenienti all'Orchestra Ducale se il suo sovrintendente decise di rivolgersi all'erede per convincerlo a donare la preziosa raccolta al complesso strumentale che, dall'uso di quelle musiche, traeva grandi vantaggi. Il conte Francesco Caimi, sovrintendente dell'Orchestra Ducale, rivolse pertanto all'arciduca Leopoldo, con lettera del 29 gennaio 1849, tale supplica: «Altezza Imperiale e Reale, dacché Sua Maestà l'Augusta Sovrana di sempre cara e venerata memoria degnò fidarmi nella qualità di suo ciambellano l'ufficio di sovrintendente della di Lei Ducale Orchestra e Cappella, curai per soddisfare agli obblighi imposti dalla sovrana clemenza, la prosperità di un corpo la cui distinta riputazione tornava in onore all'Augusta Promotrice la quale degnava provvedere munificentemente l'Orchestra con musica del suo privato Archivio nelle occasioni di grandi accademie e d'esercizi musicali. Incoraggiato da quella benignità di cui tanto mi fu graziosa la defunta sovrana, e per

quell'amore che serbo tutt'ora alla conservazione di questo corpo, oso di supplicare l'Altezza Vostra Imperiale e Reale se degnasse di non permettere ch'egli rimanga con danno gravissimo privo d'un Archivio musicale dal quale ritraeva utilità, fama ed onore.

Quando l'Altezza Vostra Imperiale e Reale volesse accogliere la mia umile preghiera avrei cura che l'Archivio suddetto fosse posto in un locale conveniente con una memoria che attesterebbe agli avvenire la munificenza dell'Augusto Donatore. Di Vostra Altezza Imperiale e Reale devotissimo umilissimo servitore Francesco Caimi».



Tale supplica non ebbe però esito positivo e non ci è dato conoscerne il motivo. L'arciduca Leopoldo fu più sensibile alla richiesta del bibliotecario della Biblioteca Parmense Angelo Pezzana (1772-1862), il quale, avendo saputo che la raccolta appartenuta a Maria Luigia, documento prezioso dell'attività musicale del Ducato, era stata trasferita a Vienna, mise in moto la diplomazia del consigliere di Stato Gerolamo Nasalli (1792-post 1851) per cercare di ottenere in dono l'archivio musicale. Al Pezzana, geniale bibliotecario e figura di spicco nella cultura parmense della prima metà del XIX secolo, stava molto a cuore l'incremento della Parmense che, grazie alla sua instancabile opera durata più di mezzo secolo, poté tornare agli splendori dell'epoca aurea del Du Tillot e del Paciaudi. Egli pertanto desiderava aggiungere alle donazioni e agli acquisti di grande valore che già avevano arricchito la biblioteca anche l'archivio musicale della duchessa, alla cui munificenza si dovevano alcune acquisizioni librarie nonché l'ampliamento dei locali della Biblioteca.

L'azione mediatrice del Nasalli ebbe successo e la raccolta poté tornare a Parma, con grande soddisfazione del Pezzana, il quale, con lettera del 27 febbraio 1850, comunicò al Nasalli di aver ricevuto le undici casse contenenti «le opere in musica che già appartennero a S. M. l'amatissima nostra Sovrana e delle quali piacque all'Augusto suo erede far dono alla pubblica Biblioteca». Il mese seguente inviò una lettera all'arciduca «augusto e liberalissimo donatore» per pregarlo di accettare il titolo di «primo fondatore dell'archivio musicale della R. Biblioteca Parmense»: «Non potea giungere alla R. Biblioteca di Parma commessa alle mie cure più gradito e più nobile presente di quello che alla magnanimità della A.V.I. e R. è piaciuto farle a passati di per gentile mediazione dell'Ill.mo Sig. Consigliere di Stato Girolamo Nasalli. Io mi sono fatto debito di collocare l'Archivio musicale che fu della Maestà di Maria Luigia mia ognor rimpianta Sovrana, tra le cose più pregiate di questo Istituto. Tale sontuoso donativo è doppiamente caro alla città

Cantata La nascita del Re di Roma di A. Blondeau dedicata a Maria Luigia Imperatrice di Francia e regina d'Italia. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.126.

di Parma vale a dire per essere appartenuto a quella incomparabile signora che per un terzo di secolo fu la benefattrice non solo di questo Istituto, ma di tutti gli Stati suoi; e perché ne vede arricchita la Biblioteca Parmense della mano munificentissima dell'eccelso Principe cui tanto degnamente Maria Luigia elesse a suo erede. Supplico l'A.V.I. e R. di accogliere benignamente i miei più devoti ringraziamenti insieme all'umile omaggio della mia servitù; e di degnarsi permettermi che nel registrare né fasti di questa Biblioteca il nome dell'augusto e generoso donatore segnalarlo possa colla appellazione di primo Fondatore dell'Archivio musicale di essa Biblioteca,
Con profondissimo ossequio, ed indelebile rispettosa riconoscenza mi rassegnò
Angelo Pezzana».

L'archivio musicale, entrato in biblioteca, fu collocato nella sala della biblioteca personale di Maria Luigia – dove era sistemata anche la parte libraria – in appositi cassabanchi posti al centro.

Negli anni seguenti la raccolta musicale continuò ad essere incrementata dal Pezzana, il quale non considerò l'archivio della duchessa un fondo chiuso, ma «la raccolta musicale della Biblioteca» che doveva svilupparsi come quella libraria. L'altra importante raccolta musicale, l'archivio musicale dei duchi di Borbone, fu acquisita dopo l'Unità d'Italia, nel 1865, per cui nel 1850 quello di Maria Luigia era l'unico fondo musicale della R. Biblioteca e in esso il Pezzana fece confluire tutte le opere musicali che la sua sollecitudine e la sua passione di bibliofilo riuscivano ad acquistare o ottenere in dono, come la partitura autografa di Paër *Il Sargino ossia l'allievo dell'amore* donata dai fratelli Edoardo e Celestina Dall'Asta, figli di Amenaide di Moreau de Saint-Méry e nipoti del famoso amministratore degli Stati Parmensi al tempo del dominio francese. Inoltre, con la stessa munificenza dimostrata da Maria Luigia, il bibliotecario metteva l'archivio a disposizione della Reale Orchestra per la sua attività teatrale.

La storia dell'archivio musicale di Maria Luigia si conclude nel 1889 con il suo trasferimento presso la Sezione Musicale della Biblioteca Palatina, istituita in quell'anno, dopo la nascita del Regio Conservatorio di musica. Giovanni Mariotti, animatore della riforma che trasformò la vecchia Scuola di musica in Conservatorio di Stato, volle che al nascente istituto fosse affiancata una biblioteca che non fosse solo un supporto didattico, ma anche un istituto pubblico, nel quale si sarebbero conservate tutte le raccolte musicali della città. Pertanto, assieme all'archivio di Maria Luigia, anche gli altri fondi musicali della Palatina e tutte le raccolte di musica del Conservatorio confluirono nella nuova istituzione, secondo quanto stabiliva il Regio Decreto del 14 luglio 1889. Smembrato e parzialmente incorporato fra le raccolte moderne della Biblioteca, oggi, grazie al paziente e prezioso lavoro di recupero svolto dal bibliotecario Marcello Pavarani, l'archivio musicale di Maria Luigia risulta ricostituito nella sua integrità

e, secondo quanto prescriveva l'articolo 5 del decreto istitutivo della Sezione Musicale, collocato in una sala denominata “Sala Maria Luigia”.

Divisione della musica e consistenza numerica

Assieme alla musica ci sono pervenuti due inventari dell'archivio. Il primo fu redatto nell'ottobre del 1843, quando cioè Maria Luigia era ancora in vita e la raccolta era nella sua ultima fase di sviluppo, dall'archivista di corte Vittorio Simonis, il quale divise tutta la musica in quattro sezioni:

- «1. Indice della musica vocale ed strumentale
2. Indice della musica pel ballo
3. Indice della musica vocale profana e sacra
4. Indice della musica strumentale per orchestra».

Tale divisione, non rispondente ad alcun criterio bibliografico-musicale, aveva finalità pratiche; il suo scopo non era quello di classificare la musica, ma di ordinarla secondo la sua destinazione, per poterla reperire con facilità in caso di esecuzione nelle varie occasioni musicali.

Sulla base di questo indice topografico, nel 1857, quando la raccolta era stata già consegnata alla R. Biblioteca Parmense, Giovanni Mantelli, conservatore delle stampe, compilò un inventario-catalogo ordinato alfabeticamente per autore e che rispecchia l'entità totale della raccolta.

Nel 1869, infine, il bibliotecario che successe al Pezzana, Federico Odorici, in una relazione indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione, descrisse minuziosamente la raccolta con particolare riferimento all'entità numerica di ciascun genere musicale e alle mancanze dei volumi e delle cartelle risultanti a quella data. Dal suo prospetto risulta che l'archivio comprendeva 552 volumi e 135 cartelle, in particolare 4.123 pezzi di musica a stampa e 1.060 manoscritti, per un totale dunque di 5.183 pezzi.

Dopo la definitiva sistemazione presso la Sezione Musicale ed il ritrovamento di volumi che mancavano, oggi risulta che la consistenza numerica dell'archivio è di oltre 6.000 unità bibliografiche, di cui oltre 5.000 edizioni e oltre 1.000 manoscritti. In dettaglio la raccolta comprende:

Volumi numerati in oro dal n. 1 al n. 554, e a matita dal 555 al 624.
Volumi numerati a matita con numeri romani dal I al CCCCXXV.

Musica da ballo
Waltzer: 30 cartelle
Galoppe: 5 cartelle

Quadriglie: 4 cartelle
Polonesi: 4 cartelle

Musica vocale profana
Arie, cavatine, romanze: 4 cartelle
Duetti: 3 cartelle
Terzetti: 4 cartelle

Musica vocale sacra
Messe e salmi da vivi: 23 cartelle
Messe e salmi da morti: 5 cartelle

Musica strumentale
Sinfonie: 34 cartelle
Armonie: volumi rilegati comprendenti oltre 70 unità bibliografiche

Teoria musicale
1 edizione (Alexandre Etienne Choron, *Principes de composition des Ecoles d'Italie*, Parigi, Auguste Leduc, 1808).

Documenti
1 volume manoscritto (*Indice delle accademie di corte dal 1821 al 1826*)

L'archivio fu costantemente incrementato da Maria Luigia nel corso di tutta la sua vita principalmente attraverso acquisti che effettuava a Parigi – capitale europea dell'editoria e del commercio librario –, a Vienna – grazie ai contatti con il precettore di suo figlio, il conte Moritz von Dietrichstein – e a Parma, dove erano attive alcune librerie fra cui quella dei fratelli Tovagliari che avevano intrapreso l'attività tipografica musicale. Nell'archivio confluivano anche le copie manoscritte destinate a tutte le occasioni musicali legate alla corte: le feste da ballo, le accademie, le funzioni religiose. Copista di corte per un trentennio fu Serafino Molla, il quale, sotto il vigilante controllo del maestro di cappella Ferdinando Simonis, predisponava le parti per i cantanti e per gli orchestrali e copiava i brani che Simonis riduceva o trascriveva per organici cameristici o per pianoforte solo. Frutto della sua attività è anche l'*Indice delle Accademie di corte dal 30 novembre 1821 al 12 gennaio 1827*, elenco che contiene i titoli dei brani eseguiti nei concerti di corte e i nomi degli esecutori.

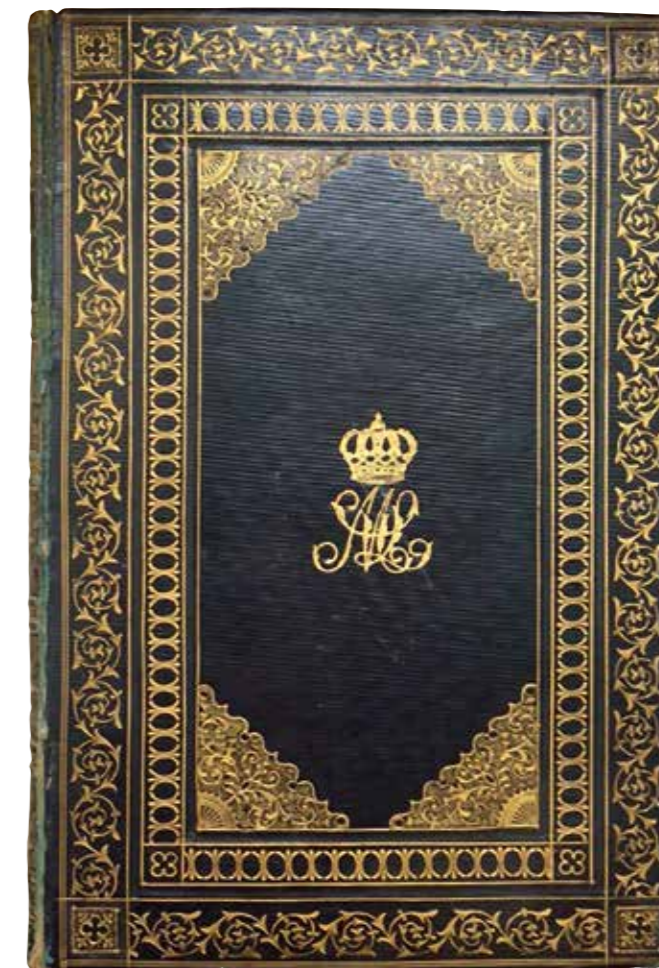
Un discorso a parte va riservato all'attività di copiatura delle musiche necessarie all'attività dell'armonia ducale, complesso di strumenti a fiato che godeva di una certa autonomia rispetto all'orchestra. Come precisava l'articolo 9 del *Decreto sovrano riguardante alla ducale Orchestra* del 1822, «L'armonia viene eseguita

dai professori da strumento a fiati della Ducale Orchestra; a questi si possono aggiungere de' professori della città quando ciò sia riconosciuto necessario al compimento della perfetta armonia». Il complesso svolgeva la sua attività a corte durante i pranzi, i ricevimenti, tutte le occasioni straordinarie e durante i balli nel corso delle feste del carnevale; per la copiatura della musica il capo dell'armonia Martin Scholl si avvale dell'opera di diversi copisti, fra cui Johann Kolbell, clarinetto del complesso strumentale che annualmente componeva musica da ballo per la corte.

La musica da ballo è largamente rappresentata nell'archivio di Maria Luigia: in particolare la sezione dei valzer che comprende, oltre la produzione locale dei musicisti attivi nell'ambito della corte, anche le edizioni acquistate negli ultimi anni della sua vita a Vienna. Vi è dunque documentata quella *Wiener Musik* con i valzer di Johann Strauss padre (1804-1849) e di Josef Franz Karl Lanner (1801-1843), che fu il primo vero grande artefice del valzer viennese.

Nella raccolta musicale della duchessa è molto cospicuo anche quel repertorio pianistico, di gusto *Biedermeier*, costituito da variazioni, rondò, trascrizioni, riduzioni, *morceaux de salon*: il copiosissimo elenco di pezzi pianistici testimonia lo sviluppo dell'editoria musicale che, per andare incontro alle richieste delle istituzioni e del pubblico – infatti era in aumento la schiera dei dilettanti che suonavano nei salotti domestici i *morceaux favoris* – pubblicava le opere dei compositori più richiesti. Significative le composizioni di Carl Czerny (1791-1857), musicista viennese devoto allievo di Beethoven e grande didatta di pianoforte, fra cui le impegnative *Variations brillantes pour le pianoforte* che Maria Luigia riusciva ad eseguire brillantemente dimostrando il suo talento, pur da dilettante qual era.

Infine, non manca nell'archivio il repertorio melodrammatico – la sovrana infatti amava molto anche il teatro, che frequentava assiduamente – rappresentato soprattutto dai pezzi staccati e ridotti per la voce ed il pianoforte oppure per pianoforte solo. Rossini, l'autore guida della casa Ricordi dopo il trionfante successo ed il predominio assoluto decretati alla Scala nel 1812 con *La pietra del paragone*, è il compositore più rappresentato; sono altresì presenti numerosi brani d'ope-

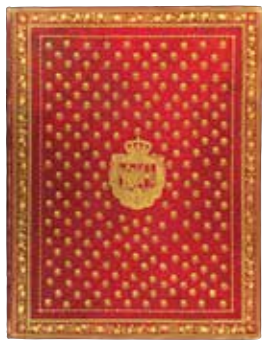


Manoscritto in pergamena rilegato in marocchino blu dal legatore di corte Bozerian le jeune. Redatto a Parigi attorno al 1810, presenta i piatti riccamente decorati in oro con il monogramma coronato di Maria Luigia. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, M.L.A.I.



Volume con legatura in marocchino verde con l'insegna di Maria Luigia imperatrice costituita da due scudi: quello di sinistra con l'aquila napoleonica, quello di destra con l'arma gentilizia della casa d'Austria imperiale. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.20.

Volume con legatura in marocchino rosso con motivi floreali decorati in oro e lo stemma imperiale di Maria Luigia. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.279.



ra di quei musicisti affermatosi in Italia tra la scomparsa dei grandi maestri del Settecento e l'avvento dello stesso Rossini, quali Ferdinando Paër (1771-1839), Stefano Pavesi (1779-1850), Johann Simon Mayr (1763-1845), Giuseppe Mosca (1772-1839) e i contemporanei del grande pesarese Francesco Morlacchi (1784-1841), Nicola Vaccai (1790-1848), Saverio Mercadante (1795-1870), Giovanni Pacini (1796-1867), Michele Carafa (1787-1872).

Le legature

Nell'archivio musicale di Maria Luigia si possono identificare due diverse tipologie di legature che riflettono altrettante epoche storiche, quella imperiale e quella ducale: riconoscibili le prime per la loro sontuosità e preziosità, le seconde per la loro semplicità ed essenzialità. Lo stemma che figura sui piatti delle legature è un altro elemento di riconoscimento della provenienza dei volumi: su quelli appartenenti al primo nucleo francese figura l'insegna di Maria Luigia imperatrice o quella di Napoleone con l'aquila d'oro al volo abbassato che afferra con gli artigli i fulmini della guerra, mentre sui volumi legati a Parma fu impresso più semplicemente il monogramma della duchessa o il suo stemma ducale.

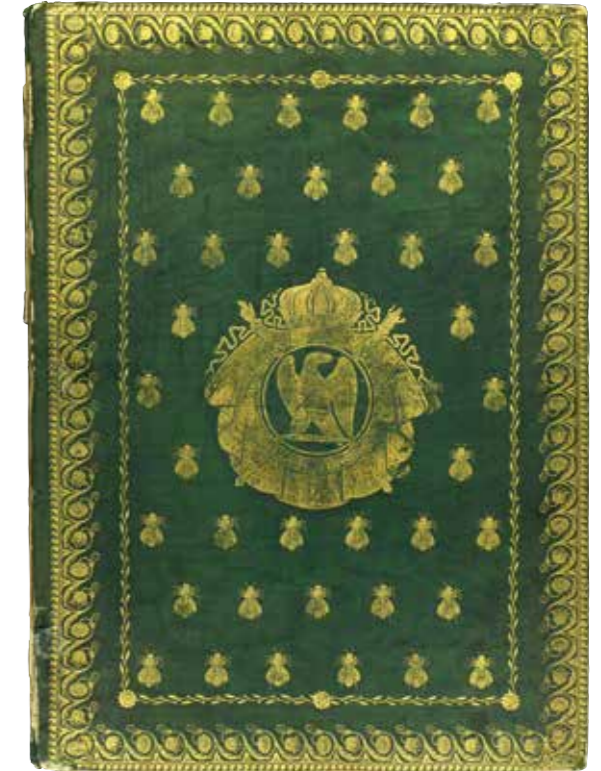
Anche se l'imperatore non attribuiva importanza all'ornamentazione dei libri – a lui interessava che fossero solidi e che si aprissero bene – volle una biblioteca in sintonia con l'arredamento della sala. Allo "stile impero" diffuso dagli architetti di Napoleone Charles Percier (1764-1838) e Pierre François Fontaine (1762-1853) – ai quali si devono i rifacimenti in stile neoclassico degli interni alla Malmaison e a Compiègne –, si ispirarono i legatori che lavorarono per la corte. Per completare la decorazione delle sale dove erano conservate le biblioteche degli imperatori, anche le legature furono rivestite di dorature e i disegni si ispirarono all'antico e alla spedizione in Egitto del 1798: sfingi, obelischi, palme, lire, maschere, treppiedi, fregi e *roulettes* greco-romane sono gli elementi delle cornici più ricorrenti sui piatti e sui dorsi dei volumi. Altri disegni dorati ricordano i ricami del sontuoso mantello di velluto rosso indossato dall'imperatore durante la cerimonia della consacrazione, come si vede nel celebre dipinto di Jacques-Louis David: ghirlande e corone di foglie di leccio, lauro e soprattutto api stilizzate che simboleggiano la gloria e l'operosità del nuovo Impero.

La legatura è in marocchino leggero a grana lunga rosso e verde (il famoso "verde impero") che, in un periodo di crisi economica e di difficoltà di reperimento di pelli, rappresentava il massimo della ricercatezza e della preziosità. Il dorso è liscio, senza nervi, diviso in compartimenti, secondo la nuova tecnica introdotta da Bozerian "a dorso spezzato e piatto" che, a differenza della tradizionale legatura a nervi, permetteva un'apertura del libro più facile. Perché la doratura dei volumi collocati nella libreria apparisse in tutto il suo splendore, venivano ri-

portati sul dorso gli stessi elementi decorativi dei piatti, a fasce, intervallati dal nome dell'autore, dal titolo e dal numero progressivo del volume, tutti impressi in oro. Nell'interno del piatto anteriore, rigorosamente ricoperto come i fogli di guardia di *tabi*, seta verde marezzata di Lione, è incollato un piccolo cartiglio sul quale si possono leggere il nome e l'indirizzo del legatore: «Susse, papetier de Sa Majesté l'Impératrice et Reine, Passage des Panoramas n. 7, à Paris». A questi e ad un certo Lafitte si deve la legatura della maggioranza dei volumi di musica provenienti dalla Francia. Solo un manoscritto è opera del grande Bozerian "le jeune" – il legatore di corte artefice di parte della biblioteca libraria dell'arciduchessa –, l'unico in pergamena, legato in marocchino blu a grana lunga, con le carte di guardia in seta rosso corallo ornate da una *roulette* a motivi floreali.

Le legature realizzate a Parma, pur non essendo costituite da materiale ricercato e prezioso, ricalcano nello stile quelle francesi. Più essenziali e lineari, sono in prevalenza in marocchino verde, con decorazioni e taglio in oro o anche in semplice cartone ricoperto con carta rossa ad imitazione della preziosa pelle (carta marocchinata). La decorazione è limitata a leggere cornici a fiori stilizzati o a essenziali elementi geometrici, ripetuti singolarmente sui dorsi. La maggior parte dei volumi riporta sui piatti, impresso in oro, il semplice monogramma di Maria Luigia sormontato da corona, mentre solo su alcuni figura lo stemma ducale costituito dal gran quarto dello stemma d'Asburgo-Lorena centrale e dalle due metà degli stemmi dei Farnese, duchi di Parma e Piacenza e dei Gonzaga, signori di Guastalla.

La fornitura di marocchino verde e rosso "soprafino" dai pella Francesco Pellard ed Eusebio Roumegous Santa Maria ai legatori «per legare i libri di musica per l'archivio particolare di S.M.», l'acquisto di «libretti in oro battuto in foglio» per le incisioni in oro, di carta colorata e di *ermesino*, seta leggera e preziosa simile al *tabi*, per rivestire i fogli di guardia, testimoniano la presenza a Parma di un valido artigianato di origine francese. Dal 1765, quando era a servizio del duca Louis Antoine Laferté che realizzava belle legature secondo la tradizione francese, all'epoca in cui era attivo Bodoni, si erano trasferiti a Parma dalla Francia, per l'aumentata richiesta, molti abili legatori, per cui si poté sviluppare un artigianato locale formato nel buon gusto e nella manualità con i grandi *relieurs* francesi. Sono diversi i nomi dei librai-legatori che ricorrono nelle fatture di pagamento: Giovanni Signifredi, Sante Bianchi, Giuseppe Mussi, Giuseppe Rossetti. Al primo di essi Maria



Volume con legatura in seta verde con impressioni in oro di api stilizzate e lo stemma napoleonico con l'aquila al volo abbassato che afferra con gli artigli i fulmini della guerra. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.280.

Volume con legatura in marocchino nero con ricche cornici e disegni ispirati all'antico e alla spedizione in Egitto di Napoleone e al centro lo stemma ducale di Maria Luigia. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.A.VIII.



Luigia nel 1816, appena arrivata nel Ducato, diede l'incarico di legare diverse opere provenienti da Parigi e di attribuire ai volumi una numerazione progressiva che continuava quella iniziata in Francia.

In questa decisione, come nella scelta dei materiali, è ravvisabile la volontà della duchessa di dare un assetto definitivo alla sua raccolta e di renderla un corpus omogeneo dal punto di vista estetico.

R.N.

Legature dell'Archivio di Maria Luigia

5 volumi con legatura in marocchino rosso, 1 volume in carta marocchinata con iniziali N. L., 2 volumi con legatura in marocchino verde, 1 volume con legatura in marocchino marrone, 1 volume con legatura in marocchino blu.

FERDINANDO PAËR, *Recitativo ed aria eseguita nell'Imp.e Teatro di St. Cloud pel giorno nomastico di Sua Maestà l'Imperatrice Maria Luigia Regina d'Italia con musica nuova del suo umil.mo dev.mo ossq.mo servitore Ferdinando Paër*, manoscritto cartaceo, 1810-1813 c. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.10/1.

FERDINANDO PAËR, *L'allievo dell'amore. Dramma eroicomico in due atti di F.do Paër*, manoscritto cartaceo, autografo, 1803 c. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.624/I.

FERDINANDO PAËR, *L'Agnese, drama semiserio. Musica del Sig. Ferdinando Paër, direttore delle musiche e spettacoli particolari di Sua M. l'Imperatore e Re, membro della Reale Accademia di Belle Arti a Napoli accademico filarmonico di Bologna*, manoscritto cartaceo, 1810 c. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.138.

LEOPOLD KOZELUCH, *Trois sonates pour le clavecin ou pianoforte, composées et dédiées à Madame la comtesse d'Ulfeld par Leopold Kozeluch*, Vienna, au Magazin de l'Auteur, inizio del XIX sec. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.3/1.

LEOPOLD KOZELUCH, *Trois sonates pour le clavecin ou pianoforte avec l'accompagnement d'un violon et violoncello composées et dédiées a Son Altesse Royale Madame l'Archiduchesse Marie Louise d'Autriche...* op. 48, Vienne, au Magazin de musique dans la Dorotheer Gasse, inizio del XIX sec. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.4/7.

MAURO GIULIANI, *XVIII Leçons progressives pour la guitarre composée par Mauro Giuliani, op. 51*, Wien, Thadé Weigl, inizio del XIX sec. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.105/2.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Scène d'Iphigénie en Aulide, présentée à Sa Majesté Marie Louise d'Autriche, Imperatrice de France et Reine d'Italie par... Ch. J. Baron*, manoscritto membranaceo, 1810. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.A.I.

FERDINANDO PAËR, *Marie Louise au berceau de son fils, romance. Paroles de M.r Gentil, musique de Mr Paër*, Paris, Imbault, 1810 c. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.85/1.

JOHANN NEPOMUK HUMMEL, *Cantate exécutée à l'Hôtel de l'Ambassade de France à Vienne pour célébrer le mariage de leurs Majestés l'Empereur des Français et Marie Louise d'Autriche, musique de Jean Nep. Hummel*, manoscritto cartaceo, 1810. Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.71.

FERDINANDO SIMONIS, *Annunzio del vicino arrivo di Sua Maestà la Principessa Imperiale Arciduchessa d'Austria Maria Luigia Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla. Cantata dell'avvocato Ferdinando Maestri posta in musica dal maestro Ferdinando Simonis ed umiliata alla prefata Maestà Sua in occasione della faustissima sua venuta in Parma il dì 20 aprile 1816*, manoscritto cartaceo, 1816. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.133.

