



AUREA PARMA

AUREA PARMA

Rivista semestrale

NUOVA SERIE

ISSN 0004-8062 (edizione cartacea)

ISSN 2532-8336 (edizione digitale)

Registrazione Tribunale di Parma n. 42 del 25 ottobre 1949

aureaparma@gmail.com

www.aurea-parma.com

Tutti i diritti riservati

© 2023 Copyright Diabasis Srl

Stradello San Girolamo 17/b, 43121 Parma, Italia

Stampato in Italia

Prezzo singolo fascicolo

Italia € 30,00 / Estero € 40,00

Abbonamento annuale (due fascicoli)

Italia € 50,00 / Estero € 70,00

Versamento intestato a Diabasis Srl

IBAN: IT50L0623012704000036013114

Confermare contabile e indirizzo di spedizione a commerciale@diabasis.it

Tutti i diritti sulle immagini utilizzate sono stati assolti dagli Autori;
l'Editore si dichiara sin d'ora disponibile a regolare eventuali omissioni.

AUREA PARMA

NUOVA SERIE
ANNO I – FASCICOLO I – GENNAIO 2023



AUREA PARMA

Direttore / Editor in Chief

Elisabetta Fadda (*Università di Parma*)

Comitato scientifico / Scientific Committee

Margaret R. Butler (*University of Wisconsin-Madison*)

Valentina Conticelli (*Gallerie degli Uffizi, Firenze*)

Giovanni Maria Fara (*Università 'Ca' Foscari' di Venezia*)

Mino Gabriele (*Università degli Studi di Udine*)

Giovanni Gonzi (former Editor, *Università di Parma*)

Elvio Guagnini (*Università degli Studi di Trieste*)

Gregory Hanlon (*Dalhousie University*)

Sefy Hendler (*Université Paris I Panthéon-Sorbonne*)

Mirella Mafrici (*Università degli Studi di Salerno*)

Areli Marina (*University of Kansas*)

Andrea Muzzi (*Soprintendente-Storico dell'arte, Ministero della Cultura*)

Rosa Necchi (*Università degli Studi di Trieste*)

Claudia Pingaro (*Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'*)

Michele Maria Rabà (*CNR-Isem*)

Miriam Turrini (*Università degli Studi di Pavia*)

Comitato di redazione / Editorial Committee

Lorenzo Benedetti (*coordinatore*) – Giuseppe Bertini – Giulia Cocconi

Marzio Dall'Acqua – Adelisa Prandi Gambarelli – Umberto Squarcia

Direttore responsabile

Emilio Zucchi

Editore

Diabasis Srl

Consiglio di Amministrazione

Mauro Massa (presidente), Francesco Aliberti, Giulio Di Giulio

Le proposte di contributo devono essere inviate all'indirizzo
aureaparma@gmail.com

Tutti i testi proposti sono sottoposti al processo di *double blind peer review*.

Quando Glauco Lombardi e Giuseppe Melli fondarono nel 1912 *Aurea Parma*, probabilmente non pensavano che la loro creatura avrebbe continuato ininterrottamente le pubblicazioni sino a oggi (dopo centododici anni!).

Diabasis aveva rilevato nel 2014 la rivista dalla *Gazzetta di Parma*, che l'aveva sostenuta per lungo tempo, e con questo fascicolo non solo ricorrono i 'nostri' primi dieci anni della rivista, ma *Aurea Parma* inizia una seconda vita.

Così mi corre l'obbligo, e lo faccio con piacere, di ringraziare le persone che, con il loro impegno e il loro sapere, fascicolo dopo fascicolo, hanno messo a disposizione della cultura questo strumento, che sempre si è distinto per la sua qualità scientifica. Tanti collaboratori e tanti direttori si sono succeduti in più di un secolo di vita di *Aurea Parma*: ad essi va il mio ringraziamento intenso, sincero e sentito e, in particolare, desidero esprimere la mia riconoscenza ai due direttori che si sono succeduti da quando Diabasis è subentrata come editore della rivista: Pier Paolo Mendogni e Giovanni Gonzi.

La trasformazione della rivista è stata intensa: un nuovo direttore editoriale, Elisabetta Fadda, ha portato alla creazione di un comitato scientifico internazionale, a un'attenta selezione dei contenuti, all'adozione di un codice etico e del processo di referaggio, oltre al rinnovamento del sito internet. Continua inoltre la sua proficua attività di direttore responsabile Emilio Zucchi, al quale va il mio ringraziamento per l'attività svolta, così come rivolgo un incitamento alle persone che iniziano questo nuovo impegno, con l'augurio di altri centododici anni di diffusione della cultura.

L'Editore
Mauro Massa

INDICE

NUOVA SERIE

ANNO I – FASCICOLO I – GENNAIO 2023

EDITORIALE 9

SAGGI

ANTONIO VANNUGLI

Un Baco y Ariadna de Michele Desubleo en Barcelona 11

CLAUDIO BARGELLI

La Rapsodia politica dell'arcade Filandro Cretense.
Alle origini della «pubblica economia» nella Parma settecentesca 33

NICOLA REGGIANI

Papiri e scritture egiziane a Parma nell'Ottocento 51

ALESSANDRA MAZZA

Il viaggio in Italia di Michele Lopez (1824) 81

NOTE CRITICHE

ALESSANDRO ABBATE

Demografia storia, casi di studio nel Ducato di Parma e Piacenza:
note in margine a Death Control in the West 1500-1800 99

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA 107

NORME PER GLI AUTORI 113

EDITORIALE

Aurea Parma è una rivista scientifica internazionale dedicata allo studio della storia della città di Parma e del suo ruolo nelle vicende peninsulari ed europee dal Medioevo all'Età contemporanea. La rivista, fondata nel 1912 da Glauco Lombardi e Giuseppe Melli, è ora pubblicata dall'editore Diabasis di Parma con cadenza semestrale. Al termine del 2022, a 110 anni dalla sua comparsa nel panorama editoriale e della ricerca, si è scelto di inaugurare una 'nuova serie' che vede il periodico non solo rinnovato e allineato agli attuali criteri scientifici, ma che si prefigge un preciso compito: preservare la memoria storica e del patrimonio artistico della città di Parma, vittima di insipienti affarismi e false modernizzazioni.

La rivista si pone quale sede altamente scientifica ove pubblicare studi inediti inerenti Parma sotto innumerevoli aspetti disciplinari che spaziano dalla storia militare, ecclesiastica, politica, economica, alla storia dell'arte e dell'architettura, alla storia della letteratura e della cultura, delle idee e delle istituzioni, nonché discussioni e recensioni aperte al confronto internazionale sui diversi argomenti presentati.

Nel raccogliere dal professor Giovanni Gonzi il testimone della direzione di *Aurea Parma*, resta fermo l'impegno di essere all'altezza della illustre tradizione del periodico. Una rivista su Parma ma non solo di Parma, che ospiterà articoli in cinque fra le lingue più diffuse (italiano, inglese, francese, spagnolo e tedesco) e prenderà in considerazione ogni testo inviato. Per favorire questa apertura, *Aurea Parma* è stata organizzata sul modello dei più importanti periodici di settore: le proposte di contributo, dopo essere state visionate dalla Direzione, sono sottoposte in forma anonima al processo di *double blind peer review* (referaggio doppio cieco fra pari) affidato a membri del comitato scientifico o ad esperti esterni e, se accettate per la pubblicazione, vengono re-inviate all'Autore per le necessarie correzioni. Ai contributi è preliminarmente richiesta l'originalità di contenuto, l'ampiezza della trattazione, la correttezza metodologica e dell'analisi critica, la ricchezza delle fonti e della bibliografia utilizzate, nonché la capacità di interagire in maniera approfondita con il dibattito internazionale relativamente all'argomento trattato.

Aurea Parma si è inoltre dotata di un comitato scientifico internazionale e interdisciplinare, che affianca il comitato di redazione per vigilare sulla regolare applicazione dei criteri di selezione e sull'attendibilità dei contenuti, di un codice etico conforme alle vigenti linee guida adottate dal *Committee on Publication Ethics* (COPE) e di un sito internet rinnovato, dal quale è possibile accedere alle informazioni relative alla composizione dei comitati, alla regolarità della pubblicazione, alle norme editoriali e ove saranno resi disponibili in accesso aperto gli *abstract* degli articoli e gli indici dei fascicoli. I contributi sono suddivisi fra saggi e note critiche, e in ogni fascicolo è inserita una rassegna che dà conto della produzione bibliografica uscita nel corso dell'anno precedente sulla storia di Parma.

Aurea Parma si presenta infine rinnovata anche nella veste grafica, grazie all'impegno dell'editore Diabasis, che ha da sempre inteso valorizzare questo progetto in continuità con il suo passato.

Colgo l'occasione per ringraziare chi mi ha preceduto in questo incarico, quanti negli anni si sono impegnati nella redazione, gli attuali membri del comitato editoriale, i colleghi che hanno accettato di prendere parte nel comitato scientifico, l'editore Mauro Massa, Enrico Maghenzani e la casa editrice Diabasis tutta.

Elisabetta Fadda
Editor in Chief

UN *BACO Y ARIADNA* DE MICHELE DESUBLEO EN BARCELONA

Antonio Vannugli
Università del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”

En este artículo se da a conocer un *Baco y Ariadna* del flamenco Michele Desubleo (1602-1676) en una colección particular de Barcelona, su primera y, de momento, única obra conocida en España. El cuadro, fechable hacia 1670 durante la última etapa de la actividad del artista en Parma, por la paleta apagada y los paños endurecidos, es un ejemplo perfecto de su mundo expresivo, caracterizado por un dramatismo teatral y operístico, en conexión con el fuerte interés por esta forma musical en la corte del duque Ranuccio II Farnesio. No sabemos si el pintor tuvo la ocasión de asistir a una representación de la *Arianna* de Monteverdi: en todo caso, el momento que la pintura representa corresponde con exactitud a los versos del libreto de Ottavio Rinuccini para la ópera homónima.

Palabras clave: *Baco y Ariadna*; Michele Desubleo; Guido Reni; Giovanni Lanfranco; Sala i Ardiz.

The Author presents a *Bacchus and Ariadne* by the Flemish painter Michele Desubleo (1602-1676), preserved in a private collection in Barcelona, which at present represents his only known work in Spain. The painting, datable during the artist's last phase of activity in Parma, is a perfect example of his expressive world, characterised by a theatrical and operatic dramatism, in connexion with the strong interest for this musical form in the court of duke Ranuccio II Farnese. We do not know if the painter ever had the opportunity of assisting to a representation of Monteverdi's *Arianna*; anyhow, the moment represented in the painting finds an exact correspondence in the verses of Ottavio Rinuccini's *libretto* of that opera.

Keywords: *Bacchus and Ariadne*; Michele Desubleo; Guido Reni; Giovanni Lanfranco; Sala i Ardiz.

Es Michel Desoubleay, en Italia, Michele Desubleo, el autor de este *Baco y Ariadna* (Fig. 1) perteneciente a una importante colección particular de Barcelona¹. En perfecto estado de conservación, se trata de la primera obra del artista que sale a la luz en España². En base a la información recibida, el cuadro proviene de la pequeña, pero exquisita galería de pintura antigua que reunió Josep Sala i Ardiz, un industrial catalán muerto con más de cien años en 1980 y cuya fama de mecenas y coleccionista está vinculada sobre todo al Modernismo³. Nada sabemos de su procedencia anterior.

El sujeto de la pintura –un cuadro de caballete de dimensiones algo mayores del normal tamaño *d'imperatore*⁴, cuya ejecución podría estar ligada a un acontecimiento nupcial– no se encuentra documentado entre las obras de Desubleo, al igual que en muchos otros casos de su actual catálogo⁵. No obstan-

¹ Este trabajo ha sido realizado gracias a un fondo de investigación financiado por la Universidad del Piemonte Oriental “Amedeo Avogadro”. Agradezco a María Concepción Chillón Domínguez haberme enseñado el cuadro, ya con una posible relación con Desubleo; a Claudio Strinati y Alberto Cottino por haber confirmado la atribución; a Marco Capra y Angelo Mazza por sus consejos; y finalmente, a Javier González Santos por la asistencia en la traducción al español.

² Óleo sobre lienzo, 119×168 cm.

³ Sobre Josep Sala i Ardiz (Barcelona, 20 de octubre de 1875-Barcelona, 15 de febrero de 1980) véanse MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO, *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013, p. 40 y MERCEDES PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, *Sala i Ardiz, Josep*, en *Diccionario Biográfico Español*, XLV, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, <<https://dbe.rah.es/biografias/50095/josep-sala-i-ardiz>> (última consulta: junio de 2023).

⁴ En la nomenclatura italiana de la época, el tamaño ‘*d'imperatore*’ corresponde, aproximadamente, a un metro y medio.

⁵ Sobre Michele Desubleo (Maubeuge, Flandes, ¿1602?-Parma, 12 de noviembre de 1676) es fundamental ALBERTO COTTINO, *Michele Desubleo*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2001. Además: ARMANDA PELLICCIARI, *Il carattere cosmopolita della scuola di Guido Reni: alcuni inediti di Sementi, Gessi e Desubleo, en Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, a cura di SABINE FROMMEL, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 347-369: 357-360; MASSIMO PULINI, *Le due Veneri di Reynaud Leviaux, artista prossimo a Desubleo*, «Storia dell'arte», CXXXII (2012), pp. 82-94; ALBERTO COTTINO, *Le copie e le derivazioni come paradigma di fortuna storica: il caso di Michele Desubleo*, «Valori Tattili», 5-6 (2015), pp. 309-317; ID., *Michele Desubleo: un capolavoro ritrovato e un episodio di fortuna critica ottocentesca*, «Valori Tattili», 16 (2020), pp. 48-54; ALESSANDRO GRASSI, *Una canzone e qualche ipotesi per Michele Desubleo “pittore esquisitissimo”*, «Studi Secenteschi», LVI (2015), pp. 211-223; DIEGO CAUZZI – STEFANIA GIROMETTI – CLAUDIO SECCARONI, *Venere piange la morte di Adone. Sguardi incrociati tra Michele Desubleo e Nicolas Régnier*, «Bollettino ICR», XXXIII (2016), pp. 29-39; JANA ZAPLETALOVÁ, *Una proposta per Michele Desubleo: il dipinto con “Giuseppe e la moglie di Putifarre” di Čatolovice*, «Bollettino d'Arte», XXXIX-XL (2018), pp. 133-142; ALBERTO CRAIEVICH, *Desubleo per i Lumaga*, en *Lo sguardo di Orione*.

te, la paternidad es evidente, como revelan los tipos de los personajes, la composición y el ambiente expresivo. De hecho, la figura del joven y apolíneo Baco, que toma la mano de Ariadna con un gesto de cariño, sus perfiles delicados y un poco mórbidos, los morelianos hoyuelos de la boca y la rubia y ondulada cabellera removida por la brisa marina, encuentra inmediatos paralelos en el lánguido *David* de la sacristía de Santa Maria di Galliera en Bolonia, de hacia 1640⁶, o en el moreno *Medoro* (Fig. 2) que enseña a Angélica sus nombres grabados en el tronco de un árbol, en el cuadro del Museo de Historia y Arte de Serpuchov en la provincia de Moscú⁷. Este último corresponde al periodo veneciano del autor, comenzado inmediatamente después de la clausura en 1652 de la Academia fundada en su palacio de Bolonia por el conde Ettore Ghislieri y frecuentada por nuestro pintor⁸. Ambos personajes, bíblico y literario, en los cuales la influencia de Guido Reni aparece mitigada y no alcanza el elevado compromiso moral que caracteriza a los héroes del artista boloñés. Recordemos que Desubleo, nacido en la ciudad flamenca de Maubeuge en 1602 y avecindado en Bolonia poco antes de 1630, completó su formación en el taller de Reni tras haber admirado en Roma las obras del maestro y, quién sabe, coincidido con él en 1627 o poco después⁹.

Studi di storia dell'arte per Mario Alberto Pavone, a cura di ADRIANO AMENDOLA – LOREDANA LORIZZO – SALVATORE DONATO, Roma, De Luca, 2020, pp. 151-156; ANGELO MAZZA, *Un capolavoro giovanile di Michele Desubleo nell'oratorio della "Palazzina" (1631)*, en "La Palazzina" Malvezzi Campeggi già Legnani a Varignana. Storia arte e cultura, a cura di GIULIANO MALVEZZI CAMPEGGI, Bologna, Costa, 2020, pp. 93-109; STEFANIA GIROMETTI, *In Italian Karriere machen. Der flämische Maler Michele Desubleo zwischen Rom, Bologna und Venedig*, Heidelberg, ArtHistoricum.net, 2022, y EAD., *Oltre Roma, oltre Guido. Michele Desubleo tra Bologna e Venezia*, en *Guido Reni alla Galleria Borghese. Dopo la mostra gli studi*, a cura di FRANCESCA CAPPELLETTI – RAFFAELLA MORSELLI, Genova, Sagep, 2023, pp. 111-121.

⁶ Ovalado, óleo sobre lienzo, 139×109 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, pp. 96-97, núm. 17. Lo dio a conocer LUCIA PERUZZI, *Per Michele Desubleo, fiammingo*, «Paragone», XXXVII (1986), 431-433, pp. 85-92: 87.

⁷ Óleo sobre lienzo, 96×127 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, p. 107, núm. 31. Fue publicado por VIKTORIJA ĖMMANUILOVNA MARKOVA, *Kartiny ital'janskich masterov XIV-XVIII vekov iz muzee SSSR*, Moskva, Sovetskij Chudožnik, 1986, pp. 104-111.

⁸ La participación de Desubleo en la Academia Ghislieri, activa durante seis años a partir de 1646, la documenta CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* (Bologna, Erede di Domenico Barbieri, 1678), II, Bologna, Guidi all'Ancora, 1841, pp. 200, 267, 411. Véase S. GIROMETTI, *In Italian*, pp. 272-279.

⁹ Esta hipótesis fue avanzada por primera vez por CAROLYN VALONE, *Michele Desubleo: a New Look and a New Work*, «Arte Veneta», XXXVIII (1984), pp. 79-86: 79, y ha sido recuperada por A. MAZZA, *Un capolavoro*, pp. 102-103, cuya aportación es decisiva para demostrar que en 1630 Desubleo ya debía de llevar algún tiempo en Bolonia. Por otro lado, no se puede excluir



Fig. 1: Michele Desubleo, *Baco y Ariadna*, h. 1670, Barcelona, colección particular



Fig. 2: Michele Desubleo, *Angélica y Medoro*, h. 1655-1660, Serpuchov, Museo de Historia y Arte

Todavía más evidente, si cabe, es la semejanza de Ariadna con los tipos femeninos de Desubleo: el rostro oval y suave, la nariz de perfil clásicamente largo y recto, el mentón ligeramente alargado, los cabellos habitualmente rubios o como aquí bronceados y partidos al medio y, en particular, esa mirada vuelta hacia abajo con los párpados entreabiertos que con remilgo se aparta de la audaz invitación de Baco expresando, como en otras obras del pintor, un tímido al tiempo que afectado pudor: casi como una advertencia, si así fuera, para las posibles observadoras. Pese a la radical disparidad iconográfica, destaca el rostro, casi idéntico, de la *Virgen María* representada agachándose hacia los fieles en el remate, hoy en día depositado por la Pinacoteca Nacional de Bolonia en el Palacio Arzobispal de la ciudad, del retablo con la *Aparición de Jesucristo a san Agustín*, una obra capital en la trayectoria del artista, fechable a 1646 y que, instalada en origen en el altar mayor de la iglesia boloñesa de Gesù y Maria, hace pocos años volvió a la Pinacoteca tras haber permanecido largo tiempo en el presbiterio de San Giacomo Maggiore, en calidad de depósito¹⁰. Con ella se puede vincular, aunque inclinada en sentido contrario, la *Virgen María* en medio busto en un cuadro de paradero desconocido y de época un poco más tardía¹¹. Volviendo a la iconografía profana, se pueden recordar algunos ejemplos más: en primer lugar, *Erminia socorriendo a Tancredo herido* de los Uffizi, un lienzo documentado en 1641 y generosamente pagado por Lorenzo de' Médicis con 150 escudos, donde, bajo una elocuente luz natural afloran patentes intercambios con otros representantes del círculo y taller de Reni, como el veterano Francesco Gessi y los jóvenes Simone Cantarini y Giovanni Andrea Sirani¹². Así

que Desubleo hubiera dejado Roma al mismo tiempo que Régnier, el cual se trasladó a Venecia en 1625. Así lo supone, aunque sin pruebas, J. ZAPLETALOVÁ, *Una proposta*, p. 142, nota 25.

¹⁰ El lienzo principal y el remate del retablo miden 384×254 cm y 83×130 cm, respectivamente. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, pp. 98-99, núms. 19-20, pero con una datación algo posterior a 1650; anteriormente, C. VALONE, *Michele Desubleo*, p. 82; después, LUCIA PERUZZI, *Gesù Cristo appare a sant'Agostino y Vergine in gloria*, en *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, III, *Il Seicento: gli Incamminati, Reni, Guercino, la scuola bolognese*, a cura di JADRANKA BENTINI – GIAN PIERO CAMMAROTA – DANIELA SCAGLIETTI KELESIAN, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 355-358, núm. 204a-b. La fecha de 1646 fue confirmada por S. GIROMETTI, *In Italiani*, pp. 56-57, 257, 305; EAD., *Oltre Roma*, pp. 120-121, nota 15.

¹¹ Óleo sobre lienzo; medidas desconocidas. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, p. 106, núm. 29. El cuadro fue dado a conocer por LUCIA PERUZZI, *La Madonna della Rosa*, en *I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, a cura di DANIELE BENATI – LUCIA PERUZZI, Modena, Artigli, 1987, p. 106, núm. 25.

¹² Óleo sobre lienzo, 234×320 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, pp. 91-92, núm. 6. El descubrimiento del lienzo se debe a EVELINA BOREA, *La quadreria di don Lorenzo de' Medici*, Firenze, Centro Di, 1977, p. 41; EAD., *Due dipinti di Michele Desubleo a Firenze*, «Prospettiva»,



Fig. 3: Michele Desubleo, *Sofonisba y Masinisa*, h. 1652-1655, Milán, Robilant y Voena



Fig. 4: Michele Desubleo, *Muerte de Sofonisba*, h. 1652-1655, Milán, Robilant y Voena

como la *Sofonisba recibiendo la copa envenenada de Masinisa* (Fig. 3), emparejada con la *Muerte de Sofonisba* (Fig. 4), de la galería de arte Robilant y Voena en Milán, en la que Alberto Cottino, fechándola razonablemente al poco de que Desubleo llegara a Venecia y notando las trazas de un renovado contacto con su hermano uterino Nicolas Régnier, apreció el recuerdo del anterior lienzo del mismo tema de Simon Vouet, hoy, en Kassel¹³. O con los cabellos de igual color bronceo de la protagonista de la más tardía *Rebeca en el pozo* (Fig. 5) de la Galería Colonna en Roma, una de las cuatro pinturas que forman serie junto con una variopinta *Muerte de Cleopatra*, un *Cain y Abel*, y por último, un *Juicio de Salomón*, obra de Alessandro Tiarini, y al igual que éstas, fechable en la séptima década del siglo XVII y, probablemente, poco después de 1664¹⁴.

Completa la nómina de personajes de este nuevo cuadro de Desubleo en Barcelona un amorcillo interpuesto entre los dos protagonistas y a sus espaldas, sujetando con las dos manos el tirso y contemplando con embeleso el modesto ademán de Ariadna. Y no es menos expresivo el fondo, en que a la roca aristosa y de aspecto basáltico detrás de Ariadna, metafórica alusión al despecho de

XI (1977), pp. 75-77. Véanse también C. VALONE, *Michele Desubleo*, pp. 80-82; L. PERUZZI, *Per Michele Desubleo*, p. 88; S. GIROMETTI, *In Italien*, pp. 108-112, 229-240. Contemporáneamente el cuadro fue elogiado en una anónima canción: A. GRASSI, *Una canzone*, pp. 214, 219-220.

¹³ Ambos óleos sobre lienzo, 96×148 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, pp. 101-102, núms. 24a-b. Los dos lienzos aparecieron, ya atribuidos a Desubleo por Cirillo y Godi, en la subasta de Christie's en Roma de 8 de marzo de 1990, lote 148, según relatan GIUSEPPE CIRILLO – GIOVANNI GODI, *Ancora per il Desubleo a Parma*, «Parma per l'arte», I (1995), pp. 17-32: 30-31, con una propuesta de datación demasiado temprana para el periodo boloñés del autor, hoy compartida por S. GIROMETTI, *In Italien*, pp. 288-290. Véase también MASSIMO PULINI, *La passiflora di Michele Desubleo*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», XXXV-XXXVI (1995-1996), pp. 107-115: 114, que reconoció en un dibujo con una *Cabeza de mujer* de la Biblioteca Nacional de Madrid (378×291 mm; inv. núm. 8020), atribuido a Guido Reni, un estudio preparatorio para la Sofonisba del primer cuadro. De 11 a 19 de febrero de 2023, Robilant y Voena volvieron a exponerlos en Módena en la feria de arte Modenantiquaria.

¹⁴ Óleo sobre lienzo, 126×161 cm. Solo *Rebeca en el pozo* fue devuelta al pincel de Desubleo, asimismo con una errónea datación a su etapa boloñesa, por G. CIRILLO – G. GODI, *Ancora per il Desubleo*, p. 30. Por su parte M. PULINI, *La passiflora*, p. 114, nos informa que otros historiadores habían llegado a la misma opinión atributiva. La asignación a Desubleo fue extendida a los otros tres lienzos de la serie (126×160 cm, la *Muerte de Cleopatra*, 119×152 cm, *Cain y Abel* y 119×155 cm, el *Juicio de Salomón*) por ANDREA G. DE MARCHI, *Four overdoors by Michele Desubleo*, «The Burlington Magazine», CXXI (1999), pp. 421-422. En tiempos más recientes, el mismo historiador reconoció correctamente a Tiarini como el verdadero autor del *Juicio de Salomón*: ID., *Caino e Abele, Eleazaro e Rebecca al pozzo, Morte di Cleopatra y Giudizio di Salomone*, en *Galleria Colonna. Catalogo dei dipinti*, a cura di PATRIZIA PIERGIOVANNI, Roma, De Luca, 2015, pp. 112-115, núms. 83-86. Solo *Rebeca en el pozo* y *Cain y Abel* están incluidos en el catálogo de A. COTTINO, *Michele Desubleo*, pp. 111-113, núms. 37-38.



Fig. 5: Michele Desubleo, *Rebeca en el pozo*, Roma, Galerìa Colonna



Fig. 6: Michele Desubleo, *Atalanta y Meleagro*, h. 1630-1635, Mòdena, Museo Civico

la princesa cretense, corresponde el horizonte marino tras Baco, coronado de un cielo de tonalidades grises y azules atravesado por nubes estratificadas y de tonalidades pétreas. Con ello, Desubleo no pretendió competir con el grande, polifónico y desafortunado lienzo de techo, con nada menos que diecinueve figuras que, trabajo extremísimo de un anciano Reni, el cardenal nepote Francesco Barberini había encargado al artista en 1637 como regalo para Enriqueta María de Borbón, reina de Inglaterra, y que, al momento de acabarse en el verano de 1640, suscitó no pocos comentarios en Bolonia antes de ser enviado a Roma¹⁵. Por su parte, el artista flamenco respetó esa solución formal, más apropiada para él, es decir: aquella elegante y refinada del cuadro de gabinete con dos medias figuras principales –aquí el genio que sostiene el tirso, atributo del dios, no altera los términos del discurso representativo– como se puede observar en algunas obras ya recordadas y en otras más, sin ir más lejos, en la juvenil *Atalanta y Meleagro* (Fig. 6), pintada a comienzos de los años treinta, anteriormente en la colección Sernicoli y donada al Museo Cívico de Módena en 2007¹⁶. Un cuadro este que, bajo la patente influencia reniana, desvela con su minuciosidad descriptiva las raíces flamencas o dicho de otro modo el probable aprendizaje de Desubleo en Flandes a la sombra de Abraham Janssens y sobre todo el influjo del ‘naturalismo claro’ y clasicista que, desenvolviéndose a la zaga de la *manfre-*

¹⁵ STEPHEN PEPPER, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, De Agostini, 1988, pp. 290-291, núm. 66; L' *"Arianna"* di Guido Reni, a cura di SERGIO GUARINO, Milano, Electa, 2002; DIEGO CAUZZI – SERGIO GUARINO – PIETRO MOIOLI – GUIDO PIERVINCENZI – CLAUDIO SECCARONI – ATTILIO TOGNACCI – ELENA ZIVIERI, *Le Nozze veniane di Bacco e Arianna. Progettazione dell'archetipo e sue rielaborazioni*, «Annali delle Arti e degli Archivi. Accademia Nazionale di San Luca. Pittura, Scultura, Architettura», II (2016), pp. 91-112; *Bacco e Arianna di Guido Reni. Singolari vicende e nuove proposte*, a cura di ANDREA EMILIANI, Rimini, NFC, 2018; CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Lives of the Bolognese Painters*, IX, *Life of Guido Reni*, a cura di LORENZO PERICOLO, I, London, Harvey Miller, 2019, pp. 116-119, 341-346, notas 343-354. En la actualidad, el fragmento sobreviviente con Ariadna, adquirido por la Fundación del Monte de Bolonia y Ravena, se guarda en los almacenes de la Pinacoteca Nacional boloñesa, mientras que otro con dos faunos danzantes, que en origen se situaban al extremo derecho de la composición, es propiedad de William Dickinson en Nueva York: DANIELE BENATI, *Guido Reni per Henrietta Maria di Borbone: un nuovo frammento con "Due fauni danzanti"*, en *Bacco e Arianna di Guido Reni*, pp. 59-63.

¹⁶ Óleo sobre lienzo, 138×163 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, p. 88, núm. 2; LUCIA PERUZZI, *Atalanta e Meleagro*, en *La donazione Sernicoli. Dipinti e argenti*, a cura di FRANCESCA PICCININI – CRISTINA STEFANI, Ferrara, Edisai, 2009, pp. 66-67, núm. 13; EAD., *Atalanta e Meleagro*, en *Corrispondenze barocche*, Modena, BPER Banca, 2021, pp. 28, 56, 58. Fue publicado por MASSIMO PIRONDINI, *Atalanta e Meleagro*, en *Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di GRAZIANO MANNI – EMILIO NEGRO – MASSIMO PIRONDINI, Modena, Artioli, 1989, p. 97, núm. 59.

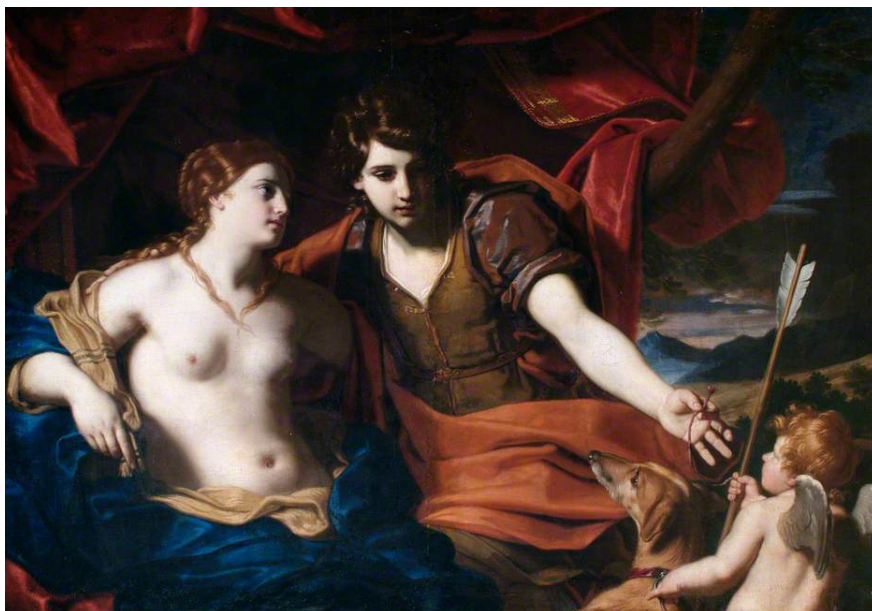


Fig. 7: Michele Desubleo, *Venus y Adonis*, h. 1652-1655, Londres, Apsley House, Museo Wellington

diana methodus, principalmente gracias a la labor de Simon Vouet, iba caracterizando la manera de Nicolas Régnier, hermano mayor de nuestro pintor por parte de madre. Con Régnier, el joven Desubleo, apenas llegado a Italia, convivió a mediados de los años veinte en Roma, donde aquél está documentado a partir de 1620, aunque probablemente ya llevase algunos años residiendo allí¹⁷.

De la *Atalanta y Meleagro* de Módena, el *Baco y Ariadna* de Barcelona retoma, en particular, la cautivadora dinámica de afectos (oferta dulcemente insistente-púdicamente modosa aceptación), fórmulas ya vistas de la *poetica degli affetti* cultivada por el artista, a la que se había dedicado reiteradamente duran-

¹⁷ En Roma, según los *status animarum* de Santa Maria del Popolo de 1624 y 1625, Desubleo formó parte del núcleo familiar de Régnier; véase *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, a cura di ROSSELLA VODRET, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011, pp. 449-450, núm. 1.717. Los documentos fueron publicados por primera vez por ANNICK LEMOINE, *Nicolas Régnier et son entourage: quelques précisions biographiques*, «Revue de l'art», CXVII (1997), 3, pp. 54-63: 55-56, 62, nota 33. Véanse también EAD., *Nicolas Régnier (alias Nicolò Renieri) ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris, Arthena, 2007, pp. 82, nota 260, y 101; EA D., *Régnier à Venise. Les pinceaux de la gloire*, en *Nicolas Régnier l'homme libre v. 1588-1667*, dir. SOPHIE LÉVY, Paris, Lienart, 2017, pp. 179-197: 185-186. Sobre la estancia romana de Desubleo se extiende S. GIROMETTI, *In Italien*, pp. 31-72.

te sus fecundos años venecianos. No hay más que pensar en la ya mencionada *Sofonisba y Masinisa* de Robilant y Voena; asimismo, en la también recordada *Angélica y Medoro* de Serpuchov y en la distinta solución del mismo tema que vemos en el cuadro del Museo di Chisináu en Moldavia¹⁸; o en la *Venus y Adonis* (Fig. 7) de la colección Wellington en Londres, proveniente de la antigua colección española del duque de Medinaceli y sobre cuya paternidad no hay ningún género de dudas¹⁹.