GIAMPAOLO MAGGI, *L'omaggio del cuore. Cantata destinata a festeggiare l'arrivo in Piacenza di S.M. la Principessa Imperiale Maria Luigia*, Piacenza, Del Majno, 1816. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.A.VI.

GIUSEPPE VERDI, *I lombardi alla prima crociata. Dramma lirico in quattro atti di Temistole Solera posto in musica ed umilmente dedicato a Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d'Austria: n. 10 Scena e cavatina "La mia letizia infondete"*, Milano, Giovanni Ricordi, [1844]. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.A.CCCLI/3.

ADAMO ADALBERTO CONTE DI NEIPPERG, *Six valse autrichiennes arrangées pour Sa Majesté l'Impératrice Marie Louise par le Lt General C.t de Neipperg*, manoscritto autografo, 1814. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.58/3.



Volume con legatura in marocchino marrone riccamente decorato con l'insegna ducale di Maria Luigia costituito dal gran quarto dello stemma d'Asburgo-Lorena centrale e dalle due metà degli stemmi dei Farnese duchi di Parma e Piacenza e dei Gonzaga signori di Guastalla. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.A.XXXII.

Accademie dal 30 novembre 1821 al 12 gennaio 1827, manoscritto cartaceo, [182.]. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, ML.G.1.

Avviso di corte, Parma, 6 dicembre 1843. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Archivio della Soprintendenza dell'Orchestra Ducale, b. 1843.

GIOVANNI BOTTESINI, *Lettera al conte di Bombelles, Crema, 15 novembre 1843*. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Archivio della Soprintendenza dell'Orchestra Ducale, b. 1843.

GIUSEPPINA STREPPONI, *Lettera al conte Sarvitale, Milano, 1 luglio 1843*. Parma, Biblioteca Palatina-Sezione Musicale, Archivio della Soprintendenza dell'Orchestra Ducale, b. 1843.

3. La Biblioteca privata di Maria Luigia

In fondo alla Galleria Petitot, una scaffalatura costruita nel vano della porta, che negli anni del Ducato congiungeva la Biblioteca pubblica agli ambienti privati di Sua Maestà, custodisce ora i libri di Maria Luigia, o meglio parte di essi. Gli spazi ci sono noti grazie ai *Monumenti e munificenze di [...] Maria Luigia [...]* Opera pubblicata a cura del [...] Conte Carlo di Bombelles (Parigi 1845), che



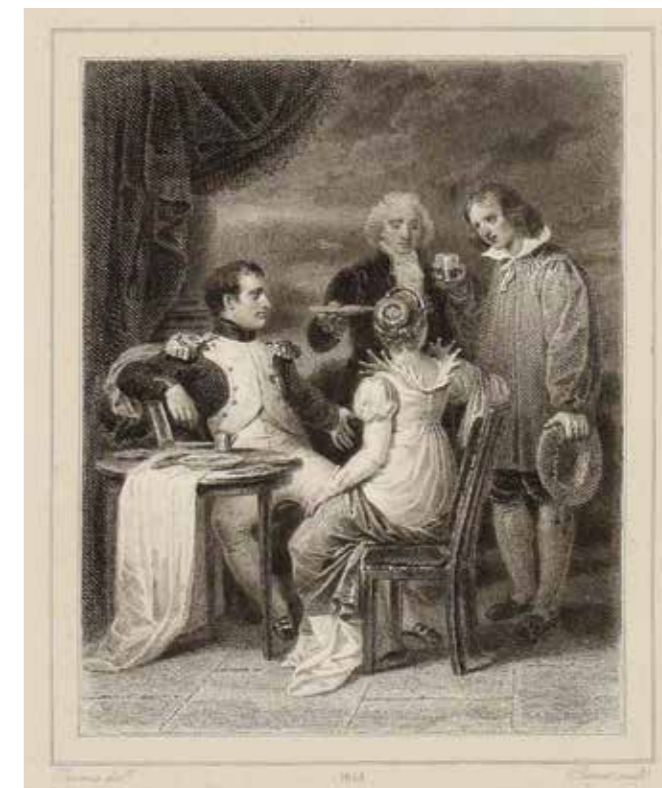
Pietro Mazza del.,
Isidore-Laurent
Deroy lit., Lit.
Formentin & C. imp.,
«Biblioteca particolare
di Sua Maestà nel
Palazzo Ducale di
Parma», litografia,
in *Monumenti e
munificenze...*, fasc.
III, tav. 37. Parma,
Biblioteca Palatina,
Pal. 8163.

alla biblioteca della duchessa dedica un capitolo illustrato dalla relativa litografia. Quasi contemporaneamente, sempre nel 1845, Jules Lecomte nel secondo volume di *Parme sous Marie Louise* descrive la ricca collezione, sottolineandone il costante accrescimento: «*Cette riche bibliothèque, qui comprend les deux tiers environ de livres français, s'augmente tous les jours des plus belles éditions qui se publient en Europe sur toutes les spécialités*». Alcune albumine del XIX secolo, poi, ne illustrano l'apparato decorativo e gli arredi. La duchessa, infatti, aveva voluto far apprestare un'aula per la sua Biblioteca particolare all'interno della residenza ducale e «i lavori per l'adattamento, eseguiti con gusto finissimo, apportarono al suo privato erario una spesa di circa ventiquattromila lire» (MARUFFI 1893, p. 4). La splendida sala neoclassica predisposta dagli architetti Bettoli e Gazola, con la volta decorata da Girolamo Magnani, come è noto, è stata demolita nel 1956, insieme a quel che restava del Palazzo ducale dopo i gravi danneggiamenti della guerra. Una nota manoscritta di Paolo Gazola del 1839, però, redatta quando ne disegnava gli scaffali lignei, restituisce i numeri della raccolta: 11.768 erano allora le opere francesi, 869 le inglesi, le tedesche 1.686, 820 le italiane e 36 le latine, cui si aggiungevano 444 libri a figure di grande formato e 62 di botanica (ASPr, Casa e Corte, in MINGARDI 1992, p. 150).

La Biblioteca, formatasi nel suo nucleo iniziale a Parigi e che aveva seguito Maria Luigia, di lì a Vienna nel 1814 e poi a Parma, contava, secondo una stima espressa nel quadro ereditario circa 20.000 volumi, ora dispersi in diverse istituzioni, ma anche presso collezioni private europee e americane.

Alla morte di Maria Luigia, infatti, venne ereditata per la parte principale dall'arciduca Leopoldo d'Austria, suo figlioccio e figlio dell'arciduca Ranieri, viceré del Lombardo-Veneto e zio della duchessa. La parte più cospicua della raccolta fu quindi spedita a Vienna e in Austria rimase fino agli inizi degli anni Trenta del Novecento, quando venne irrimediabilmente smembrata. Messa in vendita dall'ultimo degli eredi, l'arciduca Franz Salvator – dopo un tentativo affidato al mercante E.A. Seeman, a Lipsia, che non riuscì a venderla in blocco – nel 1931 l'antiquario berlinese Martin Breslauer ne mise in mostra i capolavori nella Staatsbibliothek: 800 volumi sono ora conservati al Musée National des Châteaux di Malmaison, dono al governo francese dei coniugi Jaffè per celebrare le loro nozze di diamante, e altri 152 alla

*Deveria delin.^t, Prevost
scul.^t, Napoleone
parla con un fattore,
tavola, in Napoléon et
ses contemporains...,
Parma, Biblioteca
Palatina, B.M.Luigia
121.*





Costume Parisien, tavola incisa, in *Giornale delle dame*, Firenze, Balatresi, 1824, n. 133. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 093.

Fondazione Martin Bodmer di Cologny presso Ginevra. Un lotto di 145 opere in 512 volumi e di 184 lettere apparve sul mercato nel 1985 all'asta londinese di Christie's (cfr. *Napoleon, Nelson and their Time. The Calvin Bullock Collection*, London, Christies, Manson and Wood Ltd, 1985, n. 172) e appartiene ora alla Biblioteca Palatina, grazie alla generosità di Pietro Barilla che, con la sua famiglia, volle restituirlo alla sua sede più congeniale.

Se «la varietà e il pregio delle opere appartenute alla duchessa sono ricavabili dagli elenchi che ci sono pervenuti», in particolare quello che descrive sommariamente il contenuto delle 147 casse spedite da Parigi a Vienna nel 1814 e i due cataloghi Breslauer (*Die Bibliothek Napoleon I und die Kaiserin Marie Luise...*, Berlin, 1931, e *Naturwissenschaften und Reisen, aus der Bibliothek der Kaiserin Marie Luise...*, Berlin, 1933), il catalogo dell'asta Christie's ci restituisce un'im-

magine della raccolta ora conservata in Palatina, almeno in parte condizionata dagli interessi del precedente proprietario, il banchiere americano Calvin Bullock (1867-1944). Massiccia è la presenza di libri di argomento storico, in particolare di storia francese dei secoli XVIII-XIX, con grande attenzione al periodo napoleonico e alla figura di Napoleone. Ne sono un esempio in mostra le tavole di *Napoléon et ses contemporains*, a cura di Auguste de Chambure, ufficiale dell'Impero (Parigi 1824), che della vita dell'imperatore rappresentano episodi e fatti salienti.

Anche sul versante letterario, il fondo raccoglie opere di autori in gran parte francesi: da Jean de La Fontaine, in un'elegante edizione delle *Oeuvres* corredata da tavole, alla narrativa femminile in voga nei primi decenni del XIX secolo, particolarmente amata dalla duchessa. Non mancano classici latini, autori italiani, ma anche inglesi e americani, e tra i tedeschi, in traduzione, un'edizione del *Don Carlo* di Friederich Schiller, legata in velluto rosso e protetta da guardie di seta avorio marezata.

Speciale predilezione nutriva Maria Luigia per la letteratura di viaggi: nelle bacheche ne offrono un saggio la serie dei 112 volumi dei "Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire" (rivista fondata nei primi decenni dell'Ottocento da Jean Baptiste Eyriès e Conrad Malte Brun e che annovera Alexander von Humboldt tra i suoi collaboratori), e le tavole delle *Aventures les plus curieuses des voyageurs, extraites des relations anciennes et modernes* pubblicate da Pierre Blanchard.

Testimoniano, infine, l'amore della duchessa per le discipline artistiche le raccolte iconografiche: si ammirano in mostra le tavole della *Galerie du Luxembourg, des Musées, Palais et Chateaux royaux de France* e le incisioni acquerellate di *Le Plutarque français: vies des hommes et femmes illustres de la France, avec leurs portraits en pied*. Ricordiamo, da ultimo, ma tra le opere di maggior rilievo e pregio, il *Dictionnaire historique et critique* di Pierre Bayle.

La biblioteca è da tempo oggetto di un complesso lavoro di studio e ricerca, da parte di Loretta Campanini, già collega bibliotecaria in Palatina; dopo l'articolo apparso nel 2001 su «Accademie e Biblioteche d'Italia», cui molto deve questo breve scritto, è di prossima pubblicazione un volume che intende docu-



Ducis pinxit, Boilly sculp., La musique, in *Galerie du Luxembourg...*, Liv. 3.^e, Pl. 10. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 132.

mentare non solo la ricchezza storica del fondo, ma anche le vicende che hanno portato alla sua formazione, alla crescita e alla dispersione finale, e recuperare, in un quadro il più possibile ampio e fedele, la dimensione privata della sovrana, con i suoi gusti e i suoi interessi. Il libro, con il catalogo completo di quanto conservato in Palatina e gli esiti delle indagini archivistiche e documentarie, condotte non solo sulle fonti locali, restituirà un tassello della storia di Parma durante il governo luigino e della storia delle accessioni e delle stratificazioni librerie, «segmento logico di un mondo concettuale, letterario, informativo». In attesa che i risultati di Laretta Campanini divengano a loro volta sollecitazione a nuovi percorsi di indagine, i volumi in mostra nelle bacheche della Galleria Petitot offrono un piccolo saggio dell'editoria dell'Impero e della Restaurazione, in una biblioteca moderna, senza il gusto per il collezionismo antiquario, ma non priva di attenzioni bibliofile; le scelte della duchessa sono governate dai suoi interessi particolari e dai consigli dei più stretti collaboratori, dalle mode dell'epoca e dai modelli culturali presenti nelle corti europee di Parigi, Vienna e Parma.

G.M.D.R.

CHARLES-RENÉ DE BOMBELLES, *Monumenti e munificenze di S.M. la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla...*, Parma-Parigi, Lit. Formentin & C. imp., 1845. Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 8163.

Napoléon et ses contemporains. Suite de gravures représentant des traits d'héroïsme, de clémence, de générosité, de popularité, avec texte, publiée par Auguste de Chambure, Paris, Bossange père, Bossange frères, 1824, 47 tavole in doppio stato. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 121.

FRANCOIS SIMON PASCAL GERARD; PIERRE ADAM, *Collection des portraits historiques* de M. le baron Gerard, gravés à l'eau forte par M. Pierre Adam, précédé d'une notice sur le portrait historique, Paris, Urbain Canel, 1826. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 129.

ETIENNE GERY LENGLET, *Histoire de l'Europe et des colonies européennes, depuis la guerre des sept ans jusqu'à la révolution de juillet 1830*, Douai, V. Adam, poi Paris, Pougny, 6 vv., 1837-1840. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 062.

Jahrbücher der Literatur, Bd. 1 (jan.-mar, 1818-), Wien, Carl Gerold, 1818-. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 055.

ADRIEN JARRY DE MANCY, *Atlas historique et chronologique des littératures anciennes et modernes, des sciences et des beaux-arts*, d'après le méthode et sur le plan de l'atlas de A. Lesage (comte de Las Cases) et propre a former le complément de cet ouvrage, Paris, J. Renouard, 1831. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 133.

JEAN DE LA FONTAINE, *Oeuvres*, Nouvelle édition, revue, mise en ordre, et accompagnée de notes, par C.A. Walckenaer, Paris, Lefèvre, 1821-1823, Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 111.

CHARLES PINOT DUCLOS, *Oeuvres complètes de Duclos précédées d'une notice sur sa vie et ses écrits par M. Auger, de l'Académie française*. Tome premier [-neuvième], Nouvelle édition, Paris, Janet et Cotelle, 1820-1821. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 019.

MARIA EDGEWORTH, *Hélène*, traduit de l'anglais par Louise Sw.-Belloc, Paris, A. Guyot, 1834, 3 vv. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 065.

QUINTUS HORATIUS FLACCUS, *Delle opere di Q. Orazio Flacco* recate in versi italiani. Tomo 1. [-4.], In Napoli, dalla stamperia Reale, 1820, 4 vv. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 048.

FRIEDRICH SCHILLER, *Don Carlo infante di Spagna*, poema drammatico, traduzione del cavaliere Andrea Maffei, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1842. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 113.

Giornale delle dame, Firenze, Balatresi, 1822-, continuazione di *Giornale del genio. Varietà* (anch'esso posseduto). Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 093.

Encyclopédie des dames, On souscrit a Paris, chez Audot, libraire, éditeur de l'Encyclopédie des dames, de l'herbier de l'amateur, etc., rue de Macons-Sorbonne, no. 11, 1821. Prospetto della collana e elenco di altre opere in vendita presso la libreria. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 07.

PIERRE BOITARD, *La botanique des dames*. Tome premier [-3.], Paris, Audot, 1821, 3 vv. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 07 03.1.

Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire, ou recueil des relations... publiées par MM. J.B. Eyries et Malte-Brun, Paris, Librairie de Gide fils, 1819-1865. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 024.

PIERRE BLANCHARD, *Aventures les plus curieuses des voyageurs, extraites des relations anciennes et modernes*. Rédigées par Pierre Blanchard. Ouvrage propre à l'instruction et à l'amusement; et faisant suite au Voyageur de la jeunesse. Orné de 32 figures en taille-douce, Paris, Le Prieur, P. Blanchard, 4 vv., 1815-1817. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 012.

Galerie du Luxembourg, des Musées, Palais et Chateaux royaux de France, contenant la collection des tableaux de l'école française, depuis David, gravée au burin [...] et publiée par Augustin Liébert, marchand d'estampes, Paris, chez l'éditeur, imprime chez Paul Renouard, 1828. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 132.

EDOUARD MENNECHET, *Le Plutarque français, vies des hommes et femmes illustres de la France, avec leurs portraits en pied*, Paris, Crapelet, 1835-1841, 9 vv. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 114.

PIERRE BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, Nouvelle édition, augmentée de notes extraites de Chaupepié, Joly, La Monnoie, Leduchat, L.-J. Leclerc, Prosper Marchand, [...] Tome premier [-seizième], Paris, Desoer, 1820. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 015.



Edouard Mennechet, *Le Plutarque français...*, frontespizio inciso. Parma, Biblioteca Palatina, B.M.Luigia 114.

Bibliografia essenziale

Fonti a stampa

«Gazzetta di Parma», 1 giugno 1816; F. ODORICI, *La Nazionale Biblioteca di Parma, Relazione*, Torino, Tip. Favale, 1873; *Correspondance de Marie-Louise 1799-1847. Lettres intimes et inédites à la Comtesse de Colloredo et à m.lle De Poutet depuis 1810 Comtesse de Crenneville*, Vienne, Charles Gerold fils Editeurs, 1887, 13 luglio 1809; G. MARUFFI, *La Biblioteca Palatina di Lucca*, in «Rivista delle Biblioteche», IV (1893), pp. 3-7; L. MODONA, *Topografia della Reale Biblioteca di Parma. Cenni descrittivi*, Parma, Tipografia Ferrari e Pellegrini, 1894; P. DELALAIN, *L'imprimerie et la Librairie à Paris de 1789 à 1813 renseignements recueillis, classés et accompagnés d'une introduction*, Paris, Delalain frères, 1899; A. DEL PRATO, *Le spese della Casa ducale di Sua Maestà Maria Luigia*, in «Aurea Parma», A. II/1 (1913), p. 20-28; E. DEVILLE, *La reliure française*, Paris, Eds. G. van Oest, 1931; *Die Bibliothek Napoleon I und die Kaiserin Marie Luise*, ausstellung einer leihgabe veranstaltet vom Verein der freunde der Staatsbibliothek, Berlin, Breslauer, 1931; A. PIGORINI, *La Casa Ducale di Maria Luigia*, in «Aurea Parma», A.XVI/1 (1932), p. 123-139; *Naturwissenschaften und Reisen, aus der Bibliothek der Kaiserin Marie Luise...*, Berlin, Breslauer, 1933; M. PRAMPOLINI, *La duchessa Maria Luigia*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1942 (2ª edizione, Parma, Guanda, 1991); L. M. MICHON, *La reliure française*, Paris, Librairie Larousse, 1951; *Casa Ricordi*, a cura di Claudio Sartori, Milano, Ricordi, 1958; P. L. SPAGGIARI, *Economia e finanza negli stati parmensi 1814-1859*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1961; M. MEDICI, *Osservazioni sulla Biblioteca musicale di Parma*, in «Aurea Parma», A.XLVIII/2, (1964), p. 119-165; T. FLEISCHMAN, *Napoléon et la musique*, Bruxelles, Brepols, 1965; G. MARCHESI, M. PAVARANI, *L'Orchestra ducale*, in *I teatri di Parma dal Farnese al Regio*, a cura di I. Allodi, con testi di G. Allegri Tassoni, Milano, Nuove Edizioni Milano, 1969; A. CIAVARELLA, *La Sezione musicale della Biblioteca Palatina e il Legato Pizzetti*, in «Archivio Storico per le province parmensi», serie IV, v. XXIII, 1971; M. PAVARANI, *La Biblioteca*, in *Parma. Conservatorio di musica. Studi e ricerche*, a cura di G. Piamonte e G. Nello Vetro, Parma, Battei, 1973; R. BENTON, *J. J. Imbault violiniste et éditeur de musique à Paris*, in «Revue de musicologie», 1976, p. 86-103; M. CORRADI CERVI, *Six valse autrichiennes arrangées pour Sa Majesté l'Impératrice Marie Louise par le L. C. de Neipperg*, in «Parma nell'arte», 2, 1976, p. 119-122; *Ferdinando Simonis maestro di cappella ducale, primo direttore del Conservatorio. Musiche inedite*, a cura di P. Guarino, studi di C. Gallico e di G. P. Minardi, Parma, Conservatorio di musica «A. Boito», 1978; A. DEVRIES, F. LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève, Editions Minkoff, 1979; *Orchestre in Emilia Romagna nell'Ottocento e Novecento*, a cura di M. Conati e M. Pavarani, Parma, Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna «Arturo Toscanini», 1982; *Musica musicisti edi-*

toria. 175 anni di Casa Ricordi (1808-1983), Milano, Ricordi, 1983; *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, mostra al Museo di Palazzo Venezia, 12 giugno-30 luglio 1985, Napoli, Electa, 1985; C. GALLICO, *Le capitali della musica. Parma*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1985; R. IOVINO, *Gli Strauss e Vienna. Quando il valzer univa l'Europa*, Padova, Zanibon, 1985; *Napoleon, Nelson and their time. The Calvin Bullock Collection*, London, Christies, Manson and Wood Ltd, 1985; F. ORLANDO, *La società parmense al Teatro Regio 1830-1850*, Corso di laurea in materie letterarie, Università di Parma, a.a. 1988-89; H. BERLIOZ, *Memorie*, a cura di O. Visentini, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989; F. DELLA PERUTA, *Il ducato di Parma, nell'età di Maria Luigia*, in «Il Risorgimento», A.III, 1992, p. 465-492; *Maria Luigia donna e sovrana: una corte europea a Parma 1815-1847*, catalogo della mostra, Palazzo ducale di Colorno, 10 maggio-26 luglio 1992, Parma, Guanda, 1992; C. MINGARDI, *La Biblioteca privata di Maria Luigia*, in *Maria Luigia donna e sovrana. Una corte europea a Parma 1815-1847*, 2 voll., catalogo della mostra, Parma, 1992, Saggi, pp. 150-151; J. BENOIT, *La donation Jaffé*, in *Livres précieux du Musée de Malmaison*, 27 mai-15 septembre 1992, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Malmaison, 1992, pp. 76-69; S. GORRERI, *Louis Laferté legatore francese a Parma (Un contributo alla storia della legatoria del Settecento in Italia)*, in «Rara volumina», A.II, 1994, p. 45-64; P. CIRANI, *Maria Luigia e la musica*, Mantova, Edizioni Postumia-Publi Paolini, 1999; «*Pel servizio di Sua Maestà*». *Tradizione europea e pratica musicale alla corte di Maria Luigia*, scritti di G. P. Minardi, M. Capra, M. Martinelli, R. Nardella, a cura di M. Capra, Parma, Fondazione Monte di Parma, 2000; L. CAMPANINI, *La Biblioteca Privata di Maria Luigia d'Austria. La donazione Barilla alla Biblioteca Palatina*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», a. LXIX, n.s., a. I (2001), 1/2, pp. 179-184; A. DE PASQUALE, *Le biblioteche dei duchi di Parma conservate nella Biblioteca Palatina*, in *Libri a corte. Le biblioteche dei duchi di Parma conservate nella Biblioteca Palatina*, Parma, MUP, 2011, pp. 9-51; G. MENDOLICCHIO, *Musica alla corte ducale di Parma. Martin Scholl direttore dell'Armonia e dei Balli al tempo di Maria Luigia*, Parma, Grafiche Step, 2014.

Fonti archivistiche

Parma, Archivio di Stato, rapporto di polizia 22 ottobre 1825, Segreteria di Gabinetto, b. 315; Parma, Fondazione Museo Glauco Lombardi, lettera di Maria Luigia ad Albertina, 10 giugno 1840; Parma, Fondazione Museo Glauco Lombardi, lettera di Maria Luigia ad Albertina, 22 aprile 1845; Parma, Fondazione Museo Glauco Lombardi, lettera di Maria Luigia ad Albertina, 30 aprile 1845; Parma, Archivio di Stato, Fondo Casa e corte di Maria Luigia d'Austria; Parma, Sezione musicale della Biblioteca Palatina, Archivio della Soprintendenza dell'Orchestra Ducale; Parma, Biblioteca Palatina, Carteggio di Angelo Pezzana; Copialettere di Angelo Pezzana.

MARIA LUIGIA E LE SCIENZE

nelle collezioni dell'Università

Parma, Orto Botanico e Museo di Storia Naturale dell'Università
15 ottobre – 17 dicembre 2016

A cura del
Sistema Museale di Ateneo – Università degli Studi di Parma

Con il patrocinio e la collaborazione del Comune di Parma

Organizzazione
Marina Gorreri, coordinatrice (Responsabile dell'Unità Organizzativa Specialistica Musei di Ateneo)

Comitato scientifico
Luca Trentadue (*Delegato del Rettore al Sistema Museale e Direttore Scientifico della sezione «Macedonio Melloni» del Museo di Fisica e Scienze della Terra*); Carlo Mambriani (*Delegato del Rettore per il progetto Maria Luigia 16*); Cristina Menta (*Direttore Scientifico del Museo di Storia Naturale*); Marcello Tomaselli (*Direttore Scientifico dell'Orto Botanico*); Paola Monegatti (*Direttore Scientifico della Sezione paleontologica del Museo di Fisica e Scienze della Terra*); Mario Tribaudino (*Direttore Scientifico della Sezione mineralogica del Museo di Fisica e Scienze della Terra*); Davide Persico (*Dipartimento di Fisica e Scienze della Terra «Macedonio Melloni»*); Linda Spallanzani (*Dipartimento di Bioscienze*); Aldo De Poli (*Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura*); Giorgio Vecchio (*Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società*); Maria Grazia Perazzo (*Responsabile dell'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Parma*); Francesca Magri (*Responsabile dell'Ufficio Attività Culturali della Fondazione Cariparma*); Mario Calidoni (*Presidente dell'Associazione Culturale Jacopo Sanvitale*).

Con la collaborazione di
Archivio di Stato di Parma
Fondazione Cariparma
Museo Glauco Lombardi di Parma

Progetto di allestimento
Maria Amarante (*Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura*)
Luca Carapezzi (*Architetto Lighting Designer*)

Progetto narrativo e regia
Rossella Sapio

Allestimento tecnologico
Bitmovies s.r.l.

Con il supporto fotografico e video di
Andrea Mareschi e Barbara Rondelli
Archivio Parchi del Ducato – Foto Luca Gilli

Ringraziamenti
Cristina Delunas (*Università degli Studi di Cagliari*); Anna Dicembrino (*Università degli Studi di Parma*); Corrado Zanni (*Università degli Studi di Parma*).



In occasione delle celebrazioni per il bicentenario dell'arrivo di Maria Luigia a Parma, questa Università, consapevole della straordinaria occasione, ha voluto coglierne l'opportunità per presentare alla cittadinanza un periodo estremamente importante della sua storia.

L'impegno collettivo di docenti e personale, coordinato dal Sistema Museale d'Ateneo, è stato dedicato a raccogliere reperti e documenti conservati nelle collezioni museali e archivistiche. Le più significative testimonianze sono state organizzate in un percorso espositivo che illustra uno spaccato di quanto la duchessa ha concretamente fatto per favorire lo sviluppo e la crescita scientifica dell'Università di Parma.

La mostra, allestita negli storici locali dell'Orto Botanico e del Museo di Storia Naturale nella sede di via Farini, sottolinea emblematicamente l'attenzione e la predilezione che la duchessa ha avuto per la botanica e le scienze naturali.

Si è voluto scegliere per l'esposizione un allestimento non tradizionale, basato sulla tecnologia multimediale di tipo immersivo che utilizza immagini in movimento, suoni e suggestioni ambientali capaci di coinvolgere emotivamente il visitatore.

L'apertura degli spazi storici e delle collezioni museali alla cittadinanza e la promozione delle conoscenze e del proprio patrimonio di cultura e di storia è uno degli impegni fondanti che ogni Ateneo deve assumersi nei confronti del suo territorio.

Per questo motivo ringrazio quanti hanno lavorato con passione e dedizione alla realizzazione di questa mostra, augurandomi che possa rappresentare per la comunità una concreta testimonianza di tale impegno.