La manifiesta atmósfera teatral de las mitologías e historias profanas de Desubleo, dominadas en términos generales por un clasicismo *idealizzato* de raigambre domeniquiniana y que Alberto Cottino ha interpretado en oposición a aquél a la *antica* defendido en primer término por Nicolas Poussin²⁰, ha hecho pensar en una inspiración en la poesía trágica francesa al estilo de Corneille y Racine²¹. Mas si la datación aquí propuesta es correcta, hecha la salvedad de la consonancia de espíritu y afectos comunes en aquellos tiempos, probablemente no sería necesario aducir modelos tan lejanos. Con especial referencia a la última fase profesional de Desubleo en Parma, en la que habrá que situar el cuadro que aquí se da a conocer, la argumentación no puede dejar de recordar el prestigio que gozaba el melodrama barroco en la Parma del duque Ranuccio II Farnesio²², por lo demás, precisamente enfocado en términos rigu-

¹⁸ Óleo sobre lienzo, 112×142 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, p. 108, núm. 32. La versión de Chisináu fue publicada por V. E. MARKOVA, *Kartiny ital'janskich masterov*, pp. 104-111.

¹⁹ Óleo sobre lienzo, 110×176 o 126×188 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, pp. 106-107, núm. 30; CLAUS M. KAUFFMANN, *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum Apsley House*, London, English Heritage, 2009, pp. 78-79, núm. 27, que relata las opiniones discordes de la crítica y clasifica el cuadro como «ascribed to Cignani»; S. GIROMETTI, *In Italien*, p. 290-292. La primera atribución a Desubleo, con una datación anterior a 1640, se debe a L. PERUZZI, *Per Michele Desubleo*, p. 87.

²⁰ ALBERTO COTTINO, *Michele Desubleo*, en *La scuola di Guido Reni*, a cura di MASSIMO PIRONDINI – EMILIO NEGRO, Modena, Artioli, 1992, pp. 207-233: 208-209; ID., *Michele Desubleo*, 2001, p. 24.

²¹ MAURO LUCCO, *Michele Desubleo*, en *Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, p. 102.

²² Sobre la posible relación entre el arte de Desubleo e «i languori e le grazie del contemporaneo melodramma» llamó la atención, quizá por primera vez, L. PERUZZI, *Per Michele Desubleo*, p. 92. Sobre Ranuccio II Farnesio (1630-1694, duque de Parma y Plasencia desde 1646) como mecenas de la música y, en particular, de la ópera, véanse MARCO CAPRA, *Il teatro d'opera a Parma. Quattrocento anni, dal Farnese al Regio*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, pp. 14-52; ID., *La musica in scena. Caratteri e vicende dal XVII al XXI secolo*, en *Storia di Parma, X, Musica e Teatro*, a cura di FRANCESCO LUISI – LUIGI ALLEGRI, Parma, MUP, 2013, pp. 195-307: 230-244; PAOLO RUSSO, *Musica a corte da Odoardo Farnese alla fine del ducato*, en *Storia di Parma, X*, pp. 149-193: 149-160.

rosamente mitológicos y, dicho esto, remontarse a la duradera y omnipresente fortuna de Claudio Monteverdi, que en Venecia había residido durante treinta años hasta su fallecimiento en 1643, pero que había sido llamado a Parma en más de una ocasión. En efecto, ha sido ampliamente demostrada la influencia del teatro musical monteverdiano en la pintura de la época, empezando por la primera versión de *Baco y Ariadna* (Fig. 8), acabada sobre cobre por Guido Reni en 1620 y propiedad de County Museum of Art de Los Ángeles²³, a propósito del cual vale todo lo dicho por Paola Besutti y Raffaella Morselli²⁴. Y quizá fuera este también el caso para el *Tancredo y Clorinda* (Fig. 9), obra muy tardía del propio Desubleo, que forma parte de la colección de la Banca Popolare dell'Emilia Romagna en Módena²⁵. Pero lo que, más allá de cualquier duda, demuestra la directa inspiración del *Baco y Ariadna* de Barcelona en la ópera casi totalmente perdida del *divino Claudio* –aunque no nos es dado saber dónde ni cuándo el pintor flamenco pudo haber asistido a una representación de la misma, si es que esto aconteció²⁶– es la palmaria correspondencia del momento representado, cuando ambos protagonistas se toman la mano, con los versos del libreto compuesto por Ottavio Rinuccini. En él, el *Nunzio secondo*, dialogando con el *Coro de' Pescatori*, refiere como la todavía afligida princesa, después de haber narrado sus desventuras y oído las palabras reconfortantes del dios,

²³ S. PEPPER, *Guido Reni*, p. 245, núm. 65, y <<https://collections.lacma.org/node/242336>> (última consulta: junio de 2023). Otra versión autógrafa forma parte de la colección Torlonia, en la Villa Albani de Roma: todas las versiones son examinadas por RAFFAELLA MORSELLI, *Il "Lamento di Arianna" di Guido Reni*, «Storia della critica d'arte», I (2018), pp. 239-275, 246-257. Véase también C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Lives of the Bolognese Painters*, I, pp. 332-333, nota 311.

²⁴ PAOLA BESUTTI, *Il contributo della musicologia ai saperi. Rinuccini, Monteverdi, Reni e l'Arianna reinterpretata*, en *Metodo della ricerca e ricerca del metodo. Storia, arte, musica a confronto*, a cura di BENEDETTO VETERE, Lecce, Congedo, 2009, pp. 165-184; EAD., *The 1620s: the rebirth of "Arianna"*, «Studi Musicali», IV (2013), pp. 259-282; R. MORSELLI, *Il "Lamento di Arianna"*; EAD., *Sotto il segno di Arianna. Dal "Lamento" all'"Incontro con Bacco sull'isola di Nasso"*. *Reni 1620-1640*, en *Bacco e Arianna di Guido Reni*, pp. 65-73.

²⁵ Óleo sobre lienzo, 210x254 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, 2001, p. 127, núm. 62. El cuadro fue publicado por L. PERUZZI, *Michele Desubleo*, pp. 108-109, núm. 26. Véanse también LUCIANA PERUZZI, *Tancredi battezza Clorinda*, en *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di DANIELE BENATI – LUCIA PERUZZI, Milano, Skira, 2006, pp. 158-159, núm. 56; EAD., *Tancredi battezza Clorinda*, en *Dardi d'amore. Pittura e poesia nel Barocco Emiliano*, a cura di DAVIDE GASPAROTTO, Carpi, Nuovagrafica, 2013, p. 29, núm. II.11; ID., *Tancredi e Clorinda*, en *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena, BPER Banca, 2017, pp. 18-19.

²⁶ ¿Tal vez ya en Roma, entre el otoño de 1623 y el Carnaval de 1624?, P. BESUTTI, *The 1620s*, pp. 276-277.



Fig. 8: Guido Reni, *Baco y Ariadna*, h. 1620, Los Ángeles, County Museum of Art

Al dolce suon de l'infiammate note
Tacque modesta, e chinò à terra il ciglio,
E d'un vago vermiglio
Più bel che rosa colori le gote.

Con lo cual,

Ben da quel Dio Giocondo
Fur del muto parlar le voci intese,
E quella man di tante palme altera

Nuda la porse, & ella
 Con la man bella in un le diede il core²⁷.

Por la gestualidad mitigada y la absorta compostura de los ademanes, la atmósfera emotiva predilecta de Desubleo es la propia del *recitativo a due*, que justamente en aquellas décadas centrales del siglo XVII iba tomando forma. Se trata de un nudo dramático fruto de la mecánica narrativa encuentro-diálogo y que el propio Reni, al menos en el formato de cuadro de gabinete, con figuras de medio cuerpo, resulta haber practicado en menor medida respecto a su alumno flamenco. Por tanto, al *Baco y Ariadna* de Barcelona solo se pueden oponer el encuentro de *David y Abigail*²⁸ y, a nivel narrativo inverso, la despedida de *Eneas y Dido*²⁹, ambas pinturas fechables hacia 1630 y en las que los protagonistas están acompañados por uno o más personajes secundarios, pero de mayor importancia que el amorcillo del cuadro que nos ocupa.

Como inciso y a propósito de la citada *Muerte de Sofonisba* –de la que la posterior *Muerte de Cleopatra* de la Galería Colonna no es sino una recreación,

²⁷ OTTAVIO RINUCCINI, *L'Arianna. Tragedia del Sig. Ottavio Rinuccini. Gentil'huomo della Camera del Re Cristianissimo. Rappresentata in musica nelle reali nozze del Serenissimo Principe di Mantova, e della Serenissima Infanta di Savoia*, Firenze, Giunti, 1608, pp. 48-49. En ese mismo año, el libreto fue publicado también por FEDERICO FOLLINO, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII. nella città di Mantova, per le Reali Nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga, con la Serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantova, Aurelio, & Lodovico Osanna, 1608, pp. 30-65: 62.

²⁸ La datación del *David y Abigail* de Reni es incierta, entre hacia 1630 y la última década de la vida del pintor; S. PEPPER, *Guido Reni*, pp. 274-275, núm. 128; ANGELO MAZZA, *David e Abigail*, en *Guido Reni 1575-1642*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 92-93, núm. 38. La versión del Museo di Bellas Artes de Budapest debe considerarse autógrafa, al menos en parte (<<https://www.mfab.hu/artworks/david-and-abigail/>>), mientras que enteramente de Reni es la del Chrysler Museum of Art de Norfolk en Virginia (<https://chrysler.emuseum.com/objects/26158/the-meeting-of-david-and-abigail>, última consulta: junio de 2023>): RACHEL L. MCGARRY, *The Emergence of the Bolognese School: The Collection of the Duc d'Orléans*, en *The Orléans Collection*, ed. by VANESSA I. SCHMID – JULIA ARMSTRONG-TOTTEN, Lewes, Giles, 2018, pp. 159-177: 166, 171 y 268, núm. 30. El Musée des Augustins de Toulouse posee una copia, <<https://www.augustins.org/en/search-notice/detail/2004-1-22-david-71e1a>> (última consulta: junio de 2023).

²⁹ S. PEPPER, *Guido Reni*, p. 350, núm. B9. Un original, que Pepper relega a obra de taller, está en Kassel, <<https://altmeister.museum-kassel.de/33779/>> (última consulta: junio de 2023). También autógrafa, al menos en gran parte, es la versión del Palacio Real de Madrid, que dio a conocer ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid y Fundación Valdecilla, 1965, p. 176; ID., *Pintura italiana del siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1970, pp. 466-467, núm. 154.



Fig. 9: Michele Desubleo, *Tancredo y Clorinda*, h. 1670-1675, Modena, Colección BPER Banca



Fig. 10: Giovanni Lanfranco, *Cleopatra*, 1634, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

*mutatis mutandis*³⁰ – no se puede desaprovechar la ocasión para hacer notar que la figura pintada por Desubleo es un calco especular, casi exacto, de la magnífica *Cleopatra* (Fig. 10) de Giovanni Lanfranco, obra que el pintor parmesano hizo en Roma poco antes de su traslado a Nápoles, en marzo de 1634, para su paisano el músico Marco Marazzoli o Marazzuoli³¹. Legado en herencia al príncipe Maffeo Barberini en 1662, a comienzos de 2022, felizmente, este cuadro fue adquirido por el Estado italiano, volviendo, por así decir, a su casa en la Galleria Nazionale d'Arte Antica en el palacio Barberini³². El vínculo entre las dos pinturas, sin que esto implique una segunda estancia romana de Desubleo después de aquella juvenil alrededor de 1624-1625, podría explicarse a través del inventario del taller de Guido Reni, ordenado el 11 de octubre de 1642, dos meses después de la muerte del artista, donde encontramos justamente una *Cleopatra* de Lanfranco, presumiblemente una réplica del original³³. Además, la versión de Desubleo muestra cuán decisivo en su madurez fue el ejemplo de Lanfranco, también a nivel del estilo, con ese partir de paños que se hace grave por la opulencia, con esos bucles rubios de la última reina de Egipto expirante que tienen su eco en el oro de los brocados del lecho y del cojín rulo y, sobre todo, con esa particular yuxtaposición al oro del color rosado, lleno de reflejos, de la colcha profundamente arrugada, entre cuyos pliegues emergen las cerúleas carnes de la agonizante protagonista.

Si hemos dejado para el final los aspectos más propiamente estilísticos, es decir, aquellos relativos al partir de paños y a la paleta, es por que no solo son determinantes para la atribución, sino también para establecer una correcta datación de este nuevo *Baco y Ariadna*. En efecto, los mejores términos de comparación, anticipados en los paños todavía más blandos de la *Venus y Adonis* de la colección Wellington, obra seguramente anterior a 1640, y, a continuación, en

³⁰ Así observa G. DE MARCHI, *Four overdoors by Michele Desubleo*, p. 421; ID., *Morte di Cleopatra*, en *Galleria Colonna*, p. 115, núm. 85.

³¹ ERICH SCHLEIER, *Disegni di Giovanni Lanfranco*, Firenze, Olschki, 1983, p. 162, núm. XXXIII; FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *Una "Erminia", una "Venere" ed una "Cleopatra" di Giovanni Lanfranco in un documento inedito*, «Bollettino d'Arte», LXVII (1991), pp. 165-168; LORENZA MOCHI ONORI, *Giovanni Lanfranco e la famiglia Barberini*, en *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, a cura di ERICH SCHLEIER, Milano, Electa, 2001, pp. 77-82: 79-80 y 82, notas 18 y 22; MASSIMILIANO CAPELLA, *La Cleopatra Barberini. Affetti barocchi nel dipinto di Giovanni Lanfranco*, Cellatica, Fondazione Paolo e Carolina Zani, 2020.

³² <<https://www.barberinicornisini.org/evento/giovanni-lanfranco-e-simone-cantarini-due-nuove-acquisizioni-per-le-gallerie-nazionali-di-arte-antica/>> (última consulta: junio de 2023).

³³ Véase JOHN T. SPIKE – TIZIANA DI ZIO, *L'inventario dello studio di Guido Reni (11 ottobre 1642)*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», XXII (1988), pp. 43-65: 63, núm. 490: «Item una Cleopatra del Lanfranchi».

las dos diferentes versiones de la *Madonna de la rosa* –tanto aquella célebre y suntuosa de hacia 1650, identificada por Lucia Peruzzi y ahora propiedad de la Banca Popolare dell’Emilia Romagna³⁴, indiscutible obra maestra de Desubleo por su equilibrio clásico y esplendor cromático, como la otra (Fig. 11), fechable más adelante a lo largo de la sexta década del seiscientos y cuyo mejor ejemplar solo pudo ser identificado en 2017 por Daniele Benati³⁵– se concentran todos en la última fase de la actividad del pintor, cuando, tras dejar Venecia antes de 1663 y después de su paso por Milán en 1664, se asentó definitivamente en Parma, donde ya aparece como residente a partir del 15 de febrero de 1666 y en que morirá diez años más tarde³⁶. Estas obras tienen en común un progresivo endu-

³⁴ Óleo sobre lienzo, 149×113 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, 2001, pp. 115-116, núm. 41. Significativamente, en un primer momento, la *Madonna de la rosa* fue creída de Sassoferrato: la reconoció como de Desubleo, fechándola hacia 1650, LUCIA PERUZZI, *La Madonna della rosa*, en *L’arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, a cura di ANDREA EMILIANI, Modena, Panini, 1986, p. 194, núm. 110. Véanse, a continuación: EAD., *La Madonna della rosa*, en *I dipinti antichi*, pp. 104-107, núm. 25; EAD., *La Madonna della rosa*, en *Banca Popolare*, pp. 154-157, núm. 55; EAD., *La Madonna della rosa*, en *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena*, a cura di STEFANO CASCIU – MARCELLO TOFFANELLO, Modena, Panini, 2014, pp. 222-223, núm. 60; EAD., *La Madonna della rosa*, en *Passaggi. Tempi e geografie dell’arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, a cura di LUCIA PERUZZI – FRANCESCA PICCININI – LUCIANO RIVI, Modena, BPER Banca, 2015, p. 39; EAD., *La Madonna della rosa*, en *Uno scrigno*, pp. 18-19, 100-101; EAD., *La Madonna della rosa*, en *Corrispondenze*, pp. 28, 57, 59; EAD., *La Madonna della rosa*, en *Sinfonie d’arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, a cura di ANNA ORLANDO – LUCIA PERUZZI, Modena, BPER Banca, 2023, pp. 106-107, núm. 20. En oposición a la datación de hacia 1660 mantenida por M. LUCCO, *Michele Desubleo*, p. 104, nota 19, la sugerida por Peruzzi es compartida por DANIELE BENATI, *Madonna della rosa*, en *25 anni di Fondantico. Dipinti dal XIV al XVIII secolo*, a cura di DANIELE BENATI, Bologna, Fondantico, 2017, pp. 48-52, núm. 102. Una variante posterior (óleo sobre lienzo, 115×100 cm), con las figuras sentadas en las nubes y sin la canasta de flores, procede de la iglesia de San Pedro Mártir y se guarda en la pinacoteca de la iglesia de La Steccata de Parma; GIUSEPPE CIRILLO, *Madonna della rosa*, en *La Quadreria Costantiniana. Dipinti, acquerelli, disegni dal XVI al XIX secolo*, a cura di GIOVANNI GODI – FRANCESCA MAZZOLI, Parma, MUP, 2008, p. 19, núm. 20.

³⁵ En comparación al ejemplar (óleo sobre lienzo, medidas desconocidas) afluado en 1972, cuando se vendió en Roma en la casa de subastas L’Antonina, y cuyo actual paradero ignoramos (M. PULINI, *La passiflora*, pp. 110-111; A. COTTINO, *Michele Desubleo*, 2001, p. 116, núm. 42) – obra que, con toda probabilidad, no es nada más que una buena copia antigua – resulta ser patentemente superior por calidad de ejecución, como pone de manifiesto Daniele Benati, la versión de Fondantico en Bolonia (óleo sobre lienzo, 121×103 cm): D. BENATI, *Madonna della rosa*.

³⁶ GIUSEPPE CIRILLO – GIOVANNI GODI, *Per il Desubleo a Parma*, «Parma nell’arte», II (1986), pp. 43-50; ID., *Ancora per il Desubleo*. Más recientemente, MARCO RICCOMINI, *Desubleo a Parma*, «Parma per l’arte», XXIII (2017), pp. 207-209, añadió a su catálogo tardío un San



Fig. 11: Michele Desubleo, *Madonna de la rosa*, h. 1655, Bolonia, Fondantico

recimiento, casi metálico, de los tejidos que empezó a matizar las formas tersas y torneadas del artista ya en los trabajos ejecutados en Venecia³⁷: nos referimos

Francisco y el ángel en mal estado de conservación, colgado en una pared de la capilla del Convitto Nazionale María Luigia, el más antiguo colegio mayor de la ciudad.

³⁷ GABRIELLO MILANTONI, *Desubleo, Michele, detto Michele Fiammingo*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 452-454: 452, habla de formas «lucide e tornite».

al silueteado cada vez más seco, que se desarrolla en formas geométricas, en feliz expresión de Mauro Lucco³⁸, con vistas a ostentar un efecto de lujo y, al mismo tiempo, alardear un perfecto dominio del dibujo, además de demostrar una renovada inspiración en el antiguo, estudiado en su juventud en Roma al lado de su hermano Régnier, y, por qué no, de una evocación del plegar berniniano³⁹.

Estos efectos se hacen más patentes en los encargos privados que se agrupan en torno a los dos últimos cuadros de altar de Desubleo: la *Madonna en gloria con los santos Fermo y Juan de Parma*, en la catedral de Parma, un encargo del obispo Carlo Nembrini en curso de realización en 1671 por cincuenta *doppie*⁴⁰, y el *Cristo muerto con Dios Padre, la Virgen María y los santos Juan Evangelista y Teresa de Ávila*, para la iglesia carmelita de Santa Maria Bianca de la misma ciudad y hoy propiedad de la Fundación Monteparma, en el palacio Pettorelli-Ortalli, sin duda posterior a 1670⁴¹. Nos referimos a la *Herodías* (Fig. 12) de una colección privada italiana, pintada muy probablemente en Parma entre 1666 y 1668⁴²; a la contemporánea réplica, pero de variada paleta (Fig. 13), vendida en Pésaro por Altomani a un coleccionista conocido solo a través de las iniciales G. B. M.⁴³; al patético y todavía reniano *Rapto de Europa* de hacia

³⁸ M. LUCCO, *Michele Desubleo*, p. 100, se detiene sobre el «disseccamento del disegno, che si svolge a plicature geometriche». En esta particularidad del estilo de la madurez del artista, pudo observar una singular consonancia con el contemporáneo clasicismo francés de Nicolas Mignard, Laurent de la Hyre y Philippe de Champaigne: una consonancia que, en su parecer, debe explicarse no tanto a través de un improbable viaje de Desubleo a Francia, sino de los intensos contactos que, aún después de 1650, Nicolas Régnier siguió manteniendo en Venecia con aquel país. Por su lado, M. PULINI, *La passiflora*, pp. 110-111, detectó en los 'paños tubulares' que suelen encontrarse en la última etapa de Desubleo las trazas del empleo de modelos de papel almidonados.

³⁹ C. VALONE, *Michele Desubleo*, p. 84.

⁴⁰ Óleo sobre lienzo, 350×230 cm. G. CIRILLO – G. GODI, *Per il Desubleo*, pp. 45-46, 49-50; A. COTTINO, *Michele Desubleo*, 2001, p. 119, núm. 49. La fuente para la datación del cuadro es FRANCESCO BORDONI, *Thesaurus Sanctae Ecclesiae Parmensis Ortus*, Parmae, Viothos, 1671, p. 99, núm. 197.

⁴¹ Óleo sobre lienzo, 278×197 cm. G. CIRILLO – G. GODI, *Per il Desubleo*, pp. 46-48; A. COTTINO, *Michele Desubleo*, 2001, pp. 120-121, núm. 52. Santa María Bianca, precisamente, es donde Desubleo fue sepultado.

⁴² Óleo sobre lienzo, 112×97 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, 2001, pp. 128-129, núm. 64. S. GIROMETTI, *In Italien*, p. 278, nota 20.

⁴³ Óleo sobre lienzo, 157×199 cm. Vendida en Christie's en Nueva York el 16 de enero de 1992, lote 32, la réplica fue publicada por A. COTTINO, *Michele Desubleo*, 1992, p. 213, nota 40, e *Id.*, *Michele Desubleo*, 2001, p. 124, núm. 58. Véase también LUCIA PERUZZI, *Il ratto di Europa*, en *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, Milano, Motta, 1998, pp. 104-105, núm. 21. Están errados G. CIRILLO – G. GODI, *Ancora per il Desubleo*, p. 23, que la tienen por copia.



Fig. 12: Michele Desubleo, *Herodías*, h. 1666-1668, Italia, colección particular

1650-1655 y actualmente en una colección particular de Módena, cuya composición recuerda también el cuadro homónimo de Francesco Albani;⁴⁴ y, en fin,

⁴⁴ Óleo sobre lienzo, 122×169 cm. A. COTTINO, *Michele Desubleo*, 2001, p. 123-124, núm. 57. El prototipo del *Rapto de Europa*, de más alta calidad sin la menor duda, apareció en Londres, con atribución a Elisabetta Sirani, en la subasta Sotheby's de 7 de diciembre de 1988, lote 72. Lo publicó M. LUCCO, *Michele Desubleo*, pp. 102-103. Véanse, además, G. CIRILLO – G. GODI, *Ancora per il Desubleo*, p. 23, cuya propuesta de datación al periodo parmesano del artista no es



Fig. 13: Michele Desubleo, *Rapto de Europa*, h. 1666-1670, Italia, colección G. B. M.

al aún más tardío y monumental *Tancredo y Clorinda* (Fig. 9)⁴⁵, en el que Desubleo acusa una afectada grandilocuencia melodramática. Estos últimos cuadros presentan los argumentos más contundentes para fechar el *Baco y Ariadna* de Barcelona, consistentes en una menor atención por el detalle naturalista; en el atenuado diapason de los colores esmaltados que, en cierta medida, habían acercado el cromatismo del pintor flamenco al de Sassoferrato⁴⁶, pero que ahora, perdiendo su fuerza, viran poco a poco hacia tonalidades más apagadas; en la gama reducida, también a través de la drástica disminución –¿acaso condicionada por la clientela?– del empleo del esplendoroso azul lapislázuli; y, sobre todo, en la inconfundible yuxtaposición, dominante en la armonía cromática del cuadro de Barcelona como en la segunda versión del *Rapto de Europa* y de

aceptable; M. PULINI, *La passiflora*, p. 112, que observó en el cuadro una influencia de Giovan Giacomo Sementi; L. PERUZZI, *Il ratto di Europa*, en *Tesori ritrovati*, pp. 104-105, núm. 21.

⁴⁵ Véase la bibliografía citada en la nota 24.

⁴⁶ En la convergencia de Desubleo y Sassoferrato hizo hincapié M. PULINI, *La passiflora*, p. 110.

la *Herodías*, del rosa al dorado, rico de reflejos, como si de purpurina se tratara. Una extrema aplicación esta, de la particularísima sensibilidad cromática que desde el principio distinguió la producción de Michele Desubleo.

LA RAPSODIA POLITICA
DELL'ARCADE FILANDRO CRETENSE.
ALLE ORIGINI DELLA «PUBBLICA ECONOMIA»
NELLA PARMA SETTECENTESCA

Claudio Bargelli
Università degli Studi di Parma

Durante il secolo dei Lumi, la Rapsodia politica del conte Antonio Cerati è l'unica opera che nel Ducato si accosti con piena cognizione di causa, seppure in modo trasversale e sotterraneo, a tematiche che altrove erano già ampiamente dibattute. Proprio nella sua erudizione in materia economica vanno, pertanto, individuati i primi passi di quel cammino che, più di tre decenni dopo, appoderà alla creazione della cattedra di Economia Pubblica e Commercio affidata all'avvocato Ferdinando Cornacchia. Almeno fino alla Restaurazione, a Parma non si va oltre. Ad altri tempi e ad altre competenze verrà demandata la piena fioritura della scienza economica che, altrove, aveva già compiuto importanti passi sia sotto il profilo scientifico che accademico.

Parole chiave: XVIII e XIX secolo; Ducato di Parma; cultura economica; Antonio Cerati; *Rapsodia politica*.

During the XVIII century, count Antonio Cerati's Political Rhapsody is the only work about issues that were already widely debated outside the Duchy, albeit in a cross-cutting and indirect way. It is though in this book on economic matters that we can identify the first steps, which would lead to the creation of a chair of Public Economics and Commerce over three decades later, entrusted to the lawyer Ferdinando Cornacchia. Only after the Restoration, economic sciences will flourish in Parma, while aboard they were already important and widely taught.

Keywords: XVIII and XIX centuries; Duchy of Parma; Economic culture; Antonio Cerati; *Rapsodia politica*.

Il ducato parmense dal soffio vivificatore dei Lumi alle armate napoleoniche

Quando, nel 1783, il conte Antonio Cerati dà alle stampe la sua *Rapsodia Politica* – un opuscolo celato tra le pagine encomiastiche dell'arcade Filandro Cretense¹ – la *petite capitale* sta vivendo una fase di reflusso dopo i fasti del ventennio del ministro Guillaume Du Tillot che aveva innalzato «il piccolo Stato padano al centro dell'ottica internazionale, [facendo di Parma] uno dei centri di maggiore importanza nell'età delle Riforme»².

Grazie a un ambiente permeato della cultura francese³ e contraddistinto da «effervescenza intellettuale, respiro internazionale e apertura alla circolazione delle idee grazie alla presenza di letterati e artisti stranieri, [...] la città ducale [aveva identificato] un laboratorio filosofico e intellettuale in virtù del suo essere crocevia e luogo di incontro, [...] una sorta di microcosmo all'interno del più ampio macrocosmo del Settecento illuminista»⁴.

Un'ideale arena in cui si fronteggiano, senza esclusione di colpi, la novità e la tradizione, l'egualitarismo e il privilegio, le nuove spinte imprenditoriali⁵ e

¹ ANTONIO CERATI, *Rapsodia politica*, in ID., *Le ville lucchesi, con altri opuscoli in versi ed in prosa di Filandro Cretense, Pastor Arcade*, Parma, Stamperia Reale Giambattista Bodoni, 1783, pp. 103-149.

² CLAUDIO MADDALENA, *Il governo del ministro Du Tillot*, in *Storia di Parma, V, I Borbone: fra Illuminismo e rivoluzioni*, a cura di ALBA MORA, Parma, MUP, 2015, pp. 101-137: 101. La capitale ducale identifica, a tutti gli effetti, un «faro importante nell'Europa dei Lumi». *Guglielmo Du Tillot, regista delle arti nell'età dei Lumi. Catalogo della Mostra (Parma, 28 ottobre 2012-27 gennaio 2013)*, a cura di GIANFRANCO FIACCADORI – ALESSANDRO MALINVERNI – CARLO MAMBRIANI, Parma, Fondazione Cariparma, 2013, p. 72. Si vedano anche CLAUDIO MADDALENA, *L'età delle riforme tra percorsi interpretativi e modelli storiografici: osservazioni preliminari sui ducati di Parma, Piacenza e Guastalla (1759-1765)*, «Società e Storia», CXIV (2006), pp. 805-842 e CLAUDIO BARGELLI, *La città dei lumi. La petite capitale del Du Tillot fra utopie e riforme*, Parma, MUP, 2020.

³ Oltre all'ormai classico, HENRI BÉDARIDA, *Parma e la Francia (1748-1789)*, Parma, Segea, 1986², si veda, per tutti, CARMINELLA BIONDI, *La Francia a Parma nel secondo Settecento*, Bologna, Clueb, 2003.

⁴ C. MADDALENA, *Il governo*, p. 128. «Parma divenne presto una tappa imprescindibile del tragitto tra le due città più importanti dell'Europa del tempo, Parigi e Roma, meta obbligata di letterati e artisti impegnati nel *Grand Tour* [...], colpiti dalla magnificenza, dall'ordine e dal buon gusto delle residenze ducali [...]». Gli stessi ambienti intellettuali europei, «soprattutto quelli di stampo illuministico e di orientamento fortemente ostile al clima controriformista, guardarono alla corte di Parma con la speranza che vi si potesse formare un ambiente di rottura rispetto alle tradizioni culturali ed educative del passato», *ivi*, pp. 81, 130.

⁵ GIAN LUIGI BASINI, *Nuove spinte imprenditoriali e organizzazione dell'economia in due Ducati dell'Italia settentrionale tra Sette e Ottocento*, in *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia mo-*

il reitivo conservatorismo, innescando una serie di adattamenti propri di una realtà dinamica e *in itinere*.

Il fervore illuminato aveva trovato sbocco nella stessa riforma del pubblico insegnamento. L'allontanamento della Compagnia di Gesù con la *Prammatica Sanzione* dell'ottobre 1764 aveva decretato la fine del monopolio della cultura da parte dei gesuiti che, per il tramite del farnesiano Collegio dei Nobili⁶, aveva progressivamente messo in ombra l'antica università comunale. Non a caso, proprio in coincidenza con l'applicazione della *Prammatica*, viene promulgata la *Costituzione per i Nuovi Regj Studj* – «espressione giuridica di un laboratorio illuminista»⁷ elaborata dallo stesso Du Tillot, dal teatino Paolo Maria Paciaudi, uno dei primi newtoniani italiani, acerrimo antigesuita e convinto sostenitore delle idee gianseniste⁸, e dal giurista e arcade Aurelio Bernieri⁹ – che diverrà il modello ispiratore dell'età luigina. L'organizzazione dell'istruzione passa così nelle mani dello Stato, in accordo con un più ampio processo di laicizzazione pienamente in linea con gli orientamenti illuministici. La *Costituzione* segna, pertanto, uno snodo fondamentale nel cammino di emancipazione dell'ateneo

derma, cura di ALBERTO GUENZI – PAOLA MASSA – ANGELO MOIOLI, Milano, FrancoAngeli, 1999, pp. 306-326.

⁶ Fondato da Ranuccio I all'alba del Seicento, il Collegio dei Nobili aveva accolto e formato, tra gli altri, Pietro Verri e Cesare Beccaria. Oltre a GAETANO CAPASSO, *Il Collegio dei Nobili di Parma*, Parma, Battei, 1901, rimando ai più recenti contributi di MIRIAM TURRINI, *Il «metodo stabile» per regolare il Collegio dei Nobili di Parma ad inizi Settecento*, in *Gesuiti e università in Europa (secoli XVI-XVIII). Atti del Convegno di studi (Parma, 13-15 dicembre 2001)*, a cura di GIAN PAOLO BRIZZI – ROBERTO GRECI, Bologna, Clueb, 2002, pp. 242-255; GIAN PAOLO BRIZZI, «Un modello a tutti i studi d'Italia». *Il sistema di istruzione dello stato farnesiano*, in *Storia di Parma*, I, *I caratteri originali*, a cura di DOMENICO VERA, Parma, MUP, 2008, pp. 285-305.

⁷ SERGIO DI NOTO MARRELLA, *Le istituzioni borboniche e la riforma dell'università*, in *Storia di Parma*, V, pp. 235-253: 249.

⁸ Lo stesso Cerati non manca di tesser le lodi del dotto teatino. «L'eloquenza del pulpito da falsi concetti, da profana erudizione, da ridicoli esempj, dal rumor vano di una pomposa verbosità avvilita tornò a farsi degna della Religione, a cui serviva, belle prediche del Paciaudi pieno d'idee, di sentimento, di soda morale, di luminosa dialettica e sempre da uno stile chiaro, elegante, robusto sostenuto». ANTONIO CERATI, *Opuscoli diversi di Filandro Cretense*, I, Parma, Carmignani, 1809, p. 45. In accordo con la politica giurisdizionalistica del Du Tillot, il Paciaudi «fu incaricato della riorganizzazione del sistema scolastico e universitario». LISA ROSCONI, *Paciaudi, Paolo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, LXXX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015, p. 121. Sulla figura del teatino si sofferma pure ANDREA DE PASQUALE, *Parma città d'Europa: le memorie del padre Paolo Maria Paciaudi sulla Regia Biblioteca Parmense*, Parma, Silva, 2008.

⁹ Per la biografia e la vasta produzione letteraria RENZO NEGRI, *Bernieri, Aurelio*, in *DBI*, IX, 1967, pp. 362-364.

ducale, ormai proteso a una cultura laica volta alla diffusione e alla qualificazione del sapere.

Con la frettolosa dipartita del ministro transalpino fra le brume autunnali di Colorno, la «fiaccola dell'illuminismo parmense tende ad estinguersi»¹⁰: da fervido laboratorio di sperimentazione delle riforme, la capitale borbonica si rinserra sempre più in un clima culturale refrattario alle più innovative correnti intellettuali. I tempi di Filippo di Borbone¹¹ – in cui Parma era «una cittadella illuminata, una Atene italiana, [ove avevano soggiornato e operato] Condillac, Millot, Deleyre, Keralio e Du Tillot»¹² – rimarranno solo un ricordo.

Gli stessi orientamenti artistici e letterari appaiono, in qualche modo, emblematici dell'incipiente ripristino dello *statu quo*: mentre nei salotti nobiliari viene acclamata la pomposa magniloquenza del poeta di corte Carlo Innocenzo Frugoni¹³ e, un biennio dopo l'allontanamento del ministro francese, Ferdinando Francesco Guyard succede, nella carica di scultore ufficiale, a Giovan Battista Boudard¹⁴, la cauta e sospettosa politica del duca Ferdinando¹⁵ tende a sopire lo slancio riformistico degli anni precedenti¹⁶.

¹⁰ LUIGI PUCCI, *La diffusione delle idee economiche e sociali nel XVIII secolo*, in *Storia dell'Emilia-Romagna*, a cura di ALDO BERSELLI, II, Bologna, University Press, 1977, pp. 479-500: 484.

¹¹ ALESSANDRO MALINVERNI, *Don Filippo: il Duca dell'«Atene d'Italia»*, in *Storia di Parma*, V, pp. 53-76.

¹² L. PUCCI, *La diffusione*, p. 481.

¹³ È la «società elegante e svagata che Pietro Ferrari idealizzò nel quadro *Bosco d'Arcadia*, dove fra le dame insaporite come ninfe agresti, Comante Eginetico (cioè lui, il Frugoni) campeggia discinto e ispirato pastore, [...] spiritualmente troppo inferiore ai duri giorni che l'aspettavano», FERDINANDO BERNINI, *Storia di Parma*, Parma, Battei, 1979², p. 145.

¹⁴ Dalle opere di Boudard traspare «una grazia tutta rococò che [...] si stempera nella ragionevolezza illuminista tutta francese, sempre memore della bellezza classica, ma anche confrontata con la natura», mentre nel «freddo Cupido (del Guyard) non rimane che l'ombra della squisita grazia della grande scuola francese, di cui per breve tempo Parma [era] stata teatro», PAOLA CESCHI LAVAGETTO, *Scultura e decorazione nel Sei-Settecento*, in *Storia dell'Emilia-Romagna*, II, pp. 673-699: 680.

¹⁵ Spirito solitario e incline alle appartate pratiche devozionali, la prima preoccupazione del «giovane Borbone fu vanificare larga parte delle riforme giurisdizionaliste varate da Du Tillot: abrogò l'editto contro le manimorte, la Giunta di Giurisdizione e l'editto relativo alla perequazione fiscale tra laici ed ecclesiastici; ripristinò i conventi soppressi restituendo ai religiosi i beni incamerati e, nel 1780, riesumò il tribunale dell'Inquisizione [...]», ALBA MORA, *Don Ferdinando: il Duca «fuori tempo»*, in *Storia di Parma*, V, pp. 193-213: 212.

¹⁶ «Parma rientrava nell'ombra: un periodo di involuzione politica si apriva per il piccolo ducato che aveva catalizzato le passioni degli illuministi italiani ed europei», DINO CARPANETTO – GIUSEPPE RICUPERATI, *L'Italia del Settecento. Crisi, trasformazioni, lumi*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 239. Con l'allontanamento del Du Tillot, la Chiesa «poté prendersi una rivincita impo-

La luminosa giornata della *petite capitale* va volgendo all'ocaso e, nell'«impetuoso vento di reazione»¹⁷, sono ancora tenui, all'orizzonte, i bagliori del mondo nuovo che, in altre contrade, pur tra profonde contraddizioni e acuti costi sociali, vanno facendosi più intensi ed accesi.

Di lì a pochi anni, l'entrata delle armate napoleoniche avvierà un periodo concitato anche sul piano accademico, culminante nella temporanea soppressione dell'ateneo ducale, inglobato dall'impero francese.

La Rapsodia Politica: l'erudizione economica del conte Antonio Cerati

Nato a Vienna nel 1738¹⁸ ma educato nel Collegio dei Nobili di Modena, Antonio Cerati è un letterato di mestiere che, nel suo «edonismo divagante e curioso»¹⁹, ama dilettersi in versi celebrativi e componimenti d'occasione coltivando, al contempo, la scienza giuridica.

Lo spiccato interesse per l'economia matura, quindi, nell'ombra o attraverso circuiti culturali sotterranei, un interesse che va, peraltro, via via consolidandosi nel costante aggiornamento e nella riflessione sulle opere pubblicate nei più illuminati ambienti della Penisola e d'Oltralpe.

Curiosamente e quasi pudicamente celata fra le pieghe della sua ampollosa prosa celebrativa, la *Rapsodia Politica* non mostra particolari caratteri di originalità ma rivela, per converso, una approfondita conoscenza di una «disciplina sospetta»²⁰ che va timidamente affacciandosi anche nell'asfittico ducato

nendo a Parma quel disegno restauratore che in altri Stati d'Italia e d'Europa, più solidi e meno dipendenti da Roma, non riuscì al momento a far passare», *ibidem*.

¹⁷ FRANCO VENTURI, *Settecento riformatore*, II, *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti (1758-1774)*, Torino, Einaudi, 1976, p. 235.

¹⁸ A quel tempo, il padre, conte Carlo, era consigliere dell'imperatore d'Austria Carlo VI e reggente nel Supremo Consiglio d'Italia. RENZO NEGRI, *Cerati, Antonio*, in *DBI*, XXIII, 1979, pp. 660-661.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Parallelamente all'«esigenza di sostanziare con solide competenze l'attestarsi di un'alta burocrazia statale investita di grandi responsabilità nella gestione giuridico-amministrativa degli stati», emerge la «diffusa volontà dei governanti di tenere sotto controllo i docenti e i contenuti di una scienza inestricabilmente connessa a problematiche politiche», tanto che «l'istituzionalizzazione dell'economia come disciplina autonoma procede e si attesta solo in concomitanza con l'arretramento dell'Antico Regime mentre si scontra con pesanti ostacoli ogni volta che questo riprende piede», MARCO BIANCHINI, *Una difficile gestazione: il contrastato inserimento dell'economia politica nelle università dell'Italia nord-orientale (1769-1866). Note per un'analisi comparativa*, in *Le cattedre di economia politica in Italia. La diffusione di una disciplina sospetta (1750-1900)*,

borbonico di Ferdinando. Traendo spunto dai contatti con il «popoloso e lieto contado lucchese»²¹, egli concepisce un «piano» volto ad introdurre, su esplicita richiesta, il patrizio Alessandro Buonvisi all'«utile studio della Economia Politica [concepita come] arte di ben governare, e specialmente procurare, che si conservino in essa, e si accrescano le ricchezze, e il miglior uso possibile se ne faccia per la comune felicità»²².

Orbene, se è vero che

i principii della pubblica Economia [sono] per sé stessi semplicissimi, e dalla natura medesima de' rapporti dell'uom sociale derivanti, [è altrettanto innegabile come] l'arte di governare gli uomini, e renderli meno infelici che sia possibile [...] richiede una teoria, la quale dalla sperienza ragionatrice avvalorata formi la mente dell'uomo pubblico, e lo difenda da' sofismi dell'orgoglio, dell'interesse, e della ignoranza di una turba inquieta d'uomini avidi, e passionati [...], [affinché] le azioni degli uomini si combinino alla reciproca loro felicità, della quale sarà l'infallibile risultato il comune bene della nazione²³.

L'autore non si scosta, pertanto, dalla dominante accezione di scienza di governo finalizzata ad impartire ai reggitori della cosa pubblica i fondamentali precetti di una disciplina orientata all'accrescimento della ricchezza nazionale e, di riflesso, al benessere della popolazione²⁴. Il tema della «pubblica felicità» permea profondamente il pensiero economico settecentesco²⁵ e, anche sotto questo profilo, il Cerati si riallaccia alle acquisizioni concettuali dei pensatori coevi.

a cura di MASSIMO MARIO AUGELLO – MARCO BIANCHINI – GABRIELLA GIOLI – PIERO ROGGI, Milano, FrancoAngeli, 1991, pp. 47-92: 48.

²¹ Il Cerati fu spesso ospite dell'agiata famiglia lucchese dei Buonvisi, mercanti e banchieri di antica tradizione. ROBERTO LASAGNI, *Cerati, Antonio*, in *Dizionario Biografico dei Parmigiani (DBP)*, II, Parma, PPS, 1999, pp. 36-38.

²² A. CERATI, *Rapsodia politica*, p. 103. L'«Economia pubblica è una parte della Politica, la quale propriamente conserva un tal nome, qualor versa su le nazionali Costituzioni, ed Economia è detta quando si occupa delle risorse [corsivo dell'autore] nazionali; sono di esse tanto collegate, che lo studio dell'una non deve essere dall'altra disgiunto [...]». *Ivi*, p. 113.

²³ *Ivi*, pp. 107-108.

²⁴ Nell'accostarsi alla materia è indispensabile valutare «il risultato di tutte le forze particolari collegate, ed operanti, perciò tutte abbracciando le diverse classi degli occupati proprietari, agricoltori, artigiani, commercianti, ecc. e le persone occupate alla custodia della Religione, delle Leggi, dello Stato, Clero, Politici, e Militari, da quella universale considerazione diligentemente fatta potrà ricavare ad evidenza quelle leggi costanti, ed universali della natura [il corsivo è mio], a norma delle quali in un corpo sociale riuniti agiscono, ed al ben loro provvedono», *ivi*, p. 116.

²⁵ Per tutti, rimando a LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della Pubblica Felicità, oggetto de' buoni Principi*, Venezia, Albrizzi, 1749, vero e proprio testamento spirituale del Vignolese.

Nella parte introduttiva sull'evoluzione storica delle dottrine economiche trapela un'erudizione che, dipanandosi dall'*oiconomia* e dai trattati *De re rustica* degli antichi – tra i greci, Aristotele e Senofonte; tra i latini, Porzio Catone, Marco Terenzio Varrone, Columella e Palladio –, valica i secoli per approdare ai più autorevoli economisti settecenteschi, rimarcando, non senza una punta di orgoglioso compiacimento, come «tutta si debba al nostro secolo la gloria di avere ordinata, e promossa la scienza della Pubblica Economia»²⁶.

Addentrandosi gradualmente nel vivo della materia, con riferimento al dibattuto tema dell'equilibrio fra popolazione e risorse disponibili, si parte dal saldo presupposto che «àvvi in ogni nazione per natural legge stabilito un certo grado di popolazione, e di vigore, che non è fattibile di sorpassare avendovi nella natura istessa delle cose una forza composta, e costante, la quale non trattenuta, e con sottile prudenza all'uopo aiutata, respinge il disordine, e tende per diverse maniere all'equilibrio»²⁷. Al riguardo, appare evidente l'influsso di Giammaria Ortes – più volte citato nel saggio –, le cui opere erano state ben compulsate dal Cerati, che confida di «aver rinvenuto nell'opera di lui una tanta superiorità di ragionare, semplificando le idee composte, e svariate, che ho pensato di giovare agli studi vostri col darvi un qualche tocco di quel libro generale»²⁸.

Nella fattispecie, egli richiama i principî espressi dal veneziano nel suo *Dell'economia nazionale*, in cui emergono stabili rapporti di equilibrio e, segnatamente, una perfetta corrispondenza tra popolazione e risorse²⁹. Postulando

²⁶ A. CERATI, *Rapsodia*, p. 105. Tra gli economisti settecenteschi, egli non manca di ricordare François-Louis Véron de Forbonnais, Jacques Turgot, Étienne Bonnot de Condillac, Adam Smith, Antonio Genovesi, Gaetano Filangieri, Pietro Verri, Cesare Beccaria, Giammaria Ortes e Giambattista Vasco, auspicando al contempo la pubblicazione del nuovo *Dizionario di Commercio* dell'abate André Morellet, di cui «si aspetta con impazienza il filosofico e dotto suo Prospetto», *ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 117. «E qualunque volta diventi ella inferiore alle cagioni segreganti quel tale stato, o nazione, ch'ella riunisce e conserva; l'eccesso dei mali sconnette allora quella unione politica, la quale passa dal languore all'annientamento», *ibidem*. Lo Stato, da parte sua, ha il compito di «combattere con l'autorità sua tutti quei movimenti eccessivi delle passioni dei privati, le quali o direttamente, od indirettamente si oppongono al bene comune [...]. Vero è però sempre, che in tutti gli sforzi dei privati, ove all'agricoltura più intesi, ove alle manifatture, ed al commercio non cresce realmente la massa universale delle ricchezze, e solo con vicenda incostante si divide, e si accumula ora in un corpo di occupati, ora in un altro; e la ragione si è che, accrescendo proporzionalmente il numero degli uomini, o la povertà di coloro, che già vi sono, non sorpasserà giammai il limite determinato in somiglianti combinazioni umane», *ivi*, pp. 118-119.

²⁸ *Ivi*, p. 119.

²⁹ «Il capitale de' beni che mantengono qualsivoglia nazione intesa a provvedere sé stessa [...] è sempre determinato dalla sua popolazione ed è esattamente a questa proporzionato», GIANMARRIA ORTES, *Dell'economia nazionale, libri sei* (1774), in *Scrittori classici di economia politica*, a

uno stato naturale nel quale «ciascuni particolari nel procurarsi il loro meglio sel procurino senza oltraggi e senza diminuzioni di beni negli altri»³⁰, Ortes aveva di fatto concepito uno stato stazionario, perfettamente equilibrato e misurabile nelle sue grandezze³¹.

È significativa l'ammirazione del letterato parmigiano per il camaldolese – «pensatore profondo» e in anticipo con i tempi³² –, pur raccomandando la lettura «di un tanto libro» solo dopo le menzionate opere generali, condizione indispensabile per apprezzarne fino in fondo i contenuti.

Entrando nel dettaglio di altri temi ricorrenti nel pensiero economico coevo, il Cerati aderisce sostanzialmente agli aneliti liberisti dei Lumi. Partendo dall'assunto ormai condiviso che la «libertà del commercio sia, generalmente parlando, di sommo vantaggio»³³, si fa comunque presente che esistono «diversi casi in cui può riuscir dannosa, tra i quali mi sembra palpabile quello di una picciola, e povera nazione, in cui la massa delle ricchezze si restringe ad uno scarso numero di famiglie»³⁴.

cura di PIETRO CUSTODI, Milano, De Stefanis, 1804, parte moderna, XXI, pp. 10-15. Ribadendo il concetto nelle *Riflessioni sulla popolazione delle nazioni*, egli precisa come la quantità della popolazione sia condizionata dalla disponibilità di «prodotti da manifatturare con l'arti e dispensare col commercio» (*ivi*, XXIV, p. 55), i quali, a loro volta, dipendono dalla quantità e qualità della terra (suolo coltivabile), nonché dalla quantità della popolazione addetta all'agricoltura. Sul pensiero di Ortes, mi limito a citare PIERO DEL NEGRO, *Ortes, Giovanni Maria*, in *DBI*, LXXIX, 2013, pp. 752-756.

³⁰ G. ORTES, *Dell'economia nazionale*, p. 26.

³¹ Nel mettere in guardia dalla spinta naturale della popolazione a moltiplicarsi più rapidamente delle risorse egli anticipa la teoria malthusiana: qualsiasi arricchimento da parte di «particolari» (individui o nazioni) sarebbe possibile solo a danno di altri; *Id.*, *Riflessioni*, pp. 23-36.

³² Le idee di Ortes andranno ad influenzare il pensiero di Karl Marx che ha ben presente l'opera del veneziano, «scrittore originale e intelligente», reputato «uno dei grandi scrittori di economia nel secolo XVIII», KARL MARX, *Il capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1980⁸, I, VII, pp. 675, 707.

³³ Tale convinzione sarà ribadita con forza circa tre decenni dopo: «ad onta delle Opere evidenti dello Smith, del Fabbroni, degli economisti francesi, che raccomandano e provano quanto sia necessaria la libertà del commercio dei grani, dei bestiami, e degli altri prodotti dei campi, noi ora siamo assoggettati a leggi che la legano in mille modi più che ad un novizzo della treppa. Non dubito che l'illuminato nostro Sovrano, conosciuto il danno di siffatti legami, vi porrà rimedio, e che i seguaci di Varrone e di Columella il benediranno, e rendendo gli Stati più opulenti colla libertà del commercio dei loro generi, li renderanno eziandio più popolosi e lieti». A. CERATI, *Opuscoli diversi*, I, *Lettera di Filandro Cretense al Sig. Abate Francesco Ghirardelli Delfo (Poeta)*, p. 13.

³⁴ *Id.*, *Rapsodia*, pp. 121-122. «Se il sovrano, per esempio, concede la libertà del commercio dei grani nelle circostanze accennate, egli senza volerlo produce il monopolio dei ricchi e, sminuendo soprammodo il numero dei venditori, accresce la miseria di tutto il restante popolo, e a dire vero

Riallacciandosi all'impostazione teorica di Antonio Genovesi³⁵, si fa presente come occorra, fra l'altro, circoscrivere la regolamentazione annonaria ai casi di accertata scarsità, scongiurando eccessivi impacci a detrimento della stessa produzione cerealicola: è una convinzione comune ai diversi pensatori che mettono in guardia contro i deleteri intralci al commercio.

Si schiude, tal modo, indirettamente la porta su uno dei filoni privilegiati della riflessione settecentesca: il contrabbando. Gli economisti del tempo sono ormai ben consapevoli che una politica vincolista avrebbe inevitabilmente aggravato il fenomeno endemico dello «sfroso», anche nei paesi economicamente più sviluppati³⁶. Conclamato figlio dei Lumi, Cesare Beccaria non aveva esitato a brandire le nuove, affilate armi del calcolo delle probabilità e della teoria dei giochi per enunziare – con il lucido rigore delle matematiche – le leggi universali ispiranti la strategia del contrabbandiere, percepito nelle vesti di accorto giocatore d'azzardo deciso a minimizzare le perdite³⁷. Sulla base di accurate valutazioni, l'illuminista milanese era giunto a postulare una legge di proporzionalità inversa tra il livello della gabella e la quantità da «sfrosare» per compensare

una tal libertà generale diviene infatti particolare, ed i ricchi potendo vendere i grani allo straniero, i poveri moriranno di fame. Pure è da usarsi una delicata cautela in tutti quei casi nei quali si voglia determinare alcun limite alla libertà del commercio, perché ciascun restringimento inutile della libertà delle azioni economiche diminuisce l'attività del corpo politico e minora direttamente la riproduzione», *ivi*, p. 122.

³⁵ Sull'economista partenopeo si veda ADRIAN PABST, *Political economy of virtue: civil economy, happiness and public trust in the thought of Antonio Genovesi*, «The European Journal of the History of Economy», XXV (2018), 4, pp. 582-604 e, più in generale, MARIA LUISA Perna, *Genovesi, Antonio*, in *DBI*, LIII, 2000, pp. 148-153.

³⁶ Divulgatore del verbo liberista in una società che sta vivendo la rivoluzione industriale, lo stesso Adam Smith sottolinea come il «timore popolare dell'incetta e dell'accaparramento [possa] essere paragonato ai terrori e ai sospetti popolari della stregoneria. I disgraziati accusati di quest'ultimo crimine non erano più innocenti delle sventure loro imputate di quanto lo fossero gli accusati di accaparramento. [...] La legge che ripristinasse la piena libertà del commercio interno del grano si dimostrerebbe probabilmente altrettanto efficace nel porre termine ai timori popolari dell'incetta e dell'accaparramento», ADAM SMITH, *Indagine sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni*, II, Milano, Mondadori, 1977, p. 525. L'economista scozzese puntualizza, peraltro, come «il contrabbandiere, cioè un uomo indubbiamente biasimevole per aver violato le leggi del suo paese, [fosse] spesso incapace di violare quelle del diritto naturale e sarebbe stato sotto ogni aspetto un cittadino eccellente, se le leggi del suo paese non avessero reso un crimine ciò che la natura non ha mai inteso come tale», *ivi*, p. 891.

³⁷ Testimone di un dilagante fenomeno di costume, anche il poeta di corte Carlo Innocenzo Frugoni si arrovellava sul dilagare delle mode del suo tempo: «Che non si possa ben passare la sera / o senza che si giuochi a faraone / o senza che si giuochi alla primiera / flagello universal delle persone?», CARLO INNOCENZO FRUGONI, *Opere poetiche*, III, Parma, Stamperia Reale, 1779, p. 223.

potenziali confische³⁸. Nello slancio epistemologico dell'applicazione del «metodo geometrico» alla scienza economica³⁹, l'autore del *Dei delitti e delle pene* non rimane certo una voce isolata. Pietro Verri, a sua volta, rimarca come gli unici privilegiati dall'ostinato vincolismo annonario fossero di fatto i «monopolisti, [i] quali facilmente ammassano grandiose somme di grano e, avendovi tanto interesse, con maggiori spinte corrompono i custodi e fanno uscire clandestinamente in grosse partite il pane dallo Stato»⁴⁰.

Ma, in quegli anni, il dibattito ferveva ovunque. Sagace uomo di chiesa avverso alla tradizione scolastica e imbevuto della lezione galileiana, il sacerdote senese Sallustio Antonio Bandini propugna, dal canto suo, una «legge perpetua» di libertà delle «tratte», nella ferma convinzione che la liberalizzazione dei flussi cerealicoli avrebbe, in ultima istanza, rimpinguato le casse statali, incentivando al contempo i produttori agrari. In tale ottica, ogni intervento restrittivo si sarebbe rivelato non solo vano, bensì dannoso sotto il profilo economico⁴¹. Scendendo lungo la Penisola fino al Regno di Napoli, lo stesso Genovesi, pur convinto della necessità di arginare il pericoloso salasso cerealicolo, pone l'ac-

³⁸ A questa risposta egli perviene, mediante approfonditi calcoli, a fronte della specifica domanda: «Per quanto valore di una data merce i mercanti dovrebbero defraudare la regalia cosicché, anche perdendo il resto, si trovassero per il guadagno del contrabbando collo stesso capitale di prima?», CESARE BECCARIA, *Tentativo analitico su i contrabbandi*, in *Il Caffè 1764-1766*, a cura di GIOVANNI FRANCONI – SERGIO ROMAGNOLI, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, I, XV, p. 174.

³⁹ «Il punto di svolta era stato segnato, poco oltre la metà del secolo, da Cesare Beccaria che aveva innestato alle scienze sociali il calcolo degli azzardi», MARCO BIANCHINI, *Alle origini della scienza economica. Felicità pubblica e matematica sociale negli economisti italiani del Settecento*, Parma, Studium Parmense, 1982, p. 224. Sono gli anni dei primi tentativi di applicazione dell'analisi matematica alla scienza economica. *Ivi*, pp. 161-167.

⁴⁰ PIETRO VERRI, *Riflessioni sulle leggi vincolanti principalmente nel commercio de' grani scritte l'anno 1769 con l'applicazione allo Stato di Milano*, in *Id.*, *Del piacere e del dolore ed altri scritti di filosofia ed economia*, a cura di RENZO DE FELICE, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 346-347. Più in generale si veda CARLO CAPRA, *Verri, Pietro*, in *DBI*, XCIX, 2020, pp. 11-21.

⁴¹ Egli invoca la «libertà delle Tratte, non tanto per scacciare le Carestie già presenti, quanto per preservarci, acciocché non vengano in avvenire [...], [deplorando coloro che] esagerano sempre contro i Contrabbandieri, ed i frodi, e vedendo che il Regio Erario non si arricchisce a quella proporzione che si accrescono le Gabelle, ne danno a questi la colpa. Io per me credo che vi siano stati sempre, e siano per esservi de' Contrabbandieri, finché vi saranno de' Bandi, e naturalmente credo ancora che si moltiplichino secondo che questi si accrescono», SALLUSTIO ANTONIO BANDINI, *Discorso economico scritto dall'arcidiacono Salustio Antonio Bandini patrizio senese nell'anno 1737 e pubblicato nell'anno corrente 1775 dopo la di lui morte seguita nel 1760*, Firenze, Cambiagi, 1775, p. 150.

cento sulla priorità di «non ispiantare l'Arti, per timore de' contrabbandi»⁴². Analogamente, altri economisti – tra cui Giuseppe Maria Galanti⁴³ e Carlo Antonio Broggia⁴⁴ – condannano i soverchi impacci al commercio: a questa dominante corrente di pensiero si allinea, pertanto, il Cerati.

Un «articolo impegnantissimo dell'economia politica»⁴⁵ – con pregnanti ascendenze nei monetaristi cinque-seicenteschi, in particolare Bernardo Davanzati e Geminiano Montanari – è senza dubbio la moneta e, in particolare, il mutare del suo valore nel corso del tempo anche per effetto della discussa politica dell'«alzamento» (alterazione d'imperio del corso legale della moneta). Con specifico riferimento all'accesa *querelle* che aveva coinvolto l'ambiente milanese⁴⁶ e napoletano⁴⁷ nei decenni centrali del XVIII secolo, il letterato parmense sottolinea la necessità di far chiarezza in una materia «intricatissima» anche con l'ausilio di «tavole precise del valore del marco dell'argento monetato, del valore delle spezie, del titolo del peso, e del prezzo delle differenti cose»⁴⁸.

In un ambito più generale, superando le rigide concezioni mercantilistiche della ricchezza, si fa presente come, a livello nazionale, non serva accumulare grandi quantità di denaro quanto piuttosto «moltiplicare quelle cose, che ser-

⁴² «Quei contrabbandieri non sono una perdita, a dire vero per la Corte. Ma essi servono di stimolo all'Arti, al Commercio, alla fatica. Dunque servono di canali a recarci del danaro. Or quando lo Stato è ricco, non sono mai povere le Finanze. Guai per quei paesi, dove non sono contrabbandi; ma neppure Arti, Navigazione, Commercio», ANTONIO GENOVESI, *Delle lezioni di commercio o sia d'economia civile*, Napoli, Simone, 1764, p. 357.

⁴³ GIUSEPPE MARIA GALANTI, *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi, pubblico professore di Civil Economia nella università di Napoli*, Napoli, Bibliopolis, 1772.

⁴⁴ CARLO ANTONIO BROGGIA, *Trattato de' tributi, delle monete e del governo politico della sanità*, Napoli, Palombo, 1743.

⁴⁵ A. CERATI, *Rapsodia*, p. 124

⁴⁶ Nella fattispecie, Cerati fa riferimento a GIAN RINALDO CARLI, *Della moneta e dell'istituzione delle zecche d'Italia*, L'Haya [ma Venezia], 1751, unitamente alle dissertazioni in materia di Cesare Beccaria e di Pietro Verri.

⁴⁷ Egli si riallaccia esplicitamente a FERDINANDO GALIANI, *Della Moneta*, Napoli, Raimondi, 1750 [ma 1751].

⁴⁸ A. CERATI, *Rapsodia*, p. 124. Partendo dal presupposto che «le monete [siano] unicamente un segno delle ricchezze, perché con quelle le utili cose si paragonano, e si cambiano» (*ivi*, p. 148), Cerati mette in guardia dai «pretesi vantaggi di cambiare i valori delle monete, che molti Governi si avvisano di ricavare, immaginandosi male a proposito di essere nelle circostanze di un privato Negoziante, il quale non suol conoscere che il guadagno sollecito, e diretto [...]. Quante volte l'attrattiva infedele di un guadagno momentaneo strascina miseramente dei Ministri impazienti ad operazioni non di rado nocevoli al vantaggio comune di una Nazione!», *ivi*, pp. 124-125.

vono al mantenimento necessario e alla comodità del popolo»⁴⁹. Il beneficio dell'aumentata velocità di circolazione della moneta appare, peraltro, evidente

qualunque volta vi abbia questa abbondanza basterà d'accrescere il moto di circolazione della moneta, e quella stessa più fiate per le mani stesse rigirandosi equivalerà ad un maggior massa di denaro, e la Nazione sarà più prospera ed indipendente, possedendo, dirò così, le ricchezze reali nell'abbondanza dei viveri e di quelle merci che possono arrecar loro i comodi della vita⁵⁰.

Sebbene lucidamente consapevole dell'importanza di una «attenta analisi della idea del valore, poiché nelle varie e moltissime modificazioni di quello voi comprenderete l'essenza, i caratteri, le relazioni, e le cause della circolazione, dei cambi, dell'equilibrio, delle alterazioni delle monete, misura del valor delle cose, e mezzo per acquistarle», Cerati non entra nel dettaglio di uno dei classici nodi problematici della scienza economica: la teoria del valore⁵¹.

Nell'intento dichiaratamente didascalico, non si tralascia invece un cenno al tema – raramente toccato dal «filone olistico» della scienza economica⁵² – della classificazione dei bisogni umani, delineando una precisa gerarchia fra «primi bisogni» (ossia, fisiologici), «bisogni del secondo ordine» e «bisogni composti», caratterizzati ad evidenza da un grado via via decrescente di impellenza ma parimenti rilevanti nel perseguimento dell'imperativo del secolo: la «pubblica felicità»⁵³.

⁴⁹ *Ivi*, p. 148. Relativamente alle conseguenze economiche del cinquecentesco afflusso dei metalli preziosi dal Nuovo Mondo, in contrasto con i più rigidi principi bullionisti, si ribadisce che «il soverchio oro nell'Europa diffuso dopo il memorabile discoprimiento dell'America, non [abbia] recato alcun bene essenziale alle Nazioni», in quanto «non è la massa del proprio argento, che vuolsi considerare, ma quanto essa rappresenta, le cose, le quali si possono acquistare col cambio dell'argento posseduto, e l'uso, che vien permesso di farne», *ivi*, p. 126.

⁵⁰ *Ivi*, p. 148.

⁵¹ *Ivi*, p. 125. L'autore si limita a sottolineare il preminente rilievo del potere d'acquisto della moneta «al di là del suo valor nominale», *ibidem*.

⁵² MARCO BIANCHINI, *La parola e la merce. Una guida al pensiero economico*, Reggio Emilia, Diabasis, 2005, pp. 200-208.

⁵³ A. CERATI, *Rapsodia*, pp. 131-133. Al riguardo, così vengono fissati i cardini essenziali della teoria dei bisogni: «1. I modi di provvedere ai primi bisogni non sono mai abbastanza moltiplicati; 2. Devono però essere in loro stessi indifferenti, di maniera che ciascuno usar possa di quelli, che più li convengono; 3. Che niuna legge economica vi deve avere sopra i primi bisogni; 4. Che i bisogni del secondo ordine sono il subbietto d'una saggia economia, quanto alla loro estensione, ed ai mezzi che vi corrispondono; 5. Questi mezzi devono essere i più facili, ed i meno dispendiosi che sia possibile; 6. I bisogni composti, cioè quelli che nascono da un bisogno e da un pregiudizio, sono per sé stessi funesti agli individui, e alla società; 7. La soverchia opulenza di un

Un ultimo argomento sottoposto all'attenzione del discente concerne la discussa ingerenza della pubblica amministrazione nella gestione dell'economia: l'intento dichiarato è di non aumentare «la forza pubblica con alcun danno, ed almeno del minimo dei particolari»⁵⁴. Volendo fare qualche considerazione complessiva sull'operetta del Cerati, nel ribadirne il ristretto circuito di divulgazione – negli intenti originari, *ad personam* –, traspare nitidamente il carattere propedeutico ed essenzialmente didattico della sua *Rapsodia politica*. Ciò premesso, non si può sminuire la vasta cultura economica del letterato parmigiano, che ha letto la maggior parte degli scritti che circolavano in quegli anni ed è aggiornato sui più fecondi dibattiti tra le diverse scuole di pensiero. Egli si configura, dunque, più come catalizzatore delle diverse teorie che come apportatore di contributi originali. Nel succinto opuscolo sono passati in rassegna i principali capisaldi del pensiero economico settecentesco. Al riguardo, vengono citate alcune decine di opere, elogiando, su tutti, il metodo scientifico di Giammaria Ortes⁵⁵ e di Antonio Genovesi, ma pure le dissertazioni in materia monetaria del napoletano Ferdinando Galliani e dei milanesi Cesare Beccaria, Pietro Verri e Gian Rinaldo Carli, senza peraltro tralasciare illustri esponenti della dottrina fisiocratica (in particolare, Robert-Jacques Turgot), della scuola classica inglese⁵⁶ e del cameralismo tedesco (tra tutti, Johan Heinrich Gottlob von Justi).

Qualche considerazione conclusiva

Alla luce delle precedenti considerazioni, si può verosimilmente identificare nella figura del conte Antonio Cerati una prima significativa tappa nel lungo

cittadino fa per l'ordinario la miseria di parecchi individui, rendendo precario lo stato degli uni, e disgustosa la vita degli altri, e perciò il decadimento apporta della spezie, ed è un perdimento reale per la società; 8. [...] La trascuranza nell'amministrazione delle Finanze, e nella distribuzione delle Imposizioni, la facilità degl'imprestiti, e l'abuso delle largizioni influiscono sommamente ad impedire il possibile equilibrio delle ricchezze, e rovinano gli Stati», *ivi*, pp. 133-134.