Loris Borghi
Rettore dell'Università di Parma

MARIA LUIGIA E LE SCIENZE

nelle collezioni dell'Università



Introduzione

La mostra presenta – attraverso un racconto multimediale che prende vita nella sede dell'Orto Botanico e si snoda attraverso alcune sale del Museo di Storia Naturale – il legame tra Maria Luigia e la ricerca scientifica che, all'epoca, si svolgeva nell'Università di Parma.

Grande appassionata di scienze, la sovrana fornì un significativo supporto per la nascita e l'incremento delle prestigiose raccolte di ambito naturalistico e fisico.

In questa occasione vengono esposti alcuni reperti delle corpose raccolte scientifiche conservate nei musei di Ateneo, che hanno uno stretto legame con Maria Luigia, la quale ne permise la valorizzazione o semplicemente ne concesse l'acquisto. La messa in scena del rapporto tra la sovrana e l'Università prende forma attraverso una narrazione, un vero e proprio racconto che nasce dagli oggetti. L'utilizzo della multimedialità, intesa come molteplici media – ovvero il video, l'audio, la luce e gli oggetti stessi – enfatizza l'esperienza della visita, incuriosendo il pubblico, coinvolgendolo e soprattutto aiutandolo a ricordare i contenuti. La mostra non ha la pretesa di rappresentare in maniera esaustiva tutte le collezioni, ma in qualche modo cerca di fornire qualche esempio su come, durante il periodo luigino, il patrimonio scientifico si sia arricchito grazie alla benevolenza di Maria Luigia. L'attenzione non è quindi interamente posta sugli oggetti, ma è rivolta alle storie che essi raccontano. Ciascun pezzo che si è scelto di esporre, in rappresentanza dell'intera raccolta, è il mezzo e non il fine.

Gli elementi principali dell'allestimento diventano pertanto una sorta di rappresentazione scenica in cui le immagini proiettate e le parole della voce narrante sono elementi che instaurano un rapporto con gli oggetti originali esposti. La concezione è molto diversa dalla museologia dell'oggetto, in cui il rapporto tra opera e spettatore rimane molto distaccato e di semplice osservazione statica. In esposizioni come questa, invece, il visitatore è al centro di uno spazio museale che lo circonda in un continuo mutamento e viene coinvolto in una sequenza narrativa dai contenuti potenzialmente emozionanti. L'apporto di proiezioni video di grande formato costruisce spazi definiti "immersivi", ovvero atmosfere in cui il visitatore viene completamente catturato. Queste suscitano una partecipazione



Prospetto della Scuola di Botanica. Parma, Orto Botanico.

totale dello spettatore e trasformano la comunicazione in un evento per molti versi simile a quelli teatrali e cinematografici. Il pubblico si ritrova quindi inserito in una dimensione a metà strada tra realtà e finzione, tra mondo costruito e mondo immaginario, amplificata da suggestioni sonore derivanti dall'utilizzo di musiche dell'epoca.

Il grande vantaggio che deriva dall'uso di queste nuove modalità e tecnologie espositive risiede nel potenziamento della capacità comunicativa degli oggetti, che riescono così a rievocare presso gli spettatori anche valori difficilmente esprimibili in modo tradizionale, come l'identità e la cultura di una città, la società e la memoria di fatti storici. L'utilizzo della multimedialità in questo senso ha quindi una forte valenza educativa, soprattutto si rivela particolarmente efficace come mezzo di didattica in età scolare.

Questa forma di comunicazione, composta da suoni ambientali e immagini in movimento, consente di coinvolgere maggiormente il visitatore, che risulta molto più sollecitato emotivamente, e in grado di recepire più intensamente i valori che la mostra intende trasmettere.



*Prospetto delle Serre.
Parma, Orto Botanico.*

Il percorso della mostra dedicata a Maria Luigia e le collezioni scientifiche dell'Università di Parma si articola in tre diverse postazioni in cui il visitatore è immerso, grazie a proiezioni e giochi luminosi, nelle atmosfere dell'epoca. Il primo spazio narrativo è dedicato ai Personaggi e alle Storie, ovvero si tratta di un'introduzione al periodo storico e ai suoi principali esponenti del mondo accademico. Il secondo spazio narrativo entra più nello specifico delle Collezioni e della ricerca scientifica dell'epoca. Il terzo e ultimo spazio è un omaggio al luogo che ospita la mostra, ovvero l'Orto Botanico, scrigno di preziosi erbari dell'epoca.

1. *I Personaggi e le Storie*

Il visitatore, entrato nella prima sala del percorso, viene accolto da un custode "immateriale" che, tramite una proiezione scenografica, instaura da subito un rapporto speciale col pubblico. Come intermediario tra il presente e il passato, ci svela i segreti dell'Orto Botanico e le storie che vi si intrecciarono, fatte di illustri scienziati, prestigiose collezioni e di eventi che hanno segnato la storia dell'Università di Parma.

La sala propone una visione di insieme del periodo di Maria Luigia e della Parma dell'epoca, ponendo l'accento sui principali aspetti legati all'Università parmense, alla ricerca scientifica, alle storie dei protagonisti più significativi, all'insieme di collezioni e di reperti donati dalla duchessa all'Università.

Il governo francese, con un decreto del 1808, aveva stabilito che l'impero avesse una sola Università, quella parigina. Tutte le altre dovevano dipendere da quest'ultima e vennero trasformate in Accademie. Nel 1812, però, Giacomo Tommasini riuscì a convincere Napoleone a mantenere Parma come sede universitaria e, nel maggio 1814, dopo l'arrivo degli austriaci, il governo provvisorio di Parma sancì la restaurazione dell'Università. Maria Luigia, al suo arrivo nel 1816, si prodigò per continuare l'opera di ripristino attraverso numerosi interventi e l'impiego di ingenti somme. Nell'Ateneo insegnavano il filologo Mazza, l'orientalista De Rossi, il medico Rubini, il fisico Melloni, il letterato Giordani e lo stesso Tommasini, insigne fisiologo.

Proprio in questo periodo vennero gettate nuove basi per il rilancio della cultura naturalistica; questo processo è legato ai nomi di Stefano Sanvitale, Giorgio Jan, Macedonio Melloni, Tommaso Berta, Giovanni Passerini ed Eugenio Bertè: tutti studiosi che svolsero una grande attività di ricerca, oltre ad avere un ruolo decisivo nell'insegnamento universitario.

Ad essi si deve la conservazione ed il potenziamento dell'Orto Botanico e del Museo di Storia Naturale che permisero ai naturalisti di mostrare ai cittadini le meraviglie del mondo della natura.

Soltanto un paio di oggetti sono esposti in questa sala, in cui, più che alla forza del materiale espositivo, l'allestimento punta alla potenza comunicativa ed evocativa dell'immagine e della narrazione, capaci di suscitare emozioni e di risvegliare domande, interessi, curiosità. Una doverosa retrospettiva è dedicata alla sovrana e aiuta il visitatore a comprendere non solo il periodo storico ma gli approfondimenti successivi che sono presentati durante il percorso.

Nell'aprile del 1816 Maria Luigia d'Asburgo, che era stata imperatrice dei francesi e regina d'Italia, entrò a Parma come duchessa, facendo il suo solenne ingresso accolta con entusiasmo dalla popolazione. Amò da subito la sua nuova città e si prodigò nel mettere in atto lavori pubblici, di beneficenza e opere caritative che le fecero ottenere un'immediata popolarità. Si interessò alla prevenzione e alla lotta alle epidemie con una serie di regolamenti che dovevano servire a contrastare la diffusione del tifo, provvedendo di persona al fabbisogno di poveri, indigenti e ammalati.



Luigi Vigotti, Ritratto di Maria Luigia dal vero, 1840, carboncino su carta. Parma, Museo Glauco Lombardi.

Maria Luigia d'Asburgo, Vue de Parme prise du Palais du Jardin, 1816, acquerello su carta. Parma, Museo Glauco Lombardi.



I rapporti di Maria Luigia con l'Università si caratterizzano per essere molto contraddittori. Da una parte, soprattutto con gli atti iniziali del suo governo, intraprese una politica illuminata, favorendo la nascita degli istituti di Materia Medica (1817) e di Clinica Ostetrica (1823), dall'altra invece attuò dei provvedimenti restrittivi sulla libertà di insegnamento, tipici dei governi restaurati. I primi segnali di questo atteggiamento diffidente si manifestarono già nel 1818, quando la duchessa si oppose al ritorno in patria del medico rivoluzionario Giovanni Rasori, e si concretizzarono negli anni dei moti, arrivando a chiudere l'Università il 14 marzo 1831. La decisione di sospendere l'Ateneo era maturata infatti in risposta ai moti liberali che avevano coinvolto anche la città di Parma; ma soprattutto in risposta al ruolo che in tutto questo la duchessa attribuiva all'ambiente universitario. In particolare erano presenti alla mente di Maria Luigia le parole del fisico Macedonio Melloni che, il 15 novembre 1830, nella prolusione al suo corso di Fisica incoraggiò gli studenti a seguire l'esempio dei loro colleghi parigini, i quali nel luglio precedente si erano scontrati per le vie della città con i soldati e si erano battuti per difendere i propri diritti e la propria libertà.

Melloni, dopo un breve soggiorno a Firenze, ritornò di nuovo a Parma nel febbraio del 1831, dove entrò a fare parte, insieme a Jacopo Sanvitale, del governo provvisorio presieduto dal conte Filippo Linati. Dopo quasi un mese di governo provvisorio, con la restaurazione del governo ducale avvenuta il 13 marzo 1831, Melloni e gli altri dovettero allontanarsi dalla città a causa del ritorno delle trup-

pe austriache. Al rientro di Maria Luigia iniziarono le perquisizioni e i processi. Con il decreto dell'ottobre del 1831, al fine di consentire una ripresa degli studi universitari, vennero istituite a Parma, al posto dell'Università che restava sospesa, le scuole speciali di Teologia, Medicina e Filosofia, mentre a Piacenza si aprirono quelle di Teologia, Giurisprudenza e Filosofia. I magistrati però dovevano vigilare sugli studenti che venivano mensilmente controllati.

Nel 1841 Maria Luigia non accettò la proposta di ospitare a Parma il Congresso degli Scienziati Italiani previsto per il 1843 poiché questi erano da lei ritenuti i principali responsabili della diffusione delle idee liberali. Solo dopo la sua morte – avvenuta a Parma il 17 dicembre 1847 – l'Ateneo ritornò, nel 1854, a pieno regime. La scomparsa della duchessa avvenne qualche settimana prima dello scoppio dei moti del 1848, che l'avrebbero probabilmente travolta.

Nonostante i fatti storici che l'hanno talvolta schierata contro i parmigiani, Maria Luigia rimane, nell'immaginario cittadino, una reggente amata dal popolo che si è molto prodigata per la città di Parma. Sulla sua tomba, collocata nella Cripta dei Cappuccini a Vienna, vengono sempre deposte dai parmigiani in visita i fiori di violetta, uno dei simboli della città.

All'interno della narrazione della prima sala, sono raccontate altre figure di spicco dell'epoca, che contribuirono in modo diverso, allo sviluppo dell'università in epoca luigina.

Stefano Sanvitale

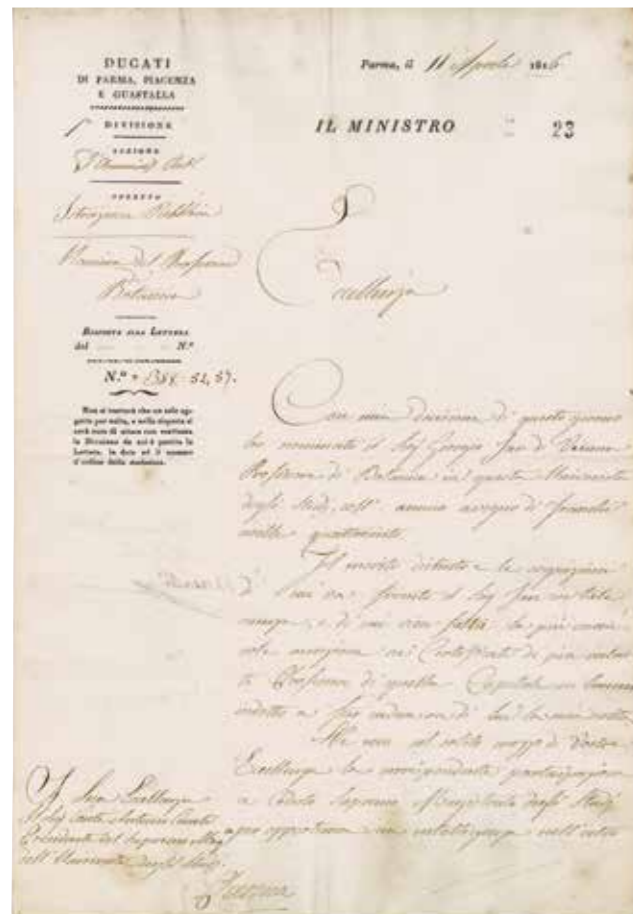
Nato a Parma nel 1764, fu una figura rilevante nella cultura naturalistica della città. Il conte Sanvitale, che apparteneva ad una delle più note famiglie nobiliari del Ducato, manifestò precocemente un grande interesse per gli studi naturalistici (come del resto il fratello Federico) e negli anni riunì una importante raccolta di "cose naturali", che cedette ad altri verso la fine della sua vita. Fu in stretto rapporto con l'abate Guatteri, il cui Orto Botanico frequentò assiduamente. Visitò diverse zone della Penisola e fu anche a Malta in un viaggio durato poco meno di due anni, raccogliendo materiale e istituendo rapporti con i naturalisti locali (fra l'altro fu anche in relazione con lo Spallanzani). Le sue ricerche in campo botanico lo portarono a introdurre a Parma piante fino ad allora inesistenti, come il cotone e il caffè. Promosse l'allevamento delle pecore e delle vac-

Luigi Marchesi, Veduta della piazza Grande di Parma, 1850, acquerello su carta. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma.



che di razza svizzera e l'estrazione dello zucchero dalle barbabietole. Si interessò alla produzione di carte speciali e individuò presso il torrente Fabiola, per conto di Paolo Toschi, un tipo di pietra adatta per la litografia. Ebbe un ruolo importante nell'educazione naturalistica di Lodovico di Borbone, il quale contribuì alla conservazione delle collezioni. Con il principe si instaurò un rapporto di grande reciproca stima, tanto che Lodovico diede l'incarico al Sanvitale di sovrintendere alla produzione di tavole, eseguite in parte personalmente, che illustrassero i materiali della ricca collezione ducale. La partenza da Parma di Lodovico non interruppe la preziosa attività, che venne proseguita con impegno dal Sanvitale, avvalendosi di Alessandro Cocconi; tuttavia la morte del sovrano pose di fatto fine all'opera che non fu mai pubblicata. L'ampia biblioteca e la ricchissima raccolta del conte furono strumenti importanti per i naturalisti di Parma; Camillo Rondani, ad esempio, ne fu uno dei beneficiari. Ma il Sanvitale fu anche un riferimento importante per la cultura naturalistica della città, ad esempio si ricorse a lui quando si dovette provvedere alla direzione dell'Orto Botanico dopo la morte del Guatteri: il conte suggerì di nominare Diego Pascal, che inviò a Torino per completare la sua preparazione presso gli insigni naturalisti che operavano nella capitale piemontese. Il contributo di Sanvitale alla cultura naturalistica nel ducato ed alla sua diffusione fu dunque significativa sebbene la sua opera più importante, *Ornitologia di questi Stati*, sia andata persa, tranne la interessante prefazione. Fu lo stesso Sanvitale a suggerire a Maria Luigia il nome di Giorgio Jan per il posto di direttore dell'Orto Botanico.

Nomina di Giorgio Jan a direttore dell'Orto Botanico, 11 aprile 1816. Parma, Archivio Storico dell'Università.



Giorgio Jan

Nato a Vienna nel 1791, dove aveva compiuto studi naturalistici, soprattutto floristici, fu direttore dell'Orto Botanico dal 1816 al 1845, chiamato da Maria Luigia come cattedratico dell'Università. Il suo contributo all'interno di questa importante istituzione fu quello di mantenere un livello internazionale negli studi naturalistici, data la sua origine austro-ungarica. Attorno a lui si svolse una notevole attività di ricerca e, tra i tanti meriti, va segnalato il suo ruolo nel far venire a Parma Pellegrino Strobel. Durante il suo lavoro a Parma terminò un erbario – iniziato a Vienna, dove era stato assistente del grande naturalista Ziegler, presso il Naturhistorisches

Museum della capitale austriaca – contenente 17.000 specie con 98.000 esemplari, che trasportò a Milano all'interno del Museo Civico quando ne divenne direttore nel 1845. Purtroppo tale erbario fu completamente distrutto durante i bombardamenti del 1943. Per incrementare la sua raccolta, Jan compì diversi viaggi di studio sia in varie regioni italiane sia in altri Paesi europei. Legato da amicizia con il Sanvitale, lo ebbe come compagno in queste sue “esplorazioni” botaniche e zoologiche, che gli permisero di scoprire diverse nuove specie. Nel campo della Botanica raggiunse una indiscussa notorietà: i suoi erbari infatti, conservati in varie sedi tra cui l'Orto Botanico di Parma, testimoniano il grande impegno che lo studioso profuse nelle ricerche sulla flora. Fu anche professore di botanica di Maria Luigia. La presenza a Parma di Jan fu di grande importanza per la cultura naturalistica della capitale del ducato. Molti giovani sfruttarono la sua grande disponibilità ad insegnare e tra questi sono da ricordare il Rondani ed il Bertè. Del resto Jan era fortemente impegnato a diffondere le Scienze Naturali e la loro conoscenza, come attesta fra l'altro la creazione del museo milanese. L'Università di Parma ne onorò la memoria con un busto, esposto attualmente nell'atrio dell'Ateneo. Morì a Milano nel 1866.

Eugenio Bertè

Nacque a Parma nel 1813. Di professione ingegnere, coltivò una grande passione naturalistica, tenendosi in costante contatto con illustri studiosi operanti al Museo di Storia Naturale di Parma, come Camillo Rondani e Giorgio Jan. Fu proprio quest'ultimo ad incoraggiarlo ad abbandonare la professione di ingegnere per dedicarsi alla sua vera passione. Bertè si occupò di entomologia e malacologia. A seguito delle complesse vicissitudini cui verosimilmente andò incontro il materiale raccolto da Bertè, presso il Museo di Storia Naturale di Parma, attualmente, sono conservate poche testimonianze concrete attribuibili al medesimo. Vi è una collezione di molluschi marini, nonché alcuni manoscritti che trattano di reperti entomologici. Come si evince da una osservazione di questi manoscritti, vengono descritti da Bertè svariati esemplari. L'autore si preoccupa di problemi nomenclaturali relativi ai medesimi e talvolta ne esegue disegni accurati. Queste rappresentazioni a colori sono molto particolareggiate, con indicazione delle dimensioni originali dell'esemplare e illustrazioni a matita di particolari del corpo che Bertè riteneva importanti a fini diagnostici, quali antenne e zampe. Morì a Parma nel 1867.

Giovanni Passerini

Nacque a Pieve di Guastalla nel 1816. Medico non per libera scelta, rifiutò la professione per dedicarsi allo studio della biologia vegetale. Fu direttore dell'Orto

Botanico dal 1845, quando Giorgio Jan partì per Milano, fino alla sua morte. Nel 1845 divenne titolare della cattedra di Botanica presso l'Università di Parma, grazie ai suoi meriti e all'interessamento di Jan, suo maestro. Diede immediatamente un'impronta molto moderna al suo insegnamento e alla ricerca: agli studi di botanica affiancò l'interesse per l'anatomia, la morfologia comparata, la biologia e la fisiologia. Fu uno dei primi studiosi in Italia ad introdurre l'uso del microscopio ottico, sia come mezzo di indagine scientifica, sia come strumento didattico per l'osservazione di preparati vegetali e micologici. Grazie a lui, l'Istituto di Botanica dell'Università di Parma arrivò, per il livello di innovazione delle attrezzature scientifiche e didattiche che possedeva, ad un grado di specializzazione e di efficacia di ricerca che solo pochissimi altri atenei in Italia potevano vantare. Vi fu tuttavia una breve interruzione di tre anni, in quanto fu destituito dall'insegnamento nel 1849 per le sue idee politiche. Rivestì cariche accademiche importanti come quella di direttore della Scuola di Farmacia, preside della Facoltà di Scienze, rettore dell'Ateneo. Durante il periodo in cui ricoprì la carica di direttore dell'Orto, fece costruire la palazzina della Scuola di Botanica e ne migliorò significativamente l'organizzazione. Fu legato da grande amicizia a Pellegrino Strobel. Basilari furono anche i suoi contributi alla conoscenza dei funghi: a lui si deve una fondamentale elencazione di specie del Parmense. Si occupò anche di funghi parassiti con originali ricerche di fitopatologia e studiò i rapporti tra piante e insetti. Nell'ambito di queste ricerche sviluppò una importante linea di ricerca sugli afidi, diventando una riconosciuta autorità internazionale nel loro studio. Morì nel 1893.

Macedonio Melloni

Nacque a Parma l'11 aprile 1798. Dal 1814 al 1819 frequentò l'Accademia di Belle Arti, che dal 1819 fu diretta da Paolo Toschi. Nel 1819 si recò a Parigi, accompagnato dal padre che lo assecondò quando, anziché proseguire la sua formazione artistica, decise di seguire le lezioni di Fisica all'École Polytechnique, dove frequentò corsi di Fisica e di Matematica. Nel 1823 Melloni ritornò a Parma su sollecitazione di Pietro Sgagnoni, titolare della cattedra e professore di Fisica, e venne nominato professore sostituto di Fisica dell'Università Ducale.

Negli anni tra il 1824 e il 1827, Melloni si occupò, nell'ambito dei suoi studi in meteorologia, dell'ideazione e della realizzazione di un barometro e igrometro dalle caratteristiche del tutto nuove: uno strumento che permettesse di ottenere misure precise della pressione e dell'umidità dell'aria. Nel 1827, con la morte di Sgagnoni, Melloni venne subito nominato professore di Fisica Teorico-Pratica. Nel decreto di nomina della duchessa Maria Luigia sono indicati gli incarichi e i compensi spettanti: 950 lire all'anno come professore e 250 lire all'anno come direttore del Gabinetto di Fisica. Gli studenti furono molto contenti di questa nomina, e gli tributarono l'onore di un'ode letta in occasione della sua proclamazione e firmata

“Gli Scolari Riconoscenti”. Come professore, Melloni si dedicò molto alla didattica, lavorando per la sistemazione degli ambienti dedicati all'insegnamento della Fisica. La ristrutturazione, a cui la generosa sovrana destinò cospicui fondi, riguardava il teatro, il laboratorio di Fisica, le stanze di appoggio per la preparazione degli apparati, le stanze dove collocare la strumentazione. Gli ambienti dovevano essere funzionali e ben organizzati, e venne chiamato l'architetto Paolo Gazola a predisporre le stanze, gli armadi e la riorganizzazione in generale degli ambienti, compresa l'imponente porta d'accesso al teatro Fisico.

Proprio nella dotazione di una strumentazione sperimentale del laboratorio, Melloni impiegò molte energie, ordinando strumenti a Parigi e dotando il Gabinetto di macchinari all'avanguardia per i tempi, e improntando inoltre la didattica alla presentazione e alla verifica sperimentale delle leggi fisiche.

Melloni, dopo essere stato destituito da Maria Luigia dalla sua carica di professore nel novembre del 1830 e lasciata la città, vi fece ritorno soltanto nel febbraio del 1831 prendendo parte al governo provvisorio che durò fino al 13 marzo 1831, data del ritorno delle truppe austriache. Nel momento in cui Maria Luigia rientrò a Parma iniziarono le perquisizioni e i processi e Melloni fu allora costretto a fuggire in Francia, dove però continuò le sue ricerche accrescendo la sua fama.

Nel 1838 Melloni chiese di poter tornare a Parma per far visita al padre malato. Al rifiuto di Maria Luigia di concedergli il permesso, François Arago, collega francese, si rivolse a von Humbolt perché facesse intercedere il ministro principe Met-



Alfred Guesdon, L'Italie à vol d'oiseau – Parme. Vue prise au dessus du Bastion S. Francesco, part., 1850 c., litografia acquerellata. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma.

ternich. Arago annunciò all'Accademia il successo di questa operazione. Nel 1839, rientrò in Italia e si trasferì a Napoli dove continuò gli studi e venne nominato direttore dell'erigendo Osservatorio Meteorologico, direttore del Conservatorio di Arti e Mestieri e professore onorario di Fisica. Morì a Portici, vittima di un'epidemia di colera, nel 1854.

Filippo Linati

Nacque a Parma nel 1757 dal conte Ottavio e da Teodora dei marchesi Ghislieri di Bologna. Frequentò il Collegio dei Nobili di Parma, distinguendosi in varie discipline e giungendo a padroneggiare il greco, il latino, il francese, lo spagnolo, l'inglese e il tedesco. Versato nelle scienze fisiche e naturali, allestì un gabinetto scientifico, mise insieme un'importante raccolta di minerali e fossili e una ricca e scelta biblioteca. Dalla fase di trapasso fra i Borbone e Napoleone, dopo la morte del duca Ferdinando (1802), Linati fu sempre più preso dalle faccende pubbliche. Dapprima curò, fra Parma e Firenze, gli interessi della cessata dinastia e di Lodovico, figlio di Ferdinando e re d'Etruria; al contempo, dall'inizio dell'occupazione francese all'entrata in vigore del codice napoleonico, si adoperò per mitigare le enormi contribuzioni di guerra e le drastiche misure, fatte di abolizioni e sequestri, contro le corporazioni religiose, i privilegi nobiliari e il patrimonio artistico-culturale. Quando il Parmense e il Piacentino furono annessi all'Impero come Dipartimento del Taro nel 1808, Linati, eletto deputato al Corpo legislativo, si impegnò per la pubblica beneficenza e fece un'intensa campagna per il mantenimento dell'autonomia dell'antica Università di Parma. Nei primi tempi del governo di Maria Luigia si tenne defilato dalla scena pubblica, dedicandosi alle cure familiari e agli interessi culturali. Ebbe un indiretto ma sofferto coinvolgimento nei moti del 1820-1821 per le drammatiche vicende occorse al figlio Claudio, legato al movimento carbonaro, che venne condannato a morte in contumacia ed esiliato.

Nel 1829 fu alla guida del Gabinetto letterario di Parma, derivato nel 1815 da una precedente Società intitolata ad Angelo Mazza, di cui da tempo era socio attivo. Nel 1831, all'età di 74 anni, fu catapultato nei moti del febbraio, quantunque estraneo alle massime rivoluzionarie e alla fitta rete di legami fra i comitati locali e quello parigino e fu nominato presidente del governo provvisorio. Ad un ultimo proclama del governo provvisorio, il 13 marzo, seguì il ripristino di quello ducale. Larga parte dei membri del primo, come Jacopo Sanvitale e Macedonio Melloni, prese la via dell'esilio in Francia e in Corsica. Linati morì a Parma nel 1837.