⁵⁴ *Ivi*, p. 131. In materia di finanze, ad esempio, soltanto nel caso in cui il gravame si riveli «conveniente alle circostanze di quella Nazione, non ne sorpassi le forze, e sia distribuito colla possibile accuratezza, congruagliandosi colla consumazione di ciascuno, non verrà alcun danno qualunque sia l'oggetto sopra il quale, o sopra i quali, si vorrà imporre il tributo», *ivi*, p. 147.

⁵⁵ Con accenti di viva ammirazione, il camaldolese viene definito «pensatore profondo [...] dotato di una tanta capacità di ragionare, semplificando le idee più composte», *ivi*, p. 119.

⁵⁶ In un'opera successiva vengono menzionati anche gli studi sulla popolazione del pastore anglicano Thomas Robert Malthus. A. CERATI, *Opuscoli diversi*, IV, *la Gloria (Sogno)*, missiva del Cerati a Ferdinando Landi, p. 226.

percorso di una gestazione accademica molto più tortuosa e accidentata che altrove. Dopo che le nuove *Costituzioni* di Du Tillot e Paciaudi avevano posto fine al monopolio culturale della Compagnia di Gesù, l'istituzionalizzazione della scienza economica nel ducato parmense si realizza, infatti, con notevole ritardo rispetto ad altri ambienti: se a Napoli e a Milano erano sorte da tempo le prime cattedre economiche⁵⁷, anche nel vicino ducato estense fin dal 1772 era stato istituito il nuovo corso di «Economia civile» affidato al letterato Agostino Paradisi⁵⁸.

In un contesto politico e istituzionale che, con l'avvento del duca Ferdinando, è orientato al ripristino dello *statu quo*, ben al di là dello svagato verseggiare encomiastico, il dissacrante autore dei grotteschi «scherzi e ghiribizzi poetici»⁵⁹ si fa portatore di una ponderata riflessione critica innescata dalle molteplici letture in materia economica, configurandosi, nella fattispecie, come una sorta di traghettatore del retaggio culturale dei Lumi all'interno del nuovo secolo.

Dopo che, per compiacere il padre, in età giovanile si era dedicato agli studi ecclesiastici e diplomatici⁶⁰, il Cerati andò via via privilegiando gli studi giuridici ed economici. In contatto con l'ambiente modenese – e, in particolare, con Gherardo Aldobrandino Rangone Terzi, uno dei principali protagonisti della fase più vivace del riformismo estense –⁶¹, frequentò le oasi culturali all'avanguardia nell'Italia dei Lumi (fra cui, Milano, Venezia, Napoli e Roma, dove

⁵⁷ Grazie all'intermediazione del letterato fiorentino Bartolomeo Intieri, la prima cattedra economica in Italia fu affidata, a Napoli, ad Antonio Genovesi nel 1754 e la seconda a Cesare Beccaria a Milano quindici anni dopo.

⁵⁸ Sulla figura di Paradisi, si vedano, tra gli altri, ALESSANDRA DATTERO, *Paradisi, Agostino*, in *DBI*, LXXXI, 2014, pp. 281-286; FRANCO VENTURI, *Agostino, Paradisi*, in *Illuministi italiani*, a cura di GIUSEPPE GIARRIZZO – GIANFRANCO TORCELLAN – FRANCO VENTURI, VII, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, p. 445.

⁵⁹ Per tutti, ANTONIO CERATI, *La Magreide, ghiribizzo poetico*, Parma, Carmignani, 1781.

⁶⁰ Insofferente al tradizionale metodo peripatetico, fin dall'adolescenza Cerati non mancò di rivendicare l'autonomia di un metodo poggiante sulle solide fondamenta della «propria ragione e [di] quella di qualche amico che reputava di sommo merito perché sapeva pensare [prediligendo] lo studio della metafisica e del diritto pubblico», R. LASAGNI, *Cerati, Antonio*, in *DBP*, II, p. 37.

⁶¹ Appartenente al ceto della *noblesse de robe* dell'alta burocrazia estense ed educato nel Collegio dei Nobili di Parma, Rangone – una delle personalità più carismatiche della generazione modenese successiva al Muratori – si mostra particolarmente versato, non solo nelle discipline umanistiche, ma pure nelle scienze naturali e matematiche, mostrando un innato interesse per l'economia politica. In stretto contatto con Paradisi e Condillac (a cui aveva chiesto lumi sul progetto riformistico dell'ateneo estense), Rangone era, altresì, in corrispondenza epistolare con lo stesso Cerati: MODENA, BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA, *Autografoteca Campori*, missive di Gherardo Aldobrandino Rangone Terzi ad Antonio Cerati, giugno-luglio 1775 e febbraio 1777.

strinse amicizia con Vincenzo Monti) e d'Oltralpe, laddove trasse lo spunto per un progettato giornale – *Lo spettatore italiano* – sul modello del celebre *The Spectator* britannico⁶². Fin dal 1778, su proposta di Paciaudi, è nominato Riformatore degli studi, poi preside della Facoltà di Filosofia e, nel 1802, dopo la morte del duca Ferdinando, Presidente dell'Università di Parma, carica poi riottenuta alla vigilia del Congresso di Vienna. Al termine del convulso periodo francese, nel maggio 1814, il conte Magawly Cerati⁶³, ministro di Maria Luigia d'Austria, ripristina l'ateneo parmense affidando all'arcade parmense la cattedra di diritto pubblico. Dal momento che le prime cattedre economiche nacquerò in seno alla facoltà giuridica e, considerate le specifiche competenze in materia, non pare remota l'ipotesi che egli avesse divulgato parte delle sue cognizioni nell'insegnamento giuridico, giungendo a influenzare, verosimilmente, il pensiero dell'amico Ferdinando Cornacchia e dell'immediato successore Ferdinando Maestri⁶⁴.

Un giurista e letterato di mestiere capace di sviscerare e di compendiare efficacemente in poche decine di pagine i capisaldi del pensiero economico coevo si pone, dunque, come *trait-d'union* tra Sette e Ottocento, avviando un cammino che, non senza difficoltà, approderà alla nascita della prima cattedra di economia politica all'inizio dell'età luigina. Nel corso degli anni Cerati affina progressivamente le sue conoscenze e, in età matura, con l'artificio letterario dell'onirica visione, così ribadisce il proprio scetticismo circa la presunta panacea delle politiche economiche.

⁶² Improntato ai canoni del razionalismo settecentesco, il quotidiano di divulgazione letteraria fondato a Londra da Joseph Addison e Richard Steel nel 1711 riscosse enorme successo fino a orientare l'opinione pubblica inglese, offrendo un celebrato modello al giornalismo europeo del Settecento (tra cui lo stesso periodico degli illuministi milanesi).

⁶³ Di famiglia aristocratica irlandese, si trasferì a Parma nel 1802 (alla morte del padre), dove già si era insediato un ramo della famiglia, e fu educato nel collegio Lalatta. Sei anni dopo sposò la contessa Chiara Mazzucchini Guidoboni di Viadana, figlia di Giuseppe e della contessa Fulvia Cerati (cugina di Antonio): «per tale connubio, il Magawly ereditò anche il patrimonio del conte Antonio Cerati (1816), aggiungendone pure il cognome». Cfr. ROBERTO LASAGNI, *Magawly De Calry, Philip Francis*, in *DBP*, III, pp. 288-289: 288.

⁶⁴ «Nel 1814 era entrato nella carriera accademica come professore nella facoltà giuridica e, dal 1818, gli fu affidata la cattedra di economia politica, di nuova istituzione; in quella disciplina ebbe modo di distinguersi per le idee sul debito pubblico contrarie ai consolidati principî di A. Smith. A partire dal 1814 il Maestri figura anche come segretario e consultore della Camera di commercio con l'incarico annuale di redigere un rapporto sullo stato del commercio e delle arti». LUISELLA BRUNAZZI MENONI, *Maestri, Ferdinando*, in *DBI*, LXVII, 2006, pp. 189-193 e ROBERTO LASAGNI, *Maestri, Pietro Agostino Ferdinando*, in *DBP*, III, pp. 280-284.

Quasi per distrazione, mi trovai in una Spezieria estesissima, dalla volta della quale pendeva uno stendardo, che da una parte portava scritto a caratteri gialli, che imitavan il colore dell'oro, Politica, Economia, Finanze, e dall'altre nuvole dipinte con in mezzo a caratteri cubitali di color cangiante Progetti. Era quella guernita di armadji di legno del Brasile senza portelli, i quali racchiudevano quantità di vasetti, sui dov'era scritto Libertà di Commercio, dove Libertà, dove Agricoltura, dove Popolazione, dove Protestazione di Scienze, di Arti Liberali, dove Pubblica Felicità, dove Amore d'umanità, dove Educazione, dove Riforme, ecc. ecc. Molti ora da un vasetto, or da una boccetta unguenti e liquori pigliavano, e riuniti in fiaschi di cristallo fortemente scuotendoli li mettevano sul terreno seminato di fogli di carta più bianca di bianchissima neve, e tosto dall'apertura di quelli usciva un fumo, che poco sollevandosi ricadeva sulle sparse carte formando Opuscoli, Dissertazioni, Trattati, che senza giovare al genere umano diverranno utili allo Stampatore, e a non pochi Autori di quelli dalla Moda favoreggiati, e particolarmente se avran saputo mescolare ai diversi ingredienti una qualche goccia di quintessenza di paradossi [...]. Dilungatomi alquanto da quel luogo incontrai una Fabbrica, che somigliava ad un piccolo tempio di Roma pagana. Vi entrai curioso, e ci vidi con mia sorpresa da una parte moltissimi studiosi di Economia Politica, che avean tra le mani le Lezioni di Economia Civile del Genovesi, il Trattato dello Smith sulle ricchezze delle nazioni, il Saggio sul principio della popolazione del Malthus, il Trattato dell'Economia del Verri, le Opere di Turgot, di Filangieri, di Palmieri, ed altre di Economia Politica, e di Statistica⁶⁵.

Almeno nella realtà esaminata, egli si configura come l'unico pensatore che – pur nel panorama, a tratti scintillante, della *petite capitale* settecentesca – si accosti con piena cognizione di causa, seppure in modo trasversale e sotterraneo, a tematiche che altrove erano già ampiamente dibattute. Proprio nella sua erudizione in materia economica vanno, pertanto, individuati i primi passi di quel cammino che, più di tre decenni dopo, approderà alla creazione della cattedra di «Economia Pubblica e Commercio» affidata all'avvocato Ferdinando Cornacchia⁶⁶.

Ma, almeno fino alla Restaurazione, nella capitale borbonica non si va oltre. Soltanto nel febbraio 1819, la *Gazzetta di Parma* saluterà con entusiasmo il nuovo corso universitario del Maestri, facendo filtrare un significativo spaccato

⁶⁵ A. CERATI, *Opuscoli diversi*, IV, *La Gloria-Sogno*, missiva del Cerati a Ferdinando Landi, pp. 217, 226.

⁶⁶ Uomo di Stato esperto della realtà economica, finanziaria e amministrativa ducale e, dal 1816, presidente generale delle Finanze nonché presidente dell'Interno del Ducato. ALESSANDRO ROVERI, *Cornacchia, Ferdinando*, in *DBI*, XXX, 1983, pp. 99-100 e ROBERTO LASAGNI, *Cornacchia, Ferdinando*, in *DBP*, II, pp. 167-169. Inizialmente collocato all'interno della facoltà filosofica, già dopo pochi mesi il nuovo corso sarà trasferito alla facoltà legale, in accordo con la connotazione umanistico-giuridica ormai adottata nei più importanti atenei.

di cultura economica in cui non sono certo sopiti gli echi della *Rapsodia Politica* del Cerati:

Ieri mattina il sig. avv. Ferdinando Maestri [...] cominciò con una prolusione il corso delle sue lezioni di Politica Economica, nuova scuola ridonata all'istruzione del pubblico dalla munificenza di Sua Maestà [...]. Il Ch.mo Professore ha aperto il suo discorso con gli encomi all'Augusta Maria Teresa per la protezione accordata alle Scienze Economiche creandone a Milano la scuola [...]; [a questa scuola] deve l'Italia i gran nomi e le opere del Beccaria, del Carli e del Verri [...]. Entrando in materia ha saputo mostrare, direbbesi di prospettiva, tutti i punti essenziali della Scienza, l'origine, i progressi, l'indole, lo scopo, gli oggetti, i mezzi. Il suo discorso può paragonarsi ad una carta generale di geografia, nella quale in un colpo d'occhio si distinguono i punti principali del globo, le loro distanze, la loro posizione, ecc. [...]. Ha esposto come questa scienza sia nata, cresciuta in Italia, e giunta alla perfezione mercè la fatica e il genio di tanti autori, dei quali niuna nazione possiede né maggior numero né più illustri, senza tacer la parte che hanno avuta ai progressi della scienza tanti benemeriti scrittori di altre nazioni. Ha tocco le gare tra i due opposti partiti del Colbertismo e dei cosiddetti Economisti, e come sia risorta la politica economica prender forma di scienza, togliendo le prevenzioni dei due sistemi e additando le fonti della ricchezza nell'agricoltura, nelle arti e nel commercio. Venendo ai mezzi, ha mostrato come la fatica sia ricreatrice dei valori e delle ricchezze, e quanto sia giovata dalla divisione del lavoro, dai capitali, dalle macchine, dalla moneta, e dalle forze e leggi della natura. Non ha taciuto il possente influsso che derivano le scienze e i governi all'opera della produzione, e alla prosperità pubblica, che è lo scopo importantissimo delle scienze economiche⁶⁷.

Ad altri tempi e ad altre competenze verrà demandata la piena fioritura della scienza economica che, altrove, aveva già compiuto importanti passi sia sotto il profilo scientifico che accademico.

⁶⁷ "Gazzetta di Parma", n. 11, 6 febbraio 1819.

PAPIRI E SCRITTURE EGIZIANE A PARMA NELL'OTTOCENTO

Nicola Reggiani
Università degli Studi di Parma

Il contributo esamina la tradizione e studio dei geroglifici egiziani sviluppatasi a Parma nella prima metà dell'Ottocento in seguito al costituirsi della collezione egizia nel Ducale Museo d'Antichità, all'indomani della decifrazione della scrittura egiziana ad opera di Champollion. Il saggio ripercorre questo interesse dal *pamphlet* pubblicato dal canonico Luigi Cipelli alle erudite osservazioni di Gian Domenico Romagnosi, dall'impegno di Michele Lopez alla direzione del Museo ai primi contatti con Ippolito Rosellini per tramite di Luigi Maria Ungarelli, dall'avventurosa apoteosi dei facsimili di papiro del conte Stefano Sanvitale al declino dell'interesse egittologico negli anni Quaranta, nonostante la grandiosa allegoria dell'*Egittologia* dipinta da Francesco Scaramuzza nella Sala delle Medaglie del Museo.

Parole chiave: egittologia nel XVIII secolo; geroglifici egiziani; collezione egizia a Parma; Maria Luigia; Michele Lopez.

The present paper examines the tradition of studies on Egyptian hieroglyphs that developed in Parma in the first half of the 19th century, following the establishment of an Egyptian collection in the Ducal Museum of Antiquities. This occurred after the decipherment of Egyptian writing by Champollion. The paper covers various aspects, from the pamphlet in support of Champollion published by canon Luigi Cipelli to the learned observations by Gian Domenico Romagnosi, from Michele Lopez's commitment in managing the Museum to the initial contacts with Ippolito Rosellini through Luigi Maria Ungarelli, and from the adventurous apotheosis of count Stefano Sanvitale's facsimiles of papyrus to the decline of the Egyptological interest in the 1840s, despite the grand allegory of *Egyptology* painted by Francesco Scaramuzza in the Medals Room of the Museum.

Keywords: 18th-century Egyptology; Egyptian hieroglyphs; Egyptian collection in Parma; Maria Luigia; Michele Lopez.

Ci siamo da poco lasciati alle spalle il duecentesimo anniversario della decifrazione dei geroglifici egizi da parte di Jean-François Champollion¹. Dopo una lunga analisi della stele di Rosetta (un decreto onorifico per il re Tolomeo V, inciso nel 196 a.C. in egiziano geroglifico, egiziano demotico e greco) egli, il 14 settembre 1822, si precipitò nell'ufficio del fratello esclamando la celebre frase «Je tiens l'affaire!» («Ho la soluzione!»). Il 27 dello stesso mese presentò la sua intuizione all'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres di Parigi: la scrittura geroglifica era un sistema complesso di pittogrammi (disegni), ideogrammi (simboli) e fonogrammi (segni fonetici) allo stesso tempo. Si apriva da quel momento la strada della riscoperta della grandiosa, affascinante, millenaria civiltà faraonica.

Anche a Parma, nella prima metà dell'Ottocento, per merito particolare della vivacità intellettuale favorita dal ducato di Maria Luigia, è esistita una notevole tradizione di interesse e di studio dei geroglifici egiziani, concentrata naturalmente attorno al fulcro dei materiali iscritti conservati al Museo Archeologico. Ripercorriamo nelle pagine seguenti le varie tappe di questa tradizione, incontrando i suoi protagonisti che raccogliendo la sfida di Champollion hanno contribuito a offrire un posto anche alla nostra città nel solco dell'egittologia europea.

I geroglifici tra sogno e realtà

Fin dall'Antichità, l'Egitto ha sempre esercitato un fascino indiscreto come Paese di ricchezze, di magia, di sapienza, di misteri. Nulla, tuttavia, può paragonarsi a quella 'Egittomania' che si diffuse in Europa a seguito della spedizione di Napoleone Bonaparte (1798-1801) e della massiccia opera di documentazione artistica, letteraria e scientifica che ne scaturì. La decifrazione della scrittura geroglifica ad opera di Champollion segnò non solo l'inizio dell'egittologia scientifica, ma anche il principio di un dialogo diretto con la millenaria civiltà egiziana. Mentre tutta l'Europa si dotava di architetture e suppellettili in stile egittizzante, si dilettava nello sbendaggio delle mummie, sognava i fasti della regina Cleopatra, faceva a gara per collezionare manufatti originali dalla Terra

¹ Il presente contributo presenta in forma condensata e rielaborata il contenuto di NICOLA REGGIANI, *I geroglifici di Maria Luigia: papiri e scritture egiziane a Parma dall'Ottocento ad oggi*, Parma, Silva, in corso di stampa. Desidero esprimere gratitudine a Marco De Pietri per la preziosa e sapiente consulenza egittologica, a Patrizia Raggio per gli utilissimi spunti bibliografici, a Katia Golini per l'opportunità di presentare alcuni stralci della ricerca a puntate sulle pagine della "Gazzetta di Parma" negli ultimi due anni, e – *last but not least* – a Elisabetta Fadda per l'entusiastico supporto e l'opportunità di pubblicare in questa prestigiosa sede.

dei Faraoni, la progressiva decifrazione dei monumenti iscritti rivelava l'anima dell'antico Egitto: la sua lingua, i suoi testi, i suoi pensieri².

Per più di un millennio i geroglifici egiziani erano stati considerati una scrittura magica e simbolica, la cui interpretazione si tentava su basi filosofiche oppure mistiche. Avevano cominciato gli antichi, quando ormai nessuno era più in grado di leggere e scrivere nelle grafie tradizionali egiziane: un oscuro sacerdote di Nilopoli di nome Horapollo scrisse, tra la fine del IV e il V secolo d.C., un trattato intitolato *Hieroglyphikà*, che espone una spiegazione di quasi duecento segni geroglifici in chiave simbolico-ermetica³. Riscoperta dal sacerdote e mercante fiorentino Cristoforo Buondelmonti nel 1419 in un manoscritto rinvenuto su un'isola greca, studiata da Giorgio Valla nella seconda metà del Quattrocento e tradotta in latino a inizi Cinquecento, l'opera ebbe immensa fortuna nel Rinascimento e fu alla base di numerose costruzioni allegoriche, fra cui l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (Venezia, 1499)⁴.

Parma non fu esente da questa globale influenza ermetizzante⁵: uno dei trofei 'geroglifici' del libro di Colonna si trova scolpito sul monumento funebre di Vincenzo Carissimi nella Cattedrale, opera di Giovan Francesco d'Agrate (o Ferrari, 1520-1521)⁶. Un altro si trova sul sepolcro di Sforzino Sforza, conte di Santaflora (morto nel 1523), nella chiesa di Santa Maria della Steccata. Nella stanza affrescata da Alessandro Araldi nel monastero di San Paolo (1514) si trova una lunetta decorata con il geroglifico di Horapollo che rappresenta l'«impossibile» (reso da due piedi che camminano sull'acqua). Il simbolismo figurativo negli affreschi del convento di San Paolo è certo dovuto alla raffinatezza culturale della badessa Giovanna da Piacenza, committente delle decorazioni

² Una recentissima trattazione della storia della decifrazione dei geroglifici egizi, insieme a una presentazione linguistica e grammaticale, è offerta da ALBERTO ELLI, *Il geroglifico elementare. Storia, mistero e fascino della madre di tutte le scritture*, Milano, Feltrinelli, 2021.

³ Cfr. FRANCO CREVATIN – GENNARO TEDESCHI, *Horapollo l'Egiziano: Trattato sui geroglifici*, Napoli, Quaderni di Aion, 2002.

⁴ Si tratta di un romanzo allegorico che racconta il sogno di Polifilo, un giovane che cerca disperatamente la sua amata Polia. Il racconto contiene numerose descrizioni minuziose di luoghi, oggetti e creature fantastiche, illustrate da dettagliate incisioni che, insieme al testo, hanno avuto un notevole impatto sull'immaginario simbolico del Rinascimento.

⁵ Cfr. ELISABETTA FADDA, *Correggio, Anselmi e Rondani. Firme d'artista nella Scuola di Parma*, «Venezia Arti», XXVI (2017), pp. 157-170: 158-159. Per la generale importanza del linguaggio geroglifico nella cultura umanistica e rinascimentale cfr. PATRIZIA CASTELLI, *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze, EDAM, 1979 e LUDWIG VOLKMANN, *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*, ed. by ROBIN RAYBOULD, Leiden, Brill, 2018.

⁶ Cfr. ALESSANDRA TALIGNANI, «*Quis evadet*»: una traccia della «*Hypnerotomachia Poliphili*» a Parma nel sepolcro di Vincenzo Carissimi, «Artes», V (1997), pp. 111-137.

dei propri appartamenti privati. È stato rilevato che anche lo stile compositivo dello stemma e del monogramma della badessa, inscritti nell'uroboro (il serpente/drago che si morde la coda, simbolo del tempo infinitamente ciclico), affonda le proprie radici nei geroglifici illustrati da Horapollo, recuperato poi dal solito Colonna⁷.

Verso la fine del 1615, il viaggiatore Pietro Della Valle scoprì al Cairo un antico vocabolario copto-arabo e lo portò a Roma, dove venne in seguito tradotto in latino dall'erudito gesuita Athanasius Kircher (1602-1680), il quale intuì correttamente il legame tra il copto (oggi lingua liturgica dei cristiani d'Egitto) e l'antico egiziano, cimentandosi su questa base in un tentativo di decifrazione del geroglifico affascinante quanto fallimentare, perché di nuovo attribuiva ai segni molteplici valenze mistiche⁸. I successivi eruditi che si accostarono ai geroglifici non poterono mai prescindere – consciamente o inconsciamente – dall'opera kircheriana e, sia pure con variazioni sul tema, pensarono sempre alla scrittura geroglifica come a un sistema simbolico. Si pensi ad esempio a sir Thomas Browne (1605-1682), che ritenne i geroglifici una scrittura pittografica e ideografica, un 'alfabeto delle cose', con una visione più naturalistica ma non meno allegorica⁹. Ancora nel 1808 Alexandre Lenoir pubblicava *Nouvelles Explications des Hieroglyphes* partendo dal presupposto che i geroglifici fossero simboli mistici.

Con Champollion, la scrittura egiziana acquisì invece una razionale fisionomia linguistica e, per quanto i problemi e le difficoltà non mancassero (e non manchino tuttora), finalmente era possibile riscoprire un'intera civiltà nella sua vita quotidiana, nelle sue conoscenze, nel suo immaginario cosmologico. La notizia fece rapidamente il giro del mondo, e non manca un cenno nella *Gazzetta di Parma*, nella prima pagina del numero 93 del 19 novembre 1822 (dove peraltro il nome del decifratore è storpiato in un improbabile «Chempillion»): il quotidiano dell'epoca riferisce di

una notizia assai curiosa, intorno diverse scoperte letterarie del signor Chempillion il giovane [...] La prima è che gli Egizii avevano tre sorta di maniere di scrivere. La geroglifica, o la sacra; la jeratica, o la sacerdotale; e la demetica, o la popolare; e tutte e tre queste maniere rappresentavano direttamente idee, e non suoni, o segni vocali. La seconda è che molti di questi segni [...] erano suscetti-

⁷ Cfr. ALESSIO COSTARELLI, *Epigrafia e Umanesimo nel monastero di San Paolo a Parma*, «Eikasmos», XXVIII (2017), pp. 315-338: 330-333.

⁸ Cfr. CATERINA MARRONE, *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2002; JOSCELYN GODWIN, *Athanasius Kircher e il Teatro del Mondo*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2010.

⁹ Cfr. ROBERTO CALASSO, *I geroglifici di Sir Thomas Browne*, Milano, Adelphi, 2018.

bili, in certi casi, d'acquistare un valor Fonico, e d'esprimere de' suoni. Il signor Champollion è arrivato, colla scorta de' monumenti, a scoprirne l'alfabeto. [...] Questi lavori [...] meritano l'attenzione degli amatori de' buoni studii. La scoperta dell'alfabeto de' geroglifici Fonici sarebbe una delle più interessanti del secolo nostro, e ci somministrerebbe il mezzo di poter fissare l'epoca de' monumenti dell'Egitto.

Come tutte le scoperte rivoluzionarie, la decifrazione di Champollion non riscosse immediatamente unanimi consensi. Non mancarono polemiche e critiche da parte dei suoi contemporanei, in particolare del suo antico maestro, l'orientalista Antoine-Isaac Silvestre de Sacy, che era stato il primo francese ad aver tentato la decifrazione della stele di Rosetta, e per il quale i *Hieroglyphikà* di Horapollo rimanevano la bibbia sull'argomento; molti cercarono di inficiare le sue scoperte sostenendo il collega concorrente, il britannico Thomas Young, che aveva già compiuto i primi progressi nella decifrazione prima del 1819. Young aveva identificato correttamente alcuni segni geroglifici, grazie al precedente lavoro di J. D. Åkerblad sulla scrittura demotica, ma si basava erroneamente su un sistema meccanico di corrispondenza tra l'egiziano e la sua traduzione greca e sulla convinzione che il geroglifico fosse una scrittura completamente ideografica, il che continuava a produrre risultati parziali.

Luigi Cipelli e il dibattito sulla decifrazione

La polemica fra Young e Champollion, e tra i rispettivi sostenitori, si snodò negli anni della pubblicazione della *Lettre à M. Dacier relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques* (1822) e del *Précis du système hieroglyphique des anciens Égyptiens* (1824), le opere che rivelarono la scoperta dell'egittologo francese, e conobbe illustri rappresentanti anche in Italia. Fra i sostenitori di Champollion può essere ricordato ad esempio l'abate Costanzo Gazzera (1778-1859), segretario dell'Accademia delle Scienze di Torino, che intendeva applicare ai papiri geroglifici custoditi al Museo Egizio torinese il nuovissimo metodo di lettura implementato da Champollion¹⁰.

I due deciflatori rivali vennero invece accomunati, nel loro approccio linguistico, dall'opposizione di Cataldo Jannelli (1781-1848), storico e bibliotecario napoletano, poi prefetto della Reale Biblioteca Borbonica, che nel 1830 si profuse in una serie di pubblicazioni dedicate a una sua personale decifrazione

¹⁰ COSTANZO GAZZERA, *Applicazione delle dottrine del sig. Champollion minore ad alcuni monumenti geroglifici del Regio Museo Egizio*, Torino, Accademia delle Scienze, 1825.

dei geroglifici, ispirata alla chiave allegorica risalente a Horapollo¹¹, polemizzando anche apertamente contro i nuovi approcci scientifici.

Allo Jannelli ribatté esplicitamente Luigi Cipelli, con cui anche il Ducato di Parma – che nel frattempo si stava dotando di una collezione egizia nel locale Museo di Antichità – entrò all'interno del dibattito sulla decifrazione dei geroglifici. La figura del Cipelli, quasi obliata nei meandri della storia, merita qualche dettaglio biografico, prima della più specifica contestualizzazione del suo intervento nel dibattito egittologico del tempo.

Luigi Cipelli (1804-1869)¹², nato da nobile famiglia piacentina (di Cortemaggiore) a Parma, dove il padre Paolo era alto magistrato, era divenuto sacerdote, e poi canonico del Capitolo della Cattedrale nel 1836¹³. Cipelli era interessato a vari aspetti delle culture antiche, dall'archeologia alla numismatica: nel 1837, due note dello storico parmigiano Angelo Pezzana lo annoverano in due gruppi di studiosi che scoprirono l'antico sedile episcopale sotto il ciborio della Cattedrale e che analizzarono la struttura della statua d'oro dell'angelo sul campanile¹⁴.

Cipelli si rivelò particolarmente versato nelle lingue e nella filologia orientali, tanto che il 6 dicembre 1839, già nominato professore di lingue orientali alle «scuole superiori» di Parma (forse la Facoltà Teologica dell'Università), fu designato dalla duchessa Maria Luigia a recarsi in Oriente a scopo di perfezionamento nelle lingue semitiche. Il viaggio venne annullato, ed egli fu invece inviato a Roma, nel 1841-1842, per perfezionarsi in orientalistica¹⁵. Al suo ritorno

¹¹ NIKOLA BELLUCCI, *La conoscenza dei geroglifici nel periodo classico*, «Habis», XLVIII (2017), pp. 261-289: 268-269.

¹² Cfr. GIOVANNI B. JANELLI, *Dizionario biografico dei parmigiani illustri*, Genova, Schenone, 1877, pp. 115-116; LUIGI MENSÌ, *Dizionario biografico piacentino*, Piacenza, Del Maino, 1899, p. 129; ROBERTO LASAGNI, *Cipelli, Luigi*, in *Dizionario Biografico dei Parmigiani*, II, Parma, PPS, 1999, pp. 12-14.

¹³ Prebenda di Meletolo, poi di Enzola dal 26 maggio 1838, cfr. GIOVANNI M. ALLODI, *Serie cronologica dei Vescovi di Parma, con alcuni cenni sui principali avvenimenti civili*, II, Parma, Fiaccadori, 1856, p. 541.

¹⁴ Cfr. ANGELO PEZZANA, *Storia della città di Parma*, I, Parma, Tipografia Ducale, 1837, p. 44, n. 41, e p. 45, n. 44.

¹⁵ «non si ometteva di mandare a spese del Governo ad estere Università giovani di belle speranze, affinché non fossero per mancare all'opportunità professori idonei a salire le cattedre che si rendessero vacanti. Fra quei giovani, ad onorarne la memoria, ricorderemo soltanto il Canonico Don Luigi Cipelli, mandato a Roma per meglio istruirsi nelle lingue orientali, delle quali fu poi eletto Professore», FRANCESCO MARINI, *Alla memoria di Maria Luigia d'Austria Duchessa di Parma Piacenza e Guastalla nel XXV anniversario della sua morte, omaggio di un antico magistrato parmense*, Parma, Adorni, 1872, p. 15.

fu reintegrato come professore della vacante cattedra di lingue orientali nelle scuole 'superiori' o 'speciali' di Parma¹⁶.

Nel 1847 pubblicò l'opuscolo *Ordine e disposizione della collezione d'Istruzione Archeologica e di antichità Sem-Camitica od orientale*, catalogo descrittivo delle antichità mediorientali della sua collezione privata, situata, come è specificato, nella sua abitazione in strada Santa Croce 71 a Parma (attualmente strada D'Azeglio, non lontano dall'odierno *campus* umanistico dell'Ateneo parmensino)¹⁷. Anche Cipelli, pertanto, va annoverato tra i moltissimi occidentali che si appassionarono al collezionismo di reperti orientali, anche se non si limitò all'Egitto.

Durante i moti risorgimentali del 1848 egli fece parte della Guardia Nazionale, dopodiché fu sospeso dall'insegnamento perché, a causa delle sue posizioni liberali, additato come ostile al regime ducale di Carlo III di Borbone¹⁸. Il 20 novembre 1858 venne però reintegrato nell'insegnamento di lingua ebraica alla Facoltà Teologica della Regia Università nel Seminario vescovile di Parma per decreto di Luisa Maria di Borbone¹⁹, reggente per il duca Roberto I. Dopo la caduta del Ducato, il governatore provvisorio degli Stati parmensi Diodato Pallieri decretò il 21 luglio 1859 l'istituzione all'Università degli Studi di Parma della cattedra di lingue orientali e vi nominò professore proprio Cipelli²⁰. Nel 1868 pubblicò la dissertazione *Di una moneta turca coniatata nella zecca di Parma*²¹ e sembra che, alla sua morte, stesse lavorando a uno studio sulla *Genesi*²², rimasto inedito, così come un *Trattato di Numismatica Ottomana*²³. L'irani-

¹⁶ *Raccolta generale delle leggi per gli Stati di Parma, Piacenza e Guastalla*, anno 1842, semestre II, tomo unico, Parma, dalla Tipografia Ducale, 1842, atto sovrano n. 161 del 12 ottobre 1842.

¹⁷ LUIGI CIPELLI, *Ordine e disposizione della collezione d'Istruzione Archeologica e di antichità Sem-Camitica od orientale del Canonico D. Luigi Cipelli*, Parma, dalla Tipografia Ducale, 1847.

¹⁸ Cfr. ALBA MORA, *Il mondo universitario parmense nel Risorgimento italiano*, «Annali di Storia delle Università Italiane», IX (2005), pp. 91-105: 96.

¹⁹ *Raccolta generale delle leggi per gli Stati parmensi*, anno 1858, semestre II, tomo II, Parma, dalla Tipografia Ducale, 1858, disposizione sovrana n. 241 del 20 novembre 1858.

²⁰ *Raccolta generale delle leggi per le Province parmensi*, anno 1859, semestre II, tomo I, Parma, dalla Tipografia Ducale, 1859, decreto n. 297 del 21 luglio 1859.

²¹ LUIGI CIPELLI, *Di una moneta turca coniatata nella zecca di Parma*, Parma, Ferrari, 1868. Si tratta di una moneta turca coniatata a Parma nel 1796 per ordine del duca Ferdinando di Borbone allo scopo di aiutare economicamente suo cognato, l'imperatore Leopoldo, che doveva pagare al sultano turco ingenti spese di guerra.

²² Cfr. «L'educatore israelita. Giornale mensile per la storia e lo spirito del Giudaismo», XVII (1869), p. 271.

²³ Cfr. L. CIPELLI, *Di una moneta turca*, p. 14, n. 1.

sta parmigiano Italo Pizzi, che fu da lui spinto e incoraggiato allo studio delle lingue orientali, lo ricordò con venerazione dedicando alla sua memoria la sua prima traduzione dal persiano del *Libro dei Re* di Firdusi, lamentando che non avesse ricevuto da Parma l'onore che meritava:

la dedico a lui, perché mi pare che la città nostra si sia di lui interamente dimenticata. Eppure uno che senza sussidi venuti dall'alto, ma coi soli suoi propri mezzi poté radunare in sua casa una numerosa raccolta di antichità orientali, apprezzata da tutti quelli che amano le cose belle, e visitata da forestieri, che per anni e anni fu il solo cultore in Parma di lingue e letterature orientali, certo doveva essere assai più onorato di quello che non fu dopo morte dalla città poco riconoscente ch'egli aveva onorata co' suoi studi²⁴.

Torniamo ora al 1834, quando il Cipelli dedicò un lungo *pamphlet*, pubblicato a Parma dalla Tipografia Ducale, sotto forma epistolare, con il titolo *Lettera di Luigi Cipelli parmigiano all'amico suo N. N. intorno alcune quistioni sui geroglifici degli Egizj*, proprio alla sistematica confutazione delle teorie dello Jannelli, e in particolare a un loro sunto presentato dallo studioso napoletano nel fascicolo 7 dell'annata seconda (1833) del periodico *Il Progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti* sotto il titolo di *Alcune quistioni sui Geroglifici degli Egizi, da servire di estratto a quella parte dell'opera del Sig. Jannelli che tratta di essi* (pp. 89-110).

L'espediente retorico di una lettera a un anonimo 'amico' che è detto apprezzare le teorie dello Jannelli dà immediatezza e discorsività a una tematica comunque difficile, e potrebbe anche riecheggiare la forma epistolare con cui Champollion aveva originariamente pubblicato le proprie scoperte. Il canonico orientalista fondamentale ribadisce – sulla base delle testimonianze antiche e degli studi moderni – il carattere ideografico, fonetico e simbolico insieme della scrittura egiziana, confutando quel carattere cosiddetto «lexeografico» (ovvero simbolico) che invece le attribuiva lo studioso napoletano, peraltro – nell'acuta analisi cipelliana – confondendo superficialmente tra i due sistemi opposti ('alfabeto', cioè fonetico, e ideografico). In conclusione, poi, Cipelli si dimostra sostenitore di Champollion contro le teorie di Young e di altri, adducendo come prova quella che in linguaggio scientifico verrebbe chiamata la dimostrabilità ripetibile dell'esperimento:

In somma vedrete che il sistema del Jannelli non ha nemmeno appoggio tale da raccomandarsi a chi appena si trovi iniziato in questo genere di studi; mentre al contrario quello del Champollion è l'unico, il vero, comprovato nel viaggio scien-

²⁴ ITALO PIZZI, *Racconti epici del Libro dei Re di Firdusi*, Torino, Loescher, 1877, p. XXII.

tifico italo-francese in Egitto nel 1828-1829 da ogni osservazione rivolta ai monumenti, i quali erano per Champollion un vero trionfo; poiché il sistema Ideografico-Simbolico-Fonetico riceveva da ogni nuovo testo nuova conferma, e le applicazioni ed i confronti lo avvicinavano tutti i giorni più al suo complemento²⁵.

Gian Domenico Romagnosi e il pubblico erudito di fronte ai geroglifici

Il canonico Cipelli non fu il solo a replicare polemicamente allo scritto di Jannelli che si opponeva alla recente decifrazione dei geroglifici egiziani: lo stesso Cipelli menzionava cursoriamente, nelle prime due pagine del suo contributo, la levata di scudi di altri studiosi in favore di Champollion.

Nella cornice di questo dibattito merita senz'altro di essere ricordato colui che, lo stesso anno del *pamphlet* cipelliano (1834), commentò lo scritto di Jannelli riportato, per conoscenza degli eruditi, sul tomo secondo della terza serie della rivista milanese *Indicatore, ossia raccolta periodica di scelti articoli così tradotti come originali, intorno alle letterature straniere, alla storia, alle scienze fisiche, ed economiche ecc.*, una sorta di «Reader's Digest» dell'epoca (*Alcune questioni sui geroglifici degli Egizi*, pp. 52-76).

Chi scrisse la successiva *Annotazione* (pp. 77-80) si firmò laconicamente «Romagnosi», ma non ci sono particolari motivi per dubitare del fatto che possa trattarsi di Gian Domenico Romagnosi (1761-1835), intellettuale di origini parmensi (era nato a Salsomaggiore Terme), giurista di formazione ma aperto ad altri campi del sapere (fu in particolare autore di interessanti scoperte sull'elettromagnetismo, al tempo ignorate, e diresse una rivista di statistica), docente di diritto in varie università, fra cui Parma e Pavia, noto per il circolo intellettuale liberale che riunì a Milano sul finire degli anni Dieci dell'Ottocento²⁶. Non sono note altre particolari incursioni di Romagnosi nel dibattito egittologico di quegli anni, sicché queste piccole note sono indubbiamente di interesse storico-culturale, oltre che segnare un altro momento dei rapporti fra Parma (sia pure, in questo caso, di sfuggita) e la nascente ricerca egittologica.

Nella nota di commento, pur confessando la propria personale inesperienza in merito, Romagnosi oppone una critica alla 'filosofia' e al metodo jannelliani, sottolineandone la mancanza di prove fornite a proprio sostegno – cosa

²⁵ LUIGI CIPELLI, *Lettera di Luigi Cipelli parmigiano all'amico suo N. N. intorno alcune quistioni sui geroglifici degli Egizj*, Parma, Tipografia Ducale, 1834, p. 47.

²⁶ Cfr. *Per conoscere Romagnosi*, a cura di ROBERTINO GHIRINGHELLI – FRANCESCO INVENICI, Milano, Unicopli, 1982; ROBERTINO GHIRINGHELLI, *Modernità e democrazia nell'altro Risorgimento. Studi romagnosiani*, Milano, Giuffrè, 2002.

che, ad onor del vero, adduce sul finale anche a Champollion e al suo allievo Rosellini («Per la qual cosa l'oscurità pare sussistere ancora intera, e bramiamo ulteriori schiarimenti che non furono nemmeno adottati dai signori Champollion e Rosellini [*sic*]»), di certo spinto dalla sua personale, dichiarata inesperienza egittologica:

Benché noi non ci crediamo da tanto da poter entrare nell'intima discussione intorno ai detti ieroglifici, ma solamente di attenerci a semplici viste filosofiche esteriori, ciò non ostante pensiamo essere cosa utile di presentare alla dottrina e al discernimento del signor Janelli [*sic*] e del pubblico alcuni nostri pensieri in via di dubbio, onde potere avviare un qualche giudizio definitivo. A dir il vero l'estratto del signor Janelli non ci abilita abbastanza come egli dovrebbe ad iniziare una, non diremo sentenza definitiva, ma nemmeno un probabile giudizio. Egli nega contro Champollion e Rosellini [*sic*] che i jeroglifi egiziani siano fonetici. Egli pur nega essere jeroglifi ideografici. Qual prova ne adduce? [...] [N]el render conto delle sue sentenze non doveva forse l'autore darne almeno succintamente i motivi?

L'intervento critico di Romagnosi nei confronti delle teorie sulla natura dei geroglifici rientra senza dubbio, piuttosto che in un suo specifico interesse egittologico, nella sua impostazione scientifica mirata alla costruzione di una scienza sociale dell'uomo. Tale prospettiva emerge da un altro scritto romagnosiano, una sua 'osservazione' (del tutto comparabile a quella scaturita dallo scritto di Jannelli) in merito ad una notizia relativa a manoscritti messicani 'geroglifici' acquisiti nel 1830 dalla Reale Biblioteca di Parigi²⁷:

Non è questa una questione di mera curiosità (come quella su le note paleografie); ma è questione massima concernente i progressi dello spirito umano, tanto per la meditazione, quanto per le scambievoli comunicazioni. Il sistema rappresentativo delle nostre idee su le qualità, su le quantità, su i valori e su le relazioni delle cose si può dire formare lo strumento del dominio mentale e quindi reale umano. Co' 1 distinguere si crea la ricchezza; co' 1 rappresentare si crea la possanza dell'umano sapere. I segni delle idee, e quindi del discorso, sono il mezzo e lo strumento dell'intellettuale perfezionamento. I progressi delle generazioni vengono operati mediante le cognizioni tradizionali cumulate e via via aumentate e conservate negli umani consorzj. Le tradizioni orali si alterano, e si disperdono, ed infine periscono. Con la scrittura si conservano. Ecco il perché la questione su '1 carattere proprio degli annunziati geroglifici messicani a me pare questione massima per la storia dell'incivilimento.

²⁷ *Manoscritti messicani geroglifici, con osservazioni di Romagnosi*, «Annali Universali di Statistica», 34 (1830), pp. 297 segg., ripubblicato in ALESSANDRO DE GIORGI, *Opere di G. D. Romagnosi*, II, *Scritti storico-filosofici e letterari*, Palermo, Di Marzo, 1860, pp. 413-415.

Romagnosi propose alcune sue personali osservazioni sul carattere rappresentativo della scrittura ideografica maya, differenziandola dai geroglifici egiziani, che egli sembrava ritenere fonetici e simbolici insieme, ed accostandola piuttosto alla scrittura cinese. Sul confronto tra la scrittura maya e quella egiziana egli aveva del resto già avuto modo di intervenire tre anni prima, sempre sullo stesso tenore²⁸:

Qui, al proposito delle antichità messicane, conviene soggiungere che fino dal secolo decimosesto erasi già avvertito che i Messicani facevano uso di certe figure simboliche, le quali malamente furono appellate geroglifici egiziani. [...] Con queste spiegazioni e con questi simboli non si riscontra nulla di egiziano né quanto ai geroglifici fonetici né quanto ai simbolici. [...] I veri geroglifici egiziani per lo contrario, e specialmente li ermetici, che si potrebbero dire anche pitagorici, non si ravvisano né punto né poco nelle figure meccaniche. E solo, quando s'incontrassero simili, si potrebbe concludere o averli derivati per via di comunicazione da popolo a popolo dall'Egitto ovvero da una fonte commune che li abbia partecipali all'uno e all'altro paese. Questo esempio può servire a porci in guardia su le notizie di certi viaggiatori o geografi, i quali ci dicono che in dati paesi, per esempio nella Siberia meridionale, sono stati trovati geroglifici; e su questa vaga denominazione fingono colonie egiziane. Pian piano, io rispondo; vediamoli, e poi decideremo.

L'atteggiamento di Romagnosi risulta essere quello di un intellettuale distaccato, neutrale, asettico, filosoficamente critico, certo non competente sulle questioni scientifiche trattate²⁹ ma incuriosito comunque, da spettatore umano, alle progressive conquiste che proprio in quegli anni si stavano compiendo. Nel 1829 aveva riportato sui suoi *Annali di Statistica* un resoconto sommario del viaggio in Egitto di Champollion e Rosellini, con un particolare interesse per certe iscrizioni geroglifiche³⁰, e altrove notava come «L'Egitto cento volte visitato, l'Egitto molte volte descritto, i geroglifici suoi più volte impressi e meditati, hanno abbisognato tuttavia di nuovi visitatori ed interpreti»³¹. È tutto ciò indicativo del clima di fascinosa aspettativa al quale all'epoca pochi potevano sottrarsi.

²⁸ *Sopra le antichità del Messico, con riflessioni di Romagnosi*, «Annali Universali di Statistica», 10 (1827), pp. 190 segg., ripubblicato in A. DE GIORGI, *Opere di Romagnosi*, pp. 407-412.

²⁹ Cfr. CESARE CANTÙ, *Gian Domenico Romagnosi*, Torino, UTET, 1861, p. 21.

³⁰ *Viaggio in Egitto d'una commissione di dotti presieduta dal Sig. Champollion Juniore*, «Annali di Statistica», 19 (1829), pp. 150 e segg., 21 (1829), pp. 316 e segg., ripubblicato in A. DE GIORGI, *Opere di Romagnosi*, pp. 335-338.

³¹ *Viaggio nel paese di Voné nella provincia di Nemar nell'Indostan*, «Annali di Statistica», 24 (1830), p. 81, ripubblicato in A. DE GIORGI, *Opere di Romagnosi*, p. 339.

Michele Lopez e la collezione egizia al Museo di Antichità

Al centro dell'interesse parmense per l'egittologia nella prima metà dell'Ottocento va sicuramente collocata l'attività del Ducale Museo di Antichità per l'acquisizione di reperti egizi, sotto la lungimirante direzione di Michele Lopez. All'Archivio Storico di quello che oggi si chiama Museo Archeologico Nazionale si conservano sei volumi di corrispondenza del Lopez che contribuiscono, assieme alle carte d'ufficio di quegli anni, a rivivere il clima culturale del tempo.

Michele Martin Lopez (1795-1879), nato a Parma da padre spagnolo (impiegato presso la corte del duca Ferdinando di Borbone), si era specializzato negli studi d'arte e archeologia finché nel 1825, sotto il ducato di Maria Luigia, non succedette a Pietro De Lama nella direzione del Museo d'Antichità, che mantenne fino al 1867. Sotto la sua guida, le collezioni del museo si incrementarono notevolmente, grazie all'acquisto di reperti dai territori parmense e piacentino, ma anche di raccolte di vasi greco-italici, di medaglie e monete e, non da ultimo, di antichità egiziane.

Promossa da Maria Luigia nel solco di una volontà di rinnovamento museale e di finalità didattica³², ma anche, sicuramente, della passione egittologica di inizio Ottocento³³, nonché del legame con la Francia di Napoleone, la colle-

³² Cfr. ROBERTA CONVERSI, *La formazione e gli allestimenti della Sezione Egizia del Museo Archeologico Nazionale di Parma*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», LX (2008), pp. 437-464: 438; PATRIZIA RAGGIO, *La collezione egizia del Museo Archeologico Nazionale di Parma*, in *Giuseppe Botti, Pioniere della Papirologia Demotica*, I, *La vita e il mondo di Giuseppe Botti*, a cura di NICOLA REGGIANI – PATRIZIA RAGGIO, Piacenza, GM Edizioni, 2023, pp. 107-131: 112.

³³ Sulla diffusione della passione e degli interessi egittologici in Italia nel primo Ottocento cfr. PATRIZIA PIACENTINI, *Les collections mineures d'antiquités égyptiennes en Italie*, «Bulletin de la Société Française d'Égyptologie», 137 (1996), pp. 12-31 (su Parma, p. 23); EAD., *Percorsi dell'Egittologia all'inizio del XIX secolo: musei e tutela delle collezioni*, «Ricerche di Storia dell'Arte», I (2010), pp. 13-21; EAD., *Italy*, in *A History of World Egyptology*, ed. by ANDREW BEDNARSKI – AIDAN DODSON – SALIMA IKRAM, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 369-396: 369-375. Nello specifico della cultura parmense cfr. MARIA PIA CESARETTI, *La conoscenza dell'Egitto nella cultura parmense del XIX secolo*, in *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, III/2, a cura di ALDO GALLOTTA – UGO MARAZZI, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989, pp. 811-830, che cita in particolare una tabacchiera in madreperla di Maria Luigia, attualmente conservata al Museo 'Glaucio Lombardi' di Parma, raffigurante Napoleone che addita le piramidi ai soldati. La Duchessa inoltre era in possesso di una copia dei volumi della monumentale *Description de l'Égypte*, l'opera pubblicata tra 1809 e 1829 dagli scienziati che avevano seguito Napoleone in Egitto, che donò alla Biblioteca Palatina, cfr. FEDERICO ODORICI, *Memorie storiche della Nazionale Biblioteca di Parma*, «Atti e Memorie delle R.R. Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi», III (1865), pp. 397-464: 409; ANGELO CIAVARELLA, *Notizie e documenti per una storia della Biblioteca Palatina di Parma*,

zione egiziana del Museo d'Antichità di Parma si andò formando per mezzo di doni e di acquisti³⁴ – con fondi messi a disposizione dal governo ducale – a partire dal 17 novembre 1826, data a cui risale il primo dono, un lotto di ventisette oggetti ceduti dall'artista milanese Giuseppe Molteni³⁵. Il precedente tentativo, nel marzo 1826, di acquistare alcuni pezzi della collezione egiziana di proprietà di Francesco Carignano, un mercante attivo in Egitto anche con scavi in proprio, era invece andato a vuoto³⁶.

Un potenziale acquisto non andato a buon fine fu anche quello della collezione di un altro mercante d'antichità, Demetrio Papandriopulo, che nel corso del 1828 si propose, senza successo, a Lopez³⁷, che probabilmente non poté perfezionare l'acquisto a causa dei limiti economici imposti da Maria Luigia alle spese di questo tipo. Papandriopulo non era che il nome originale del famoso Giovanni d'Athanasì (Ioannes Athanasios), figlio di un mercante greco, che era entrato nel 1816 al servizio di Henry Salt, console generale britannico in Egitto, scavando per suo conto principalmente a Tebe, dove effettuò o partecipò a numerose rilevanti scoperte archeologiche, e poi per conto del successore di Salt, John Barker, e anche in proprio³⁸. La sua vasta collezione venne in seguito messa in vendita a Londra da Sotheby's nel 1836-1837 e nel 1845; molti pezzi confluirono al British Museum³⁹. Certo Lopez aveva dovuto rinunciare a una ben notevole occasione!

Parma, Biblioteca Palatina, 1962, p. 32; M. P. CESARETTI, *La conoscenza dell'Egitto nella cultura parmense*, p. 815.

³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 819-822; EAD., *La collezione egiziana del Museo Archeologico di Parma: il contributo di Maria Luigia*, in *Maria Luigia donna e sovrana. Una corte europea a Parma, 1815-1847. Saggi*, Parma, Guanda, 1992, pp. 84-85; EAD., *La collezione egiziana*, in *Guida al Museo Archeologico Nazionale di Parma*, a cura di MARIA MARINI CALVANI, Città di Castello, 2001, pp. 12-14; R. CONVERSI, *La formazione e gli allestimenti della Sezione Egizia*; EAD., *Isabella Andorlini e i papiri di Parma*, in *Papiri, medicina antica e cultura materiale. Contributi in ricordo di Isabella Andorlini*, a cura di NICOLA REGGIANI – ALESSIA BOVO, Parma, Athenaeum, 2019, pp. 99-106; P. RAGGIO, *La collezione egizia*.

³⁵ Cfr. M.P. CESARETTI, *La conoscenza dell'Egitto nella cultura parmense*, p. 819.

³⁶ PARMA, ARCHIVIO STORICO DEL MUSEO ARCHEOLOGICO, COMPLESSO MONUMENTALE DELLA PILOTTA (A.S.M.A.P.), *Carteggio Lopez (BOU-DUCH)*, fasc. Carignano Francesco.

³⁷ *Ivi*, *Carteggio Lopez (PAG-SANV)*, fasc. Papandriopulo Demetrio.

³⁸ Cfr. MORRIS BIERBRIER, *Who Was Who in Egyptology*, London, Egypt Exploration Society, 2012, p. 28.

³⁹ Cfr. <<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG56692>> (ultima consultazione: gennaio 2023).

Il primo vero e proprio acquisto del Museo ducale risale al dicembre 1828, sotto forma di due scarabei-sigillo reali di tipo *Menkheperra* e di un sigillo a forma di felino accucciato, procurati da Pietro Gennari, un mercante di antichità reggiano che aveva vissuto in Egitto, e che è noto altresì per aver venduto o donato nel 1830 al duca di Modena Francesco IV un sarcofago in pietra del II secolo a.C. proveniente da Saqqara, unitamente a due vasi canopi, scarabei e statuette, attualmente conservati presso il Museo Civico di Modena⁴⁰. Dal carteggio Lopez emerge che nel 1829 il direttore provò ad acquistare da Gennari anche una mummia, ma il denaro a sua disposizione non fu, ancora una volta, sufficiente⁴¹.

Il primo papiro fece il suo ingresso in Museo il 28 maggio 1830, acquistato da un non altrimenti noto Giuseppe Schiavi, che possiamo solo supporre essere un collezionista alla stregua di Luigi Cipelli e di tanti altri eruditi e curiosi dell'epoca, supportati in questa idea dalla nota d'acquisto che descrive il reperto «entro cornice fra due cristalli»⁴². Si tratta di un papiro di contenuto magico-funerario, una sorta di versione ridotta delle formule che usualmente accompagnavano il defunto egiziano nel suo viaggio nell'aldilà, intitolata *Libro per entrare nel mondo sotterraneo e per arrivare nella sala della Verità*, come recita il titolo sulla facciata esterna (*verso*)⁴³. Il testo, su 24 righe, è trascritto sulla facciata interna (*recto*) in scrittura ieratica (versione più corsiva del geroglifico), su una singola pagina di papiro (13,5 x 20,6 cm), ad assomigliare a una stele, ed è stato poi riconosciuto come proveniente da Tebe e datato in età romana (fine I-inizi II secolo d.C.); apparteneva a un defunto di nome Pihay⁴⁴.

⁴⁰ Cfr. GIUSEPPE GABRIELI, *Carteggio inedito di I. Rosellini e L. M. Ungarelli*, Roma, Pontificio Istituto Biblico, 1926, p. 26, n. 1; PATRIZIA PIACENTINI, *Le lettere di Ippolito Rosellini nella Biblioteca Estense di Modena*, «Studi di Egittologia e Antichità Puniche», VIII (1990), pp. 5-111; EAD., *The Anthropoid Stone Coffin in the Estense Collection of Modena*, «Studi di Egittologia e Antichità Puniche», XI (1992), pp. 3-12; EAD., *Una collezione egiziana inedita nella Galleria Estense di Modena*, in *Atti del IV Convegno Nazionale di Egittologia e Papirologia (Siracusa, 5-7 dicembre 1997)*, a cura di CORRADO BASILE – ANNA DI NATALE, Siracusa, Museo del Papiro, 2000, pp. 177-182.

⁴¹ A.S.M.A.P., *Carteggio Lopez (FAB-LIG)*, fasc. Gennari Pietro.

⁴² *Ivi*, *Registro acquisti*, vol. I.

⁴³ Cfr. JEAN-CLAUDE GOYON, *Rituels funéraires de l'ancienne Egypte*, Paris, Cerf, 1972, pp. 314-317; JEAN-PIERRE CORTEGGIANI, *La "butte de la Décollation" à Héliopolis*, «Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale», XCV (1995), pp. 141-151: 142; MARK SMITH, *Traversing Eternity. Texts for the Afterlife from Ptolemaic and Roman Egypt*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 535-539, n. 35.

⁴⁴ Cat. 107 Botti = Trismegistos 57888. Cfr. GIUSEPPE BOTTI, *Il libro per entrare nel mondo sotterraneo e per arrivare nella sala della Verità. Da un papiro ieratico funerario del Museo di*

Questo il testo del papiro, come trascritto e tradotto nel 1938 da Giuseppe Botti (traduzione e trascrizione adattate):

(Titolo:) Libro per entrare nel mondo sotterraneo e per arrivare nella sala della Verità. Il libro per respirare di Thoth è la tua difesa; non sarai ricacciato dalla sala di Osiris; farai tutte le trasformazioni, come desidererai; entrerai nel luogo del desiderio (?) del cuore tuo, o osiride Pihaj, nato da Senamenothes. (Testo:) Un'offerta che fa il Re per l'osiride Pihaj, nato da Senamenothes, giustificato presso Osiride, Horus, Iside, Nefti, perché concedano un'offerta funebre di pane, acqua... vasi per libazione, vestiti, per il ka (forza vitale) dell'osiride Pihaj, nato da Senamenothes. Ricevi la libazione da Amenopet di Djeme [= il dio Ammon di Luxor], il primo giorno di ogni decade (e) focacce da Khonsu-Shu [dio della Luna], in Tebe, ogni giorno. Vive l'anima tua nel cielo, presso Ra (dio del Sole), ringiovanisce il nome tuo, per sempre, in eterno. Quando la Luna risplenderà nella notte, mentre il tuo cadavere è nell'involucro della tomba, entrerai nel regno dei morti; essendo la voce tua da parte della Verità del regno dei morti nella giustificazione. Attraverserai la meseket [località del mondo sotterraneo], mentre gli abitanti della Duat [l'aldilà] servono di pani il luogo del giudizio. Ti saranno aperte le due porte verso l'orizzonte occidentale; percorrerai la regione dell'orizzonte occidentale con gioia, perché i suoi laghi innanzi a te ti facilitano la strada. Upuaut (dio funerario) apre ogni tua via, il regno dei morti è raggiunto con la tua forza. Arriverai tu alla presenza di Onnophris [Osiride, dio dell'aldilà], giustificato; mentre il tuo davanti è purificato, il tuo dorso lavato, il tuo interno è nel natron. La verità è nel cuore tuo. Non c'è colpa nelle membra tue, non è perfida la tua lingua col mentire, non c'è sdegno del padre tuo, collera (?) della madre tua, ostilità per te degli Dei e delle Dee. Sei entrato nel mondo sotterraneo mentre la tua tomba è (intatta) con le cose tue; servirai il dio grande, dentro la bara sua; non sarai respinto da ogni luogo che ami, entrerai nella sala di Osiris, mentre gli avversari tuoi sono consegnati (alla distruzione), i nemici tuoi sono sulla fiamma, gli oppositori tuoi abbattuti, nella sala della divorazione (?). Volerà l'anima tua verso il cielo presso Ra, illumineranno i raggi suoi le membra tue, ringiovanirà il corpo tuo nella Duat presso Osiride. Sarai uno fra coloro che riposano; la sepoltura tua è buona, duratura sopra le tue ossa, stabilita sopra le carni tue senza che si guasti. Porge l'Amenti [l'aldilà] le braccia sue per riceverti, secondo l'ordine della Signora del nedebe [la dea Hathor, signora dell'Occidente]. Non sarà messa sottosopra la tomba tua, non saranno rovinare le bende tue; il tuo capo sarà purificato coi tuoi capelli, saranno i figli tuoi stabili nella casa tua per la libazione al tuo ka, ogni giorno, mentre sarai uno fra i favoriti [i lodati] che sono nel mondo sotterraneo. Non morrà (è morto) col morire, (ma) di nuovo il tuo nome sarà lodato sopra la terra in eterno.

Antichità di Parma, «Atti della Società Colombaria Fiorentina», XX (1938-1939), pp. 1-12 (= ID., *Una vita per la Papirologia Demotica*, a cura di ALESSIA BOVO, Parma, Athenaeum, 2019, pp. 545-554); ISABELLA ANDORLINI, *Papiri e scritture nella collezione egizia del Museo Archeologico Nazionale di Parma*, in *Papiri, medicina antica e cultura materiale*, pp. 19-30: 28-29; R. CONVERSI, *Isabella Andorlini e i papiri di Parma*, p. 106.

Nello stesso 1830 si dipanano le trattative per l'acquisto di un ingente lotto di reperti egizi messi a disposizione da Francesco De Castiglione. Costui era un mercante milanese di antichità che aveva vissuto in Egitto a cavallo del 1820, raccogliendo una ingente collezione di reperti che rivendette ad alcuni importanti acquirenti europei, fra i quali l'Accademia Russa delle Scienze a San Pietroburgo (raccolta poi confluita al Museo dell'Ermitage)⁴⁵ e il Museo Nazionale di Antichità di Leida⁴⁶.

De Castiglione aveva inviato a Lopez, da Livorno, un lungo catalogo degli oggetti da lui posseduti al momento, così che il direttore potesse scegliere quelli che preferisse. Dal carteggio conservato presso la Biblioteca Palatina⁴⁷, si evince che i primi contatti fra i due avevano preso avvio dalla ricerca, da parte di Lopez, di una mummia, sicuramente a sostituzione di quella che non era stato possibile acquistare da Gennari l'anno precedente perché troppo costosa.

Sempre seguendo il carteggio tra i due, apprendiamo che Lopez scelse 25 pezzi: una mummia, tre rilievi in pietra, 18 bronzetti, due canopi (i vasi contenenti i visceri estratti durante la mummificazione), una stele lignea; De Castiglione, dal canto suo, aggiunse in omaggio un controcoperchio di sarcofago e un papiro, di cui al momento il Museo di Parma era sprovvisto. La spedizione avvenne tra fine giugno e inizi luglio, entro tre grandi casse; in un foglio allegato è elencata una serie di oggetti che il mercante aveva deciso di aggiungere ai pezzi concordati «per rendere la collezione più completa» – oltre a quelli già preannunciati, vi sono anche dei pezzi di legno, due *ostraka* (cocchi di terracotta iscritti), delle stoffe, un'altra stele e un altro frammento di papiro.

All'arrivo del materiale, si verificò un piccolo incidente: le casse risultavano stranamente indirizzate non all'intermediario, Giuseppe Bagatti, ma a due altre persone, tali Guarinoni e Albertazzi, che si rifiutavano di riconsegnarle⁴⁸. Non sappiamo come la spiacevole situazione venne risolta, ma a un certo punto le casse giunsero nelle mani di Lopez. Alla loro apertura, tuttavia, un altro

⁴⁵ Cfr. MEHMET TEPEYURT, *Imperial Russia's Egyptian Endeavors: The Purchase of Amenhotep's Sphinxes*, in *Transottoman Matters: Objects Moving through Time, Space, and Meaning*, ed. by ARKADIUSZ BLASZCZYK – ROBERT BORN – FLORIAN RIEDLER, Göttingen, V&R Unipress, 2021, pp. 273-304: 283; AUDE SEMAT, *From Egypt to Russia through Italy. Francesco de Castiglione and the Egyptian Collection of the State Hermitage Museum in the XIXth Century*, <<https://www.academia.edu/10020780>> (ultima consultazione: gennaio 2023).

⁴⁶ Cfr. RUURD B. HALBERTSMA, *Scholars, Travellers and Trade. The Pioneer Years of the National Museum of Antiquities in Leiden, 1818-40*, London, New York, Routledge, 2003, pp. 100, 109.

⁴⁷ A.S.M.A.P., *Carteggio Lopez (BOU-DUCH)*, fasc. Castiglioni Francesco.

⁴⁸ *Ivi*, *Carteggio Lopez (A-BOU)*, fasc. Bagatti Giuseppe.

inconveniente: la famosa mummia ne venne estratta in pessime condizioni – «marcia», come leggiamo nel carteggio, a causa dell'umidità sofferta durante il viaggio. Rincretinitissimo per l'accaduto, De Castiglione compensò il danno con l'invio di un'altra mummia da lui posseduta, a cui poi se ne aggiunse una seconda, e una di gatto.

Nonostante le disavventure, il lotto De Castiglione rimarrà di gran lunga il contributo più rilevante alla collezione egizia, in termini sia di quantità che di qualità⁴⁹; nonché l'ultimo possibile, prima delle ordinanze egiziane che vietarono gli scavi e l'esportazione dei reperti, per tutelare il patrimonio archeologico. Dell'acquisto facevano parte, come abbiamo visto, due frammenti papiracei geroglifici, riconosciuti in seguito come appartenenti al medesimo rotolo, originariamente contenente una copia del *Libro dei morti* (l'insieme delle formule magiche per il viaggio dell'anima nell'aldilà), proveniente da Tebe e datato alla XVIII dinastia (circa 1400 a.C.), appartenuto a un defunto di nome Amenhotep, un dignitario preposto all'esercito e alla flotta di un sovrano⁵⁰.

Il frammento principale preserva una bellissima, seppur rudimentale, illustrazione colorata della scena della pesatura dell'anima (psicostasia), cui era soggetto il defunto nell'aldilà. La bilancia campeggia al centro della scena, sormontata dall'immagine di una testa umana col capo coperto da una parrucca nera; sul piattello destro è posto il cuore del defunto, rosso; su quello sinistro, la piuma, emblema della Verità. Per poter essere ammesso alla vita oltremondana, il cuore doveva essere più leggero della piuma. Assistono alla cerimonia, seduti a destra, i quattro geni funerari, figli di Horus: Amseti, Duamutef, Qebehsenuf, Hapi, come sempre rappresentati mummificati. Sopra il loro capo sono scritti i loro nomi; la sequenza dei nomi segue correttamente la consueta disposizione dei quattro nelle rappresentazioni tradizionali della psicostasia (Amseti-Hapi-Duamutef-Qebehsenuf), ma non corrisponde alle figure sottostanti, perché sotto il nome di Amseti sta Hapi (testa di babbuino), sotto Hapi, Qebehsenuf (testa di falco), sotto Qebehsenuf, Amseti (testa umana), e solo Duamutef (testa di sciacallo) è in giusta corrispondenza. A sinistra della bilancia sono raffigurate le immagini di Thot (col volto di ibis, rovinato), il dio della scrittura e della saggezza (designato dall'iscrizione «Thoth, preposto alla scrittura dei due Dèi»); di Maat, la dea della verità e dell'equilibrio cosmico (iscrizione: «Maat,

⁴⁹ Cfr. GIUSEPPE BOTTI, *I cimeli egizi del Museo di Antichità di Parma*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 5-6; M. P. CESARETTI, *La conoscenza dell'Egitto*, pp. 820-821; R. CONVERSI, *La formazione e gli allestimenti della Sezione Egizia*, pp. 442-443.

⁵⁰ Cat. 104+105 Botti = Trismegistos 133549. Una scheda digitale del papiro è online sul sito del *Totenbuchprojekt Bonn*, <http://totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm133549> (ultima consultazione: gennaio 2023).

signora del Cielo»); e Osiride, il sovrano dell'aldilà (iscrizione: «Osiride, sovrano della Verità»), della cui figura mummiforme rimangono solo la parte finale della barba a pizzo, un piede e lo scettro che impugnava.