Tommaso Luigi Berta

Fu uno dei primi e più abili preparatori di "scheletri fogliari" ed il precursore della metodica della "fisiotipia". Nacque a Montechiarugolo, in provincia di Parma, nel

1783. Berta fece carriera negli uffici pubblici prima come impiegato della Ducale Aranciera, poi nell'Orto Botanico. Fu quindi segretario dell'ufficio delle Ferme miste e infine nominato computista delle spese. Per quanto riguarda la preparazione scientifica, fu un autodidatta e tuttavia dai suoi lavori emergono chiare e inequivocabili le sue caratteristiche etiche e professionali: appassionato studioso della biologia vegetale, lavoratore instancabile e disinteressato nonché indagatore metodico ma non privo di felici intuizioni. Per esempio, vide chiaramente che il progresso della botanica come scienza stava nel ritorno al metodo sperimentale e che la soluzione dei mille problemi che affliggevano le funzioni fisiologiche delle piante potevano essere risolti dall'esame della struttura. Il Berta cominciò dall'esame della foglia, perché gli parve che soprattutto l'anatomia fogliare fosse trascurata. Ne prese in considerazione la forma, l'origine del lembo, la struttura dell'epidermide e degli altri tessuti, con particolare riguardo agli elementi conduttori. Il metodo che utilizzò per acquisire gli scheletri fogliari lo imparò dallo zio paterno, padre Zaccaria di Piacenza, conoscitore di piante medicinali nel Convento dei Minori Osservanti in quella città, in seguito lettore di Botanica nell'Università di Ferrara e membro dell'Istituto Botanico di Bologna. Questa prassi, che consisteva nel privare le foglie dell'epidermide e degli altri tessuti per mettere a nudo le nervature, venne da Berta in seguito perfezionata, con pazienza e costanza, al punto da superare il suo maestro e tutti gli altri che prima di lui lo avevano praticato. Provando e riprovando su migliaia di foglie di specie e di origine diversa, eliminò gli inconvenienti e le alterazioni provocate dai trattamenti chimici troppo lunghi usati dai suoi predecessori. Fu in grado così di ottenere, in venti minuti, lo scheletro nudo, completo e perfetto delle foglie più resistenti e coriacee. Purtroppo il Berta non rivelò mai il suo metodo, precludendosi così quel poco di gloria che avrebbe ampiamente meritato. E malauguratamente nemmeno la sua *Memoria sull'anatomia delle foglie delle piante* (1829) aiuta a svelarne il segreto.

Armilli astronomica, collezione Macedonio Melloni, prima metà del XIX secolo. Parma, Museo di Fisica e Scienze della Terra, Sezione «Macedonio Melloni».

Erbario di Giorgio Jan, 1820. Parma, Orto Botanico.

2. Le Collezioni

La seconda sala rappresenta il concretizzarsi della prima parte: dopo l'iniziale racconto del periodo storico e dei personaggi legati alla figura di Maria Luigia, qui si mostrano nel concreto le collezioni scientifiche che si sono venute a formare grazie alla generosità e all'interesse che la duchessa riservò agli scienziati dell'Università. Come una grande scenografia che avvolge il visitatore, gli oggetti originali fanno capolino dalle storiche armadiature nei quali i preziosi erbari



dell'Orto sono conservati. La narrazione multimediale questa volta nasce dallo stretto rapporto tra oggetto e immagine proiettata su una grande scrivania, quasi a simulare l'immenso lavoro di studio nell'attimo del suo compiersi. Luci d'accento si alternano in vari punti, mentre la voce del narratore e le immagini sul tavolo enfatizzano i pezzi esposti.

Le collezioni di Storia Naturale



Pagine del manoscritto originale di Eugenio Bertè. Parma, Archivio del Museo di Storia Naturale.

Il primo nucleo di collezione naturalistica risale al 1768 grazie all'appassionata attività di Giovanni Foucault, un frate francese del convento dei Minimi di Parma, che fu nominato in quell'anno direttore del neonato Gabinetto ornitologico. Nel 1775 gli succedette nella direzione Michele Girardi, professore di anatomia, che nel 1780 ne cambiò il nome in Gabinetto di Storia Naturale. Durante la dominazione francese, il Gabinetto riuscì a sopravvivere tra infinite difficoltà, privo di direttore e di fondi. Purtroppo tale situazione portò alla dispersione e alla distruzione di gran parte delle collezioni che già possedeva.

Nel 1816, con l'avvento di Maria Luigia, il Gabinetto non solo riacquistò la sua operosità, ma iniziarono a manifestarsi le prime tendenze alle diverse specializzazioni naturalistiche. Grazie alle sovvenzioni provenienti dal governo e agli interventi di prestigiosi scienziati e studiosi, furono incrementate le collezioni di mineralogia, di paleontologia e di zoologia, la collezione entomologica e quella botanica, tuttora visibili, che testimoniano la sensibilità culturale di Maria Luigia. Così mentre da un lato si accresceva il patrimonio della sezione zoologica-ornitologica con l'ornitologo Giovanni Cotti, dall'altro si formavano una sezione mineralogica, con il mineralogista Mario Bagatta, e il primo nucleo di una collezione malacologica grazie a Gian Battista Guidotti, già professore di Scienze Naturali durante la dominazione francese. Nel 1840 venne nominato direttore del Gabinetto Giuseppe Monici che lo resse fino al 1859, anno di insediamento di Pellegrino Strobel, che ne aprì le sale espositive al pubblico. All'epoca il Museo era situato nel palazzo di San Rocco, sede dell'Università. Successivamente, nel 1874, il Gabinetto di Storia Naturale verrà suddiviso nella sezione zoologica e nella sezione mineralogica-geologica come conseguenza della suddivisione delle cattedre.

Alla fine degli anni Ottanta il museo era costituito da sei sale per le esposizioni zoologiche, mineralogiche, paleontologiche e paleontologiche. Nel 1891, nel palazzo di San Rocchino, poco distante, Strobel allestì la prima esposizione del materiale eritreo raccolto da Vittorio Bottego. Nel 1899 succedette allo Strobel lo zoologo Angelo Andres, ricordato soprattutto per aver realizzato l'attuale sistemazione della grande ala dedicata al museo, comprendente la galleria della Sistematica, la sala di anatomia comparata, la sala Piola e il salone del Museo Eritreo. Fino al 1980 l'allestimento di Andres, terminato nel 1925, rimase inalterato. Da quella data, sotto la direzione di Vittorio Parisi, il museo acquisì nuovi spazi all'interno

della sede dell'Orto Botanico, che ospitano tuttora diverse importanti collezioni, tra le quali quella Del Prato (vertebrati del territorio parmense), quella Ferrante (materiale etnografico congolese) e quella Don Boarini (raccolta di lepidotteri). Si possono trovare inoltre le sale paleontologiche e di Strobel.

Quello che viene mostrato nella seconda sala è il lavoro di Eugenio Bertè, ovvero un manoscritto inedito prevalentemente dedicato allo studio dei coleotteri carabidi e con interessanti osservazioni sui ditteri, oltre a numerose illustrazioni a colori eseguite dallo stesso Bertè. Questo manoscritto probabilmente doveva servire per una più ampia pubblicazione.

Le collezioni di Paleontologia

La storia delle collezioni paleontologiche è strettamente legata, per gran parte della loro esistenza, a quella del Museo di Storia Naturale. È durante il periodo che va dal 1840 al 1847 che si formò una vera e propria sezione paleontologica, grazie a numerosi e importanti acquisti di collezioni provenienti soprattutto dai depositi terziari del Parmense e del Piacentino, come ricordato da Strobel nel 1884.

Nel 1895, con la suddivisione della cattedra universitaria già esistente di Mineralogia e Geologia, si ebbe la contemporanea separazione del Museo geologico da quello mineralogico, ubicati entrambi nel Palazzo centrale dell'Università ma a piani differenti. Il primo, oggi sezione paleontologica del Museo di Fisica e Scienze della Terra, ha esposto i suoi reperti nella sede del plesso Scienze della Terra e nel complesso delle serre dell'Orto Botanico.

Durante la duca di Maria Luigia sono certamente state acquisite la collezione di vertebrati fossili rinvenuti da Giuseppe Cortesi nel pedeappennino piacentino. Cortesi, nominato giudice di Castell'Arquato nel 1788, iniziò a collezionare fossili con l'aiuto di alcuni contadini del luogo che così arrotondavano "i magri introiti" con il recupero e la vendita di innumerevoli reperti fossili e archeologici. Oltre alle conchiglie, Cortesi recuperò resti di grandi vertebrati quali delfini, balene e rinoceronti che raccolse nel Museo Cortesi di Piacenza. Maria Luigia stessa avrebbe visitato la collezione depauperata dei reperti fossili acquisiti dal Museo di Milano nel 1809, e ne avrebbe nominato l'artefice professore onorario di Geologia e cavaliere dell'Ordine Costantiniano. Dopo la morte di Cortesi (1838), la parte di collezione raccolta dopo il 1809 fu acquisita per il Museo di Storia Naturale di Parma. La collezione Podestà, costituita



Sparnodus vulgaris (De Blainville), pesce fossile su lastra. Parma, Museo di Fisica e Scienze della Terra-Sezione di Paleontologia.

anch'essa da resti di grandi vertebrati terziari, è sicuramente successiva, anche se di poco (1856).

Di particolare rilievo tre lastre di roccia su cui si possono osservare un esemplare fossile e la sua controimpronta di pesce appartenente alla specie *Sparnodus vulgaris* e un esemplare di *Mene rhombea* provenienti dal sito paleontologico di Bolca in Val d'Alpone, in provincia di Verona. Questi fossili fanno parte della collezione dei pesci dell'Eocene di Bolca, costituita da una cinquantina di esemplari appartenenti a 23 specie provenienti da una delle più importanti e famose località fossilifere dell'era Terziaria (Eocene Medio, circa 50 milioni di anni). Questi sono particolarmente importanti all'interno del nostro discorso, perché legati all'arrivo di Maria Luigia a Parma nel 1816. Sul retro di una delle due lastre si può leggere infatti «dono grazioso fatto il giorno sette maggio del 1816 al Gabinetto di Storia Naturale dell'Università di Parma da Sua Maestà la Principessa Imperiale, duchessa degli Stati di Parma, Piacenza, Guastalla». Non è certo se l'intera collezione sia stata oggetto della stessa donazione ma sicuramente rientrava come «raccolta speciale» tra le collezioni paleontologiche del Gabinetto di Storia Naturale della Regia Università di Parma nel 1884 ed era compresa tra «i maggiori incrementi» del Gabinetto legati a donazioni della duchessa stessa o ad acquisti sostenuti dal suo governo. Già alla fine del Settecento, infatti, questi reperti, unici per la varietà e lo stato di conservazione, avevano conquistato scienziati, studiosi, geologi e paleontologi, capi di stato, papi e uomini di governo ed erano conservati in grandi musei come quello di Storia Naturale di Parigi.

Oltre ai pesci fossili, grande interesse rivestono le collezioni Cavezzali e Guidotti di conchiglie fossili ritrovate nei dintorni di Castell'Arquato, sicuramente acquisite durante la ducea di Maria Luigia. Queste, insieme a quella del Bergonzi, sono confluite nella collezione di molluschi fossili revisionata da Girolamo Cocconi durante la sua breve parentesi (1865-1867) di direttore del Museo di Storia Naturale, pubblicate nel 1873 e da allora conservate nel museo come collezione Cocconi. Numerose sono le specie istituite da Cocconi, alcune delle quali ancor oggi oggetto di discussione e altre ritenute a tutti gli effetti specie valide. I reperti di questa collezione sono stati pubblicati nel 1873 nel volume *Enumerazione sistematica dei molluschi miocenici e pliocenici delle provincie di Parma e Piacenza* nella cui parte introduttiva Cocconi sottolinea l'importanza del pedeappennino piacentino ed, in minor misura, di quello parmense, per i paleontologi del suo tempo, citando come frequentatore di quei luoghi anche Giorgio Jan oltre a numerosi insigni paleontologi provenienti da tutta Europa. In particolare, la collezione di molluschi fossili costituita in molti anni di ricerca da Giovanni Battista Guidotti, nominato professore di Storia Naturale nel 1826 da Maria Luigia e grande appassionato di malacologia, ha un grande valore scientifico in quanto Guidotti fu il primo a formare la sua collezione raccogliendo direttamente il materiale e indicando, per ogni reperto, l'esatta località in cui era stato trovato, come ricordato anche da Del Prato (1884).

Esemplare fossile della collezione malacologica. Parma, Museo di Fisica e Scienze della Terra-Sezione di Paleontologia.



Le collezioni di Mineralogia

Anche il Museo di Mineralogia nacque come parte del Museo di Storia Naturale e si intrecciò in modo profondo con quello di Paleontologia. Nel 1814, quando fu ripristinata l'Università dopo il periodo napoleonico, nel Gabinetto di Storia Naturale esisteva già una sezione mineralogica costituita da alcune importanti raccolte donate all'Università, tra cui un frammento di meteorite caduto a Pieve di Cusignano nel 1808. In quel periodo nel Gabinetto era già presente un responsabile mineralogista, Mario Bagatta, a cui succedette nel 1834 Andrea Piroli con nomina ducale.

Le collezioni risalenti all'epoca luigina, di cui si possono ammirare alcuni esempi, sono quelle di Filippo Linati, Gian Battista Guidotti, Andrea Piroli e Cavezzali, oltre a una collezione di minerali del Perù e alla collezione Porta, minerali dell'Isola d'Elba. Queste acquisizioni, rese possibili dalla generosità di Maria Luigia, avvennero in un periodo di forte sviluppo di questa disciplina. Grazie all'apporto della chimica e all'affermazione della cristallografia come scienza, si riuscirono ad approfondire i rapporti tra forma e composizione chimica, tra proprietà fisico-cristallografiche e miscibilità allo stato solido delle sostanze cristallizzate, cioè i principi fondamentali dell'isomorfismo insieme con i fenomeni di polimorfismo. Oggi possiamo ammirare l'intera la collezione conservata presso la sezione di Mineralogia del Museo di Scienze della Terra, di grande rilevanza scientifica sia per il ricco numero di esemplari esposti sia per la loro bellezza.

La collezione di Fisica

La collezione di strumenti scientifici di Fisica nasce proprio in epoca luigina dall'instancabile lavoro di Macedonio Melloni. Gli strumenti oggi conservati sono in maggior parte quelli utilizzati o direttamente costruiti dallo scienziato parmigiano. Di particolare importanza è il "Banco ottico" mediante il quale Melloni diede contributi rilevanti agli studi sul calore e sulla luce. Questo è costituito da una barra di ottone, con scala incisa, della lunghezza di un metro, fissata su una base di legno che poggia su quattro viti calanti. I vari accessori possono essere disposti, allineandoli, sulla barra per realizzare esperienze di calore radiante. Infatti, servendosi di quattro diverse sorgenti di calore (una lampada di Locatelli, un cubo di Leslie, una spira-



Esemplare della collezione di Mineralogia. Parma, Museo di Fisica e Scienze della Terra, Sezione di Mineralogia.

Macedonio Melloni, Termomoltiplicatore del banco ottico, part., 1830 c., Museo di Fisica e Scienze della Terra, Sezione «Macedonio Melloni»





Esemplari della collezione di funghi in cera acquisiti nel 1817. Parma, Orto Botanico.

Giovanni Passerini, Microscopio, metà del XIX secolo. Parma, Orto Botanico.

le di platino e una lastra di rame) e usando lastre di sostanze opache o trasparenti interposte tra le sorgenti e una termopila, Melloni registrava la percentuale di radiazione termica trasmessa da ciascuna lastrina, nonché la propagazione rettilinea, la riflessione, la rifrazione e la polarizzazione del calore radiante.

Operando in questo modo, Melloni scoprì che esiste una trasmissione selettiva della radiazione termica, così come esiste una trasmissione selettiva della luce. Altre accurate esperienze condotte successivamente provarono in maniera conclusiva che il calore radiante presenta, come la luce, fenomeni di polarizzazione.

La collezione di Botanica

Nel periodo luigino, vi fu grande fervore nello studio della botanica all'interno dell'Università. Un'intera sala è dedicata agli erbari conservati nell'Orto, mentre qui, nel percorso della mostra, tra le altre collezioni, si possono ammirare alcuni esemplari di funghi di cera e il microscopio realizzato da Gian Battista Amici con cui Giovanni Passerini effettuò le sue ricerche.

Una collezione di funghi di cera è custodita all'interno dei depositi dell'Orto. Un importante documento in possesso dell'Archivio Storico dell'Università dimostra che gli oggetti che ne fanno parte sono stati donati da Maria Luigia all'Ateneo nel 1817. Questi modelli in cera, scolpiti a mano tramite l'uso di piccoli attrezzi simili a bisturi, sono sostenuti da piedistalli in legno riportanti il nome della specie scritto su etichetta con caratteri di stampa. Il colore degli esemplari è in parte dovuto alla tinta della miscela di cera, in parte ottenuto con colorazioni pittoriche tipo acquerello o tempera. Ogni modello è una composizione di più esemplari disposti in maniera armoniosa con una particolare ricerca estetica.

È possibile inoltre ammirare il microscopio che Giovanni Passerini utilizzava nei suoi studi. Egli fu infatti uno dei primi in Italia a introdurre nel laboratorio il microscopio ottico come mezzo di indagine scientifica e come strumento didattico per l'osservazione diretta da parte degli studenti della Scuola di botanica.

Gian Battista Amici, costruttore del microscopio,

è considerato uno dei pionieri dell'ideazione e della diffusione di questo strumento. I suoi strumenti furono infatti utilizzati da medici, biologi e scienziati nei maggiori centri di ricerca universitari di tutta Europa.

Mene rhombea (Volta), *Carangopsis dorsalis* Agassiz, *Naseus rectifrons* Agassiz, *Sparnodus vulgaris* (De Blainville), esemplari fossili su lastra risalenti a circa 50 milioni di anni fa.
Strombus coronatus de France, esemplare fossile risalente a circa 4 milioni di anni fa.
Glossus humanus (Linne, 1756), esemplare fossile risalente a circa 3 milioni di anni fa.
Charonia nodifera (Lamarck, 1822), esemplare fossile risalente a circa 4 milioni di anni fa.
 Parma, Museo di Fisica e Scienze della Terra, Sezione di Paleontologia.

Muscovite, Russia, Collezione Cavezzali.
 Adularia, Svizzera, Collezione Linati.
 Berillo var. acquamarina, Russia, Collezione Piroli.
 Fluorite, Germania, Collezione Linati.
 Celestina, Sicilia, Collezione Linati.
 Parma, Museo di Fisica e Scienze della Terra, Sezione di Mineralogia.

Collezione di funghi di cera acquisiti nel 1817. Parma, Orto Botanico.

MACEDONIO MELLONI, *Banco ottico*, 1830 c. Parma, Museo di Fisica e Scienze della Terra, Sezione «Macedonio Melloni».

GIOVANNI PASSERINI, Microscopio. Parma, Orto Botanico.

GIOVANNI PASSERINI, Erbario realizzato tra il 1845 e il 1893. Parma, Orto Botanico.

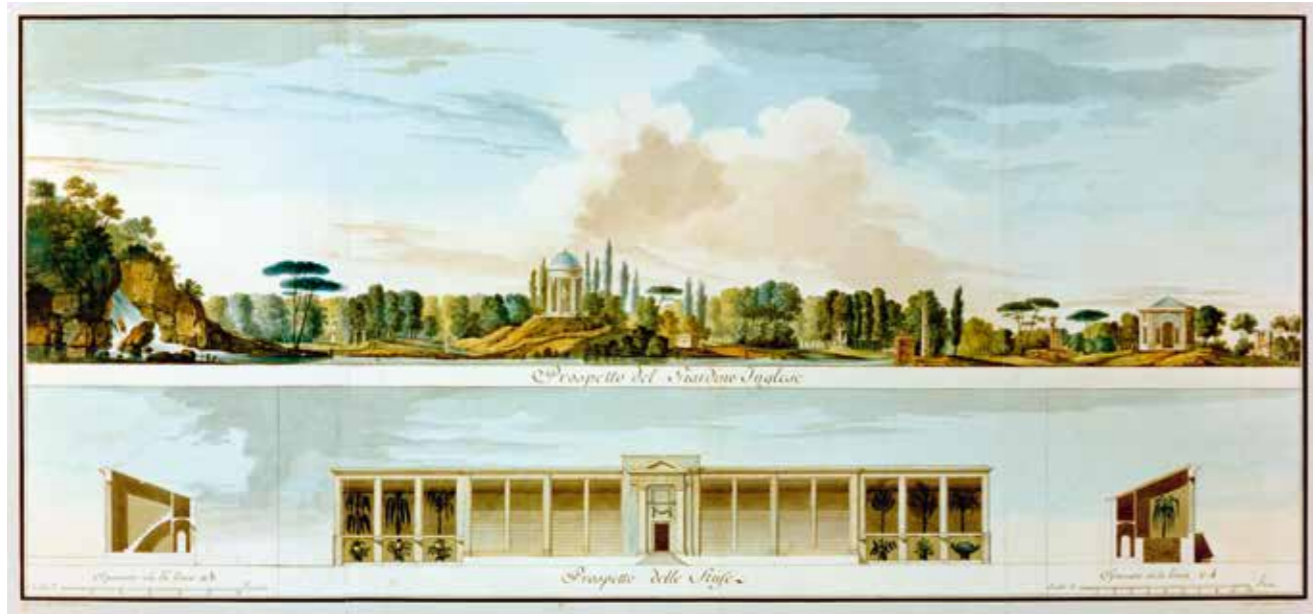
EUGENIO BERTÈ, manoscritto originale con disegni di entomologia. Parma, Archivio del Museo di Storia Naturale.

3. L'Orto Botanico e gli Erbari

Dopo aver percorso una piccola parte del giardino, si giunge di fronte al maestoso ingresso dell'edificio delle Serre. Varcata la soglia, l'ultima narrazione multimediale chiude il percorso e riporta lo spettatore, attraverso i secoli di storia dell'Orto Botanico, ai giorni nostri. Ad arricchire il racconto, viene qui esposto il prezioso erbario di Albertina di Montenuovo, figlia di Maria Luigia, insieme a quelli di Giorgio Jan, Luigi Gardoni, Giovanni Passerini e Tommaso Berta.

L'Orto Botanico

L'origine dell'Orto risale al XVII secolo, quando era conosciuto come "Giardino dei Semplici". Fondato da Ranuccio I Farnese, era uno spazio annesso alla Facoltà di Medicina, dove, secondo l'uso del tempo, si coltivavano le erbe medicinali. Erano infatti definiti "semplici" i medicamenti tratti dal regno vegetale. La sua



Progetto non realizzato dell'Orto Botanico, in Stefano Sanvitale, Volume manoscritto sulla necessità di incrementare lo studio delle scienze naturali al fine dello sviluppo dell'agricoltura e dell'economia parmense, 1795 c., in-folio, con legatura in pelle con fregi in oro, risguardi in seta rosa. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma.

collocazione era diversa rispetto a quella di oggi, essendo situato originariamente nel complesso che attualmente prende il nome di San Francesco. Quando l'Università si trasferì nell'attuale Palazzo Centrale, nacque l'esigenza di trovare un'area da poter destinare alla coltivazione delle piante e questa venne individuata alla periferia sud della città.

L'attuale Orto Botanico fu insediato nel 1770, sotto gli auspici di Ferdinando I di Borbone, sui terreni e il caseggiato della soppressa fabbrica di stampa di stoffe all'uso indiano; la creazione del giardino e l'edificazione delle serre venne affidata a Giovan Battista Guatteri, professore di Botanica. Nativo di Castelnovo di Sotto, in provincia di Reggio Emilia, Guatteri, per decreto del duca, fu inviato a studiare Botanica e le Scienze Naturali presso l'Università di Padova.

Per la prima volta a Parma l'insegnamento della botanica si fece empirico: con Giovanni Battista Guatteri si era interrotto il vecchio metodo dei medici lettori dei semplicisti greci e arabi; egli introdusse il metodo ostensivo, cioè lo studio delle caratteristiche delle piante mediante l'osservazione diretta; a tale scopo importò varietà esotiche e le acclimatò nelle serre calde, scambiò semi con altri orti botanici italiani ed europei e considerò la Botanica come scienza agronomica applicata ai bisogni culturali ed economici della città. Tanta fatica venne premiata da botanici italiani e stranieri che tenevano in grande considerazione l'Orto parmigiano. Negli anni si aggiunsero le aranciere, «numerose aiuole con piante perenni ed erbacee» ammirate da André Thouin, direttore dell'Orto Botanico di Parigi, che nel 1796 visitò la città.

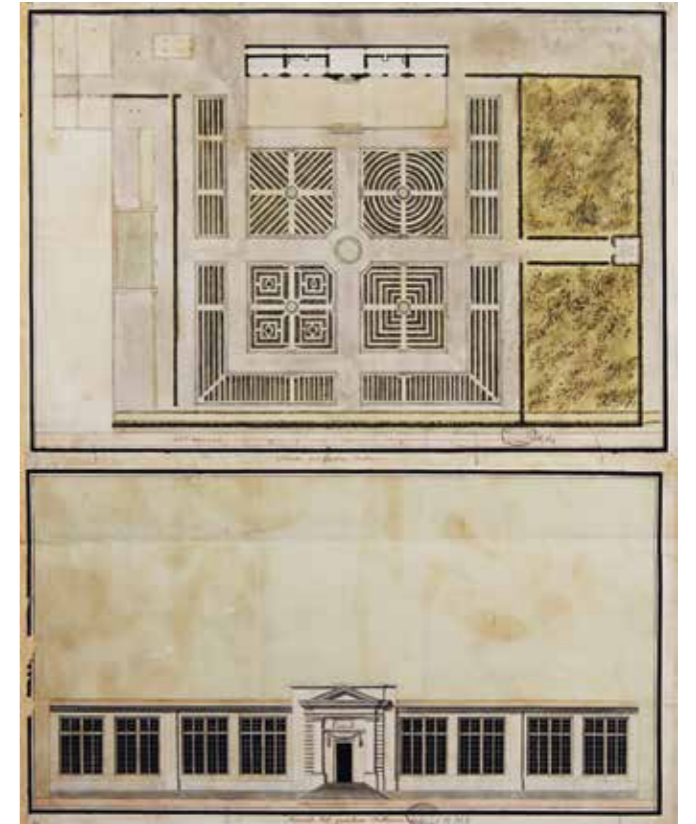
Dalla fontana centrale partivano quattro vialetti circondati da praticelli a formare un complesso regolare, secondo i canoni del giardino all'italiana. In quegli anni, tra il XVIII e il XIX secolo, l'Orto iniziò a espandersi con la progressiva messa a dimora dell'arboreto in diverse zone del giardino; alcuni di quegli alberi sono tuttora presenti, come il maestoso *Ginkgo biloba* piantato alla fine del Settecento che ne è divenuto il simbolo.

Alla morte di Guatteri (1793), la direzione dell'Orto e la cattedra di Botanica passarono all'allievo Baldassarre Pascal che le rese fino al 1802, anno in cui il governo sospese l'insegnamento delle scienze e affidò l'Orto alle cure di Bartolomeo Barbieri. Nel 1816 la duchessa Maria Luigia chiamò Giorgio Jan, insigne naturalista di origine ungherese, collaboratore del Naturhistorisches Museum di Vienna, e grande viaggiatore, nonché fondatore, successivamente, del Museo di Storia Naturale di Milano. Con l'arrivo, nel 1845, del nuovo direttore Giovanni Passerini, medico appassionato di scienze naturali, l'Orto accrebbe il proprio prestigio. Il naturalista non solo lo dotò, alla fine degli anni Cinquanta, di un edificio sede della Scuola di Botanica con laboratori di ricerca, ma contribuì in modo decisivo a innovare i metodi di lavoro, introducendo studi di anatomia, fisiologia e biologia con l'utilizzo sistematico del microscopio. Le ricerche da lui iniziate diventarono pubblicazioni che gli diedero fama internazionale.

All'interno dell'Orto organizzò un semenzaio e nel 1852 scrisse il volume *Flora dei contorni di Parma* che è uno dei primi esempi di guida tascabile, e, come precisa egli stesso nella prefazione, «grazie a un formato tascabile diverrà, per chi voglia, non incomoda compagna delle passeggiate campestri».

Il libro di Passerini fu integrato dai successori Carlo Avetta e Francesco Lanzoni. Al responsabile successivo, Fausto Lona (dal 1950 al 1984), si deve l'ampliamento delle serre esistenti e l'incremento delle collezioni di piante vive.

Negli anni Cinquanta del Novecento vennero costruite la palazzina sul lato occidentale delle serre, composta da due stanze e un seminterrato, il corpo parallelo al corridoio sul lato nord, formato da una serie di stanze utilizzate come laboratori, e la terrazza prospiciente. Tra il 1960 e il 1970 venne infine costruito il corpo di collegamento tra le serre e l'ex casa Orsi: alle grandi vetrate vennero attaccate due serre poggianti sulla terrazza e, a livello del tetto, furono installate le due serre a



Pianta e facciata dell'Orto Botanico, XVIII sec. Archivio di Stato di Parma, Mappe e disegni, vol. 11, mappa 9.