La scrittura geroglifica del testo, chiara e ben delineata, è tracciata con inchiostro nero; le parti sopravvissute riguardano due capitoli del *Libro dei morti* contenenti formule a protezione del cuore. L'inchiostro rosso è usato per i titoli dei capitoli e per le istruzioni per le formule magiche. Segue il testo l'immagine del proprietario del papiro, molto danneggiata, con il nome e la carica ufficiale scritti sopra la testa; col braccio sinistro reggeva probabilmente una tavoletta con offerte rituali. La provenienza da De Castiglione spiega perché altri frammenti del medesimo rotolo papiraceo siano stati poi rintracciati a San Pietroburgo (Ermitage inv. 1107) e a Lund (inv. KM 21934)⁵¹.

Per limitarci ai reperti iscritti, ricordiamo che dello stesso lotto facevano parte anche il rilievo parietale del generale Amenemone⁵²; un controcoperchio ligneo di sarcofago fittamente iscritto e decorato⁵³; il sarcofago di Shepsesptah, interamente restaurato nel 2007⁵⁴; cinque stele funerarie (tre di pietra e due di legno)⁵⁵. Possiamo solo immaginare cosa possa aver significato all'epoca possedere a Parma esemplari originali di quella scrittura che si andava decifrando proprio in quegli stessi anni.

Due anni dopo, il 15 giugno 1832, venne poi acquistato da un tale Giuseppe Scaglioni un altro esemplare geroglifico di *Libro dei Morti*, lungo due metri, datato agli inizi dell'età tolemaica, verso la fine del IV secolo a.C., e appartenuto a un sacerdote di nome Horiyemhotep⁵⁶. Il papiro è notevole per la sua ampiezza; reca il titolo «Inizio dei capitoli di uscire di giorno e di essere innalzato spirito luminoso sull'orizzonte da dirsi [nel] giorno della sepoltura, per entrare

⁵¹ Cfr. I. ANDORLINI, *Papiri e scritture*, pp. 26-27; R. CONVERSI, *Isabella Andorlini e i papiri di Parma*, pp. 104-105.

⁵² Cat. 108 Botti. Cfr. GIUSEPPE BOTTI, *Un nuovo rilievo parietale della tomba del dignitario 'Imn-m-int nel Museo di Antichità in Parma*, «Zeitschrift für Ägyptisches Sprache», XC (1963), pp. 10-13 (= ID., *Una vita per la Papirologia Demotica*, pp. 555-561); NICOLA REGGIANI, *Il Pioniere della Papirologia Demotica*, in G. BOTTI, *Una vita per la Papirologia Demotica*, pp. 13-35: 25-26.

⁵³ Cat. 110 Botti.

⁵⁴ Cat. 111 Botti. Cfr. ELISA FIORE MAROCHETTI, *Il sarcofago del sacerdote Shepsesptah conservato al Museo Archeologico Nazionale di Parma*, «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», XXII (2007), pp. 61-71.

⁵⁵ Cat. 177-181 Botti.

⁵⁶ Cat. 106 Botti = Trismegistos 56950. Cfr. I. ANDORLINI, *Papiri e scritture*, pp. 27-28; R. CONVERSI, *Isabella Andorlini e i papiri di Parma*, p. 105. Una scheda digitale del papiro è online sul

e in seguito uscire (dalla tomba) da parte dell'osiride, portinaio della casa dell'oro del tempio di Iside, Harimuthes» e una serie di illustrazioni religiose e rituali alternate al testo delle formule magiche in colonne geroglifiche.

Di questo papiro risulta un'ampia descrizione, vergata nel Registro Acquisti del Museo (vol. 1) probabilmente dallo stesso direttore Lopez, che inizia così:

Papiro Egiziano lungo metri 2 largo c[entime]tri 38. Rituale funebre. Rarissimo è trovare un rituale funebre intatto, raro quindi sarà questo per essere di poco mancante, e siccome è scritto in carattere geroglifico lineare per cui sale ad una remotissima antichità, così lo credo eziandio agevole ed interessante.

È ben evidente l'orgoglio e quasi l'emozione di possedere e poter studiare un simile manufatto, ritenuto raro e difficile alla luce delle ancora basilari conoscenze dell'epoca.

Luigi Maria Ungarelli e i primi contatti con Ippolito Rosellini

Mentre si costituiva la collezione egizia al Museo di Antichità di Parma, il 4 marzo 1832 morì Champollion, provato dall'immenso sforzo della decifrazione del geroglifico e della spedizione franco-toscana⁵⁷, che egli aveva condotto in Egitto nel 1828-1829 al fianco del pisano Ippolito Rosellini (1800-1843), il 'padre' dell'egittologia italiana⁵⁸, il quale, sempre nello stesso 1832, iniziò a pubblicare il suo mastodontico capolavoro, i *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*, la cui prima parte (così come le successive) venne subito ordinata dalla Ducale Biblioteca diretta da Angelo Pezzana⁵⁹.

sito del *Totenbuchprojekt Bonn*, <<http://totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm56950>> (ultima consultazione: gennaio 2023).

⁵⁷ Impresa scientifica, voluta e organizzata congiuntamente dal re francese Carlo X e dal granduca toscano Leopoldo II, al fine di studiare sistematicamente i monumenti egiziani; svolta tra il 1828 e il 1829, vi presero parte sei francesi guidati da Champollion e sei toscani guidati da Rosellini. Fra le altre cose, servì a confermare vieppiù le teorie del Decifratore sul sistema del geroglifico. Cfr. GIACOMO CAVILLIER, *Champollion in Egitto. Diario di una spedizione scientifica (1828-1829)*, Torino, Kemet, 2020.

⁵⁸ Cfr. GIUSEPPE BOTTI, *Ippolito Rosellini*, in *Studi in memoria di Ippolito Rosellini nel primo centenario della morte (4 giugno 1843-4 giugno 1943)*, I, Pisa, Università di Pisa, 1949, pp. 3-34 (= ID., Una vita per la Papirologia Demotica, pp. 475-507); *Il Nilo sui lungarni. Ippolito Rosellini, egittologo dell'Ottocento*, a cura di MARIA CRISTINA GUIDOTTI, Firenze, Nistri-Lischi, 1982.

⁵⁹ PISA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA (B.U.P.), *Fondo Rosellini*, ms. 294.2, 24.1-2; cfr. M. P. CESARETTI, *La conoscenza dell'Egitto nella cultura parmense*, pp. 836-837.

Rosellini ebbe modo di conoscere quasi subito, anche se non di persona, la collezione egizia di Parma, e in particolare i suoi papiri, grazie all'amicizia con l'orientalista bolognese Luigi Maria Ungarelli (1779-1845), chierico dell'ordine barnabita⁶⁰. I due intrattenevano un regolare scambio epistolare⁶¹, che include anche il periodo – dal dicembre 1833 alla fine di aprile 1835 – in cui Ungarelli si trovava a Parma, per inaugurare il collegio fondato dalla duchessa Maria Luigia e da lei affidato ai Barnabiti (oggi Collegio Maria Luigia).

Dal carteggio sappiamo che Ungarelli venne favorito in tutti i suoi studi dalla filantropica duchessa e dai suoi funzionari:

Quanto a me sto benissimo, e sono stato anche troppo bene accolto in Parma. Vi basti questo: il Ministro dell'interno ha mandato un ordine alla Biblioteca, che mi sieno consegnati quanti libri, o manoscritti domanderò da tenere in Camera a tutto mio comodo: che si può egli desiderare di più?⁶²

Oltre alla raccolta dei manoscritti ebraici dell'orientalista Giovanni Bernardo De Rossi, Ungarelli ebbe modo di visionare di persona la collezione egizia del Museo, che menzionò al suo illustre corrispondente già nella prima missiva inviata da Parma il 14 dicembre 1833:

Nel Museo ho veduto un brano di papiro [i]eratico, da cui ho copiato questo cartello coll'ultimo segno dubbio. Hanno una bellissima stela funeraria col nome del re Meri, ed un piccolo scarabeo dello stesso: ma ho veduto tali cose alla sfuggita, e mi riservo ad osservarle con più attenzione.

Il nome del «re Meri» (*Moeris*, come gli antichi identificavano Thutmosis III) riscontrato sulla stela funeraria e sul piccolo scarabeo è il cartiglio *Menkheperra* che esprime uno dei nomi regali di Thutmosis III, che si trova sia sulla stele di Amenemone che su uno dei piccoli scarabei-sigillo⁶³. Il «cartello» col segno dubbio è invece il cartiglio col nome del faraone *Men-kau-ra* (Micerino, il costruttore della terza piramide di Giza, faraone della IV dinastia, ca. 2530-2508

⁶⁰ Cfr. PIETRO E. VISCONTI, *Biografia del R. P. D. Luigi Maria Ungarelli, chierico regolare barnabita*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1846.

⁶¹ ARCHIVIO STORICO GENERALIZIO DEL CENTRO STUDI STORICI PP. BARNABITI A ROMA (A.S.G.C.B.), *Fondo Ungarelli*, non catalogato.

⁶² *Ivi*, *Fondo Ungarelli*, lettera di Ungarelli a Rosellini del 14 dicembre 1833.

⁶³ Vedi sopra.

a.C.⁶⁴) presente nel testo del papiro di Horiyemhotep. Il nome di Micerino è comunemente scritto con i geroglifici *ra* (disco solare, Gardiner N5, all'inizio della parola in funzione onorifica), *men* (tavoletta da gioco, Gardiner Y5) e *kau* (forma plurale di *ka* 'spirito vitale', raffigurato con una coppia di braccia alzate, Gardiner D28, ripetuta tre volte per indicare il plurale). Nel papiro, invece, dopo i segni *ra-men-ka*, ne compare un quarto che sembra raffigurare tre braccia alzate, quasi sicuramente un errore dello scriba, che probabilmente fonde insieme due segni di *ka*⁶⁵. Per questo Rosellini ha difficoltà a interpretare il nome:

Il cartello che mi trascrivete è curioso, e mi lascia in dubbio se sia [...] una variante del prenome di *Sciabatok* dov'è un carattere incerto che sembra l'emblema di stabilità; il quale nel vostro cartello potrebbe esprimersi nel [...] *men*. E in questo caso il vostro segno incerto potrebbe essere il secondo [*ka*] che nel prenome di *Sciabatok* si trova⁶⁶.

Il «prenome di Sciabatok» (= Shabataka, faraone della XXV dinastia) è *Djed-kau-ra*. Rosellini individua nei due cartigli degli elementi comuni (*ra* e *ka*), pensa che il pilastro *djed* (Gardiner R11) nel cartiglio di Djedkaura, simbolo di stabilità, possa essere stato rappresentato sul papiro parmense con il segno *men*, che può avere anche il significato di 'stabile', e interpreta correttamente il quarto segno del cartiglio parmense con un altro *ka*. Ungarelli esprime scetticismo per questa prima interpretazione, fornendo anche un disegno più preciso del cartiglio (evidentemente, era tornato al Museo per un'analisi più accurata):

Il cartello del Papiro Parmense, di cui già dissi nell'ultima mia, è conformato in questa guisa appunto. Non pare [...] il *Sciabatok*. Sotto alla vostra correzione io lo giudicherei un principe reale di sangue; ma fuori della serie dei re. L'ipotesi può ella farsi?⁶⁷

Così replica Rosellini:

Il cart[ello] del pap[iro] Parm[ense] mi giunge affatto nuovo, e quasi [...] lo crederei di un antichissimo re, di quelli anteriori alla din[astia] XIV. Poiché avendo in testa il primo titolo dei prenomi [*ra*], ciò che segue sembra dinotare un no-

⁶⁴ Cronologia secondo *Ancient Egyptian Chronology*, ed. by ERIK HORNUNG – ROLF KRAUSS – DAVID A. WARBURTON, Leiden, Brill, 2006.

⁶⁵ Oppure ha confuso il segno con i tre tratti che esprimono il plurale (Gardiner Z2), come mi suggerisce Marco De Pietri.

⁶⁶ A.S.G.C.B., *Fondo Ungarelli*, lettera di Rosellini a Ungarelli del 27 dicembre 1833.

⁶⁷ *Ivi*, lettera di Ungarelli a Rosellini del 14 febbraio 1834.

me-proprio [...]. Trovarvi il titolo dei prenomi chiuso insieme col nome-proprio, potrebbe significarne un re di quell'epoca in cui usavasi un solo cartello, perché non era anche nato il bisogno di distinguere con dei titoli propri più re di nome identico⁶⁸.

Del cartiglio di Micerino non si ha più notizia nelle lettere, ma lo scambio di opinioni tra i due studiosi è ben illustrativo delle grandi difficoltà di interpretare i testi geroglifici agli albori dell'egittologia, quando ancora molta documentazione era ignota o non ancora studiata (la camera sepolcrale di Micerino, nella terza piramide di Giza, sarebbe stata scoperta tre anni dopo, nel 1837, dagli inglesi Richard Vyse e John Perring), e anche un papiro di una collezione che non poteva competere ad esempio con le grandi raccolte torinesi poteva riservare qualche enigma da sciogliere.

Un altro interessante fatto che emerge dal carteggio Ungarelli-Rosellini è l'uso, da parte dell'egittologo pisano, per le sue pubblicazioni, dei caratteri copti prodotti nella tipografia di Giambattista Bodoni a Parma.

Il celeberrimo incisore e tipografo, prima di essere chiamato dal duca Ferdinando di Borbone a dirigere la Stamperia Reale di Parma nel 1768, era divenuto famoso a Roma nella Stamperia della Congregazione *De Propaganda Fide*, dove si producevano libri in lingue straniere, soprattutto orientali, utili ai missionari. Qui Bodoni si era appassionato alla produzione dei caratteri da stampa, con una particolare inclinazione per gli alfabeti orientali⁶⁹, che lo avrebbe influenzato nel suo successivo lavoro a Parma (si vedano ad esempio gli *Epithalamia exoticis linguis reddita* stampati in 25 lingue esotiche nel 1775, ma specialmente la grammatica copta pubblicata appositamente a Parma nel 1793 da Tommaso Valperga di Caluso, professore di lingue orientali all'Università di Torino⁷⁰). A questa produzione si era accostato appunto Rosellini per dotarsi di caratteri copti utili alla stampa dei suoi *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*. Il copto, ultima fase della lingua egizia, era scritto in un alfabeto ispirato a quello greco e veniva comunemente utilizzato dagli egittologi per interpretare,

⁶⁸ *Ivi*, lettera di Rosellini a Ungarelli del 23 febbraio 1834.

⁶⁹ Cfr. PAOLA BUZI, *Giovanni Luigi Mingarelli e il "primo tentennare per vie nuove": gli studi copti a Bologna nella seconda metà del XVIII secolo e la nuova stagione dei caratteri tipografici copti*, in *Aegyptiaca et Coptica. Studi in onore di Sergio Pernigotti*, a cura di PAOLA BUZI – DANIELA PICCHI – MAURO ZECCHI, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 33-58: 38-41.

⁷⁰ Cfr. GIORGIO CASTELLINO, *Una lettera inedita di Champollion*, «Rivista degli Studi Orientali», XXXIV (1959), pp. 119-125; FABRIZIO A. PENNACCHIETTI, *Tommaso Valperga di Caluso e le lingue orientali*, in *Tommaso Valperga di Caluso e la cultura sabauda tra Sette e Ottocento*, a cura di GIAN FRANCO GIANOTTI, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 14-148.

comparare e trascrivere le parole egiziane. In un *post scriptum* della citata lettera del 23 febbraio 1834, Rosellini chiede a Ungarelli: «A comodo vostro, vedete un poco se costì alla Bodoniana si trovano caratteri copti di quadro minore del mio, che già feci prendere costì. Ne farei acquistar per le note, e anche pel Dizionario». Ungarelli dapprima comunica che la tipografia non dispone di caratteri copti in corpo minore e che, essendo morto Bodoni (nel 1813), non v'è possibilità che vengano più prodotti⁷¹; ma poi si scopre che sedici caratteri erano già stati incisi e si potrebbe dunque completare il set⁷² (Rosellini commenta: «faranno molto bene, perché questo carattere deve essere in uso anche in Italia»⁷³). Il pisano richiede poi 500 esemplari di accenti copti, che nel lavoro di stampa si erano rotti⁷⁴; secondo quanto si legge nelle lettere, riuscì ad averli in tempo per l'impressione del quarto tomo della sua opera, a fine 1834⁷⁵. Anche in alcuni aspetti più tecnici e solo relativamente minori, dunque, Parma è stata protagonista degli inizi dell'egittologia italiana.

Il conte Stefano Sanvitale e i facsimili dei papiri

Rosellini tornò in contatto con l'egittologia parmense d'inizio Ottocento grazie all'attività del conte Stefano Sanvitale (1764-1838). Membro di una delle più illustri casate della nobiltà di Parma, filantropo, statista e appassionato di scienze naturali, il conte Sanvitale amava sperimentare nuovi ritrovati tecnici, fra cui la litografia⁷⁶. Proprio alla fine degli anni Venti, in concomitanza con le prime accessioni di materiale egizio al Museo di Parma, il conte s'impegnò nella produzione di sottilissimi fogli di legno di varie piante, ottenuti grazie a una macchina laminatrice speciale appositamente inventata dal falegname Pietro

⁷¹ A.S.G.C.B., *Fondo Ungarelli*, lettera di Ungarelli a Rosellini del 18 marzo 1834.

⁷² *Ivi*, lettera di Ungarelli a Rosellini del 9 agosto 1834.

⁷³ *Ivi*, lettera di Rosellini a Ungarelli del 15 agosto 1834.

⁷⁴ *Ivi*, lettera di Rosellini a Ungarelli del 1° agosto 1834.

⁷⁵ *Ivi*, lettera di Rosellini a Ungarelli del 5 dicembre 1834.

⁷⁶ Cfr. ROBERTO CRISTOFORI, *Ricerche d'infinito cose. Le sperimentazioni artistico-scientifiche del conte Stefano Sanvitale*, in *L'arti per via. Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*, a cura di GIUSEPPINA BENASSATI, Bologna, Compositori, 2000, pp. 106-144: 119-129; GIUSEPPE OLMI, *Lo studio della natura a Parma nel tramonto dell'antico regime*, in *Un Borbone tra Parma e l'Europa. Don Ferdinando e il suo tempo (1751-1802). Atti del Convegno internazionale di studi (Fontevivo, Parma, 12-14 giugno 2003)*, a cura di ALBA MORA, Reggio Emilia, Diabasis, 2005, pp. 167-203: 172-184.

Bocchi⁷⁷. Non è casuale la coincidenza cronologica con la formazione della collezione egizia di Parma, perché ciò che mosse questi esperimenti non fu solo la passione naturalistica del conte, ma anche la somiglianza tra i supporti scrittori così creati e l'antica carta di papiro: come lui stesso scrisse ad Angelo Pezzana, direttore della Biblioteca Ducale, il 21 febbraio 1828, «mi posi quindi a provare se mai i legni laminati avessero potuto meglio servir de' papiri, e vidi che potevano tanto per la caligrafia, quanto per la stampa»⁷⁸. L'esito più notevole fu l'*Album de' tentativi su Fogli lignei d'invenzione del Conte Stefano Sanvitale* (1830), tuttora conservato in Biblioteca Palatina⁷⁹: una raccolta di 53 laminette lignee, montate su fogli di carta blu, contenenti prove di scrittura (anche cinese e giapponese), disegni a matita, impressioni con la pietra e il rame, dipinti, ricami.

Sanvitale ne inviò degli esemplari a monsignor Carlo Maria Rosini (1748-1836), presidente della Reale Società Borbonica di Napoli e responsabile dell'Officina dei Papiri Ercolanesi, nonché primo studioso dei famosi rotoli di papiro greci rinvenuti a Ercolano, carbonizzati nell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.⁸⁰. Il 30 luglio 1828 Sanvitale inviò a Rosini 10 laminette lignee con riproduzioni calligrafiche di alcuni dei papiri ercolanesi, prefigurando già una possibile destinazione scientifica della propria invenzione, perché

se alcune cose talvolta non servono ad usi economici, possono benissimo giovare ad erudizione, e nel caso mio poi, i fogli lignei possono per avventura servire a far copie più imitative o a penna, o a stampa di antichi papiri, che furono carbonizzati⁸¹.

⁷⁷ Cfr. GIOVANNI ADORNI, *Vita del Conte Stefano Sanvitale*, Parma, Carmignani, 1840, pp. 123-125; R. CRISTOFORI, *Ricerche d'infinito cose*, pp. 130-132.

⁷⁸ Il carteggio Sanvitale-Pezzana relativo a questi esperimenti fu trascritto e raccolto dallo stesso conte in un volumetto intitolato *Alcune lettere del Carteggio letterario di Sua Eccellenza il Sig. Conte Stefano Sanvitale*, ora all'ARCHIVIO DI STATO DI PARMA (A.S.Pr.), Fondo Sanvitale.

⁷⁹ PARMA, BIBLIOTECA PALATINA, COMPLESSO MONUMENTALE DELLA PILOTTA, ms. 3702; cfr. GIUSEPPE CIRILLO – GIOVANNI GODI, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma, Banca Emiliana, 1991, p. LII e scheda 431; R. CRISTOFORI, *Ricerche d'infinito cose*, pp. 130-131; GRAZIA MARIA DE RUBEIS, *Album de' tentativi su fogli lignei d'invenzione del Conte Stefano Sanvitale socio di diverse Accademie. Ms. parm. 3702*, in *Collezioni scelte, Libri rari nelle raccolte private acquisite nel XIX secolo dalla Biblioteca Palatina di Parma*, a cura di ANGELO DE PASQUALE, Parma, MUP, 2010, pp. 66-73.

⁸⁰ Cfr. SALVATORE CERASUOLO – MARIO CAPASSO – ANGELO D'AMBROSIO, *Carlo Maria Rosini (1748-1836): un umanista flegreo fra due secoli*, Pozzuoli, Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo, 1986.

⁸¹ Anche lo scambio epistolare con Rosini è inserito nel volumetto cit. sopra.

Rosini apprezzò la nuova invenzione («la scoperta è bella»), avallando l'idea di poterla utilizzare per scopi speciali e incoraggiando il conte «nelle sue belle ricerche ed invenzioni» con una nota relativa alla fabbricazione della carta di papiro sulla base delle fonti antiche e delle contemporanee produzioni siracusane⁸².

Gli interessi del conte nella produzione di supporti scrittori anomali e ricercati culminarono nei primi anni Trenta, quando anche a Parma giunsero i primi volumi dei *Monumenti dell'Egitto e della Nubia* di Rosellini, in particolare il secondo tomo dei *Monumenti civili* (1834), che conteneva una descrizione dell'antica produzione della carta di papiro⁸³.

Così il conte, sulla scorta di Rosini e Rosellini, sperimentò la fabbricazione del papiro, ma ebbe anche l'idea di verificare se altre piante, più adatte del *Cyperus papyrus* al clima padano, avessero potuto surrogarlo. Dopo vari tentativi, raggiunse pieno successo con le foglie dell'*Agave americana*, «comprese fra sé e unite con metodo accuratissimo mediante il lor succo medesimo, di formare quasi un sottil foglio, come di tela, imitativo in modo singolare del vero antico papiro egiziano»⁸⁴. Il 23 maggio 1835 Sanvitale fu già in grado d'inviare al direttore del Museo d'Antichità, Michele Lopez, alcuni primi esemplari di questa carta, per una sua valutazione⁸⁵. Il responso fu: «La foglia dell'Agave potrebbe ingannare chiunque»⁸⁶. Su consiglio di Ungarelli, Sanvitale inviò qualche campione di 'papiro d'agave' anche a Ippolito Rosellini, il quale apprezzò «la perfetta loro somiglianza con l'antica carta d'Egitto»⁸⁷, e propose di usarli per la riproduzione esatta di interi papiri antichi, tra i più completi contenenti le formule rituali funerarie del *Libro dei Morti*, come quello conservato a Torino, in modo che ogni Museo potesse possederne una copia. Sanvitale e Lopez decisero così di attuare una riproduzione *facsimile* del frammento illustrato del *Libro*

⁸² A.S.PR., *Fondo Sanvitale*, lettera di Rosini a Sanvitale del 10 ottobre 1828.

⁸³ IPPOLITO ROSELLINI, *I monumenti dell'Egitto e della Nubia, parte seconda: monumenti civili. Tomo II*, Pisa, Capurro e C., 1834, pp. 209-227.

⁸⁴ G. ADORNI, *Vita del Conte Stefano Sanvitale*, p. 126. Cfr. M. P. CESARETTI, *La conoscenza dell'Egitto nella cultura parmense*, p. 817; R. CRISTOFORI, *Ricerche d'infinito cose*, p. 132; ANGELO DE PASQUALE, *Tecniche e supporti di stampa speciali in Italia e in Francia tra XVIII e XIX secolo*, in *La fisionomia del libro medievale y moderno. Entre la funcionalidad, la estética y la información*, coord. MANUEL J. PEDRAZA GRACIA – CAMINO SÁNCHEZ OLIVEIRA – ALBERTO GAMARRA GONZALO, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 461-473: 464-465.

⁸⁵ A.S.M.A.P., *Carteggio Lopez (PAG-SANV)*, fasc. Sanvitale Stefano, lettera di Sanvitale a Lopez del 23 maggio 1835.

⁸⁶ A.S.PR., *Fondo Sanvitale*, lettera di Lopez a Sanvitale del 23 maggio 1835.

⁸⁷ *Ivi*, lettera di Rosellini a Sanvitale del 1° giugno 1836.

dei Morti di Amenhothep conservato a Parma⁸⁸; ne furono incaricati il pittore Augusto Righi e il litografo Luigi Vigotti⁸⁹.

L'opera si svolse abbastanza velocemente, perché già il 13 luglio 1836 Sanvitale scrisse a Lopez di aver ricevuto il prodotto finito. Nel gennaio 1837 il *fac-simile* fu inviato a Rosellini, il quale lo accolse con entusiasmo: «ogni qualvolta vi getto gli occhi sopra, parmi di possedere un vero originale d'egiziana antichità, tanto è alli egizj papiri rassomigliante!»⁹⁰. L'egittologo pisano inviò anche alcune pagine di commento al papiro: non una vera e propria edizione del testo, ma piuttosto una dettagliata descrizione esplicativa della scena rappresentata, la pesatura del cuore del defunto⁹¹.

Visto il successo, un secondo *facsimile* venne realizzato a riprodurre il papiro ieratico di Pihay, e questo venne mostrato da Rosellini a Karl Richard Lepsius (1810-1884), un giovane studioso tedesco che sarebbe poi divenuto uno dei pionieri dell'egittologia europea, il quale ne diede una breve nota di commento in francese, inviata a Rosellini il 14 dicembre 1837 e prontamente inoltrata da Rosellini a Sanvitale due settimane dopo⁹².

Nel 1838 Sanvitale, Lopez e Rosellini decisero di pubblicare il commento dell'egittologo pisano al papiro di Amenothos. Il volumetto, intitolato *Breve notizia intorno un frammento di papiro funebre egizio esistente nel Ducale Museo di Parma del dottore Ippolito Rosellini*, in tiratura limitata a 100 esemplari fuori commercio, contiene il testo di Rosellini preceduto da un'introduzione di Lopez, che cita anche la nota di Lepsius sul papiro di Pihaj. Fuori testo, una riproduzione litografica del famoso *facsimile*, realizzata da Vigotti⁹³.

⁸⁸ MICHELE LOPEZ in IPPOLITO ROSELLINI, *Breve notizia intorno un frammento di papiro funebre egizio esistente nel Ducale Museo di Parma*, Parma, Tipografia Ducale, 1838, pp. VII-VIII.

⁸⁹ Vigotti (1807-1861), piacentino, introdusse la scuola di litografia in Parma, voluta dal conte Stefano Sanvitale nel 1824. L'imitazione del papiro s'intreccia con l'avvio dell'arte litografica a Parma, in aperto contrasto con Paolo Toschi, fautore dell'incisione calcografica. Pietre utili alle produzioni litografiche erano state riconosciute nel greto del torrente Fabiola a Langhirano. Cfr. R. CRISTOFORI, *Ricerche d'infinito cose*, pp. 123-129.

⁹⁰ A.S.M.A.P., *Carteggio Lopez (PAG-SANV)*, fasc. Sanvitale Stefano, lettera di Rosellini a Sanvitale del 1° giugno 1837.

⁹¹ Il facsimile è attualmente conservato presso la Biblioteca dell'Università di Pisa insieme alla prima bozza autografa della nota roselliniana (B.U.P., ms. 300bis).

⁹² M. LOPEZ in I. ROSELLINI, *Breve nota*, p. IX. Il foglietto di Lepsius è attualmente conservato nel carteggio Lopez presso la Biblioteca Palatina di Parma.

⁹³ Il volume, una copia del quale si conserva in Biblioteca Palatina, è anche liberamente accessibile su Google Books, <<https://books.google.it/books?id=evNJAAAACAAJ>> (ultima consultazione: gennaio 2023).

Dalle parole introduttive del Lopez, e da un biglietto scrittogli da Sanvitale il 23 luglio 1838, emerge che il conte aveva intenzione di procedere alla riproduzione anche del lungo rotolo di Horiyemhotep. Questa impresa, però, fu purtroppo stroncata dalla morte del Sanvitale, avvenuta il 10 agosto 1838. Fu suo figlio Luigi Sanvitale a portare a termine concretamente la stampa della Breve notizia, di cui Rosellini auspicò la diffusione

perché son certo del pregio che faranno i dotti di un papiro così interessante, tanto per rispetto alla data, che per la forma dei caratteri, ma soprattutto è desiderabile che possa servir di studio agl'intelligenti per la singolare esattezza con cui è stato pubblicato [...], ed è cosa tanto rara ad ottenersi nelle pubblicazioni che generalmente si fanno, quanto è necessaria all'uso degli studiosi. Questo pregio adunque [...] deve far desiderare agli Egittologi di possedere quell'opuscolo⁹⁴.

Agli albori dell'egittologia, ciò fa apprezzare ancor più lo sforzo tecnico e scientifico di questa vicenda, che di nuovo vide Parma protagonista dei primi studi sui geroglifici egiziani.

Gli anni Quaranta e gli ultimi studi sui geroglifici parmensi

Con la morte di Rosellini (1843) seguita di soli cinque anni a quella di Sanvitale (1838), Ungarelli a Roma e Cipelli ormai saldamente ancorato agli studi numismatici ed ebraici, gli anni Quaranta dell'Ottocento videro progressivamente scemare l'entusiasmo egittologico a Parma. Da Roma, nel 1840-1841, Cipelli inviò a Lopez elenchi di reperti disponibili sul mercato per l'acquisto⁹⁵, ma non se ne fece nulla, forse sempre per questioni economiche.

Della grande eredità del Decifratore dei Geroglifici, Jean-François Champollion rimane, però, l'allegoria dell'*Egittologia* rappresentata dal pittore locale Francesco Scaramuzza (1803-1886) nell'apparato decorativo del soffitto della Sala della medaglie del Museo d'Antichità, realizzato nel 1843-1844⁹⁶. Gli studi egittologici – accanto a quelli classici ed etruscologici – sono qui rappre-

⁹⁴ A.S.M.A.P., *Carteggio Lopez (PAG-SANV)*, fasc. Sanvitale Luigi, lettera di Luigi Sanvitale a Lopez del 7 marzo 1839.

⁹⁵ *Ivi*, *Carteggio Lopez (BOU-DUCH)*, fasc. Cipelli Luigi.

⁹⁶ Cfr. MARCO CAVALIERI – GIACOMO BALDINI, *Oltre il riflesso. Storia, iconografia e società negli specchi etruschi del Museo Archeologico Nazionale di Parma*, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 17-23; MARCO CAVALIERI, *Le pitture della Sala delle Medaglie: le antichità "siccome fonti di pubblica istruzione"*, in *Notiziario del Portale Numismatico dello Stato: Medaglieri Italiani*.

sentati da un medaglione col ritratto di profilo di Champollion, affiancato da due ibis, gli animali sacri a Thot, il dio egizio della sapienza e della scrittura. Al di sotto, in un pannello che riproduce l'effetto di un bassorilievo, una donna seduta rappresenta l'Egittologia, circondata da figure che supportano i suoi insegnamenti e da altre che recano reperti archeologici egiziani ben riconoscibili. Sullo sfondo, il tempio di Denderah, una piramide, una palma. L'allegoria dell'*Egittologia* indica la stele di Rosetta, ed è forse questa l'immagine più icastica del ruolo che la decifrazione dei geroglifici ebbe per l'intera conoscenza della civiltà egizia.

Al centro della volta, l'allegoria dell'*Archeologia* è attorniata da genietti volanti, uno dei quali estrae da una cassetta lignea un filo che tiene uniti piccoli materiali della collezione egizia: degli amuleti, fra cui uno scarabeo, un *djed* (il pilastro di Osiride, simbolo di stabilità), un *ankh*, quest'ultimo, il notissimo geroglifico della 'croce egizia' col significato di 'vita', viene così presentato, nella descrizione che Michele Lopez fa degli affreschi su una rivista di cultura del tempo⁹⁷: «[...] il mistico Tau, geroglifico della vita: di fatti non infonde quasi una nuova vita l'Archeologia ai monumenti che spiega?». Secondo questa descrizione, la decorazione è mirata a

rappresentare l'Archeologia; le Scienze e le Arti che la soccorrono, e quelle che da lei ricevono lume; le Divinità, i Monumenti ed i Simboli principali o i più noti de' quattro celebri popoli di cui a preferenza si occupa [cioè Greci, Romani, Etruschi ed Egiziani]; le immagini di quegli uomini egregi, i quali illustrando le antichità de' popoli stessi maggiormente contribuirono a far progredire la Scienza". È evidente che è ancora operante la suggestione della decifrazione dei geroglifici come chiave per la conoscenza della civiltà egizia: "Nella medaglia del lato sinistro di chi entra nella sala vedi il ritratto di Champollion juniore, e nelle due forme elitiche laterali, un Ibi. Pochi ignorano, che questo uccello simboleggia l'Egitto, e che Champollion colla scoperta dell'alfabeto fonetico egiziano giunse ad interpretarne i geroglifici, i quali, per tanti secoli rimasero muti alle ricerche dei dotti. La quale scoperta, che si può considerare una delle più importanti fatte nel presente secolo dalla scienza archeologica, pone il Champollion, in cima a tutti quelli, che i monumenti egiziani illustrarono.