Giardino all'italiana, dettaglio dell'Orto Botanico di Parma.

Facciata dell'edificio delle serre, 1956. Parma, Archivio dell'Orto Botanico.



clima controllato: la serra alpina e quelle tropicali. Attualmente la serra ex alpina è adibita a serra delle cactacee.

Il Giardino

La parte centrale, antistante le serre, conserva l'assetto di giardino all'italiana che lo caratterizzava al momento della sua fondazione, sebbene abbia subito alcuni mutamenti nel corso degli anni. L'arboreto, realizzato intorno al XVIII secolo, occupa ancora la parte orientale, mentre il giardino occidentale, oggetto di vari rifacimenti

nel corso dei secoli, presenta una conformazione tipicamente all'inglese connotata da un'alternanza di prati curati, laghetti, montagnole collegati da piccoli sentieri. Alcune delle piante presenti sono secolari. Tra i "giganti" si incontra l'esemplare di *Ginkgo biloba*, simbolo dell'Orto Botanico e ritenuto un fossile vivente in quanto è l'unica specie sopravvissuta di una famiglia botanica che ebbe il suo massimo splendore nel Mesozoico. Di imponenti dimensioni sono anche l'olmo dalla circonferenza di circa quattro metri e due pini che incorniciano l'ingresso monumentale su viale Martiri della Libertà, oggi non più utilizzato. A questo gruppo apparteneva anche un grande pioppo, che, purtroppo, recentemente si è reso necessario tagliare e di cui si può ancora vedere la base del tronco, dal diametro considerevole. Tra le altre peculiarità si annoverano numerose piante originarie di altri paesi, come l'arancio trifogliato, un esemplare di agrume dell'estremo oriente, dalle lunghe spine e dai frutti aromatici; una serie d'ippocastani dalle spettacolari fioriture bianche o colorate, diffusi nella penisola balcanica, nel Caucaso

e in America; una parrozia, detta "legno di ferro persiano" per la sua resistenza. L'ambiente acquatico dell'Orto, costituito dai laghetti, dalla fontana centrale e da vasche di varie dimensioni, annovera sia specie italiane note, come la ninfea bianca e il giaggiolo acquatico, sia specie esotiche come il fior di loto asiatico e la lattuga d'acqua dalle foglie vellutate. Degne di nota sono anche le collezioni di piante officinali, di piante carnivore e di cactacee. Tra i fiori più noti coltivati nell'Orto troviamo sicuramente la "Violetta di Parma", una violetta a fiore doppio molto profumata, di origine colturale, così amata da Maria Luigia da divenire il suo simbolo personale, venendo talora

adottata sia su suoi piccoli oggetti che per alcune divise di corte. Ancora oggi, ogni anno viene organizzata una manifestazione, «Parma Color Viola», dedicata alla violetta, aperta a tutta la cittadinanza e ad ingresso libero.

Gli erbari

All'interno dell'Orto sono custoditi preziosi erbari, molti dei quali risalenti all'epoca luigina. In origine le piante venivano raffigurate mediante disegni a colori e le raccolte di questi costituivano i cosiddetti "erbari figurati". Spesso capitava che il disegno fosse puramente immaginario, e il disegnatore, ignorando il reale aspetto della pianta, ne rappresentava alcune singole parti, con figure fantastiche che alludevano alla sua reale o ipotetica virtù terapeutica. Soltanto nel XVI secolo, Andrea Cisalpino, docente di Botanica dell'Università di Pisa, ebbe la geniale idea di essiccare e conservare campioni di piante vere o parti di esse. Altri botanici dell'Europa centrale seguirono questo metodo, trasformando le raccolte in veri e propri strumenti di studio che diedero un nuovo impulso allo sviluppo della Botanica. Per erbario, oggi, si intende una collezione di piante pressate, seccate e sistemate su un foglio, chiamate *exsiccata*. Tali fogli vengono ordinati secondo una precisa classificazione e sono dotati di etichette informative, come il nome scientifico della pianta, la località dove è stata raccolta, la data e altre notizie necessarie.

Il più affascinante dal punto di vista storico è senz'altro l'erbario di Albertina di Montenuovo, figlia di Maria Luigia.

Ella nacque a Parma nel 1817 dalla relazione tra la duchessa e il conte Adam Albert von Neipperg. All'età di 16 anni sposò Luigi Sanvitale, dei conti di Fontanellato. L'interesse floristico di Albertina cominciò probabilmente per influenza diretta della madre che fu un'appassionata cultrice di questo ramo delle scienze e grazie alle lezioni di botanica ricevute da Giorgio Jan. Una vasta collezione di lettere che Albertina inviò alla madre è corredata da piccoli fiori essiccati che ci fanno capire il legame, soprattutto sentimentale, che aveva con le piante.

Il suo erbario è piuttosto singolare ed è costituito da un unico fascicolo comprendente 119 cartelle contenenti gli *exsiccata*, rilegate alla stregua di un volume, con una copertina in cartone e dorso in pelle. Le piante sono fissate alle cartelle mediante filo di tessuto. All'interno di ciascuna cartella si trovano non tanto campioni singoli appartenenti ad un'unica specie (come avviene nella maggior parte degli erbari realizzati da botanici), quanto campioni o parti di essi appartenenti a specie diverse, collocati insieme in composizioni artistiche e decorative.

Sulla copertina dell'erbario è presente un'etichetta riportante la scritta: *Fiori raccolti dalla contessa Albertina Sanvitale, con indicazioni autografe della stessa*. I campioni sono stati raccolti nel periodo estate-autunno del 1828, del 1829 e del 1830 in occasione di tre viaggi da lei compiuti, dagli undici ai tredici anni, in Sviz-



Erbario di Albertina Sanvitale, 1828-1830. Parma, Orto Botanico.

Erbario portatile di
Giorgio Jan, 1820.
Parma, Orto Botanico.



zera, in Germania e in Italia. Gli esemplari sono corredati di indicazioni autografe eseguite in lingua francese con grafia elegante, riportanti informazioni relative alla località di raccolta delle specie, alla data di raccolta ed altre annotazioni. Manca la determinazione sistematica delle specie raccolte.

La raccolta di fiori assume quasi essenzialmente un significato affettivo, in un'ottica che attribuisce ai fiori un valore sentimentale, di condivisione di esperienze e luoghi vissuti da madre e figlia in tempi diversi, in una lontananza costante. Tramite quei fiori Albertina ha quasi l'impressione di aver vissuto quelle esperienze con la madre, cosa che naturalmente non era possibile.

Un erbario di grande importanza è quello dello storico direttore dell'Orto Botanico, Giorgio Jan.

Consta di 43 pacchi o centurie (raccolte di 100 campioni) suddivisi in quattro erbari: *Flora Italiae superioris* (36 centurie) contenente esemplari di piante spontanee dell'Italia Settentrionale; *Herbarium technico georgicum* (due centurie) contenenti piante usate nelle arti e nell'agricoltura; *Herbarium toxico medicum* (una centuria) contenente campioni di erbe medicinali e tossiche. Questi erbari sono costituiti da fogli di carta doppi, di color grigio-azzurro, all'interno dei quali si trovano gli esemplari ancora ben conservati.

Il quarto, un erbario portatile, rappresenta invece una vera e propria particolarità: si distacca dagli altri per la diversa fisionomia, in quanto costituito da quattro volumetti di dimensioni 18 x 13 cm rilegati in marocchino verde, ornato da fregi

in oro. La presenza di quest'ultima raccolta di formato diverso testimonia una concezione moderna della figura del botanico che doveva unire all'attività teorica tipica dell'accademia, un lavoro di ricerca e di osservazione svolto direttamente "sul campo". Accanto a ciascun campione si trova incollata un'etichetta stampata recante il nome della specie ed informazioni relative al luogo di raccolta e all'habitat della stessa.

Un altro importante erbario custodito all'interno dell'Orto è quello di Luigi Gardoni, nato a Parma nel 1819 da un'antica famiglia di farmacisti che avevano in concessione l'antica spezieria di San Giovanni Evangelista. Laureato in Chimica e Farmacia, fu assistente all'Istituto di Chimica Farmaceutica e in questa veste ebbe l'occasione di conoscere Giorgio Jan e Giovanni Passerini, figure di insiemi naturalisti che rafforzarono in lui l'interesse per la Botanica. Il suo erbario è composto da 270 faldoni e da 3 libri manoscritti riportanti l'elenco delle famiglie e delle specie presenti al suo interno. Gli esemplari essiccati appartengono a 5.500 specie stimate, arricchite da rappresentazioni grafiche e corredate di etichette con annotazioni autografe. I faldoni contengono inoltre delle vere e proprie "scatole", ovvero cartelle con il bordo rialzato mediante listelli in legno, dentro alle quali si trovano parti dei campioni di notevole spessore (fiori, frutti, semi, radici, cortecce, resine), ma anche preparati farmaceutici dell'epoca (provette, buste contenenti polveri ecc.). L'intenzione del Gardoni era quella di costituire un erbario generale di interesse pratico-applicativo, a sussidio della medicina, della veterinaria, e di altre attività pratiche e scientifiche. Dal punto di vista botanico però (probabilmente per il tipo di preparazione dell'autore) l'opera presenta molti limiti: vengono ad esempio ignorati i rapporti tra specie e ambiente, le notizie sui luoghi di raccolta dei campioni sono scarse e la classificazione sistematica è abbastanza confusa. Si tratta certamente di un erbario *sui generis*, un vero e proprio viaggio nel passato e che, se da una parte può apparire ricco di curiosità circondate da un alone magico e misterioso, dall'altra è una preziosa testimonianza delle conoscenze farmaceutiche e mediche del XIX secolo.

L'erbario di Giovanni Passerini, direttore dell'Orto dopo Giorgio Jan, comprende due raccolte: una fanerogamica, contenente *exsiccata* di piante con organi sessuali evidenti e che si riproducono tramite semi, e un erbario crittogamico, contenente campioni di parti di piante affette da micromiceti, cioè funghi microscopici parassiti dei vegetali. Il primo è formato da 60 faldoni contenenti carpete grigio-azzurre all'interno delle quali sono conservati i campioni. Gli *exsiccata* sono fissati su fogli mediante striscioline di carta e spilli; accanto ad essi si trovano due cartellini: uno a sinistra del foglio, autografo di Passerini, riportante il nome del campione, la località



Erbario di Luigi
Gardoni, scatola, 1836-
1878. Parma, Orto
Botanico.

Erbario di Giovanni
Passerini, 1845-1893.
Parma, Orto Botanico.





di raccolta ed un timbro con la dicitura «*Herbarium Passerini*»; uno a destra del foglio, recante soltanto una scritta in caratteri a stampa «*R. Horti Parmensi*». Il secondo comprende sei pacchi di micromiceti: i campioni, costituiti dal micete parassita e dalla parte del vegetale da esso colonizzata, sono conservati in buste fissate con spilli su fogli di carta; all'esterno di ogni busta si trova la diagnosi autografa di Passerini in lingua latina. Quello di Passerini rappresenta la raccolta scientificamente più preziosa fra tutti gli erbari dell'Orto Botanico e fornisce uno spaccato della flora micologica parmense del XIX secolo di cui Passerini fu e rimane lo studioso più insigne. Molti di questi campioni sono ancora oggi richiesti a livello internazionale.

Un importante erbario, oggi non più in possesso dell'Orto, ma solitamente custodito nelle sale espositive della Fondazione Cariparma, all'interno del Palazzo Bossi Bocchi, è quello di Tommaso Luigi Berta. Il volume rilega 28 fogli a fondo blu, sulle facciate dei quali sono disposte composizioni di foglie vere, senza parenchima, ridotte quindi al loro sistema vascolare, applicate con un fermo d'oro che ricopre il picciolo. L'opera proviene dalla Biblioteca Sanvitale.

Si tratta probabilmente del supporto originale dell'opera a stampa.

Non poteva che essere un posto tanto affascinante quanto suggestivo, come l'Orto Botanico, ad accogliere la mostra organizzata per raccontare il profondo legame che Maria Luigia ebbe con la ricerca scientifica universitaria di Parma. Nelle intenzioni dei curatori, il percorso non vuole essere solo una sterile carrellata di oggetti, ma un vero e proprio racconto fatto di pause, punti salienti, curiosità e, speriamo, anche esperienze emotive.

Erbario di Albertina Sanvitale, realizzato tra il 1828 e il 1830. *Fiori raccolti della Contessa Albertina Sanvitale con indicazioni autografe della stessa.*

Erbari portatili di Giorgio Jan, 4 volumetti, rilegati in marocchino verde, realizzati nel 1820.

Erbario di Luigi Gardoni, realizzato tra il 1836 e il 1878. Esempio di cartella e di scatola. Orto Botanico di Parma.

TOMMASO LUIGI BERTA, *Anastomose des feuilles mise à nu par Thomas Louis Berta*, Parma, dalla tipografia Fiaccadori, 1830-1831, in 4°. Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma.

Bibliografia essenziale

G. CORTESI, *Sulle ossa fossili di grandi animali terrestri e marini*, Parma, 1805; *Cenni storici intorno la Regia Università di Parma e storico-statistici de' suoi istituti*, Parma 1872; P. STROBEL, *Il gabinetto di storia Naturale della Regia Università di Parma*, Parma 1884, F. LONA, I. M. GANDINI, M. G. CORRADI, *Il verde a Parma*, Parma 1981; F. MAGRI, S. MATTIOLI, *Parma: tutela e recupero dell'Orto Botanico*, tesi di Laurea in Architettura, Politecnico di Milano, rel. prof. F. Tartaglia, a.a. 1990-91; M. G. MEZZADRI, *I naturalisti raccontano*, Parma 2006; F. SANDRINI (a cura di), *Maria Luigia e la violetta di Parma*, Parma 2013; P. GENOVESI, *L'Università di Parma dal 1814 al 1900*, in A. CAVALLI (a cura di), *Università di Parma. Un millennio di Storia*, Parma 2015; L. TRENTADUE, E. SCETTINO, C. PERRUGGI (a cura di), *Macedonio Melloni. Il calore e la luce invisibile*, Parma 2015; F. SOLIERI, *L'età della Restaurazione. Società, politica e vita quotidiana nella città di Maria Luigia*, in *Storia di Parma*, VI vol., *Da Maria Luigia al regno d'Italia*, Parma 2016, pp. 56-91; G. VECCHIO, *Il Risorgimento. Dai Moti del 1831 alla morte di Maria Luigia*, in *Storia di Parma*, VI vol., *Da Maria Luigia al regno d'Italia*, Parma 2016, pp. 92-119.



Dettaglio del giardino dell'Orto Botanico di Parma.

LA FUCINA DELLE ARTI

L'Accademia della Duchessa



Accademia Nazionale di Belle Arti
Parma, 17 novembre 2016 – 4 febbraio 2017

Mostra e catalogo a cura di
Alessandro Malinverni e Carlo Mambriani

Testi di
Francesca Anedda (F.A.)
Alessandro Malinverni (A.M.)
Carlo Mambriani (C.M.)
Maria Carla Ramazzini Calciolari (M.C.R.C.)

Promotore e organizzatore
Accademia Nazionale di Belle Arti

Con il patrocinio e il contributo del
Comune di Parma - Assessorato alla Cultura

Con il sostegno di
Reale Mutua - Agenzia principale di Parma Coscelli e Fornaciari Snc

Sponsor tecnico
Macrocoop

Progetto dell'allestimento
Alberto Nodolini

Prestatori
Azienda Ospedaliero-Universitaria di Parma
Complesso Monumentale della Pilotta - Galleria Nazionale di Parma
Fondazione Cariparma
Liceo Artistico Statale «Paolo Toschi»
Collezioni private

Si ringraziano i funzionari e il personale delle seguenti istituzioni: Assessorato alla Cultura del Comune; Azienda Ospedaliero-Universitaria; Complesso Monumentale della Pilotta - Galleria Nazionale; Delegazione FAI; Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura - Università degli Studi; Fondazione Cariparma; Liceo Artistico Statale «Paolo Toschi»; Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza. Particolare gratitudine a: Luca Abbati, Nicoletta Agazzi, Giovanni Agosti, Ines Agostinelli, Paolo Andrei, Francesca Anedda, Mario Banchini, Cristina Calidoni, Carla Campanini, Rossella Cattani, Diego Cauzzi, Carlotta Chiari, Carlo e Luigi Coscelli, Maria Rachele Di Caterino, Massimo Fabi, Laura Maria Ferraris, Riccardo Fornaciari, Giovanni Fracasso, Luca Galliani, Marina Gerra, Isabella Leoni, Francesca Magri, Sabina Magrini, Bianca Marchi, Fernando Mazzocca, Elisa Montali, Elena Morini, Michelangelo Nodolini, Mirco Olivieri, Carlotta Pedroni e il Garden Club di Parma, Luisa Pellegrini, Roberto Pettenati, Cristina Quagliotti, Maria Carla Ramazzini Calciolari, Francesca Ravarani, Francesca Sandrini, Calogero Sferlazza, Cecilia Torti, Mariella Utili, Sally Louise Williams, Annarita Ziveri.

Il restauro del ritratto di Maria Luigia d'Asburgo è stato realizzato dalla ditta Metodo Snc, grazie al generoso sostegno di Loredana e Lino Squarza, sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza.

L'Accademia Nazionale di Belle Arti di Parma promuove, per la prima volta nella propria sede, una piccola ma preziosa mostra in occasione di un bicentenario particolarmente significativo per la propria storia: quello dell'arrivo della duchessa Maria Luigia a Parma e della riapertura, da lei promossa, dell'istituto.

Con il Liceo Artistico Statale «P. Toschi» – che dell'Accademia ereditò nel 1877 le funzioni didattiche – il nostro consesso è stato inserito tra i sedici “luoghi luigini”, ossia tra quei monumenti, musei e istituzioni parmensi strettamente legati alla duchessa, in quanto da lei fondati *ex novo* o arricchiti, ristrutturati, modificati.

Il simbolo ufficiale delle manifestazioni è frutto dell'ingegno di un nostro Accademico, il valente grafico – nonché Vicepresidente – Alberto Nodolini, che ha generosamente donato la sua opera al comitato promotore, individuando un dettaglio della scultura canoviana che ritrae Maria Luigia in veste di Concordia. Accademici parmensi sono gli stessi curatori della mostra, Carlo Mambriani e Alessandro Malinverni, membri del comitato esecutivo del progetto *Maria Luigia 16*, che hanno concepito un'esposizione strettamente legata, si direbbe addirittura complementare, a diverse altre delle 16 mostre allestite.

Anche in questo modo il nostro Istituto si prefigge di contribuire attivamente alla conoscenza e alla valorizzazione del patrimonio artistico e culturale della città e del suo territorio.

Franco Carpanelli
Presidente dell'Accademia Nazionale
di Belle Arti di Parma

LA FUCINA DELLE ARTI

L'Accademia della Duchessa



Antonio Pasini, Maria Luigia d'Austria, 1810/16, olio su tela. Parma, Azienda Ospedaliero-Universitaria.

Introduzione

Insedata dalla diplomazia europea sul trono dei Ducati parmensi, nei primi anni del suo dominio Maria Luigia riattivò varie istituzioni di fondazione borbonica, tra le quali anche l'Accademia di Belle Arti (22 marzo 1816), cambiandone la qualifica da "Reale" in "Ducale". Dopo la morte del duca Ferdinando, nel 1802, numerosi erano stati gli ostacoli per le attività accademiche: alla difficoltà di rilancio dei concorsi interni (1803 e 1805) e di quelli internazionali di pittura e architettura (1805), era seguito il declassamento a scuola municipale di pittura (1812). Ciò nonostante, il consenso artistico e la sua sede nel palazzo della Pilotta erano rimasti, durante la parentesi napoleonica, il principale riferimento per la vita artistica e culturale del Dipartimento del Taro, garantendo la formazione di molti giovani, alcuni dei quali destinati a rivestire un ruolo prestigioso nell'Ottocento italiano. Se non ritrovò il respiro europeo del secolo precedente, in breve la rinnovata istituzione poté ritornare in auge, a livello locale e italiano, grazie

alla ripresa dei concorsi di pittura e architettura, ai rinnovati legami con centri artistici di primaria importanza quali Firenze e Roma – dov'erano inviati a perfezionarsi i migliori allievi – e infine alle nuove scuole di intaglio, "di paese" e di scenografia. Nell'epoca luigina maestri e studenti dell'Accademia giunsero così a una posizione quasi monopolistica, tanto da primeggiare sia nel rinnovamento del volto monumentale e urbanistico della capitale, sia nella capillare dotazione artistica di chiese, uffici e dimore nei grandi e nei piccoli centri dei ducati. Figura chiave del successo dell'istituzione fu Paolo Toschi, direttore della Galleria e delle Scuole dal 1820 al 1854, che seppe spronare la sovrana a sostenere gli artisti locali attraverso numerose commissioni. Se il mecenatismo ducale era mosso anche da

ragioni di natura propagandistica – focus della mostra promossa dalla Fondazione Cariparma in Palazzo Bossi Bocchi –, nondimeno la generosità personale di Maria Luigia nei confronti degli artisti fu rimpianta quando Carlo III di Borbone, duca dal 1849, rifiutò di emularla ponendo termine alle sue sistematiche sovvenzioni.

La presente esposizione prende le mosse da quelle del 1974 (*Mecenatismo e collezionismo...*) e del 1992 (*Maria Luigia donna e sovrana*) che, per prime, hanno indagato il mecenatismo artistico luigino, ed è programmaticamente coordinata alle altre mostre del progetto *Maria Luigia 16*, in particolare a quelle allestite in San Ludovico, dedicata alla committenza d'arte sacra di Maria Luigia, nel Convitto Maria Luigia, che ripercorre la fusione dei due maggiori collegi e la costruzione della nuova sede, e alla citata rassegna in Palazzo Bossi Bocchi.

L'obiettivo principale è ripercorrere in estrema sintesi i metodi e gli esiti didattici delle scuole accademiche tra 1816 e 1847. In sette sezioni – *La rinascita e la riforma istituzionale (1816-1822)*; *La scuola del Nudo*; *La scuola di Pittura*; *Le scuole di Intaglio e di Scultura*; *La scuola «di Paese»*; *La scuola di Scenografia*; *La scuola di Architettura* – sono distribuite alcune opere esemplari, poche per questioni logistiche, ma capaci di sunteggiare i vari percorsi formativi degli allievi senza troppo sconvolgere l'ordinamento del piccolo museo dell'Accademia. Dipinti e sculture sono dunque rimasti in gran parte allestiti al loro posto, oppure dislocati per enfatizzare il filo espositivo e valorizzare le opere giunte appositamente dalla Galleria Nazionale, dall'Azienda Ospedaliero-Universitaria di Parma, dalla Fondazione Cariparma, dal Liceo Artistico «P. Toschi» e da collezioni private. L'iniziativa ha voluto infine valorizzare capolavori solitamente non esposti al pubblico, inediti o appositamente restaurati, riscoprire l'affascinante sede dell'Accademia, nonché incentivare la cooperazione con altre istituzioni e studiosi a vantaggio del grande pubblico, in armonia con più vasto intendimento del progetto *Maria Luigia 16*.

I Curatori

1. La rinascita e la riforma istituzionale (1816-1822)

Accanto ai busti dei duchi don Filippo e don Ferdinando, patroni dell'Accademia settecentesca, e ai cimeli ad essa relativi, nella prima sezione della mostra sono collocati alcuni documenti inerenti il riavvio dell'istituto a opera di Maria Luigia e del suo nuovo governo. Come evidenza la data posta in calce allo *Stato Personale, ed Economico della Parmense Accademia delle Belle Arti* – Venezia, 16 aprile 1816 –, la nuova sovrana promosse il riordino patrimoniale, sostenendo altrettanto rapidamente la Scuola del Nudo e le scuole impostate nel secolo precedente.

Due notevoli innovazioni furono introdotte da Paolo Toschi, direttore dal 1820. Con il nuovo statuto, sottoscritto dalla duchessa il 20 gennaio 1822, l'Accade-

mia era confermata istituto statale a spese del Tesoro, sotto la curatela del Presidente dell'Interno e fu preposta all'insegnamento della pittura, della scultura, dell'architettura e dell'intaglio in rame (con maestri appositi per ogni scuola, una Scuola del nudo, concorsi a premi e un'esposizione biennale), alla conservazione delle opere artistiche di proprietà pubblica, al giudizio sui progetti di edifici pubblici nello Stato e anche di quelli per le facciate degli edifici privati nella capitale, infine al parere in merito a richieste inerenti alle belle arti. Il corpo accademico fu definito dalle seguenti cariche: Curatore, Presidente, Segretario, Direttore delle gallerie e delle scuole, Professori maestri consiglieri con voto (proposti dal Curatore alla nomina sovrana), Consiglieri corrispondenti, Consiglieri dilettanti e Accademici d'onore (proposti dall'Accademia alla nomina sovrana). A questi furono aggiunti impiegati (Economo ragioniere, Custode e Scrittore) e inservienti, detti anche alabardieri (con tanto di uniforme e spada). Le discipline furono articolate in quattro sezioni: quella di Pittura con quattro professori (di Disegno, Composizione, Pittura e Pittura di paese); quella di Scultura con due (di Scultura e Anatomia); quella di Architettura con tre (di Architettura, Prospettiva, ornato e Geometria, Ornato per le arti meccaniche); quella di Intaglio in rame, infine, con un solo professore. Ogni mese il Presidente doveva rendicontare al governo circa l'andamento dell'istituto. Al Direttore, scelto tra i Maestri, erano invece affidati il buon ordine e il funzionamento delle gallerie e delle scuole, da relazionare in dettaglio ogni mese al Presidente, nonché la concessione dei permessi di frequentare le lezioni e di copiare opere della galleria.

Prefigurando le funzioni delle attuali Soprintendenze, a lui spettava anche il compito di vigilare sulla conservazione e inventariazione delle opere d'arte di proprietà pubblica nei tre ducati e sul divieto ai privati di esportare all'estero capi d'opera di artisti defunti senza il previo permesso del governo, che si riservava il diritto di prelazione. Il Teatro Farnese e gli ambienti affrescati nel complesso di San Paolo erano affidati direttamente alle cure del Direttore.

Le attività didattiche duravano tutto l'anno, con una sospensione dal 15 agosto al 30 settembre. Nelle sere invernali, quando mancava il lume naturale, il Segretario teneva lezioni di storia per insegnare agli allievi come rappresentare correttamente costumi, ambienti e usi di ogni età. I quattro maestri di Disegno, Composizione, Pittura e Intaglio in rame dirigevano la Scuola del nudo per una settimana a turno, attecchendo il modello e correggendo i lavori degli studenti. Per unire alla pratica la teoria, il professore di Anatomia da dicembre a febbraio impartiva tre lezioni settimanali di un'ora e mezzo, trattando di osteologia sullo scheletro e di miologia su esemplari naturali vivi o morti (i cadaveri erano forniti dall'Ospedale grande). Anche per Prospettiva, Ornato e Geometria erano impartite lezioni della stessa cadenza e durata, ma sull'arco annuale, mentre l'Ornato per le arti meccaniche (un corso istituito per diffondere il buon gusto



Johan Anton Poch o Pock, Maria Luigia distribuisce i premi agli allievi dell'Accademia, 1821 c., olio su tela. Parma, Galleria Nazionale, inv. 556.