Complesso Monumentale della Pilotta: il Medagliere. Storia e documentazione, a cura di SERAFINA PENNISTRÌ, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2018, pp. 205-213.

⁹⁷ MICHELE LOPEZ, *Sulla volta della Sala detta delle Medaglie nel Ducale Museo d'Antichità di Parma eseguite dal Professore Francesco Scaramuzza*, «Il Facchino. Giornale di Scienze, Lettere, Arti e Varietà», VI, 50 (14 dicembre 1844), pp. 393-398.

L'allegoria prosegue in pieno spirito egiziano:

le due statuette, che guardano il ritratto di Champollion, ovvero il lato degli Egiziani figurano Thooth colla testa di sparviere [in realtà sarebbe Horus], dio grande, signore supremo, o sia Hermes trismegisto, e Thoot colla testa d'Ibi, signore delle divine scritture, od Hermes due volte grande. [...]

Gli ultimi acquisti di reperti per la collezione del Museo si datano al 1844 (da Roberto Palin) e al 1849 (dal parigino Claude Marguier)⁹⁸; nel frattempo era scomparsa – il 17 dicembre 1847 – anche la duchessa Maria Luigia, e i moti risorgimentali avevano catalizzato altrove l'attenzione (si pensi all'esempio del Cipelli). Solo il vecchio direttore del Museo, Michele Lopez, riuscito a mantenere l'incarico anche attraverso le turbolenze sociali e politiche, conservò l'interesse per le antichità egiziane, lavorando a un'opera di sintesi intitolata *Memorie storiche e monumentali dell'antico regno d'Egitto*, rimasta inedita in un esemplare a stampa datato al 1858⁹⁹, e il cui frontespizio è incorniciato da rappresentazioni geroglifiche, fra cui, in basso, la resa precisa del numero dell'anno 1858 preceduta dai segni per *rnpt-zp* 'anno (di regno)'. Gli altri segni sono forse ispirati a quelli del bassorilievo di Amenemone; in particolare, sopra la fascia inferiore contenente l'anno, le rappresentazioni di loto e papiro ai lati di un cerchio doppiamente barrato (il geroglifico della 'città', Gardiner O49), che richiamano gli ultimi segni della quinta colonna del rilievo, con le due piante riprodotte esattamente allo stesso modo e, sotto, due geroglifici di 'città', a rendere, nell'insieme, il concetto di 'Alto e Basso Egitto', le Due Terre, come l'Egitto era chiamato nei testi ufficiali, simboleggiato dalle due piante rappresentative. Chissà che, nella riproduzione di un unico geroglifico indicante la 'città', Lopez non intendesse significare con ciò Parma...

Qualche tempo dopo, quando ormai il Ducato si era sciolto nel Regno d'Italia, Lopez curò anche un'inventariazione completa delle collezioni del Museo (*Indicazione dei principali Monumenti Antichi del Regio Museo di Parma*, 1866, manoscritto¹⁰⁰), inclusa quella egiziana, con sue note di commento ai reperti più notevoli. Più tardi ancora, si registrano le ultime accessioni alla raccolta egiziana: nel 1885 un sarcofago tardo-tolemaico con relativa mummia (del defunto Osoroeris), dono del deputato Pietro Delvecchio al nuovo direttore, l'ex-deputato Giovanni Mariotti (che tre anni dopo sarebbe divenuto sindaco

⁹⁸ A.S.M.A.P., *Registro Acquisti*; *ivi*, *Carteggio Lopez (PAG-SANV)*, fasc. Palin Roberto; *ivi*, *Carteggio Lopez (LITT-PALI)*, fasc. Marguier.

⁹⁹ *Ivi*, ms. 87, ora in Biblioteca Palatina.

¹⁰⁰ *Ivi*, ms. 35, ora in Biblioteca Palatina.

di Parma, e poi senatore del Regno); nel 1887 due idoletti e tre scarabei, dono del conte Giovanni Sanvitale, figlio di Stefano¹⁰¹.

Sarebbe dovuto però trascorrere un centinaio d'anni dagli ultimi sforzi di Michele Lopez perché i geroglifici parmensi trovassero un nuovo cantore in Giuseppe Botti (1889-1968)¹⁰², l'egittologo ossolano di famiglia bedoniese che nei primi anni Sessanta curò il catalogo completo della collezione egizia di Parma, pubblicato nel 1964¹⁰³ in concomitanza con l'inaugurazione del nuovo allestimento, voluto dal direttore Antonio Frova¹⁰⁴. Mai veramente scomparsi, i geroglifici parmensi, nel loro eterno fascino, come tutta la civiltà che vi ruota attorno, sono tornati ancora recentemente alla ribalta col nuovissimo allestimento promosso dall'attuale direttore del Complesso Monumentale della Pilotta, Simone Verde, e progettato dall'architetto Luca Oddi¹⁰⁵, e i restauri compiuti per l'occasione hanno riportato alla luce ulteriori dettagli dei nostri reperti. L'immortalità dell'Egitto si misura anche in queste infinite manifestazioni contemporanee d'interesse e di rilettura – certo, non più pionieristiche e quasi eroiche come in quei primi decenni successivi alla decifrazione di Champollion, ma non meno ricche di sempre nuove scoperte ed entusiasmanti aspettative.

¹⁰¹ R. CONVERSI, *La formazione e gli allestimenti della Sezione Egizia*, pp. 444-445.

¹⁰² Su Giuseppe Botti cfr. in generale MARCO BOTTI, *Dal Monte Rosa alla Terra dei Faraoni. Giuseppe Botti, una vita per i papiri dell'antico Egitto*, Trento, Tangram, 2011; ID., *La riscoperta di Giuseppe Botti*, in G. BOTTI, *Una vita per la Papirologia Demotica*, pp. 36-54; N. REGGIANI, *Il Pioniere della Papirologia Demotica; Giuseppe Botti, Pioniere della Papirologia Demotica*, I, *La vita e il mondo di Giuseppe Botti*, a cura di NICOLA REGGIANI – ALESSIA BOVO, Piacenza, GM Edizioni, 2023; *Giuseppe Botti, Pioniere della Papirologia Demotica*, II, *L'opera e gli studi di Giuseppe Botti*, a cura di NICOLA REGGIANI – ALESSIA BOVO, Parma, Silva, in corso di pubblicazione.

¹⁰³ G. BOTTI, *I cimeli egizi*.

¹⁰⁴ Cfr. N. REGGIANI, *Il Pioniere della Papirologia Demotica*, pp. 23-35; ID., *Giuseppe Botti a Parma*, in *Giuseppe Botti, Pioniere della Papirologia Demotica*, I, pp. 83-106.

¹⁰⁵ Cfr. P. RAGGIO, *La collezione egizia*; LUCA ODDI, *Il progetto per il nuovo allestimento della Sezione Egizia del Museo Archeologico Nazionale di Parma*, in *Giuseppe Botti, Pioniere della Papirologia Demotica*, I, pp. 133-143.

IL VIAGGIO IN ITALIA DI MICHELE LOPEZ (1824)

Alessandra Mazza
Università degli Studi di Pavia

Alcuni documenti inediti conservati presso l'Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Parma testimoniano il viaggio di studio in Italia compiuto da Michele Lopez, futuro direttore del Museo, nel 1824. Il viaggio, finanziato dal Ducato, durò quasi un anno, e toccò sia città che erano tappe fisse del *Grand Tour*, sia centri che rientravano meno frequentemente negli itinerari dei viaggiatori, come Livorno, Pisa e Pistoia. Gli appunti e le lettere di Lopez forniscono nuove informazioni sulla formazione di un archeologo di inizio XIX secolo: infatti, i suoi interessi non si fermavano alle antichità, ma spaziavano anche in epoche successive, compreso il Medioevo, dimostrando lo svilupparsi di una nuova mentalità legata alla riscoperta dei 'secoli bui', che cominciava a diffondersi in quel periodo.

Parole chiave: Michele Lopez; archeologia; XIX secolo; Grand Tour; secoli bui.

The present paper reconstructs Michele Lopez's study trip throughout the Italian peninsula through unpublished documents preserved in the historical archive of the National Archaeological Museum of Parma. During the journey, funded by the Duchy, Lopez visited both some great cities which were usually part of the Grand Tours, and smaller cities like Livorno, Pisa, and Pistoia. His notes and letters convey new information about the education of a 19th-century archaeologist: indeed, his interests didn't concern only antiquities, but also included the Middle Ages, a fact that demonstrates how the rediscovery of the so-called 'Dark ages' was beginning to spread in those years.

Keywords: Michele Lopez; Archaeology; XIX century; Grand Tour; Dark Ages.

Nell'archivio del Museo Archeologico Nazionale di Parma, attualmente depositato presso la Biblioteca Palatina, è conservato un manoscritto, sinora inedito, con segnatura «Ms. 85 - Michele Lopez, Viaggi in Italia e in Europa»¹. Il fascicolo contiene le lettere che Michele Lopez, direttore del Museo dal 1825 al 1867, scrisse durante il suo viaggio in Europa del 1853, che non saranno trattate in questa sede ma che potrebbero essere oggetto di una ricerca futura, e tutto il materiale che riguarda più da vicino il tema di questo articolo, cioè il viaggio di studio in Italia effettuato da Lopez nel 1824.

Questo materiale è costituito da un volume in cui lo stesso Lopez ricopiò le lettere che inviò durante la sua assenza da Parma, tre rapporti (scritti da Firenze, Roma e Napoli) indirizzati a Ferdinando Cornacchia, allora presidente dell'Interno del Ducato di Parma e Piacenza, e infine due taccuini dedicati, rispettivamente, alla parte di viaggio nell'Italia peninsulare e a quello compiuto in Sicilia. Nel primo taccuino manca, purtroppo, una parte dedicata a Roma e credo probabile che Lopez avesse anche compilato un terzo taccuino, andato perduto o ancora da rintracciare, dedicato esclusivamente al suo soggiorno romano, dato che questa parte, come vedremo, fu la più consistente dell'intero viaggio. Mi sembra utile segnalare che all'interno del manoscritto 85 è conservato anche il resoconto di un viaggio che però non è pertinente a quello di Lopez, poiché tocca luoghi che non furono da lui raggiunti (come ad esempio Malta): questo viaggio è sicuramente databile dopo il 1839, poiché viene citata la ferrovia Napoli-Portici, inaugurata in quell'anno.

Nato nel 1795 da una famiglia di origine spagnola, Michele Lopez nel 1816 entrò, come alunno, nel Museo, sotto la guida dell'allora direttore Pietro De Lama. Grazie all'interessamento dello stesso De Lama², ottenne il finanziamento da parte del Ducato per il viaggio di studio che fece a Firenze, Napoli, Roma e Sicilia nel 1824, viaggio che fu costretto a terminare quando fu richiamato a Parma per le gravi condizioni di salute di De Lama, a cui succedette ufficialmen-

¹ PARMA, ARCHIVIO STORICO DEL MUSEO ARCHEOLOGICO, COMPLESSO MONUMENTALE DELLA PILOTTA (A.S.M.A.P.), *Manoscritti*, 85. Questo contributo è parte della mia tesi di laurea magistrale *Il viaggio in Italia di Michele Lopez (1824): appunti inediti su collezioni e scavi archeologici*, discussa nell'a.a. 2020-2021 presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (relatrice prof.ssa Anna Maria Riccomini). Ringrazio il personale della Biblioteca Palatina che mi ha favorito, con grande disponibilità, nella consultazione dei manoscritti. Ringrazio la prof.ssa Anna Maria Riccomini per i preziosi suggerimenti e consigli che mi ha fornito nella redazione del contributo.

² Anche il De Lama (1760-1825) effettuò un viaggio di studio tra il 1790 e il 1791: egli si spinse fino a Napoli, ma non raggiunse la Sicilia, meta toccata invece dal Lopez. Su tale viaggio si veda *Il viaggio in Italia di Pietro De Lama. La formazione di un archeologo in età neoclassica*, a cura di ANNA MARIA RICCOMINI, Pisa, ETS, 2003.

te nel maggio 1825, dirigendo il Museo fino al pensionamento nel 1867³. Come ricordato da Pigorini, Michele Lopez effettuò il viaggio per poter studiare le antichità al di fuori dei confini ducali, dal momento che quelle possedute nel Museo di Parma erano in quel momento rappresentate, quasi unicamente, dai ritrovamenti della città di Veleia⁴.

Il viaggio iniziò nel febbraio del 1824 da Bologna, dove Lopez soggiornò due giorni, per spostarsi poi a Firenze, dove rimase fino all'inizio di aprile. Durante il soggiorno a Firenze effettuò alcune visite a città vicine: in giornata visitò Fiesole e, in seguito, trascorse alcuni giorni a Pisa, sostando lungo il percorso a Lucca, Pistoia e Livorno.

Dal 12 aprile Lopez è a Roma, dove soggiornò fino alla fine di luglio. Durante il soggiorno romano non si limitò a studiare i monumenti e le antichità presenti in città ma, partecipando alle visite di istruzione del celebre archeologo Antonio Nibby, di cui seguì le lezioni universitarie, ebbe la possibilità di studiare anche le antichità dei dintorni di Roma. Con Nibby visitò Tivoli, Frascati, Tuscolo, Albano, Nemi, Ostia, Palestrina, Veio e i resti dell'antica Boville, che si iniziavano a scoprire proprio in quegli anni.

All'inizio di agosto, transitando per Velletri, Terracina e Capua, Lopez giunse a Napoli. Qui studiò le antichità del Museo Borbonico e non mancò di visitare le mete classiche di Pompei ed Ercolano. Altre mete durante il soggiorno napoletano furono le antichità delle città di Baia e Pozzuoli, così come i Campi Elisi e il lago d'Averno, luoghi collegati a quell'immaginario mitologico che tanto affascinava i viaggiatori dell'epoca. Michele Lopez si spinse fino a Paestum, dove la 'riscoperta' dei templi, relativamente recente, aveva aperto

³ Per una nota biografica su Michele Lopez e sulla sua attività come direttore vedi MANUELA CATARSI, *Michele Lopez direttore del Museo da Ducale a Nazionale: breve storia del Museo d'Antichità dalle origini all'Unità d'Italia*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», s. IV, LXI (2012), suppl., pp. 143-170, e il ricordo di Luigi Pigorini (1842-1925), allievo e successore del Lopez, LUIGI PIGORINI, *Notizie biografiche del Comm. Michele Lopez Direttore emerito del Museo d'Antichità di Parma*, Camerino, Savini, 1880. Sull'archeologia e il Museo ducale nell'epoca di Maria Luigia vedi MARIA BERNABÒ BREA – MANUELA CATARSI – PIERA SARONIO – MARIA PIA CESARETTI – CRISTIANA TARASCONI, *Il Museo, le collezioni, le ricerche, l'interesse per l'archeologia in epoca ludoviciana*, in *Maria Luigia donna e sovrana. Una corte europea a Parma 1815-1847. Saggi*, Parma, Guanda, 1992, pp. 80-90; MANUELA CATARSI – MICHELE DALL'AGLIO – PATRIZIA RAGGIO, *L'archeologia al tempo di Maria Luigia. Collezioni museali, scavi e ritrovamenti*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», s. IV, LXVIII (2016), pp. 235-247.

⁴ L. PIGORINI, *Notizie biografiche*, p. 4. Lopez a Parma poteva studiare solamente le antichità veleiate poiché, come noto, la collezione Farnese, composta anche da diverse antichità, fu trasferita a Napoli da Carlo III a partire dal 1734.

il dibattito sulla loro origine: si trattava di monumenti etruschi o erano greci? Lopez si recò appositamente sul posto per esprimere un giudizio, che restò in sospeso fino alla visita ai templi di Agrigento.

La Sicilia, visitata nel mese di settembre, è l'ultima tappa del viaggio. Qui Lopez vide Palermo e, soprattutto, Agrigento e i suoi templi. Per motivi economici il soggiorno in Sicilia fu di breve durata, e Lopez sarebbe tornato di nuovo a Roma in ottobre, dove si sarebbe trattenuto fino alla fine dell'anno, per poi rientrare definitivamente a Parma. La città in cui Michele Lopez soggiornò più lungamente fu Roma, dove sappiamo che frequentò alcuni artisti parmigiani che vi si trovavano in quel momento, come Stanislao Campana⁵ e Ferdinando Boudard, figlio del più celebre Jean Baptiste, scultore che lavorò per anni alla corte ducale di Parma⁶. Grazie alla corrispondenza che Boudard teneva con De Lama abbiamo alcune piccole testimonianze del soggiorno romano di Lopez: egli abitava a Palazzo Poli, presso la Fontana di Trevi, e fu introdotto all'Accademia di Archeologia dallo stesso Boudard⁷.

Uno degli aspetti più interessanti del periodo trascorso a Roma è la frequentazione delle lezioni universitarie di Antonio Nibby (Fig. 1), uno dei più celebri archeologi della sua epoca⁸. Durante le sue lezioni, tenute sul campo,

⁵ Stanislao Campana (1794-1864) è un pittore oggi quasi dimenticato, ma in vita fu molto apprezzato per le sue grandi capacità artistiche. Fu allievo di Biagio Martini e si trasferì a Roma nel 1822 dopo aver vinto il Gran Premio annuale di pittura istituito dall'Accademia di Belle Arti di Parma. Questo premio permetteva al vincitore, finanziato dal Ducato, di soggiornare diciotto mesi a Roma per perfezionare la tecnica acquisita nell'Accademia. Per una biografia del Campana si veda GIUSEPPINA ALLEGRI TASSONI, *Il pittore Stanislao Campana*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», s. IV, XXXV (1983), pp. 261-270.

⁶ Ferdinando, di cui si hanno scarse notizie biografiche ma che è ricordato dalle fonti come mediocre pittore e discreto restauratore, nacque a Parma nel 1760. Suo maestro di pittura fu Antonio Bresciani, sotto la cui guida vinse il premio di composizione e quello di disegno del nudo all'Accademia di Belle Arti, di cui divenne accademico d'onore nel 1796. Dal 1781 si stabilì a Roma, dove visse stipendiato dal Ducato di Parma. La data di morte riportata nei dizionari biografici è il 1825 (vedi ad esempio ROBERTO LASAGNI, *Boudard, Ferdinando*, in *Dizionario Biografico dei Parmigiani*, I, Parma, PPS, 1999, p. 717 e SERENITA PAPALDO, *Boudard, Ferdinando*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, XIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, p. 515), ma chi scrive ha visto nel carteggio Lopez (A.S.M.A.P., *Direzione Lopez-Lettere di Privati*, lettere di Ferdinando Boudard) una serie di lettere scritte da Boudard da Roma e datate fino al 1831; credo quindi che la data di morte possa essere rivista in possibili futuri studi.

⁷ GIORGIO MONACO, *Le lettere da Roma di Ferdinando Boudard a Pietro de Lama dal 1821 al 1824 e la loro importanza storico-artistica*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», s. IV, V (1953), pp. 183-307: 292.

⁸ Antonio Nibby (1792-1839) fu uno dei più importanti studiosi delle antichità romane della sua epoca. Fondamentali restano tutt'oggi alcune sue identificazioni: la basilica di Massenzio,



Fig. 1: Ritratto di Antonio Nibby tratto da *Roma nell'anno 1838 descritta da Antonio Nibby*, Roma, Tipografia delle belle arti, 1838

Michele Lopez visita alcuni celebri edifici romani, come la Piramide Cestia, la Basilica di San Paolo (appena distrutta dall'incendio del 1823) e le Terme di Caracalla, dove vide i celebri mosaici con figure di atleti, allora appena scoperti e oggi conservati ai Musei Vaticani, dalla datazione ancora incerta e che intuì appartenere ai secoli tardi dell'Impero⁹: «Osservai in queste terme

fino al 1818 ritenuta il *Templum Pacis* di Vespasiano, l'attribuzione nel 1825 a Massenzio del circo precedentemente ritenuto di Caracalla, e ai fratelli Quintili della villa presente al V miglio della Via Appia (1828-1829). Importanti sono alcune sue pubblicazioni sulle antichità dei dintorni di Roma, a cui dedicò la maggior parte dei suoi studi: *Viaggio antiquario ne' contorni di Roma* (1818-1819), *Carta de' dintorni di Roma secondo le osservazioni di Sir William Gell e del Prof. A. Nibby* (1827) e il relativo commento *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta de' dintorni di Roma* (1837). Nel dicembre 1820 vinse il concorso per la cattedra di archeologia dell'Archiginnasio romano, dove integrava lezioni in aula a lezioni sul campo (monumenti, siti archeologici) di cui fu testimone anche Lopez. Per una nota biografica su Nibby si veda MASSIMILIANO VALENTI, *Antonio Nibby*, in *Colli Albani. Protagonisti e luoghi della ricerca archeologica nell'Ottocento. Catalogo della mostra (Monte Porzio Catone, 23 settembre-23 ottobre 2011)*, a cura di MASSIMILIANO VALENTI, Frascati, Libreria Cavour Editore, 2011, pp. 61-63; ADRIANO RUGGERI, *Nibby, Antonio*, in *DBI*, LXXVIII, 2013, pp. 308-311.

⁹ Si tratta di due grandi mosaici che pavimentavano due esedre semicircolari che si aprivano sulla palestra nord-ovest e sulla quella sud-est. Furono scoperti nel corso degli scavi voluti dal conte

alcuni Mosaici da pochi di scoperti fra i quali uno figurato rappresentante teste virili, un discobulo, ed un ginnasiarca il quale aveva vicino scritto il suo nome così IOBIANUS, grandi nel vero, non dispregievoli, ma dello stile di decadenza»¹⁰.

Nuove e interessanti informazioni emergono soprattutto dalle gite che Lopez fece nei dintorni di Roma, sempre in occasione delle lezioni di Nibby. Egli stesso racconta, ad esempio, che insieme ad alcuni compagni scoprì, nei pressi dell'osteria delle Frattocchie, i resti di un'antica città, fino a quel momento passati inosservati:

la nostra compagnia si divise in due punti una col Professore ritornò sulla via Appia, l'altra con me si diresse per scorciatoia alla Frattocchia. Arrivati che fummo in una piccol valle vedemmo con molta nostra sorpresa un ponte antico di due archi uno però al tutto rovesciato, ci avvicinammo a questo ponte, ed io fui il primo ad osservare che sulla vetta del colle vicino vi erano tracce di antiche mura da cui dipartivasi una strada selciata di grossi poligoni, la quale passava poi sul ponte istesso. Contenti di aver ciò veduto arrivammo alla Frattocchie. Dopo poco tempo arrivò pure l'altra compagnia col Professore Nibby, e tosto lo venni avvertito di quanto noi avevamo veduto. Mi pregò che lo accompagnassi colà, e vi ritornai di nuovo guidando tutta la compagnia Nibbiana. Osservammo il ponte, la strada, e le mura, entrammo nel loro recinto, e vi ritrovammo gli avanzi di una piscina, di un sepolcro, e di un colombario. Il Professore riconobbe che quivi doveva esservi stata un'antica città finora a tutti sconosciuta, perché da niuno è fatta menzione che in questi luoghi esistessero antiche ruine, per la qualcosa io fui con lieve mio piacere, salutato dal Professore stesso come il primo ad averne dato avviso¹¹.

vicentino Egidio Girolamo Di Velo. Si possono dividere in Mosaico Maggiore (quello più conservato situato nell'edra nord-ovest) e Mosaico Minore (quello meno conservato situato nell'edra sud-est). La datazione dei mosaici è ancora oggetto di dibattito: alcuni studiosi li ritengono contemporanei alla costruzione delle Terme, quindi di età severiana, mentre altri hanno proposto una datazione al IV secolo, quando le Terme furono oggetto di alcuni restauri; vedi ANTONIO INSALACO, *I mosaici degli atleti dalle Terme di Caracalla: una nuova indagine*, «Archeologia classica», XLI (1989), pp. 293-327; KLAUS WERNER, *Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen*, Città del Vaticano, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, 1998, pp. 217-251; PAOLO LIVERANI – GIANDOMENICO SPINOLA, *Vaticano. I mosaici antichi*, Milano-Città del Vaticano, Franco Maria Ricci-Musei Vaticani, 2002, tavv. 114-115.

¹⁰ A.S.M.A.P., *Manoscritti*, 85, lettera al padre, Roma, 24 aprile 1824. Le due figure citate da Lopez si trovano nel Mosaico Minore: un arbitro (ginnasiarca) intento a proclamare un vincitore, con l'iscrizione del nome IOBANUS (A. INSALACO, *I mosaici degli atleti*, p. 310, fig. 15) e un discobolo imberbe (*ivi*, p. 310, fig. 16).

¹¹ A.S.M.A.P., *Manoscritti*, 85, lettera al padre, Roma, 26 giugno 1824.

La descrizione di Lopez può essere confrontata con quella pubblicata da Nibby alcuni anni più tardi¹², dalla quale possiamo dedurre che Lopez scoprì i resti di quella che Nibby riteneva essere l'antica *Apiolae*¹³. Questa identificazione oggi non è più accettata, dal momento che questa antica cittadella latina è stata identificata a Castel Savello, tra Pavona e Albano¹⁴.

Durante il suo soggiorno romano, Michele Lopez si recò anche a visitare, su suggerimento di De Lama, le rovine dell'antica *Bovillae*¹⁵, i cui scavi erano stati avviati solo l'anno precedente, nel 1823, grazie all'intervento dell'archeologo Giuseppe Tambroni¹⁶, coadiuvato dall'architetto modenese Luigi Poletti¹⁷. I resti archeologici, che non lo entusiasmarono, vengono così descritti:

Le ruine di Boville non sono al certo dispregievoli, ma non meritano però che se ne faccia rumor grande. Le ho esaminate tutte colla pianta topografica dell'ottimo Tambroni. Il primo monumento che si presenta degno di essere osservato, e più vicino alla strada è certamente il monumento sepolcrale di forma rotonda di buonissima costruzione di pietre poligone di peperino unite senza cemento, e restaurato forse con troppa magnificenza dal Sig. Poletti. Questo monumento viene creduto dal Professor Nibby un sacrario della Gente Giulia, diverso però da quello che tale viene creduto sul Tambroni e di cui poche ruine vi rimangono. Poche ruine pure rimangono del Teatro, si riconoscono però la curva della platea, quella delle gradinate, e la linea della scena, in cui si vede ancora a suo luogo una mezza colonna di peperino; vidi pure fra queste ruine un frammento di base attica pure di peperino. Quattro sono gli archi delle carceri del circo che tuttora in piedi rimangono di atri due se ne veggono le traccie. Questi archi sono di pietre quadrate di peperino unite in alcuni luoghi con cemento. Le traccie pure di tutto il circo si riconoscono ora tutte ricoperte di spini, e di grandi

¹² ANTONIO NIBBY, *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta de' dintorni di Roma di A. Nibby*, I, Roma, Tipografia delle belle arti, 1837, pp. 215-219.

¹³ Nibby non cita il nome di Lopez, attribuendosi la scoperta dei resti (*ivi*, p. 215).

¹⁴ GIOVANNI MARIA DE ROSSI, *Forma Italiae*, IX, *Regio I: Latium et Campania: Apiolae*, Roma, De Luca, 1970, pp. 62-66.

¹⁵ Su *Bovillae* in generale ID., *Forma Italiae*, XV, *Regio I: Latium et Campania: Bovillae*, Firenze, Olschki, 1979.

¹⁶ Le prime informazioni sulla scoperta dell'esatta ubicazione di *Bovillae* furono pubblicate da Tambroni in una lettera diretta proprio a De Lama (GIUSEPPE TAMBRONI, *Intorno alcuni edifici ora riconosciuti dell'antica città di Boville. Due lettere del cav. Giuseppe Tambroni e di Luigi Poletti al ch. signor Pietro de Lama, direttore dell'Imperiale e Regio Museo d'antichità in Parma*, Roma, presso Giuseppe Salviucci, 1823). Sulla figura di Tambroni (1776-1824), archeologo bolognese di origine parmense, vedi MARIA PIA CASALENA, *Tambroni, Giuseppe*, in *DBI*, XCIV, 2019, pp. 374-375.

¹⁷ A Poletti (1792-1864) si deve la prima planimetria degli scavi e degli edifici di *Bovillae*, pubblicata da Tambroni (vedi *supra* nota 16).

arbusti: Nel mezzo quasi di questo circo si vede un pezzo di colonna di marmo creduta la spina. La piscina è di cattivissima costruzione laterizia, divisa da un muro coperto di opus signinum; entro questa piscina vi conservano frammenti di cornici, e di capitelli di peperino. Si riconoscono ora appena le tracce della antica strada perché sono stati levati, e volti i selci che la coprivano, e ciò con poco onore di chi presiede a questa cosa. Non potemmo vedere le tracce dell'arco marcato da Tambroni, e le vestigia del mosaico, ciò non ci fece meraviglia, perché nessuna cura vedo porsi per conservare questi avanzi¹⁸.

Questa testimonianza ci permette di avere una nuova panoramica della situazione degli scavi di *Bovillae* che può risultare utile in quanto, come già lamentava Lopez, si pose poca cura al mantenimento di queste antichità, e già pochi decenni dopo alcuni edifici da lui visti erano scomparsi¹⁹.

Nella documentazione del soggiorno romano troviamo anche le testimonianze del ritrovamento di due statue famose. La prima riguarda il celebre 'Poseidone Laterano', replica romana da un modello bronzeo di Lisippo, oggi conservato al Museo Gregoriano Profano²⁰, che Lopez vide ancora in stato frammentario e temporaneamente depositato in una casa di Porto: «una statua senza braccia, e gambe creduta di Nettuno nell'atteggiamento del Nettuno delle medaglie di Carteia»²¹. Sappiamo che il Poseidone Laterano (Fig. 2) venne scoperto proprio nel 1824 a Porto e, grazie al confronto con una moneta proveniente da Carteia (Fig. 3)²², la zecca spagnola romana citata da Lopez, possiamo

¹⁸ A.S.M.A.P., *Manoscritti*, 85, lettera a Pietro De Lama, Roma, 28 giugno 1824.

¹⁹ Come testimoniato anche da Lopez, la strada antica era già stata divelta l'anno precedente alla sua visita, e anche il monumento sepolcrale rotondo da lui descritto venne distrutto intorno al 1845 (vedi al riguardo ANDREA PANCOTTI, *La scoperta e la distruzione dei resti monumentali di Bovillae*, in *Colli Albani. Protagonisti e luoghi*, pp. 178-184).

²⁰ WOLFGANG HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I, *Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, hrsg. von HERMINE SPEIER, Tübingen, Wasmuth, 1963, pp. 798-799, n. 1118; PAOLO MORENO, *Una cretula di Cirene e il Posidone del Laterano*, «Quaderni di Archeologia della Libia», VIII (1976), pp. 81-98, figg. 5-9; ID., *Vita e arte di Lisippo*, Milano, Il Saggiatore, 1987, pp. 159-162, fig. 94; CHRISTIANE VORSTER, *Katalog der Skulpturen, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano profano ex Lateranense*, II, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit*, I, *Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1993, pp. 68 e segg., n. 27, figg. 125-132; *Lisippo. L'arte e la fortuna*, progetto di PAOLO MORENO, Milano, Fabbri, 1995, p. 222, fig. 4.33.3.

²¹ A.S.M.A.P., *Manoscritti*, 85, lettera al padre, Roma, 5 giugno 1824.

²² Nella monetazione romana di questa zecca si trova, infatti, sul rovescio, l'immagine di un Poseidone con gli attributi del tridente e del delfino e con la gamba destra sollevata su una roccia, nella stessa posa del 'Poseidone Laterano': ANDREW BURNETT – MICHEL AMANDRY – PÈRE PAU RIPOLLÈS, *Roman Provincial Coinage*, I, *From the death of Caesar to the death of Vitellius* (44



Fig. 2: *Poseidone Laterano*, 160 d.C. circa, Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano



Fig. 3: Moneta romana da Carteia, rovescio, I a.C.- I d. C. (da Roman Provincial Coinage)

essere sicuri che il nostro archeologo vide proprio questa statua, all'epoca non ancora restaurata²³.

La seconda statua su cui i documenti di Lopez ci forniscono nuove informazioni è la celebre erma bicipite di Seneca e Socrate, oggi conservata negli Staatliche Museen di Berlino²⁴. Anche in questa occasione fu De Lama a chiedere a Lopez di studiare per lui l'erma, nutrendo dei dubbi sulla autenticità dell'iscrizione «SENECA», incisa su un lato:

BC-AD 69), London-Paris, British Museum Press-Bibliothèque Nationale de France, 1992, n. 122. Il riferimento iconografico alle monete di Carteia ben documenta la competenza numismatica di Lopez: un ramo del sapere ancora imprescindibile, all'epoca, per ogni studioso di antichità.

²³ Sappiamo che il Poseidone Laterano fu restaurato nel corso del XIX secolo seguendo il modello di alcune monete coniate a Corinto in epoca imperiale: il braccio destro è appoggiato sulla gamba destra e, nel restauro moderno, furono aggiunti la prora della nave (che doveva originariamente essere una roccia) su cui poggia la gamba destra, e il delfino, che in origine doveva fare da supporto al piede destro sollevato (*Lisippo*, pp. 220-221).

²⁴ L'erma presenta, incise sui busti, due scritte identificative: SENECA in latino e ΣΟΚΡΑΤΗΣ (Socrate) in greco, CARL BLÜMEL, *Katalog der Sammlung antiker Skulpturen im Berliner Museum*, VI, *Römische Bildnisse*, Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 1933, p. 44, n. R 106, tav. 71; LUCIA AMALIA SCATOZZA HÖRICH, *Il volto dei filosofi antichi*, Napoli, Bibliopolis, 1986, p. 213, figg. 89-90; *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, verfasst und neubearbeitet von KARL SCHEFOLD, Basel, Schwabe, 1997, p. 376, fig. 244; PAUL ZANKER, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino, Einaudi, 1997, p. 228, fig. 124.