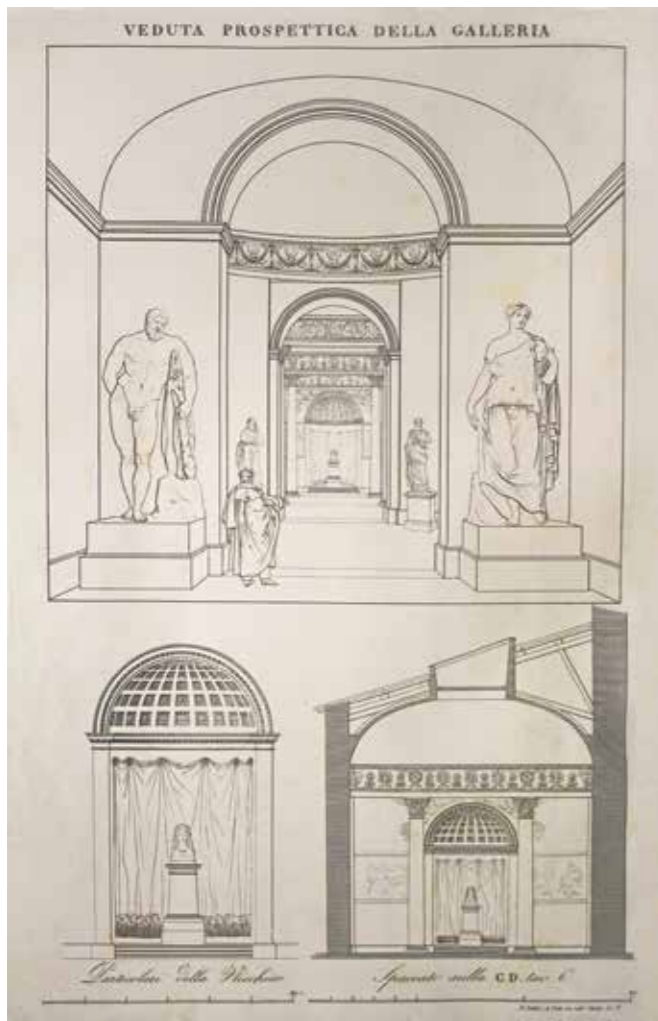
presso gli artigiani) veniva insegnato ogni giorno per due ore. Per incoraggiare gli allievi migliori erano indetti sette premi annuali di scuola, oltre al gran premio annuale che assegnava (ogni due anni a un pittore, ogni quattro a un architetto o a uno scultore, rigorosamente sotto i 30 anni) una borsa di studio di 2.500 lire per il perfezionamento a Roma (o a Firenze per la scultura) e al premio triennale di pittura (1.000 lire), aperto anche ai forestieri, unica memoria della prestigiosa tradizione settecentesca.

La seconda innovazione promossa da Toschi fu il monumentale ampliamento delle sale espositive, richiesto dall'incameramento delle opere dei monasteri soppressi in età napoleonica e dal rientro dei capolavori sottratti nel 1796 dai Francesi. Giuseppe Poggi, rappresentante di Maria Luigia presso la corte di Luigi XVIII, li aveva recuperati quasi tutti – eccetto quelli nel frattempo collocati negli edifici di culto (come *San Vitale e san Gregorio Magno intercedono per le anime del Purgatorio* di Sebastiano Ricci), anche grazie alla fattiva collaborazione di Toschi, che a Parigi aveva risieduto dal 1809 al 1819.

A.M.

Stato Personale, ed Economico della Parmense Accademia delle Belle Arti... approvato da Maria Luigia a Venezia nel 1816. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, in *Atti manoscritti*, vol. 2, pp. 113-114.

Decreto di riordinamento e nuovo statuto della Ducale Parmense Accademia delle Belle Arti, firmato da Maria Luigia il 20 gennaio 1822. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti.



Pietro Sottili, Antonio Colla [inc] nello Studio I[sac] e T[oschi], Veduta prospettica della Galleria, in *Principali monumenti innalzati [...] da Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia...*, Parma MDCCCXIV [1824], tav. VII, stampa calcografica su carta. Parma, collezione privata.

i capolavori di Correggio, *La Madonna di san Gerolamo* e *La Madonna della scodella*, e la nicchia con il busto del pittore (realizzato da Giuseppe Carra nel 1818), sopra l'epigrafe che ricorda le due date fondamentali per l'Accademia: l'*institutio* del 1757 e la *restauratio* del 1816. Maria Luigia distribuisce i premi ai giovani allievi alla presenza di dame, cortigiani (tra i quali si distingue il generale Adam von Neipperg, con la benda nera sull'occhio destro) e docenti. Il trono è allestito nell'estremità settentrionale dell'antica Galleria, ricavata a metà del Settecento nel salone costruito dal duca Francesco I per la biblioteca farnesiana (poi trasferita a Napoli).

PIETRO SOTTILI (Parma, 1803-post 1873), ANTONIO COLLA (San Secondo Parmense, 1804-Venezia, 1875) [inc] nello Studio I[sac] e T[oschi], *Veduta prospettica della Galleria*, in *Principali monumenti innalzati [...] da Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d'Austria [...] e ora pubblicati da P. Toschi, A. Isac e N. Bettoli e descritti da M. Leoni*, Parma, co' tipi bodoniani, MDCCCXIV [1824], tavola VII, stampa calcografica su carta. Parma, collezione privata.

Le trasformazioni operate da Nicolò Bettoli e da Paolo Toschi sacrificarono in parte l'ampia superficie della sala settecentesca per congiungerla, in perfetta assialità, con il vasto locale del teatrino di corte far-

ANTONIO PASINI (Borgo San Donnino, 1770-Parma, 1845), *Maria Luigia d'Austria*, 1810/16, olio su tela, cm 123 × 102. Parma, Azienda Ospedaliero-Universitaria, Direzione.

Appositamente restaurato in occasione della mostra dalla ditta Metodo Snc grazie alla generosità di Lino e Loredana Squarza, quest'olio è frutto di un curioso riadattamento di un ritratto eseguito quando l'effigiata era ancora imperatrice dei francesi, come dimostrato da Rossella Cattani, che ha identificato presso il Liceo Artistico P. Toschi di Parma il suo probabile *pendant*, dello stesso autore e di misure quasi identiche, raffigurante Napoleone imperatore (*Accademici al Toschi...*, Parma 2016). Il collare dell'Ordine costantiniano risulta infatti aggiunto in un secondo momento, a coprire un pendente appeso a una catenina (della quale resta qualche traccia) e ad aggiornare lo *status* della sovrana, che dell'Ordine aveva voluto assumere la carica di Gran maestro, rivendicandola così ai duchi di Parma e Piacenza *pro tempore* com'era stato disposto dalla bolla pontificia di istituzione. Alcuni impacci nella resa dell'anatomia e del panneggio mostrano le difficoltà del miniaturista Pasini (zio del più celebre Alberto, pittore orientalista) a padroneggiare le ampie dimensioni della rappresentazione e tuttavia non ostarono la sua nomina a ritrattista ufficiale di corte, qualifica con cui è ricordato nella tabella dei salariati dell'Accademia, secondo soltanto all'anziano Biagio Martini, primo pittore di corte. Immagine ufficiale della sovrana nella Ducale Accademia, la tela dopo l'Unità italiana venne concessa in deposito nel 1882, con permesso del Ministero della Pubblica Istruzione, agli Ospizi infantili, dai quali, per vari passaggi, pervenne all'Ospedale Maggiore, dove si trova tuttora.

JOHAN ANTON POCH O POCK (Starno, Boemia, 1780-Milano, 1842), *Maria Luigia distribuisce i premi agli allievi dell'Accademia*, 1821 c., olio su tela, cm 87,3 × 133,8. Parma, Galleria Nazionale, inv. 556.

Il dipinto di Johan Anton Poch o Pock è l'unica memoria visibile di una solenne cerimonia accademica in epoca luigina, nella Galleria non ancora ampliata. Sullo sfondo sono riconoscibili

nesiano (oggi Sala delle Colonne), originando così, a collegamento dei due spazi preesistenti e riadattati, la Sala ovale o Tribuna. L'esito dei lavori realizzati da Bettoli e Toschi è eternato nel volume *Principali monumenti innalzati [...] da Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d'Austria* del 1824, importante antecedente – anche a livello propagandistico – dei *Monumenti e munificenze...* del 1845. Nella nicchia in fondo alla sala (oggi occupata dal marmo di Antonio Canova *Maria Luigia in veste di Concordia*), era collocata l'*Erma di Maria Luigia*, commissionata dagli ufficiali dei ducati al grande scultore e terminata nel 1822 (oggi conservata nel salone monumentale della Biblioteca Palatina).

2. La scuola del Nudo

Tra i primissimi provvedimenti del governo luigino per riavviare le attività didattiche è l'*Ordinazione dell'Accademia delle Belle Arti per la scuola del Nudo* del 30 ottobre 1816. A nome del presidente, conte Filippo Magawly Cerati di Calry, del direttore, marchese Francesco Paulucci di Calboli, e del segretario perpetuo, conte Jacopo Sanvitale, venne subito affissa alla porta della Sala del nudo, dove già nel Settecento posavano i modelli (oggi in uso alla Biblioteca Palatina e sezionata dai sopalchi metallici dei volumi in consultazione). La pratica di copiare il nudo dal modello vivente – che nell'iter formativo si collocava dopo la copia delle opere dei grandi maestri e delle statue – discendeva direttamente dalla consuetudine accademica europea (a Parma la Scuola del nudo era stata la prima avviata, tra 1752 e 1757), che la considerava attività basilare per ogni disciplina artistica. I modelli – rigorosamente uomini e dal corpo vigoroso – erano precettati tra militari, facchini di corte o detenuti. Se nel Settecento le loro pose erano ispirate alla statuaria classica, nell'Ottocento si fecero più naturali, in sintonia con la nuova sensibilità romantica. Alla Scuola del nudo potevano accedere gli allievi più talentuosi o che si erano molto impegnati, producendo l'autorizzazione del direttore o del segretario (un biglietto da presentare all'ingresso e da rinnovare ogni semestre). Vi era fatto divieto, anche a quanti godevano «di grado militare», di accedere con «spada, bastone, bacchetta, ed armi di qualsivoglia genere»; i ritardi alle lezioni, se reiterati, potevano comportare l'espulsione dalla scuola; l'allievo doveva osservare «un'intera subordinazione al Professore di settimana, quantunque non fosse suo particolare Maestro», rispettare il silenzio, e non doveva «mangiare, molto meno motteggiare od offendere i compagni, i modelli, e gl'inservienti». La reiterata contravvenzione di tali norme poteva implicare anche l'espulsione dall'Accademia e, «se la gravezza del mancamento lo meritasse, sarà allontanato ancora dalla Città, siccome degno di essere separato dai buoni, e sarà quindi ai competenti Dicasteri denunziato».

Il *Decreto di riordinamento...* del 1822 diede nuove norme alla Scuola del nudo (*Statuto*, art. 2). I professori di disegno, composizione, pittura, scultura e intaglio in rame dovevano alternarsi settimanalmente, mettere in posa il modello prima dell'ingresso degli allievi, correggere i loro disegni e adoperarsi per farli progredire.



Nudo virile, 1832/47, grafite, carboncino e pastello bianco su carta. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, album Nudi premiati [XIX sec.].

Nudo virile, 1832/47, grafite, carboncino e pastello bianco su carta. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, album Nudi premiati [XIX sec.].



dire. Le attività si svolgevano in due sessioni: quella invernale durava dal primo lunedì di novembre al sabato precedente la Pasqua, con lezioni di due ore; quella estiva dal primo lunedì dopo le feste pasquali sino alla metà di ottobre, con lezioni di quattro ore. Il «professore di settimana» aveva piena autorità: poteva scegliere per primo il posto dove disegnare, seguito dagli altri professori, poi dagli allievi premiati e infine dai restanti. Ogni professore poteva mandare alla scuola un proprio allievo, su autorizzazione del Direttore delle gallerie e delle scuole; gli esterni all'Accademia potevano frequentarla, previo permesso del Presidente e del Direttore.

Come nel Settecento, erano previsti concorsi con premi in denaro. Quello per «la mezza figura nuda dipinta grande al vero» era accessibile solo a quanti avevano vinto i concorsi del nudo dipinto e del nudo disegnato; l'opera doveva essere realizzata in una sola settimana, lavorando sei ore al giorno; il premio ammontava a 150 lire. I concorsi del nudo a figura intera erano invece due: uno in estate per il nudo dipinto; uno in inverno per il nudo disegnato. Per il primo i concorrenti avevano a disposizione 35 ore (cinque ore al giorno per sette giorni), per il secondo 14 ore (due ore al giorno per sette giorni). Le medaglie

in palio erano quattro: una per il concorso estivo e tre per quello invernale (dal primo al terzo classificato, con valore «progressivo, cosicché la prima abbia un valore triplo, e la seconda un valore doppio della terza. La medaglia per il primo concorso ha un valore uguale al valore delle tre medaglie del secondo concorso che è di 60 lire nuove». Le opere dei concorrenti erano esposte tre giorni al pubblico e altri otto per i professori e i consiglieri; quelle vincitrici entravano nelle collezioni dell'Accademia.

In mostra sono esposti due nudi in disegno partecipanti a un concorso invernale. Rilegati in un album, sono realizzati a grafite, con tracce di carboncino e pastello bianco a conferire maggior rilievo ai dettagli anatomici. Il nome «Stanislao Campana», che compare in entrambi, è da intendere come il commissario responsabile della prova (fu nominato professore con voto nel 1832). I dipinti a olio con nudi a figura intera sono realizzati invece per il concorso estivo. Il primo, sotto la supervisione di Stanislao Campana e Filippo Morini (quest'ultimo nominato professore con voto nel 1820), ha come protagonista

Nudo virile, *quarto decennio XIX sec.*, olio su tela. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 13.



lo stesso modello che appare in uno dei due disegni, riconoscibile dalla folta chioma e dalla barba fluente; il secondo dipinto, con un uomo visto di schiena e appoggiato a un piedestallo (simile ad alcuni ancora utilizzati in Accademia), fu realizzato successivamente, come rivela il nome del commissario, Francesco Pescatori, maestro di figura dal 1845 al 1849.

Grazie alle lezioni del nudo e a quelle di anatomia, diversi allievi mostrarono in seguito grande abilità nella rappresentazione della figura umana, come dimostra l'*Amore e Psiche* di Francesco Scaramuzza esposto in mostra. Nominato accademico d'onore nel 1831 e professore consigliere con voto nel 1832, l'artista si cimentò con un tema in auge dal Settecento, e affrontato da artisti del calibro di François Gérard e Antonio Canova, dandone una personale interpretazione che presenta tangenze con l'*Aminta* di Hayez. Realizzato nel 1833 (e litografato l'anno seguente), con probabile allusione alle nozze di Albertina di Montenuovo con Luigi Sanvitale, permise all'autore di rientrare nelle grazie di Maria Luigia, dopo



Francesco Scaramuzza, *Amore e Psiche*, 1833, olio su tela. Parma, Galleria Nazionale, inv. 84.

il raffreddamento seguito ai moti del 1831. La sovrana acquistò infatti la tela, della quale dovette certo apprezzare l'ambientazione boschiva e il forbito campionario botanico in primo piano.

A.M.

Ordinazione dell'Accademia delle Belle Arti per la scuola del Nudo, 30 ottobre 1816. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti.

Nudo virile, 1832/47, grafite, carboncino e pastello bianco su carta, cm 59 × 40, controfirmato dal docente Stanislao Campana. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, album *Nudi premiati* [XIX sec.].

Nudo virile, 1832/47, grafite, carboncino e pastello bianco su carta, cm 53 × 37, controfirmato dal docente Stanislao Campana. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, album *Nudi premiati* [XIX sec.].

Nudo virile, quarto decennio del XIX sec., olio su tela, cm 71,5 × 54, controfirmato dai docenti Stanislao Campana e Filippo Morini. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 13.

Nudo virile, olio su tela, cm 63,5 × 42, controfirmato dal docente Francesco Pescatori. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 28.

FRANCESCO SCARAMUZZA (Sissa, 1803-Parma, 1886), *Amore e Psiche*, 1833, olio su tela, cm 123 × 152. Parma, Galleria Nazionale, inv. 84.

3. La scuola di Pittura

Giocondo Viglioli,
Il buon samaritano,
1835, gran premio
annuale, olio su tela.
Parma, Galleria
Nazionale, inv. 732.



Nel 1816 Maria Luigia riaprì i concorsi, ristabilendo le modalità delle gare internazionali introdotte dai Borbone nel Settecento. L'intenzione del nuovo governo era di formare i giovani artisti dello Stato, mettendoli in concorrenza con quelli stranieri e permettendo loro di farsi conoscere e rientrare nell'esteso programma di mecenatismo pubblico della corte.

Durante i primi anni (1817-1821), nelle prove di pittura si riscontra da un lato la scelta di temi classici e mitologici, segno del duraturo legame con il repertorio iconografico settecentesco e con il modello francese, e dall'altro la partecipazione e la vittoria di artisti provenienti da Roma e Firenze, da scuole neoclassiche come quelle di Gaspare Landi, Vincenzo Camuccini e Pietro Benvenuti, artisti apprezzati dalla duchessa.

Nel 1818 fu premiato l'*Edipo re* del romano Giovanni Silvagni, allievo di Landi; nel 1819 *La morte di Adamo* del parmense Giovanni Tebaldi; nel 1820 *Carlo V che raccoglie il pennello a Tiziano*

di Domenico Pellegrini, altro allievo di Landi; nel 1821 *La partenza di Ovidio per l'esilio* dello svizzero Luigi Tagliani, allievo di Benvenuti all'Accademia di Firenze.

Con lo statuto del 1822 Paolo Toschi ripensò le modalità dei concorsi per la pittura e introdusse il gran premio per i sudditi ducali, indetto ogni due anni (2.500 lire per un perfezionamento di 18 mesi a Roma), e il premio triennale di pittura (1.000 lire), aperto sia gli artisti locali che a quelli stranieri. Nelle intenzioni del nuovo Direttore, grazie a questi premi, i giovani artisti avrebbero potuto confrontarsi con le più moderne esperienze culturali, entrando in contatto con i migliori esponenti delle altre Accademie italiane e straniere.

Nel periodo luigino i concorsi di pittura testimoniano i cambiamenti culturali e di gusto verificatisi con il passaggio dal Neoclassicismo, dominante fino agli anni Venti, al Romanticismo e al Purismo, affermatosi dal decennio successivo. Costante è il riferimento ai temi classici; ma se nei primi anni Venti la loro presenza è praticamente esclusiva, nel corso del tempo iniziano a lasciare spazio a temi storici e letterari e ai soggetti sacri, in linea con lo stile purista e le inclinazioni di Maria Luigia.

I giovani pittori che vinsero il gran premio annuale, usufruendo della possibilità di studiare a Roma a spese dello Stato, furono gli stessi che, una volta rimpatriati, si distinsero realizzando opere di commissione sovrana: Stanislao Campana vinse il primo premio annuale nel 1822 con la *Morte di Meleagro*; Francesco Scaramuzza nel 1826 si aggiudicò il pensionato con *Alessandro Farnese alla battaglia di Lepanto* e, al ritorno da Roma, divenne il punto di riferimento locale per lo stile purista; Giovanni Gaibazzi vinse nel 1834 con il *Filottete abbandonato a Nasso*, con esiti puristi e naturalisti, al pari de *Il buon Samaritano* di Giocondo Viglioli (1835), esposto in mostra. Dopo Viglioli si aggiudicarono il gran premio: Enrico Bandini nel 1836 con *L'uccisione di Pompeo*, nonostante le fattezze del protagonista fossero quelle di Napoleone; Cesare Beseghi nel 1838 poté partire per Roma grazie ad *Apollo e Giacinto*; Bernardino Riccardi nel 1840 vinse con *Socrate che difende Alcibiade*, di impostazione ancora neoclassica; Enrico Barbieri con il *San Tommaso* del 1842 anticipò le tendenze nazarene dei suoi dipinti successivi.

Il concorso triennale di pittura tra il 1822 e il 1847 si svolse sei volte e fu vinto da forestieri soltanto per le prime due edizioni: il romano Luigi Rubio, allievo di Camuccini all'Accademia di San Luca, che si aggiudicò il premio nel 1823 con il neoclassico *Priamo che chiede ad Achille il corpo di Ettore* (esposto in mostra); e



Luigi Rubio, Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore, 1823, primo premio annuale, olio su tela. Parma, Galleria Nazionale, inv. 10.



Giocondo Viglioli, *Sibilla*, 1838, saggio da Roma, olio su tela. Parma, Galleria Nazionale, inv. 767.

il milanese Napoleone Mellini, che vinse nel 1826 con *Le ultime vittime del Diluvio universale*, interpretazione romantica ispirata alla *Zattera della Medusa* di Géricault. In seguito questo premio si assestò su una dimensione prettamente locale: parteciparono e vennero premiati solo allievi dell'Accademia, che persero così la possibilità di confrontarsi con artisti stranieri. Nel 1829 Francesco Scaramuzza inviò da Roma l'*Arrigo Dandolo alla presa di Costantinopoli*; nel 1841 Francesco Pescatori nell'*Elena giocata ai dadi da Teseo e Piritoo* recuperò Correggio, dandone un'interpretazione romantica e originale; nel 1844 Cesare Beseghi vinse con *Re Saul, David e Micol*, dipinto convenzionalmente classico, ma con aperture al Romanticismo lombardo di Hayez; infine, nel 1847, Giovanni Riccò nel *San Paolo all'Areopago* riprese il modello raffaellesco e si allineò al classicismo del maestro Giambattista Borghesi.

Nel complesso, la scarsa partecipazione di stranieri segna la perdita di importanza che l'intero sistema dei concorsi accademici subì negli anni Trenta e Quaranta, mentre la qualità delle opere premiate testimonia la poca vivacità della scuola

di Pittura dell'Accademia di Parma, tenuta con discontinuità da Tebaldi e Borghesi, a dispetto dei buoni risultati ottenuti dalle scuole di Architettura, Intaglio e Scultura.

M.C.R.C.

LUIGI RUBIO (Roma, 1808-Firenze, 1882), *Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore*, 1823, olio su tela, cm 98 x 148. Parma, Galleria Nazionale, inv. 10.

Il dipinto di Rubio, proveniente dai depositi della Galleria Nazionale, esemplifica il classicismo, apprezzato da Toschi, anche nel soggetto – tratto dal XIV libro dell'*Iliade* – in linea con la tradizione settecentesca. L'opera ottenne il premio, anche se gli accademici ne rimasero molti difetti: «la poca accuratezza del disegno, il malinteso scompartimento della luce, la poca nobiltà degli atteggiamenti, e delle forme», oltre alle espressioni poco convincenti di Achille, del suo auriga Automedonte e del suo amico Alcino (*Atti...*, II, p. 302). Sembra così risolutiva la raccomandazione di Pierre-Narcisse Guérin, che il 18 giugno aveva scritto da Roma all'amico Toschi scusandosi di non essere passato da Parma, come gli aveva promesso tramite il comune amico Gérard in occasione del viaggio verso Roma ove assumeva la direzione dell'Accademia di Francia (1822-1828). Ne approfittò per segnalare il Rubio, giovane dotato, sostenuto dagli accademici romani e svantaggiato dalla povertà, la cui tela reputava sì debole nell'esecuzione, ma buona nell'effetto e nel colore (*Carteggio*, 1823, doc. 86). La vittoria a Parma fu il primo degli svariati riconoscimenti ottenuti dal pittore nella sua carriera internazionale.

A.M.

GIOCONDO VIGLIOLI (San Secondo, 1809-Parma, 1895), *Il buon samaritano*, 1835, olio su tela, cm 105 x 147. Parma, Galleria Nazionale, inv. 732.

Presentato al concorso del 1835, questo dipinto ottenne il premio grazie a Maria Luigia, che si oppose all'assegnazione *ex aequo* con Giovanni Gaibazzi, vincitore l'anno precedente. Dell'opera di Viglioli fu apprezzata «massimamente la composizione, il lavoro del torso, la verità delle tinte, il gusto, l'espressione, il profilo nella figura del nudo giacente, il caldo sentimento espresso dal Samaritano» (*Atti*, III, p. 245).

A.M.

GIOCONDO VIGLIOLI (San Secondo, 1809-Parma, 1895), *Sibilla*, 1838, saggio da Roma, olio su tela, cm 122 x 95,5. Parma, Galleria Nazionale, inv. 767.

Con la borsa di studio Viglioli poté recarsi in pensionato a Roma, dove rimase tre anni. Nel 1838 inviò all'Accademia questa *Sibilla*, come saggio di mezza figura di composizione. La sacerdotessa indica una tavola con l'epigrafe greca $\text{ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ}$ (*Gesù Cristo, figlio di Dio, Salvatore*). In quest'opera il pittore adottò la maniera romana del Seicento, che avrebbe però in seguito abbandonato per il purismo di matrice nazarena, come mostrano le sue numerose opere di carattere sacro, diverse delle quali commissionate da Maria Luigia.

A.M.

4. La scuola «di Paese»

Lo statuto accademico del 1822 ripartiva la sezione di Pittura in Disegno, Composizione, Pittura e, a sorpresa, «Paese», ovvero paesaggio. Da sempre ritenuto genere minore, quest'ultimo era in precedenza insegnato dai maestri di prospettiva, non specializzati; ma dall'inizio del XIX secolo, invece, si era registrata una sua rivalutazione a livello europeo con la comparsa dei primi trattati e delle prime cattedre autonome. A Parma, già dal 1816, si vociferava in merito all'elezione di un professore di paesaggio: i candidati erano il parmigiano Giacomo Zamperla e il reggiano Giacomo Liuzzi, ai quali fu però preferito il maestro di disegno della duchessa, il colornese Giuseppe Boccaccio.

Innovativo si presentò il suo metodo didattico, aperto alla moderna prassi dello studio dal vero, ritenuto «unico modello per eccellenza», innescando un inevitabile scontro, risolto a fatica, col gruppo degli accademici più anziani e legati alla tradizione, compatti intorno ad Agostino Manara, Presidente dell'Accademia. E sebbene non si abbiano documenti espliciti in tal senso, forse in tale frangente fu proprio Maria Luigia, col suo gusto personale e la sua apertura alle sperimentazioni pittoriche, a sanare la diatriba, spalleggiando Boccaccio, del quale aveva una stima infinita, e comprendendone appieno le richieste, per averle lei stessa messe in

Giuseppe Boccaccio, *Paesaggio con scena storica*, olio su tela. Parma, Collezioni d'arte della Fondazione Cariparma, F 2363.



pratica fin dall'adolescenza nella sua formazione di pittrice di buon livello. Nella tradizione settecentesca l'insegnamento del paesaggio iniziava con la copia, pedissequa e poco creativa, di opere vedutistiche di antichi maestri, dei quali si osservavano lo stile e i tratti generali, riproposti in lunghi e ripetitivi esercizi di stile, senza il minimo apporto personale o fantasioso. A tale imprescindibile insegnamento Boccaccio volle però affiancare un'esercitazione già sviluppatasi nel resto d'Europa, in particolare in Francia, basata sull'osservazione della natura e sull'ispirazione al reale, che consisteva nell'esecuzione veloce all'aperto di bozzetti e appunti o a matita o con l'apporto cromatico dell'acquerello; tali schizzi venivano poi utilizzati nella fase successiva, quando il disegno veniva definito e colorato in atelier, fino alla conclusione dell'opera, prevalentemente a olio. Il dipinto di Boccaccio esposto in mostra, *Paesaggio con scena storica*, di proprietà della Fondazione Cariparma, si caratterizza per l'inserimento di figurine *troubadour* in un paesaggio romantico, con elementi naturali ripresi dal vero e cippi sepolcrali gotici.

Duplici furono in Accademia l'opera di Boccaccio. Da un lato, per l'iniziale fase di insegnamento, il professore, sostenuto da Toschi, fece acquistare per la sua scuola, quadri e incisioni di paesaggi da sottoporre ai propri allievi, che potevano così esercitare la mano e l'occhio copiando opere già finite. Dall'altro lato invece, per sostenere la possibilità di studiare la natura dal vivo, avanzò, a partire dal 1829 e a più riprese, la proposta, inizialmente mal vista, di accompagnare gli allievi durante la bella stagione in gite fuori porta con l'ausilio di cavalletti portatili e taccuini, per abituarli all'osservazione e alla resa dei diversi tipi arborei ed effetti di luce. Se

quindi la prima parte dell'apprendimento forniva le nozioni di base del disegno e le imprescindibili conoscenze prospettiche e compositive, la seconda slegava invece l'allievo da qualsiasi modello preordinato incentivandone la libertà creativa sia pur sempre basata sul dato visivo. A tali conoscenze si sommarono puntuali esercitazioni sui particolari (foglie, rami, radici, tronchi) e lo studio della botanica.

Nel 1835, a sorpresa, venne indetto, e quasi per errore, il gran premio annuale di «paese», vinto da Giuseppe Drugman, al quale spettarono le previste 2.500 lire destinate al soggiorno romano. Accanto a *Querce* e *Palma da datteri*, veri e propri «ritratti» di alberi, sono esposti in mostra *Interno del Colosseo* e *Veduta dell'Isola Tiberina a Roma*, di proprietà dell'Accademia, riferibili proprio a questa esperienza: inviate a Parma nel 1837, le due immagini della Roma antica e di quella moderna spiccano per originalità degli scorci, gusto per la resa scenografica, padronanza prospettica, luministica e cromatica. Nella

Giuseppe Drugman, *Interno del Colosseo*, 1837, saggio da Roma, olio su tela. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 23.



storia dell'Accademia parmense, per il secondo concorso nel genere bisognerà invece attendere il 1847, con la vittoria di Erminio Fanti.

A dimostrazione della sincera passione per questo genere, Maria Luigia non mancò di incentivare costantemente l'attività degli allievi di Boccaccio, finanziandone i viaggi di istruzione e commissionando loro annualmente piccole vedute del ducato e dei suoi monumenti, testimonianza documentaria destinata a ornare le pareti delle residenze luigine. L'Accademia possiede diversi dipinti di suoi allievi (Erminio Fanti, Luigi Marchesi, Alberto Pasini e Giulio Carmignani), realizzati tuttavia soprattutto nella seconda metà del secolo, e di altri paesaggisti e vedutisti parmensi. Tali opere sono rimaste allestite in occasione della mostra per ricordare la fortuna del genere e della scuola paesaggistica fondata da Maria Luigia.

GIUSEPPE BOCCACCIO (Colorno, 1790-Parma, 1852), *Paesaggio con scena storica*, olio su tela, cm 54,2 × 72. Parma, Collezioni d'arte della Fondazione Cariparma, F 2363.

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Palma da datteri*, olio su carta, cm 39 × 29,5. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 24.

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Querce*, 1837, olio su carta, cm 43 × 29,5. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 25.

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Interno del Colosseo*, 1837, saggio da Roma, olio su tela, cm 73,5 × 60,5. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 23.

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846), *Veduta dell'Isola Tiberina a Roma*, 1837, saggio da Roma, olio su tela, cm 60 × 73,5. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 22.

5. La scuola di Scenografia

La relazione tra Parma e il Teatro è lunga e gloriosa, costellata di nomi celebri: da Claudio Monteverdi, Giambattista Aleotti ed Enzo Bentivoglio, che crearono il primo teatro moderno d'Europa nel palazzo della Pilotta, a Ferdinando Galli Bibiena, che ideò per i Farnese la prospettiva «per angolo», poi diffusasi in tutta Europa; da Carlo Goldoni, ospite della corte ducale a metà Settecento, a Giuseppe Verdi, il gigante del melodramma ottocentesco. Lungo i secoli, per inclinazione personale o convenienza politica, i duchi incentivarono il variegato mondo legato allo spettacolo, strumento per divertire, ma anche per istruire e controllare i sudditi. A Maria Luigia si deve



Giuseppe Drugman, *Palma da datteri*, olio su carta. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 24.

Giuseppe (detto Pietro) Giorgi, *Atrio che conduce alle carceri*, 1820, lapis, inchiostro e acquerello e su carta. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 11.





Vincenzo Bertolotti, *Gli uomini illustri del teatro italiano antico e moderno, bozzetto di sipario "comodino" per il Teatro Ducale, 1846, olio su tavola. Parma, collezione privata.*

la costruzione del Teatro Ducale (oggi Regio), inaugurato nel 1829, al quale lavorò l'architetto Nicolò Bettoli con i principali artisti dell'Accademia, tra i quali Giambattista Borghesi, autore del sipario ancora in uso oggi con il *Trionfo di Minerva* che rappresenta Maria Luigia nelle vesti della dea della Sapienza. L'importanza del teatro nella società borghese dell'Ottocento implicò, anche a Parma, l'affermazione di uno stuolo di artisti specializzati nella decorazione e nella scenografia, come Giuseppe Giorgi, o di altri "prestatari" al teatro, sempre più foriero di commissioni professionali, come il paesaggista Giuseppe Boccaccio. In mostra è un acquerello del primo,

Atrio che conduce alle carceri, realizzato nel 1820 per l'*Aureliano in Palmira* di Gioacchino Rossini, allestito nel vecchio teatro ducale. La «Gazzetta di Parma» (8 aprile 1820) loda il numero e la qualità delle scene di Giorgi, ma anche quelle di Boccaccio e Piazza per la stessa opera. Formatosi presso la scuola d'arte «Felicè Gazzola» di Piacenza, dove insegnò architettura e ornato, Giorgi lavorò nel Teatro Comunitativo (oggi Municipale) della seconda capitale dei ducati, in allestimenti apprezzati da Maria Luigia durante i suoi soggiorni piacentini, nonché a Brescia, Genova, Firenze, Roma e Napoli. Nell'acquerello esposto offre un saggio della sua padronanza della prospettiva, dell'architettura e della teoria delle ombre, riecheggiando suggestioni piranesiane.

Anche figuristi e ornatisti potevano trovare impiego in teatro per la realizzazione di sipari e "comodini", ossia i sipari che calavano tra gli atti per celare al pubblico i cambi di scena. Tra gli artisti dell'epoca luigina è da ricordare Vincenzo Bertolotti, interprete originale – e spesso controcorrente – della prestigiosa tradizione scenografica locale, che trovò nel contemporaneo Girolamo Magnani il suo più famoso esponente.

Nel 1844 Maria Luigia approvò la spesa 800 lire per un nuovo comodino, in sostituzione di quello ormai logoro di Giovanni Battista Azzi. Bertolotti propose il bozzetto con *La prova di un ballo* (Parma, Museo Glauco Lombardi); non senza una certa vena ironica, vi è rappresentata la variegata umanità che popolava lo spazio scenico in abiti teatrali o borghesi, colta in diverse attitudini e azioni. L'idea originale di rappresentare quello che si cercava di tenere celato – sullo sfondo alcuni macchinisti lavorano a una scenografia – e il gusto al limite del caricaturale suscitò il veto di Toschi e di altri accademici. Rifiutato il soggetto, dopo alcune proposte alternative che coinvolsero, oltre all'Accademia, anche il Presidente delle Finanze e la Direzione amministrativa del Teatro, Bertolotti ottenne finalmente l'incarico, con il sostegno del pittore Francesco Scaramuz-

za, rassegnandosi a rappresentare *Gli uomini illustri del teatro italiano antico e moderno*. Se il comodino andato in esecuzione risulta perduto, il bozzetto si conserva in collezione privata ed è esposto in mostra. Firmato e datato «V. Bertolotti fece nel teatro di Parma, 1846», tramanda fedelmente l'immagine del sipario presentato con successo al Teatro ducale il 15 dicembre 1846. All'esterno di un circo romano, sotto la statua dell'Italia, sono raccolti in un ideale ritratto di gruppo i protagonisti della drammaturgia italiana, dall'epoca antica all'Ottocento: tra i più celebri, Plauto, Terenzio, Nicolò Machiavelli, Ludovico Ariosto, Pietro Aretino, Torquato Tasso, Giordano Bruno, Pietro Metastasio, Carlo Goldoni, Vittorio Alfieri e Vincenzo Monti. Non mancano le donne, tra le quali Maddalena Campiglia e la parmigiana Barbara Torelli, collocate al centro della rappresentazione e quasi illuminate da un "occhio di bue".

A.M.
Paolo Toschi, *Testa della Maddalena dallo «Spasimo di Sicilia» di Raffaello, Parigi 1816/17, lapis e carboncino su carta. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti (donazione Maurizio Ferrari, 2015).*

GIUSEPPE (detto PIETRO) GIORGI (Parma, 1792-Piacenza, 1865), *Atrio che conduce alle carceri*, bozzetto per l'*Aureliano in Palmira* di G. Rossini dato nel Teatro Ducale, 1820, lapis, inchiostro e acquerello e su carta, cm 47 x 59. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, cat. 11.

VINCENZO BERTOLOTTI (Parma, 1804-Mariano di San Lazzaro Parmense, 1887), *Gli uomini illustri del teatro italiano antico e moderno*, bozzetto di sipario detto "comodino" per il Teatro Ducale, 1846, olio su tavola, cm 63,4 x 88. Parma, collezione privata.

6. Le scuole di Intaglio e di Scultura

Nel nuovo regolamento del 1822, accanto alle tre sezioni tradizionali di Pittura, Scultura e Architettura, venne aggiunta quella di Intaglio in rame. L'idea di promuoverla fu naturalmente di Toschi, disegnatore e incisore, ritornato a Parma nel 1819, dopo un decennio di perfezionamento a Parigi, e nominato direttore della Galleria e delle Scuole nel 1820. Sotto la sua trentennale guida (restò in carica sino alla morte nel 1854, con l'esclusione di alcuni mesi nel 1849), l'Accademia riconquistò il prestigio che aveva perduto in epoca napoleonica. Nel periodo luigino e in quello seguente l'arte incisoria toccò a Parma vertici di straordinaria qualità, grazie alle capacità di Toschi, allievo per il disegno di Biagio Martini e per l'arte incisoria di François-Simon Ravenet a Parma e di Charles-Clément Bervic a Parigi. La sua maestria



nel disegno è testimoniata, in mostra, dalla *Testa della Maddalena dallo «Spasimo di Sicilia»*, recentemente donata all'Accademia: una delle innumerevoli figure che popolano il capolavoro raffaellesco, oggi custodito al Prado, ma trasferito nel 1813 Parigi per volere di Napoleone. Toschi lo poté studiare a fondo e copiarlo nell'insieme e nei dettagli, per ricavarne una delle sue opere migliori, la celebre incisione della pala attesa per anni dagli artisti europei (ad es. da Pierre-Narcisse Guérin nel 1823: *Carteggio*, 1823, doc. 86) e finalmente pubblicata nel 1833.

Ben presto arbitro indiscusso delle arti nei ducati di Maria Luigia, Toschi, che aveva aiutato Giuseppe Poggi della Cecilia a riottenere da Parigi le opere sottratte da Napoleone, collaborò con l'architetto Nicolò Bettoli alla ristrutturazione della Galleria dell'Accademia, dando il giusto risalto ai capolavori di Correggio, considerato con Parmigianino il nume tutelare dell'arte parmense. Non a caso l'opera di entrambi i maestri fu da lui promossa in patria e all'estero. Oltre alla trasformazione "museale" della Camera della badessa nell'ex monastero di San Paolo, ideata con Bettoli, Toschi ne veicolò i principali dipinti attraverso un'inesausta campagna di copia dal vero, spesso a colori, e la raffinata traduzione calcografica. Ne è soltanto un esempio la stampa con *Santa Lucia e Sant'Apollonia del Parmigianino*, per la quale di avvale della collaborazione degli allievi Carlo Raimondi e Gaetano Silvani.

Il suo studio, dove operava anche il cognato Antonio Isac, divenne ben presto una succursale della scuola accademica e un ritrovo dei viaggiatori illustri. Antonio Schiassi vi incise, su disegno di Francesco Scaramuzza, *Francesco Crotti sul letto di morte*, tributo al magistrato parmigiano che nel 1831 aveva simpatizzato per i liberali, tra i quali militavano gli stessi Toschi e Scaramuzza. In mostra sono esposte sia la lastra originale, sia una delle stampe che ne furono tratte. La calcografia o incisione su rame, eseguita direttamente col bulino o con l'ausilio di acidi (morsura) era un metodo di riproduzione ormai secolare e particolarmente indicato per tirature abbondanti e di qualità, ma implicava costi e tempi impegnativi. Alfieri dell'esecuzione impeccabile ed elegantissima, Toschi contrastò come meglio poté lo sviluppo della più recente tecnica litografica, ossia un metodo più rapido ed economico che

Paolo Toschi, La «Fiducia in Dio» di Lorenzo Bartolini, lapis su carta. Parma, collezione privata.



consisteva nel disegnare l'immagine da riprodurre con una speciale matita direttamente su una lastra di pietra a grana fine. La litografia era peraltro favorita e protetta dal consuocero della duchessa, il conte Stefano Sanvitale, nonché apprezzata dalla stessa Maria Luigia, che la praticava in prima persona e accettò l'omaggio dell'operetta, esposta in mostra, dal titolo *Opere di belle arti eseguite per commissione di S.M. Maria Luigia rappresentate in litografia...* Entrambe le tecniche di moltiplicazione dell'immagine, tuttavia, stavano per essere superate dalla nascente fotografia, che proprio negli stessi anni andava ottenendo i suoi primi, stupefacenti risultati.

Durante il decennio parigino e i frequenti viaggi a Milano e Firenze, grazie al suo talento e al crescente prestigio professionale e istituzionale, Toschi poté tessere rapporti con i principali artisti della sua epoca, da Antonio Canova a François Gérard, fino a Lorenzo Bartolini, che furono in diverse occasioni anche riferimenti cruciali per l'arte parmense. Bartolini, evocato in mostra da una copia del suo busto di *Maria Teresa di Savoia* e dallo splendido disegno che Toschi trasse dal suo capolavoro, la *Fiducia in Dio*, ebbe un ruolo di prim'ordine nell'affermazione di una rinnovata scuola di scultura a Parma, dopo i fasti settecenteschi. Il parmense Tommaso Bandini, che aveva dato prova delle sue doti a Parma, come testimoniano in mostra i calchi in scagliola delle sue opere giovanili, le erme di *Dante Alighieri* e *Torquato Tasso*, venne infatti inviato presso la bottega dello scultore toscano, dove rimase dal 1829 al 1835. Rimpatriato con una notevole quantità di gessi di Bartolini (oggi esposti nella sala omonima e nella Gipsoteca del Liceo artistico), ottenne la cattedra di Scultura, formando allo stile sospeso tra classicismo e naturalismo un nutrito numero di scultori destinati a imporsi nel secondo Ottocento. Attraverso l'intervento di Toschi, Bartolini ebbe nel 1829 da Maria Luigia la commissione per il monumento funebre a Neipperg per la cappella ducale di San Ludovico (dal 1905 in Steccata), e dalla marchesa Rosina Trivulzio Poldi quella per la *Fiducia in Dio*. Quest'ultima opera, prima di giungere a Milano nel 1836, fu esposta a Parma in Accademia, dove l'ammirarono i Parmigiani e la lodò Pietro Giordani. Dopo averla copiata, Toschi ne fece incidere due viste differenti dagli allievi Carlo Raimondi e Pietro Sottili.

A.M.

PAOLO TOSCHI (Parma, 1788-1854), *Testa della Maddalena dallo «Spasimo di Sicilia» di Raffaello*, Parigi, 1816/19, lapis e carboncino su carta, con firma autografa ritagliata e incollata nell'angolo inferiore destro, mm 478 x 370. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti (donazione Maurizio Ferrari, 2015).

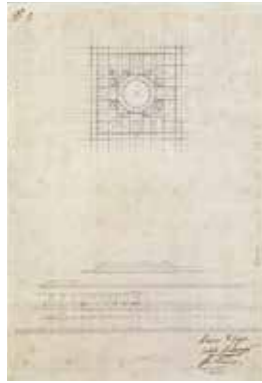
CARLO RAIMONDI (Bocche di Cattaro, 1809-Parma, 1883), PAOLO TOSCHI (Parma, 1788-1854) del., GAETANO SILVANI (Parma, 1798-1879), CARLO RAIMONDI (Bocche di Cattaro, 1809-Parma, 1883), PAOLO TOSCHI (Parma, 1788-1854) inc., *Santa Lucia e Sant'Apollonia del Parmigianino (sottarco di una cappella di San Giovanni Evangelista a Parma)*, 1844, stampa calcografica su carta, mm 390 x 262. Parma, collezione privata.



Tommaso Bandini, Dante Alighieri, 1827, calco in scagliola. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti.

Tommaso Bandini, Torquato Tasso, 1827, calco in scagliola. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti.





FRANCESCO SCARAMUZZA (Sissa, 1803-Parma, 1886), del., ANTONIO SCHIASSI (Faenza, 1807-Roma, 1877) inc. nello Studio Toschi, *Francesco Crotti sul letto di morte*, 1845, lastra di rame incisa, mm 283 × 198. Parma, collezione privata.

FRANCESCO SCARAMUZZA (Sissa, 1803-Parma, 1886), del., ANTONIO SCHIASSI (Faenza, 1807-Roma, 1877) inc. nello Studio Toschi, *Francesco Crotti sul letto di morte*, 1845, stampa calcografica su carta, mm 283 × 198. Parma, collezione privata.

CARLO MALASPINA (Parma, 1808-1874), *Opere di belle arti eseguite per commissione di S.M. Maria Luigia rappresentate in litografia a contorni con illustrazioni ed a lei dedicate*, Parma, Litografia di Luigi Vigotti, 1842. Parma, collezione privata.

PAOLO TOSCHI (Parma, 1788-1854), *La «Fiducia in Dio» di Lorenzo Bartolini*, lapis su carta, mm 253 × 175. Parma, collezione privata.

Luigi Rondani, Caffè in un pubblico passeggio, prova di ammissione 1839, pianta, lapis e inchiostro seppia su carta. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», Disegni e stampe di architettura, 454.

Giovanni Battista Barborini, Caffè in un pubblico passeggio, prova di ammissione 1839, pianta, lapis, inchiostro nero e rosso su carta. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», Disegni e stampe di architettura, 425.

LORENZO BARTOLINI (Savignano di Prato, 1777-Firenze, 1850), *Maria Teresa di Savoia*, copia dal busto originale in marmo (1825) eseguita da Emilio Casadio (Faenza, 1902-1964), calco in gesso patinato terracotta, cm 61 × 27 × 27. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti.

TOMMASO BANDINI (Felino, 1807-Parma, 1849), *Dante Alighieri*, 1827, calco in scagliola, cm 62 × 27 × 25. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti.

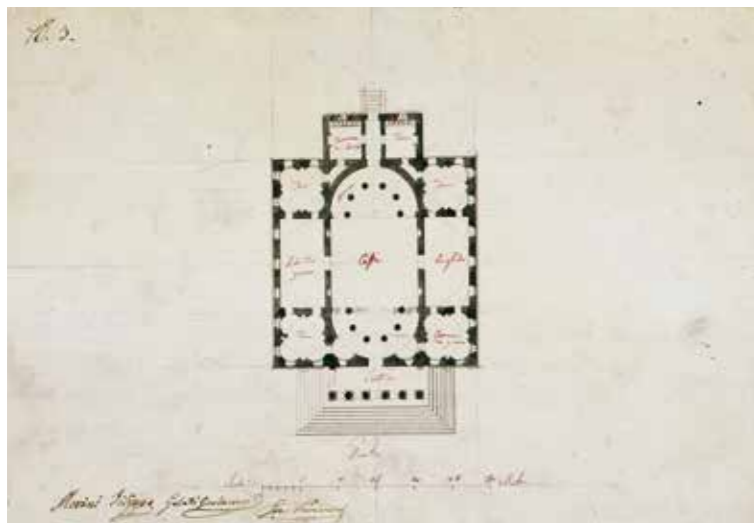
QUESTI È 'L SIGNOR DELL'ALTISSIMO CANTO | CHE SOVRA GL'ALTRI COM' AQUILA VOLA [variante da Dante, *Inferno*, IV, 95-96, riferito a Omero].

TOMMASO BANDINI (Felino, 1807-Parma, 1849), *Torquato Tasso*, 1827, calco in scagliola, cm 62 × 28,5 × 25. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti.

IL SUBLIME CANTORE, EPICO SOLO, | CHE IN MODERNO SERMON L'ANTICA TROMBA | FEA RISONAR DALL'UNO ALL'ALTRO POLO [V. Alfieri, *Sonetto CLXXXV*, sulla tomba del Tasso, 1-3].

7. La scuola di Architettura

L'Accademia ripristinata da Maria Luigia cominciò da subito a collaborare con le imprese architettoniche e infrastrutturali del nuovo regime, dando pareri e consulenze sui progetti per il ponte sul Taro, sulle quattro statue con personificazioni fluviali da porre alle sue testate, nonché sui cimiteri suburbani di Parma e Piacenza e sul nuovo Teatro della capitale iniziato nel 1821. Paolo Toschi, che aveva notevoli competenze anche in campo architettonico, dispiegò notevoli capacità organizzative e pionieristiche strategie in difesa del patrimonio artistico: riuscì infatti a ottenere in custodia la correggese Camera di San Paolo (dal 1827) con



una parte dell'adiacente complesso monastico a uso dell'Accademia, la chiesa di Santa Maria del Quartiere (1829-1833) e la cinquecentesca Cella di Santa Caterina nei giardini di San Paolo (dal 1850); segnalò infine in varie occasioni i pericoli e il degrado che minacciavano opere di pittura o monumenti architettonici.

Lo statuto del 1822 modificò notevolmente la sezione di architettura: composta dai docenti di Architettura, Prospettiva, Ornato, Geometria, Ornato per le arti meccaniche e, più tardi, da quello di Statica, era tenuta a pronunciarsi – peraltro senza potere vincolante – sulla conserva-

zione dei monumenti e sulla costruzione di edifici pubblici nei tre ducati, ma anche sui progetti di facciate degli edifici privati nella capitale.

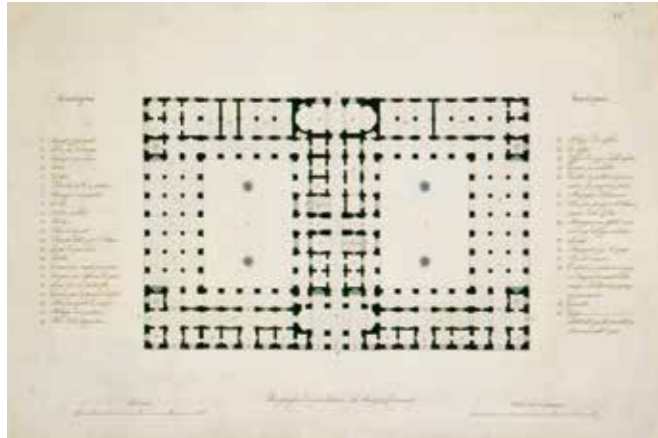
La didattica rimase articolata su due livelli: quello inferiore, «specialmente istituito per gli artigiani della città», consisteva nella scuola di ornato per le arti meccaniche, che dava accesso in alcuni casi a quello superiore, cioè alle scuole accademiche. La biblioteca poteva contare, secondo l'inventario dei libri del 1849, su 236 opere, 62 delle quali inerenti l'architettura (oltre un quarto), in parte provenienti dall'Accademia settecentesca.

I giovani versati nell'architettura si formavano al disegno geometrico e all'acquellatura, iniziando dapprima a copiare i buoni esempi di edifici del passato, dalla trattatistica e dalle stampe, per poi delineare progetti di propria ideazione. Gli allievi giunti a un'adeguata preparazione potevano iscriversi ai concorsi, che si concludevano con il perfezionamento e/o l'avvio della professione.

I concorsi di architettura disputati in età luigina ebbero due fasi: la prima, terminata già nel 1821, registrò quattro concorsi annuali, con la stessa cadenza temporale e apertura anche ai forestieri delle gare settecentesche; la seconda, impostata dal nuovo statuto del 1822, vide concorsi soltanto ogni quattro anni e riservati ai sudditi parmensi. Il regolamento prevedeva per gli architetti, solo se allievi accademici almeno per tre anni consecutivi e di età inferiore ai 30 anni, una prova di ammissione: ogni candidato avrebbe dovuto abbozzare in otto ore, chiuso in un locale da solo, il progetto di un piccolo edificio assegnato sul momento. Ove ammesso alla prova finale, avrebbe dovuto disegnare la pianta di un edificio più complesso nelle stesse condizioni, per poi sviluppare l'abbozzo (che restava in copia al Segretario dell'Accademia per le verifiche di conformità) su più tavole, in tre mesi. Il vincitore avrebbe dovuto spedire da Roma nei primi nove mesi «due disegni in grande si' qualche capitello, fregio e cornice diligentemente disegnati, e misurati sopra qualche classico monumento», e negli ultimi «una pianta d'elevazione di qualche intero edificio antico».



Giovanni Battista Barborini, Caffè in un pubblico passeggio, prova di ammissione 1839, facciata, lapis e inchiostro nero su carta. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», Disegni e stampe di architettura, 426.



Luigi Rondani, Palazzo comunale, gran premio 1839, pianta piano terra, lapis, inchiostro nero e seppia, acquerello grigio e azzurro su carta. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», Disegni e stampe di architettura, 274.

Nel 1817 fu il piacentino Paolo Gazola, futuro architetto di corte tanto di Maria Luigia che dei secondi Borbone, a inaugurare la lista dei giovani architetti premiati, con un disegno per un *Palazzo di giustizia* (ne restano, presso il Liceo Artistico Toschi, tre tavole: inv. 246-248), lodato per «l'eleganza dello stile e la non comune perizia nell'arte che risplende dal ricco e ingegnoso progetto» (*Atti*, II, pp. 134-135). Nel 1818, tra i cinque concorrenti, vinse il primo premio Giuseppe Tebaldi, allievo di Domenico Artusi, con il progetto per una *Scuola equestre* che strappò ai giurati tredici voti contro sei, per «il gusto pur-

gato, l'eseguimento facile, e le belle proporzioni» (ivi, pp. 144-146); ne rimangono due tavole (inv. 253-254). Lo stesso anno fu conferito anche un secondo premio (destinato in origine all'Incisione, ma non aggiudicato ad alcun concorrente di quella disciplina) a Lorenzo Manara, del quale restano due tavole (inv. 255-256; *Atti*, II, pp. 144-147).

Nel 1819 la giuria propose un *Bagno d'acque minerali utile a diverse malattie*; si conservano ancora tre tavole superstiti (inv. 260-262) del progetto vincitore di Pietro Bettoli, della stessa dinastia di capimastri e architetti dal quale era emerso Nicolò, in quegli stessi anni professore di Architettura pratica e destinato a divenire il primo artefice dei monumenti e munificenze della duchessa (*Atti*, II, pp. 149, 172-173).

L'anno seguente la scelta della commissione cadde su una *Casa di educazione per cento giovanette di agiata famiglia*, che Pietro Bandini seppe interpretare con un disegno – restano tre delle tavole premiate (inv. 263-265) – apprezzato «si' per la pianta di schietta bellezza, e si' per le alzate» (*Atti*, II, 159-160, pp. 196-197).

Nel 1821 fu Andrea Manara ad aggiudicarsi il primo premio, grazie a un progetto di *Posta per lettere e cavalli* di cui rimangono tre tavole (inv. 266-268), lodate per «la bellezza della pianta ricca e ingegnosa, e lo stile corretto e nobile ne' profili, e nella faccia e nelle decorazioni» (*Atti*, II, pp. 216, 221-222).

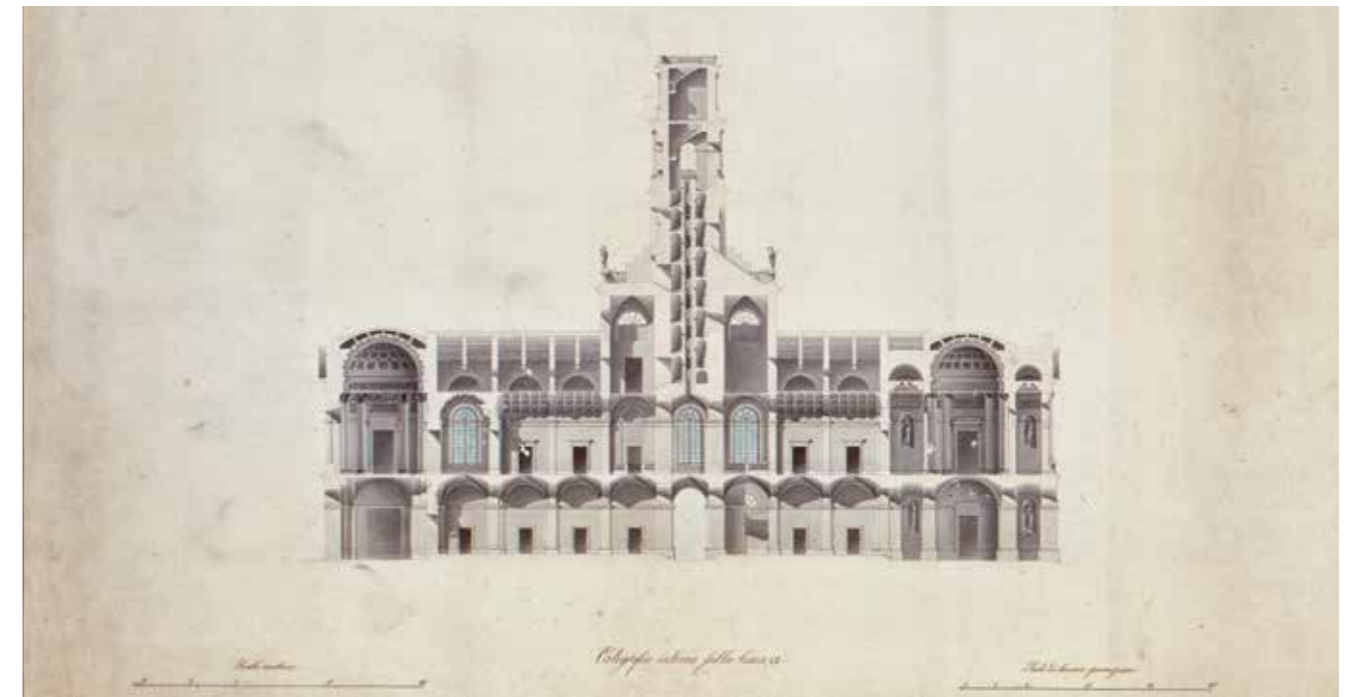
Dopo la riforma del 1822, il Presidente dell'Interno approvò che il gran premio annuale previsto nel 1827 per la Scultura, in assenza di concorrenti, fosse indetto per l'Architettura. Fu così pubblicato il consueto bando a stampa (esposto in mostra), ma la gara slittò al 1828. Parteciparono Luigi Piselli, Giovanni Pavarani, Antonio Milani e Francesco Bettoli, sorvegliati dai commissari eletti Donati, Vernazzi e Bettoli. La prova finale consisteva nel progetto di un *Alloggiamento per 3.000 fanti di presidio in una città di Lombardia*. I disegni furono esposti per otto giorni all'ammirazione del pubblico e al giudizio agli accademici, che il 18 ottobre decretarono vincitore Pavarani (*Atti*, III, 1825-1838, pp. 53, 64-66, 77),

destinato a una brillante carriera come architetto del Comune di Parma e docente di Prospettiva in Accademia tra il 1848 e il 1849, anno della sua scomparsa.

Una *Gran chiesa per una collegiata di 40 individui* fu proposta nel 1833, ma ancora una volta il concorso fu posticipato di un anno, quando vinse Ermogene Tarchioni – di cui restano quattro tavole (mancano almeno la III e la IV: inv. 269-272) –, grazie alla «bella semplicità della forma, la nobiltà del carattere, la convenienza e facilità» (*Atti*, III, 1825-1838, pp. 169, 175, 177-178, 214-218).

Nel 1839 furono eletti quali commissari alla prova preliminare Filippo Morini, Girolamo Gelati e Giovanni Pavarani, che chiesero ai tre concorrenti iscritti, Giambattista Barborini, Pietro Corneli e Luigi Rondani, di disegnare in otto ore un *Caffè in un pubblico passeggio*, con portico, sale da gioco e da bigliardo. Soltanto Barborini e Rondani consegnarono (elaborati esposti in mostra: inv. 425-426, 454) e furono entrambi ammessi alla prova finale. Per quest'ultima, Gazola propose un *Bazar*, Bettoli una *Dogana di confine* o un *Monte di pietà*, Pavarani una *Sala di lavoro* e Michele Lopez un *Palazzo comunale*. Il tema prescelto fu proprio quest'ultimo, con un dettagliato elenco di ambienti e funzioni da prevedere, su un'area totale di 10.000 metri quadrati. Cinque voti (Bettoli, Cocconcelli, Gelati, Pavarani e Toschi) contro uno (quello di Gazola) andarono al disegno numero 2, che si scoprì essere di Luigi Rondani (ne restano quattro tavole, inv. 274-277, mancanti almeno della III, IV e VII); nonostante alcuni difetti ripresi

Luigi Rondani, Palazzo comunale, gran premio 1839, sezione longitudinale sulla linea C-E, lapis, inchiostro nero e seppia, acquerello grigio, rosa e azzurro su carta. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», Disegni e stampe di architettura, 276.





Luigi Rondani, Palazzo comunale, gran premio 1839, sezione trasversale sulla linea A-C, lapis, inchiostro nero e seppia, acquerello grigio, rosa e azzurro su carta. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», Disegni e stampe di architettura, 277.

dai giurati, lo avvantaggiarono sul concorrente Barborini – ancorché più elegante nell'ornato e nel disegno – la maggior osservanza dello schizzo preliminare e del tema proposto. Rondani poté così recarsi a Roma, dove iniziò una meticolosa campagna di rilievi (esemplata in mostra da uno schizzo quotato di capitello corinzio). Nel 1841 spedì a Parma quattro tavole (superstiti le tre inv. 282-284; perduta la II, forse relativa al prospetto del capitello composito), con il restauro dell'Arco di Tito; l'anno seguente giunsero a Parma i suoi restauri grafici del Portico di Ottavia (inv. 278-281) e del tempio di Antonino e Faustina (inv. 285-287), ossia più di quanto gli sarebbe spettato di eseguire. Anche se gli accademici non reputarono perfetti i risultati, lodarono la diligenza e la fatica, a maggior ragione considerata l'imperfetta salute dell'autore, e ottennero dalla duchessa che gli concedesse una modesta somma per il viaggio di ritorno (*Atti*, IV, pp. 39-43, 59-70, 148, 164-165). L'abbondanza di documenti grafici ha indotto a prescegliere Rondani – che legò il proprio archivio professionale all'Accademia – quale caso emblematico dell'iter formativo e professionale di un architetto. Rientrato a Parma, iniziò una lunga carriera come libero professionista (evocata in mostra da una selezione di progetti per palazzi privati, villini, scuderie, stalle, prospetti di bottega, piccoli cimiteri, edifici pubblici secondari, aule universitarie, stufe e caminetti...), ma riuscì anche a divenire consigliere con voto e poi professore nell'Accademia che lo aveva formato.

Ancora tre giovani architetti furono premiati da Maria Luigia a distanza di pochi anni uno dall'altro. Nel 1843 Giambattista Barborini, per il progetto di un *Collegio Militare capace di dugento alunni*, di cui resta un'unica tavola (inv. 288). Grazie al premio di pensione, l'anno seguente il giovane inviò da Roma otto tavole (cinque superstiti: I, III, V-VII, inv. 289-293) inerenti la ricostruzione ideale del Foro di Augusto (*Atti*, IV, pp. 215-216, 227-228, 331-332).

Nel 1844 toccò invece a Pierluigi Montecchini con un progetto in quattro tavole

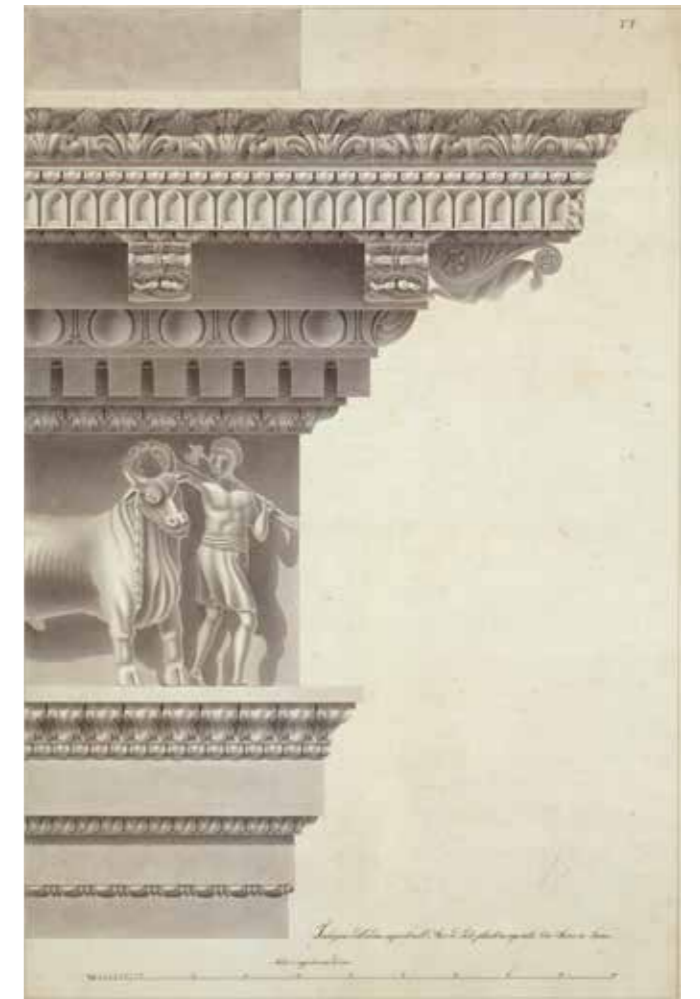
(una superstite: inv. 294) per un' *Abbazia per 60 monaci preti, 30 laici e 10 inser-vienti* (*Atti*, IV, pp. 297-299, 312-313 bis). Anche questo allievo promettente si recò a Roma, da dove nel 1846 inviò come saggio del suo soggiorno alcune tavole (restano i disegni inv. 295-299, manca presumibilmente il prospetto frontale dell'edificio) di rilievo e restauro grafico del tempio della Fortuna Virile (*Atti*, V, pp. 4-5, 34).

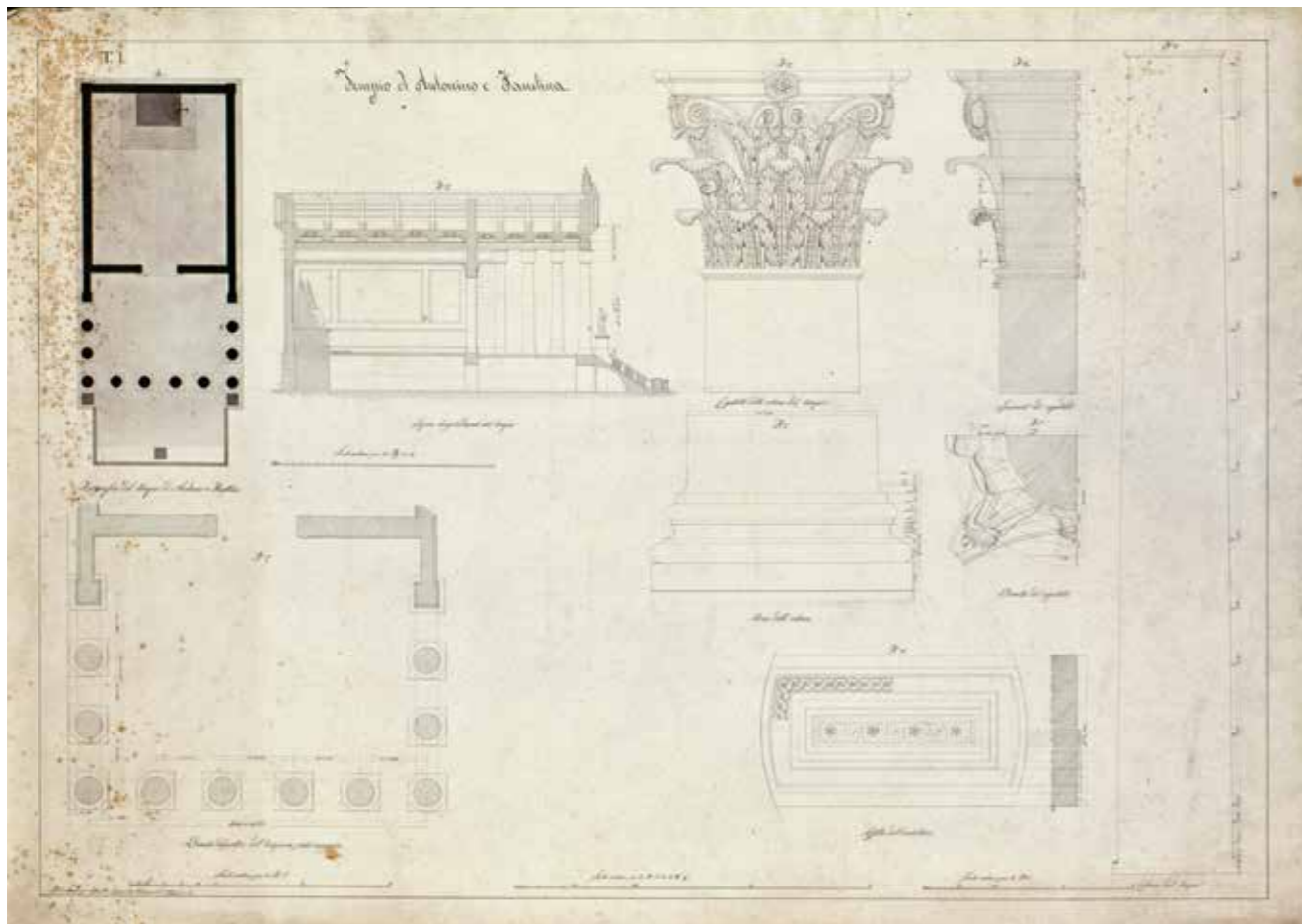
All'ultimo concorso di architettura celebrato in età luigina (1847) parteciparono Lattanzio Cotti, Mansueto Guardasoni ed Ernesto Piazza (il concorrente Pietro Mombelli fu escluso dalla prova di ammissione per non aver superato la preliminare prova «di esperimento»), dapprima con disegni di una cappella al centro del cimitero di una città di circa 60.000 abitanti, poi con i progetti di *Liceo per pubbliche scuole di musica*, tutti giudicati piuttosto trascurati sul piano della resa grafica. Ciò nonostante la sezione di Architettura trovò migliore il numero 3, che si scoprì opera di Guardasoni, e gli assegnò il premio (*Atti*, V, pp. 52, 70-71, 97-100, 111).

A pochi mesi dalla scomparsa di Maria Luigia, il vincitore del 1844, Montecchini, rimpatriato dal perfezionamento nell'Urbe, si distinse per un'ambiziosa proposta sottomessa al governo ducale nel 1847: la pubblicazione dei rilievi e dei progetti di restauro «di tutti i migliori edifici che lo Stato di Sua Maestà possiede, corredati di notizie storico artistiche e restaurati secondo la loro primitiva forma, ad imitazione [...] di quelle opere di questo genere che vanta oggi mai qualunque paese come il nostro incivilito». I ministri richiesero un parere all'Accademia, che naturalmente caldeggiò l'impresa e lo acclamò anche accademico d'onore (*Atti*, V, pp. 53-54, 71). Ciò nonostante il progetto fu accantonato, né venne recuperato in seguito: la morte della duchessa e il ritorno dei Borbone-Parma sul trono, i moti politici del 1848 e le vicende successive non consentirono l'uscita di un'ulteriore raccolta editoriale di edifici dell'età luigina, finalizzata più dei *Principali monumenti* e dei *Monumenti e munificenze* alla rivalutazione del patrimonio architettonico del passato, con intenti modernamente patriottici e storicistici.

Dall'arrivo della duchessa austriaca e per diversi anni ancora sotto i secondi Borbone, Nicolò

Luigi Rondani, Trabeazione dell'Arco di Tito, part., saggio da Roma 1841, lapis, inchiostro nero, acquerello grigio su carta. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», Disegni e stampe di Architettura, 282.





Luigi Rondani, Tempio di Antonino e Faustina, pianta e dettagli, saggio da Roma 1841, lapis, inchiostro nero, acquerello grigio e ocra su carta. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», *Disegni e stampe di architettura*, 286.

Bettoli e Paolo Gazola furono i protagonisti dell'insegnamento architettonico e della progettazione pubblica e privata. Soprattutto il primo, formatosi in Accademia durante il periodo napoleonico, sviluppò una sobria interpretazione locale del neoclassicismo, legata alla funzionalità e al decoro della città, riquadrificata dai monumenti e dalle munificenze sovrane. Longevo più che in altri contesti italiani ed europei, il neoclassico parmense trovò la sua roccaforte proprio nell'ambito accademico, contribuendo a ritardare e attenuare nella piccola capitale il trapasso dal vecchio classicismo di impronta "civile" e illuminista al nuovo storicismo più aggiornato sulle tendenze europee e congeniale alla sensibilità romantica.

C.M.

Bando della Ducale Accademia delle Belle Arti di Parma del Concorso del 1827, al gran premio annuale per la miglior opera di Architettura, 18 luglio 1827, stampa tipografica su carta, mm 423 x 319. Parma, collezione privata.

LUIGI RONDANI (notizie dal 1839 al 1883), *Studio di piedestallo di colonna scanalata su base attica*, IV decennio del XIX sec., lapis, inchiostro nero e acquerello grigio su carta, mm 403 x 295. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, *Fondo Rondani, Disegni*, 142.

GIOVANNI BATTISTA BARBORINI (notizie nel V decennio del XIX sec.), *Caffè in un pubblico passeggio*, 1839, firmato, in basso a sinistra, dai professori Morini Filippo, Gelati Girolamo, Pavarani Giovanni, pianta, lapis, inchiostro nero e rosso su carta, mm 270 x 394. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», *Disegni e stampe di architettura*, 425.

GIOVANNI BATTISTA BARBORINI (notizie nel V decennio del XIX sec.), *Caffè in un pubblico passeggio*, 1839, firmato, in basso a sinistra, dai professori Morini Filippo, Gelati Girolamo, Pavarani Giovanni, facciata, lapis e inchiostro nero su carta, mm 268 x 398. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», *Disegni e stampe di architettura*, 426.

LUIGI RONDANI (notizie dal 1839 al 1883), *Caffè in un pubblico passeggio*, 1839, firmato, in basso a sinistra, dai professori Morini Filippo, Gelati Girolamo, Pavarani Giovanni, pianta, lapis e inchiostro seppia su carta, mm 394 x 272. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», *Disegni e stampe di architettura*, 454.

LUIGI RONDANI (notizie dal 1839 al 1883), *Palazzo comunale*, 1839, pianta piano terra, lapis, inchiostro nero e seppia, acquerello grigio e azzurro su carta, mm 584 x 870. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», *Disegni e stampe di architettura*, 274.

LUIGI RONDANI (notizie dal 1839 al 1883), *Palazzo comunale, sezione longitudinale sulla linea C-E*, 1839, lapis, inchiostro nero e seppia, acquerello grigio, rosa e azzurro su carta, mm 580 x 870. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», *Disegni e stampe di architettura*, 276.

LUIGI RONDANI (notizie dal 1839 al 1883), *Palazzo comunale, sezione trasversale sulla linea A-C*, 1839, lapis, inchiostro nero e seppia, acquerello grigio, rosa e azzurro su carta, mm 591 x 870. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», *Disegni e stampe di architettura*, 277.

LUIGI RONDANI (notizie dal 1839 al 1883), *Minuta con rilievo di cornici e capitelli corinzi con aquile del Portico di Ottavia*, Roma, 1841 c., lapis su carta. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, *Fondo Rondani, Disegni*, 154.

LUIGI RONDANI (notizie dal 1839 al 1883), *Trabeazione dell'Arco di Tito, particolare*, Roma 1841, lapis, inchiostro nero, acquerello grigio su carta, mm 971 x 667. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», *Disegni e stampe di Architettura*, 282.

LUIGI RONDANI (notizie dal 1839 al 1883), *Tempio di Antonino e Faustina*, pianta e dettagli, 1841, lapis, inchiostro nero, acquerello grigio e ocra su carta, mm 700 x 980. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», *Disegni e stampe di architettura*, 286.

LUIGI RONDANI, *Tempio di Antonino e Faustina*, 1841, dettagli d'ornato, mm 703 x 980. Parma, Liceo Artistico «P. Toschi», *Disegni e stampe di architettura*, 287.

LUIGI RONDANI (notizie dal 1839 al 1883), *Selezione di disegni legati agli incarichi professionali espletati dopo il rientro da Roma*. Parma, Accademia Nazionale di Belle Arti, *Fondo Rondani, Disegni*, 7, 9, 17, 53, 70, 133, 194, s.n.

Bibliografia essenziale

Fonti archivistiche e manoscritti

Archivio dell'Accademia Nazionale di Belle Arti di Parma: *Atti* (voll. 2-5, 10), *Carteggio* (bb. 7-34), *Copialettere 1816-1849* (regg. 276-281, 284); *Decreti Accademia delle Belle Arti* (20 gennaio, 1° marzo e 2 settembre 1822; 27 gennaio e 24 dicembre 1825; 27 dicembre 1827; 11 luglio 1828; 14 febbraio 1829).

Archivio Storico del Teatro Regio, *Carteggio*: 1844, scat. 21, fasc. VIII, *Lavori*; 1845, scat. 22, fasc. VIII, *Lavori*; 1846, scat. 23, fasc. VIII, *Lavori*.

E. SCARABELLI ZUNTI, *Documenti e memorie di belle arti parmigiane*, in Biblioteca della Galleria Nazionale - Complesso monumentale della Pilotta, 7 voll., ms. 101, seconda metà XIX sec.: vol. IX (1801-1850).

Fonti a stampa

«Gazzetta di Parma»: 8 aprile 1820; 10 giugno 1832; 19 gennaio 1833; allegato al n. 21, 13 marzo 1833; 19 novembre 1834; *Supplemento* n. 51, 25 giugno 1836; 19 dicembre 1846; G. ALLEGRI TASSONI, *Nel centenario della morte di Nicola Bettoli*, in «Aurea Parma», 1954, III, pp. 141-158; R. CATTELANI, *Tommaso Bandini scultore*, in «Parma per l'arte», 1955, I, pp. 21-25, II, pp. 73-85, III, pp. 141-147; 1956, II, pp. 75-83, III, pp. 143-155; P. MEDIOLI MASOTTI, *Paolo Toschi*, Parma 1974; G. GODI, *Nascita, reintegrazioni e fine dell'Accademia*, 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. 13-50; G. CANALI, V. SAVI, *Parma neoclassica. Architetture e città dai primi ai secondi Borboni*, in *Parma la città storica*, a cura di V. Banzola, Parma 1978, pp. 203-275; M. PELLEGRINI, *Il Museo Glauco Lombardi*, Parma 1984; A. MUSIARI, *Neoclassicismo senza modelli. L'Accademia di Belle Arti di Parma tra il periodo napoleonico e la Restaurazione (1796-1820)*, Parma 1986; C. MAMBRIANI, *Materiali per una storia dell'Accademia di Belle Arti di Parma*, in «Parma nell'arte», 1989-1990, pp. 17-34; *Maria Luigia donna e sovrana. Una corte europea a Parma 1815-1847*, 2 voll.: *Saggi e Catalogo della mostra* (Colorno, Palazzo Ducale, 10 maggio-26 luglio 1992), Parma 1992; C. MAMBRIANI, *L'Accademia di Belle Arti di Parma e la formazione dell'architetto*, in *L'architettura nelle Accademie riformate: insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, atti del seminario (Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, 16-17 novembre 1989), Milano, 1992, pp. 167-191; A. MAVILLA, *Paolo Toschi e il suo tempo: le lettere di un incisore dal fondo del Museo Glauco Lombardi*, Parma 1992; C. MAMBRIANI,

Dalla corte alla città: le trasformazioni della Pilotta dagli ultimi Farnese a oggi, in *Il Palazzo della Pilotta a Parma. Dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano-Parma 1996, pp. 35-48, 81-89; *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. L'Otto e il Novecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2001, Parma-Milano 2001, in particolare schede 890, 971, 988, 990, 993; F. SANDRINI (a cura di), *Paolo Toschi incisore d'Europa*, catalogo della mostra (Parma, Museo G. Lombardi-Biblioteca Palatina, 11 dicembre 2004-13 marzo 2005), Parma 2004 (Quaderni del Museo, 7); *La galleria delle arti dell'Accademia di Parma*, a cura di M. Dall'Acqua, L. Fornari Schianchi, Parma 2007; *1860: prima e dopo. Gli artisti parmensi e l'Unità d'Italia*, a cura di G. Fiaccadori, A. Malinverni, C. Mambriani, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Bossi Bocchi, 15 gennaio-27 marzo 2011), Parma 2011, in particolare pp. 10-12; F. ANEDDA, *La scuola di paesaggio*, in *Parma: immagini della città dal Ducato all'Unità d'Italia*, a cura di G. Fiaccadori, A. Malinverni, C. Mambriani, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Bossi Bocchi, 19 novembre 2011-19 febbraio 2012), Parma 2011, pp. 12-13; F. SANDRINI, *Les jolis paysages di Maria Luigia d'Asburgo e la pittura di paesaggio nel ducato di Parma*, Parma 2013 (Quaderni del Museo, 14); *Il progetto dell'Illusione. La nascita del Teatro Regio nei disegni inediti di Nicolò Bettoli*, catalogo della mostra (Parma, Pinacoteca Stuard, 26 settembre 2013-13 gennaio 2014), a cura di C. Mambriani, S. Negri, F. Stocchi, Parma 2014; F. SANDRINI, *Il carteggio Bartolini-Toschi e il mecenatismo di Rosina Trivulzio nei documenti del Museo Lombardi di Parma*, in *Lorenzo Bartolini. Atti delle giornate di studio* (Firenze, 17-19 febbraio 2013), Pistoia 2014, pp. 115-130; R. CATTANI, I. LEONI, F. DE VITA, *Accademici al Toschi. La collezione dei dipinti ottocenteschi* (Quaderni del Liceo, 1), Parma 2016; R. CATTANI, *Le istituzioni culturali in Pilotta*, in *Le mostre di Maria Luigia 16*, vol. I, *I Monumenti*, Parma 2016, pp. 23-28, in particolare pp. 24-27; M. LANDOLFI, *Francesco Scaramuzza. Divino interprete di figurazioni dantesche*, Montesarchio 2016.

Sommario

I LIBRI E LE SALE	
<i>L'impegno di Maria Luigia a favore della Biblioteca Parmense</i>	2
1. Incremento e tutela	4
2. I libri da Vienna	5
3. La collezione di Gian Bernardo De Rossi	6
4. La Sala De Rossi	13
5. Il Salone Maria Luigia	14
6. La raccolta Ortalli	16
7. La Sala Dante	19
8. Il patrimonio tipografico-fusorio e le edizioni di Giambattista Bodoni	20
9. La Biblioteca di Michele Colombo	23
Bibliografia essenziale	24
MARIA LUIGIA, LA MUSICA E LE LETTERE	
<i>Gli interessi personali di Maria Luigia attraverso i fondi della Biblioteca Palatina</i>	26
1. Maria Luigia e la musica	28
2. L'archivio musicale di Maria Luigia	38
3. La Biblioteca privata di Maria Luigia	54
Bibliografia essenziale	60
MARIA LUIGIA E LE SCIENZE <i>nelle collezioni dell'Università</i>	62
Introduzione	64
1. I Personaggi e le Storie	66
2. Le Collezioni	75
3. L'Orto Botanico e gli Erbari	81
Bibliografia essenziale	89
LA FUCINA DELLE ARTI. <i>L'Accademia della Duchessa</i>	90
Introduzione	92
1. La rinascita e la riforma istituzionale (1816-1822)	93
2. La scuola del Nudo	97
3. La scuola di Pittura	100
4. La scuola «di Paese»	103
5. La scuola di Scenografia	105
6. Le scuole di Intaglio e di Scultura	107
7. La scuola di Architettura	110
Bibliografia essenziale	118

La riproduzione fotografica di opere appartenenti alle collezioni del Complesso Monumentale della Pirella Göttsche – Galleria Nazionale, Museo Archeologico e Biblioteca Palatina – e dell'Archivio di Stato di Parma è stata autorizzata per concessione del MIBACT. L'editore resta a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 978 88 7898 146 1

Finito di stampare nel mese di febbraio 2017 presso Grafiche Step, Parma