Leggendo nel volume degli atti dell'Accademia Romana la dissertazione del Sig. Prof. Re Romano intorno all'Erma bicipite trovata nell'ora villa del Principe della Pace, debbo la pregare di volerla esaminare attentamente singolarmente nel nome SENECA, giacché ho dei fortissimi sospetti che sia scritta apocrifamente, e mi confermano in tal sospetto oltre il luogo ove si legge, le molte ragioni, non ricercate dal lettore, per autenticarne la genuinità²⁵.

L'erma fu scoperta a Roma nel 1813 a Villa Mattei sul Celio, durante alcuni lavori voluti dal 'principe della pace' Manuel Godoy, e fu pubblicata per la prima volta nel 1816 da Lorenzo Re²⁶, il cui lavoro venne ristampato nelle *Dissertazioni dell'Accademia Romana di Archeologia* del 1823, dove poté leggerlo De Lama. Come testimoniano anche le sue parole, l'iscrizione «SENECA» suscitò negli antiquari non pochi dubbi sulla sua autenticità, dato che l'immagine a cui è associata non ripropone l'effigie emaciata e sofferente, all'epoca canonica, del filosofo romano, ben rappresentata dal tipo ritrattistico del cosiddetto Pseudo Seneca²⁷, ma al contrario l'erma mostra una figura calva, sbarbata e ben pasciuta²⁸. Oggi sia il busto, copia del III secolo di un originale del 50-60 d.C., sia

²⁵ A.S.M.A.P., *Direzione Lopez-Lettere di Privati*, lettera di Pietro De Lama, 26 luglio 1824.

²⁶ Lorenzo Re nel suo testo difese l'autenticità dell'immagine di Seneca e della scritta che l'accompagnava; LORENZO RE, *Seneca e Socrate erme bicipite trovato da S. A. S. il principe della Pace nelle scavazioni della sua villa Celimontana già Mattei. Illustrazione di Lorenzo Re romano*, Roma, dalle stampe di Paolo Salviucci e figlio, 1816.

²⁷ Fu Fulvio Orsini, bibliotecario dei Farnese, a interpretare erroneamente questo ritratto come quello del filosofo romano. Conosciamo circa quaranta repliche di questo ritratto, che doveva rappresentare un personaggio celebre dell'antichità non ancora identificato (sono stati proposti i nomi di Esiodo, Esopo, Aristofane, Euripide ed il poeta romano Ennio). Per un elenco delle repliche vedi GISELA MARIE AUGUSTA RICHTER, *The portraits of the Greeks*, I, London, Phaidon Press, 1965, pp. 58-61, nn. 1-38. All'epoca del Lopez uno degli esemplari più celebri del tipo era quello proveniente dalla Villa dei Papiri di Ercolano: MARIA RITA WOJCIK, *La Villa dei Papiri ad Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia tardorepubblicana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986, pp. 97-99, n. C7, tavv. LIII-LIV; RICHARD NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung romischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1988, p. 155, n. 14.69; CAROL C. MATTUSCH – HENRY LIE, *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and afterlife of a sculpture collection*, Los Angeles, Paul Getty, 2005, pp. 249-253, figg. 5.137-5.144; *La villa dei Papiri*, a cura di VALERIA MOESCH, Milano, Electa, 2009, p. 68, n. 29.

²⁸ Secondo gli studiosi moderni, questo tipo di rappresentazione si spiegherebbe con l'intenzione di Seneca di farsi raffigurare non come filosofo, ma come uomo politico romano; in questo modo si spiega anche l'assenza della barba, tipica invece dei filosofi, come ci si aspettava da un uomo pubblico romano della metà del I secolo d.C. Su questo e altri aspetti dell'iconografia di Seneca vedi LUISA FRANCHI DELL'ORTO, *Sull'iconografia di Seneca*, in *Seneca. Mostra bibliografica e iconografica. Teatro dei Dioscuri, Roma, 19 gennaio-24 febbraio 1999*, a cura di FRANCESCA NIUTTA – CARMELA SANTUCCI, Roma, Palombi, 1999, pp. 27-41.

l'iscrizione, sono unanimemente ritenuti autentici, e anche Lopez fugò i dubbi di De Lama su quest'ultima: «Ho esaminato scrupolosamente l'erma bicipite di Seneca, e Socrate trovata nella villa del principe della Pace, e mi son sembrati veramente antichi i nomi ci vi sono scritti. Il mio giudizio però sarebbe nullo, se non fosse appoggiato a quelli dell'Amati, del Professor Nibby, e del Melchiorri»²⁹. Michele Lopez ci lascia, inoltre, una curiosa testimonianza segnalatagli da Girolamo Amati³⁰, che fu tra i primi studiosi a vedere l'erma, insieme a Giulio Peticari³¹ e Luigi Biondi³², sul ritrovamento e sui dubbi sollevati, soprattutto da Visconti³³, circa l'autenticità dell'iscrizione:

Appena fu scoperta quell'erma Amati ne venne avvertito, e stava pranzando con Peticari, e Biondi e né vi ebber finito, che corsero immediatamente alla suddetta villa. Le lettere sull'erma erano scritte appena leggevano, stanteché di terra venivano ancora coperte. L'Amati, collo stuzzicadenti, che teneva per anco in bocca levò l'antica patina, e levantosi il cappello fece un grand'inchino a il prezioso monumento. Né fece meraviglia all'Amati il leggere la parola Seneca in un busto di persona grassa, giacché così tosto pensò, aver voluto l'artista piuttosto rispettare il volto di Seneca distinto col nome di Oratore per alcuni frammenti di Eloquenze che di lui ci rimangono, che quello del maestro di Nerone, il quale

²⁹ A.S.M.A.P., *Manoscritti*, 85, lettera a Pietro De Lama, Roma, 12 ottobre 1824.

³⁰ Girolamo Amati (1768-1834) fu filologo, epigrafista e archeologo. Nato a Savignano sul Rubicone, fu instradato agli studi giuridici, che però abbandonò per dedicarsi allo studio delle antichità. Giunse a Roma nel 1796, come segretario di monsignor Lorenzo Caleppi. Qui lavorò presso l'Archivio Vaticano e poi come scrittore di greco presso la Biblioteca Vaticana. Scrisse una ventina di saggi epigrafici, pubblicati dal 1819 sul *Giornale Arcadico*. Sull'Amati vedi ARMANDO PETRUCCI, *Amati, Girolamo*, in *DBI*, II, 1960, pp. 673-675.

³¹ Giulio Peticari (1779-1822) fu un poeta e scrittore molto celebre in vita. Nato in una famiglia nobile a Savignano sul Rubicone, fondò nella sua città natale un'Accademia arcadica insieme al suo concittadino Girolamo Amati. Nel 1812 sposò Costanza Monti, figlia del poeta Vincenzo, con cui visse tra la città natale, la Lombardia e Roma. Qui fu tra i fondatori, con Girolamo Amati, Bartolomeo Borghesi, Salvatore Betti, Luigi Biondi, del *Giornale Arcadico*. Per una nota biografica su Peticari si veda SIMONA BRAMBILLA, *Peticari, Giulio*, in *DBI*, LXXXII, 2015, pp. 517-520.

³² Luigi Biondi (1776-1839) fu sia poeta che archeologo. Lavorò principalmente per Marianna di Savoia, duchessa di Chiabrese, che lo volle come 'maggior-domo'. Tra il 1817 e il 1823 giudicò gli scavi che la duchessa gli commissionò nella tenuta di Tormarancia, i cui ritrovamenti pubblicò in uno studio del 1843. Su incarico di Carlo Felice, fratello di Marianna e re di Sardegna, dal 1824 continuò gli scavi dell'antica *Tusculum*, presso la Villa Rufinella, a Frascati. Sulla figura di Biondi vedi VIVIANA JEMOLO, *Biondi, Luigi*, in *DBI*, X, 1960, pp. 534-535.

³³ Ennio Quirino Visconti, tra i più celebri antiquari dell'epoca, fu uno dei più convinti sostenitori della falsità di questa immagine di Seneca, arrivando a sostenere che l'iscrizione sull'erma potesse essere un «abbaglio» del lapicida (vedi *Iconografia romana di Ennio Quirino Visconti*, II, *Le opere di Ennio Quirino Visconti. Classe prima*, Milano, presso gli editori, 1819, pp. 430-432).

viene universalmente riconosciuto per esser stato assai magro, e macilento. Né avvi contraddizione nel vedere il volto del filosofo Socrate, unito con quello di Seneca l'oratore, il quale poteva essere filosofo esso pure. Mi soggiunse in oltre il cl. Amati, che fu bensì mosso dubbio intorno la sincerità di quella leggenda da questi Sig.ri Visconti, ma ché egli stesso li dissipò già modo che se costoro avessero stampato contro la legittimità di quelle epigrafi, egli avrebbe pure stampato un elenco di trenta persone per fama, e per meriti distinte, e questi testimoni oculari del ritrovamento dell'erma, che avrebbero attestato essere quelle leggende sincere ed antiche³⁴.

Questa inedita testimonianza di Lopez ci informa che alcuni studiosi dell'epoca, nonostante ritenessero autentica la scritta SENECA, la interpretarono non come un riferimento al più famoso filosofo, ma al padre, Seneca il Vecchio (50/60 a.C.-ante 41 d.C.), conosciuto come Oratore³⁵. Evidentemente era ancora preponderante l'idea di un Seneca «assai magro» e «macilento», che aveva portato a individuarne il ritratto, come già accennato, nello Pseudo-Seneca.

Il viaggio di studio di Lopez si caratterizza per la visita a città che non erano solitamente tra le mete principali dei viaggiatori, e per questo motivo la documentazione che le riguarda assume una particolare rilevanza. Ad esempio, visitando Fiesole egli testimonia la recente scoperta dei resti dell'antico teatro romano (che lui interpreta come vestigia di un anfiteatro), in parte ricoperti dall'acqua e lasciati in stato di semiabbandono:

Pochi anni sono fu fatto uno scavo dietro la Cattedrale, e si scopersero alcune vestigia di un antico Anfiteatro, il quale non dovea essere punto spazioso. In questi avanzi vi ho riconosciuto la precinzione esterna, ed i gradini che dovevano posare sul podio. Mi è sembrato poi di vedere i corridoi, ove ora scorre acqua, che mettevano alle gradinate: non vorrei però aver traveduto³⁶.

Sappiamo che lo scavo a cui si riferisce Lopez fu avviato nel 1809: in quell'anno il barone prussiano Frederich von Scherlestein, un collezionista di antichità, ottenne dai canonici di Fiesole il permesso di scavare in un terreno adiacente alla cattedrale e in breve riportò alla luce i gradini della cavea e la precinzione esterna dell'edificio, di cui probabilmente si era persa memoria

³⁴ A.S.M.A.P., *Manoscritti*, 85, lettera a Pietro De Lama, Roma, 12 ottobre 1824.

³⁵ *La letteratura latina della Cambridge University*, II, *Da Ovidio all'epilogo*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 661-663.

³⁶ A.S.M.A.P., *Manoscritti*, 85, rapporto al presidente dell'Interno, Firenze, 23 marzo 1824.

nel Medioevo³⁷. Lo scavo venne però presto abbandonato e il terreno tornò a essere utilizzato per funzioni agricole dal Capitolo della cattedrale: fu appunto in questo stato che lo vide Lopez³⁸.

Altre tappe toscane furono Pisa, Lucca, Pistoia e Livorno. Lucca è l'unica delle quattro che non gli destò molto interesse, al contrario di quello che succedeva per altri viaggiatori³⁹, probabilmente perché vi trascorse poche ore e visitò solo poche chiese, ma giudicò «rimirabile» l'atrio del Duomo, dove fu testimone del funerale di Maria Luisa di Borbone-Spagna (1782-1824), duchessa di Lucca dal 1817⁴⁰.

Nella descrizione di Pisa e Pistoia molto spazio è dedicato ai capolavori dell'arte medievale che queste città ospitano: di Pisa elogia ad esempio sia i pulpiti di Giovanni e Nicola Pisano presenti nel Duomo e nel Battistero, sia gli affreschi delle Storie del Vecchio e Nuovo Testamento di Benozzo Gozzoli nel Campo Santo; a Pistoia ha parole di elogio per il sepolcro trecentesco di Cino da Pistoia (1337) presente nella Cattedrale, per il celebre pulpito della chiesa di Sant'Andrea di Giovanni Pisano (1298-1301) e per il pulpito realizzato da Fra' Guglielmo nella Chiesa di San Giovanni (1270). Questo soffermarsi sulle opere dell'arte medievale ci mostra come gli interessi di studio di Lopez non si limitassero alle antichità, ma si estendessero anche a epoche diverse, compreso il Medioevo: un dato abbastanza inusuale per gli archeologi dell'epoca, ma che dimostra lo svilupparsi di una nuova mentalità, già influenzata dalla riscoperta dei 'secoli bui' e dalla moda neogotica, che cominciavano a diffondersi proprio in quel periodo. Emblematico è anche lo scarso spazio che Lopez dedica alle importanti antichità conservate nel Campo Santo pisano: egli lascia solamente un breve elenco degli oggetti che più hanno attirato la sua attenzione, come ad esempio un vaso con «storia bacchica», riconoscibile nel celebre cratere mar-

³⁷ MICHAELA FUCHS, *Il teatro romano di Fiesole. Corpus delle sculture*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986, p. 19.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Lucca era una meta molto apprezzata dai viaggiatori che, diretti a Roma, spesso deviavano il loro percorso appositamente per visitare la città. Numerose sono dal '700 le testimonianze di viaggiatori che, tramite disegni e stampe, immortalavano i luoghi più celebri della città come l'Anfiteatro romano, il Duomo e la chiesa di San Frediano. Sui viaggiatori a Lucca vedi ISA BELLI BARSALI, *Lucchesia. Lucca vista dai viaggiatori*, Torino, ERI, 1986, pp. 13-30.

⁴⁰ «Mi son trattenuto poche ore a Lucca, ed ho avuto di ciò piacere giacché è una città che pochissimo mi è piaciuta. In quel frattempo ho veduto il Duomo, in cui si stava facendo un grandioso funerale per la defunta Duchessa, rimirabile è il suo atrio», A.S.M.A.P., *Manoscritti*, 85, lettera al padre, Firenze, 2 aprile 1824.

moreo con *thiasos* dionisiaco databile all'epoca traianea⁴¹, e il sarcofago romano con il mito di Ippolito e Fedra⁴². Un secondo sarcofago citato da Lopez è quello «rappresentante un fatto militare a parer mio del tempo di Traiano»⁴³, di non facile identificazione dal momento che nel Campo Santo di Pisa si conservano due sarcofagi con scene di battaglia, in cui sono rappresentati scontri tra romani e barbari⁴⁴.

Tra i frammenti a tutto tondo presenti all'epoca in Campo Santo, Lopez segnalò solamente due teste, oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa: una che gli parve di Achille, identificabile con la testa di Ares, replica del tipo dell'Ares Borghese, oggi al Museo del Louvre⁴⁵, e una testa femminile che ritenne essere di Venere e che potrebbe quindi essere la copia, della tarda età adrianea, del

⁴¹ Presente dalla seconda metà del XIII secolo presso i gradini del Duomo, fu collocato nel Campo Santo nel 1810 nel contesto del riallestimento di Carlo Lasinio: PAOLO ENRICO ARIAS – EMILIO GABBA – EMILIO CRISTIANI, *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità*, I, Pisa, Pacini, 1977, pp. 155-156, figg. 207-211. Sull'allestimento di Lasinio vedi FULVIA DONATI, *Genesi e formazione della collezione di antichità del Camposanto*, in *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, a cura di CLARA BARACCHINI, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1993, pp. 87-107.

⁴² Questo celebre sarcofago, del II secolo d.C., fu riutilizzato come sepolcro della contessa Beatrice di Toscana, madre di Matilde di Canossa: rimase in cattedrale fino al 1305, quando fu spostato sulla parete esterna sinistra dell'abside maggiore: P. E. ARIAS – E. GABBA – E. CRISTIANI, *Camposanto monumentale*, pp. 135-138, figg. 160-163. Tra il 6 e l'8 febbraio 1810 fu trasportato nel Campo Santo, insieme al cratere con *thiasos* dionisiaco (F. DONATI, *Genesi e formazione*, p. 97).

⁴³ A.S.M.A.P., *Manoscritti*, 85, lettera al padre, Firenze, 2 aprile 1824.

⁴⁴ Un sarcofago con scene di battaglia è il C 21 est in P. E. ARIAS – E. GABBA – E. CRISTIANI, *Camposanto monumentale*, p. 151, figg. 196-199, oggi molto rovinato. Questo sarcofago proveniva dalla chiesa di San Zeno e fu trasferito nel 1811 nel Campo Santo da Lasinio, insieme ad altri quattro sarcofagi romani, cfr. F. DONATI, *Genesi e formazione*, p. 97. Un secondo sarcofago con lo stesso tema, anch'esso frammentario, è l'A 13 est in P. E. ARIAS – E. GABBA – E. CRISTIANI, *Camposanto monumentale*, pp. 64-65, fig. 29. Questo sarcofago, datato intorno al 200 d.C., ha una provenienza incerta: in P. E. ARIAS – E. GABBA – E. CRISTIANI, *Camposanto monumentale* lo si dice proveniente dalla chiesa di San Zeno, ma la Donati non lo include tra i cinque sarcofagi provenienti da questa chiesa (F. DONATI, *Genesi e formazione*, p. 97).

⁴⁵ LUCIA FAEDO, *Testa di Ares "Borghese"*, in *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità*, II, a cura di SALVATORE SETTIS, Modena, Panini, 1984, pp. 151-158, n. 75. L'idea di Lopez di vedervi la figura di Achille non è certamente una novità dato che anche nell'inventario del 1833 si legge che la testa, proveniente da una statua di Achille, fu portata a Pisa da Genova dopo una vittoria militare e posta in Duomo «per eterna memoria» dell'evento (*ivi*, p. 151). Questa tradizione non è però storicamente documentata. La testa era collocata sulla cantonata del Duomo, vicino al sepolcro della contessa Beatrice, e fu trasferita nel Camposanto nel 1810 (F. DONATI, *Genesi e formazione*, p. 97).

tipo ellenistico dell'Afrodite di Doidalsas⁴⁶. Sulla strada per Pisa Michele Lopez fece una sosta a Livorno, con il preciso scopo di vedere la collezione del reverendo Thomas Hall (1750-1824), capo della locale chiesa anglicana⁴⁷. Lopez non poté incontrare di persona il reverendo, all'epoca già molto malato (sarebbe morto di lì a poco), ma riuscì ugualmente a vedere alcuni pezzi della raccolta e, tra questi, lo colpì, in particolare, un'urna etrusca che presentava una scena di falegnameria:

Osservai però di volo la piccola Galleria ove non mi fu dato di vedere nessun capo lavoro. Ivi eran pure disordinatamente disposte alcune moderne copie di antiche statue, non che diverse urne Etrusche, fra le quali una con bassorilievo rappresentante la bottega di un falegname mi riuscì nuova, e non veduta per lo innanzi⁴⁸.

Si tratta di una testimonianza preziosa per la ricostruzione di questo nucleo collezionistico, ancora oggi poco noto: la maggior parte delle nostre conoscenze su questa raccolta si ricavano, infatti, dal catalogo redatto dagli eredi in occasione della vendita all'asta tenutasi il 16 agosto 1824, a pochi mesi dalla morte di Hall⁴⁹. Dal catalogo si intuisce che la collezione del reverendo era ampia e diversificata (oltre a libri antichi, monete, quadri, sculture antiche, sarcofagi e cammei, comprendeva anche numerose curiosità naturali) tanto da ricordare, come è stato osservato⁵⁰, più una *Wunderkammer* che una raccolta antiquaria di stampo moderno, ben distinta e ordinata. Per quanto riguarda le antichità, doveva trattarsi di una raccolta consistente, almeno a giudicare dai ventotto lotti citati nel catalogo, composti da una «miscellanea de' varj oggetti

⁴⁶ L. FAEDO, *Testa di Afrodite c.d. di Doidalsas*, in *Camposanto monumentale*, II, pp. 172-175, n. 80.

⁴⁷ Sul reverendo Hall e la sua collezione non esistono molti studi, e solo di recente si è iniziato a studiarne la figura e si è provato a ricostruirne la collezione: MASSIMO SANACORE, *Il reverendo Thomas Hall, cultura e affari in una città commerciale*, «Studi Livornesi», VII (1992), pp. 41-53; CRISTINA MORO, *Il reverendo Thomas Hall "art collector and dilettante": indagine preliminare su una collezione dispersa*, «Nuovi Studi Livornesi», XXVI (2019), 1-2, pp. 169-188.

⁴⁸ A.S.M.A.P., *Manoscritti*, 85, lettera al padre, Pisa, 28 marzo 1824.

⁴⁹ *Catalogo della Galleria di Quadri, Stampe in Rame, Disegni, e Abbozzi originali, Cammei, Sarcofagi, ed altri preziosi oggetti, e bella collezione di Libri sì antichi che moderni appartenenti al fu sig. Tommaso Hall che verranno venduti al maggior e miglior offerente per pubblico incanto la mattina del 16 Agosto del corrente anno e giorni susseguenti in casa del defunto In via del Corso Num. 530 Primo piano*, Livorno, s.n., 1824.

⁵⁰ C. MORO, *Il reverendo Thomas Hall*, p. 178.

preziosi di belle arti ec. esistenti nella stanza della Galleria»⁵¹: un ambiente che probabilmente corrisponde a quello visto da Lopez. Dalla descrizione dei lotti⁵² non è purtroppo possibile identificare il bassorilievo etrusco citato, la cui segnalazione credo quindi possa essere utile per future ricerche sulla dispersione della collezione Hall dopo la grande asta del 16 agosto. Poco o nulla si conosce infatti sugli acquirenti, se non che alcuni dipinti furono acquistati dal console americano Thomas Appleton, amico di Hall, e che alcuni oggetti potrebbero essere stati acquistati dall'ambasciatore inglese a Firenze Lord Burghersch, che rimase in città fin dall'inizio di agosto⁵³.

All'inizio del mese di agosto Michele Lopez lasciò Roma per raggiungere Napoli e, lungo la strada, fece sosta a Velletri, dove segnala un'altra curiosità. Dalla sommità del monte Calvario, dove ha sede il convento dei frati Cappuccini, realizzò uno schizzo della città e annotò la presenza, nel chiostro del convento, di «un sarcofago antico con genietti bacchici» (Fig. 4). Non mi è stato possibile individuare con certezza questo sarcofago, ma con molta probabilità potrebbe corrispondere a quello con i geni delle stagioni segnalato ancora nel Palazzo Ginnetti di Velletri dal Kranz nel suo repertorio dei sarcofagi romani decorati con questo tema⁵⁴: sappiamo che il palazzo venne demolito nel secon-

⁵¹ Citazione dal catalogo, *ibidem*.

⁵² «Tre sarcofagi; due Satiri in marmo; un Mercurio in bronzo; altra figura in bronzo; Fedele e Venera della Spina; una quantità di vasi antichi in terracotta; due busti antichi in marmo; un coppo antico; un candelabro antico di bronzo; una Venere della Colomba in marmo; varj idoli Indiani; due busti in marmo; tre teste in marmo; un ritratto in basso rilievo in marmo; un armadio con minerali, e coralli; due collezioni di minerali e pietre ec. Storia Naturale; una cassa contenente una Mumia, e varj uccelli imbalsamati; due cassette impressione di camuci, ed una separata; un cammeo Calcedonia, due strati, partenza d'Ettore; detto Onice 4 strati, sacrificio a Pallade; un anello Calcedonia, 2 strati di Baccante; Cacciatore, e Priapo; Onice 2 strati Trionfo con elefanti; Corniola 2 teste; Calcedonia 2 strati, Amore con le spoglie d'Ercole; Corniola orientale, Amore incatenato Pichler; quattro anelli Corniole intagliate; uno Calcedonia, 2 strati, Vendemmia», *ivi*, p. 187, nota 29.

⁵³ M. SANACORE, *Il reverendo Thomas Hall*, p. 50.

⁵⁴ Tra i sarcofagi decorati con questo tema, il Kranz cataloga un frammento di coperchio di età costantiniana con geni delle stagioni collocato a Palazzo Ginnetti: PETER KRANZ, *Die antiken Sarkophagreliefs, 5.4, Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*, Berlin, Gebr. Mann, 1984, p. 273, n. 520, tav. 110,4. Il frammento è citato anche da Margherita Bonanno Aravantinos e da Anna Anguissola, che riportano le stesse informazioni date dal Kranz: MARGHERITA BONANNO ARAVANTINOS, *Il sarcofago con le fatiche di Ercole e altri sarcofagi rinvenuti in area veliterna*, in *Museo e territorio. Atti del IV convegno (Velletri, 7-8 maggio 2004)*, a cura di MICAELA ANGLE – ANNA GERMANO – FAUSTO ZEVI, Roma, Palombi, 2005, pp. 39-56: 49, fig. 12; ANNA ANGUISOSSOLA, *Storia della collezione Lancellotti di scultura antica*, in *Collezione di antichità di*

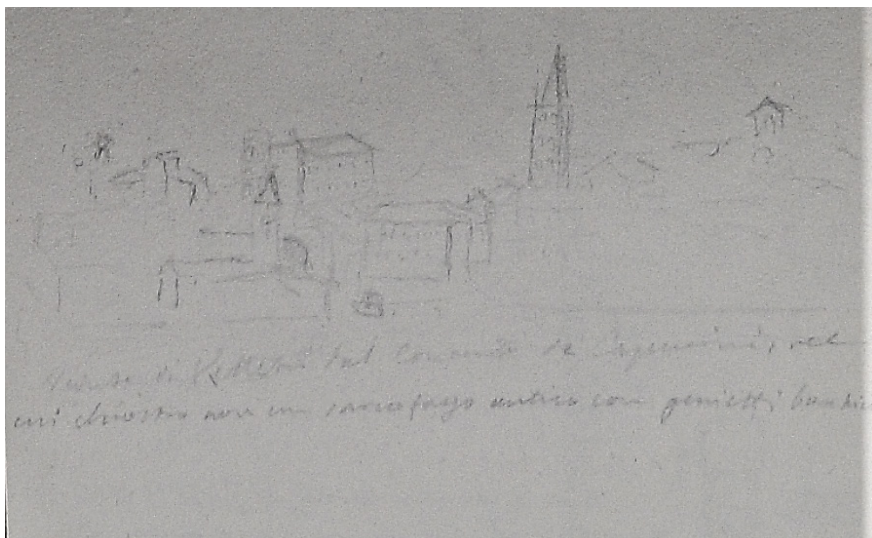


Fig. 4: Schizzo di Velletri dal monte Calvario: «Veduta di Velletri dal Convento de' Cappuccini, nel cui chiostro avvi un sarcofago antico con genietti bacchici»

do dopoguerra⁵⁵ (la collocazione presente nel repertorio del Kranz è, quindi, datata) e non è chiaro se quel frammento si trovi ancora a Velletri o se invece sia andato perduto. Non esistono informazioni sulle collocazioni precedenti del sarcofago, e questa testimonianza di Lopez potrebbe quindi risultare utile per ricostruirne la storia.

Palazzo Lancellotti ai Coronari. Archeologia, architettura, restauro, a cura di MARCELLO BARBENERA – AGNETA FRECCERO, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, pp. 47-81: 52-53.

⁵⁵ GIANLUIGI LERZA, *Palazzo Ginnetti*, in *Atlante del Barocco in Italia, Lazio, I, Provincia di Roma*, a cura di BARTOLOMEO AZZARO – MARIO BEVILACQUA – GIANCARLO COCCIOLI – AUGUSTO ROCA DE AMICIS, Roma, De Luca, 2002, pp. 248-249.

DEMOGRAFIA STORICA, CASI DI STUDIO
NEL DUCATO DI PARMA E PIACENZA:
NOTE IN MARGINE A
DEATH CONTROL IN THE WEST 1500-1800

Alessandro Abbate
Università degli Studi di Messina

Il presente contributo offre un'analisi critica dettagliata del recente volume di Gregory Hanlon, *Death Control in the West 1500-1800* (Routledge, 2023). In particolare, l'attenzione è focalizzata sul Ducato di Parma e Piacenza durante la prima età moderna, un'entità statale in cui emerge chiaramente, in sintonia con le tendenze demografiche europee, la pratica dei genitori di plasmare la struttura familiare a proprio vantaggio. Si delinea un sistema consolidato di controllo delle nascite che, durante specifiche congiunture socio-economiche, sfocia nell'infanticidio selettivo. Questa pratica si manifesta mediante la preferenza alternativa per la prole di sesso maschile o femminile, in base a variabili strettamente legate alle attività produttive del territorio.

Parole chiave: controllo delle nascite; Ducato di Parma e Piacenza; demografia storica; prima età moderna; Gregory Hanlon.

The present essay provides a detailed critical analysis of Gregory Hanlon's recent book, *Death Control in the West 1500-1800* (Routledge, 2023). In particular, this paper focuses on the Duchy of Parma and Piacenza during the early modern age. In this State, in tune with European demographic trends, parents used to control births through selective infanticide. This practice is shown in the alternative preference either for male or female offsprings, based on various factors closely related to the productive activities of the territory.

Keywords: birth control; Duchy of Parma and Piacenza; historical Demography; early modern age; Gregory Hanlon.

Gregory Hanlon – George Munro Distinguished Research Professor presso la Dalhousie University, e uno dei più illustri esperti di storia socio-comportamentalista e *military history* a livello globale –, a oltre dieci anni di distanza da *Human Nature in Rural Tuscany*¹, torna a dedicare un'opera monografica a tematiche demografiche; in particolar modo, con la collaborazione in alcune parti di quattro giovani e validi studiosi quali Robin Greene Cann, Dominic J. Rossi, Ciara Quigley ed Evan Johnson, riprende a trattare la tematica dell'infanticidio neonatale, questa volta affrontato su larga scala per tutta la prima età moderna. Il volume *Death Control in the West 1500-1800. Sex Ratios at Baptism in Italy, France and England*, infatti, adoperando una rigorosa metodologia scientifica, prende in esame i registri battesimali e i censimenti ecclesiastici di una ventina di comunità dell'Europa occidentale, sia cattolica che protestante, sia d'area rurale che urbana, a partire dall'alba del XVI secolo attraversando i trecento anni successivi. Tale vasto *corpus* di fonti è stato compulsato al di fine di dimostrare che la pratica dell'aborto *post-partum* fosse una prassi abbastanza diffusa in tutto il Vecchio Continente, soprattutto in periodi di congiunture socio-economiche avverse dovute a carenze alimentari o conflitti militari. Il presente studio, inoltre, illustra come l'infanticidio non venisse praticato solo dalle classi sociali inferiori, e non esclusivamente con lo scopo di sopprimere le sole infante di genere femminile; esso, al contrario, era una procedura interdetta, parte integrante di un sistema atto a preservare la solidità patrimoniale del gruppo familiare, e a salvaguardarne lo *'status sociale'*. Questo *'controllo della morte'* non avveniva solo mediante l'uccisione diretta, bensì, più frequentemente, si realizzava per mezzo di un infanticidio passivo, ossia mediante alcuni comportamenti colposi operati dalla madre (alimentazione inadeguata, svezamento prematuro, assistenza carente e disattenta), quasi sempre con il consenso degli altri membri familiari. D'altronde, la vita dei neonati di sovente era valutata con la stessa ambiguità con la quale viene valutato oggi un feto nelle prime settimane di gestazione².

¹ GREGORY HANLON, *Human nature in rural Tuscany: an early modern history*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

² Cfr. ID., *Introduction: Grim reckonings from European archives*, in ID., *Death Control in the West 1500-1800. Sex Ratios at Baptism in Italy, France and England*, Abingdon-New York, Routledge, 2023, pp. 4-14; ID., *L'infanticidio di coppie sposate in Toscana nella prima età moderna*, «Quaderni storici», XXXVIII (2003), 2, pp. 453-498; SARA BEAM, *Turning a Blind Eye. Infanticide and missing babies in seventeenth-century Geneva*, «Law and History Review», XXXIX (2001), 2, pp. 255-276; ROBERT MUCHEMBLED, *Fils de Cain, enfants de Médéc. Homicide et infanticide devant le Parlement de Paris (1575-1604)*, «Annales. Histoire, Sciences sociales», LXII (2007), 5, pp. 1063-1094; ANNE-MARIE KILDAY, *A History of Infanticide in Britain, c. 1600 to*

I neonati venivano eliminati perché in eccesso o perché venuti al mondo con eccessiva prossimità alla nascita di altri fratelli o sorelle, oppure perché mostravano qualche malformazione fisica o non erano del sesso giusto. Spesso all'interno dei nuclei familiari si doveva scendere a compromessi, operando delle scelte tra il benessere familiare e l'estensione numerica dell'*household*. Ad esempio, in parti gemellari la morte programmata di uno dei due gemelli poteva essere realizzata per aumentare le possibilità di sopravvivenza dell'altro. In generale, a essere valutate erano contingenze come l'ordine di nascita, la qualità della prole, le prospettive di eredità³.

In questa sede, al fine di ripercorrere alcuni aspetti della ricerca in relazione agli interessi precipui della presente rivista, mi focalizzerò prevalentemente sugli studi inerenti le comunità rientranti nel territorio dell'allora *Ducatus Parmae et Placentiae*. Nella capitale ducale – che con la sua corte e i servizi annessi, agli inizi del XVII secolo, contava quasi 30.000 abitanti – emerge un quadro demografico in cui il rapporto tra i sessi al momento del battesimo era stabilmente in favore dei neonati di sesso femminile (rapporto di mascolinità 98,9). Tale disparità nel *sex ratio* si acuisce prendendo in considerazione i soli bambini nati da famiglie appartenenti a parrocchie urbane, dove vi erano solo 95,3 maschi per ogni 100 femmine. In più, per ciò che riguarda la popolazione urbana, separando il ceto popolare dalle élite sociali – ossia da coloro che potevano vantare dei genitori indicati con titoli onorifici: don, maestro, signore, e così via – si accentua ulteriormente la supremazia femminile, toccando un tasso di mascolinità di appena 90,8. Se poi si escludono gli anni contraddistinti da crisi agricole (ad esempio 1609, 1621 e 1630), il rapporto di mascolinità crol-

the Present, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 24-31; DAVID ISRAEL KERTZER, *Sacrificed for Honor. Italian Infant Abandonment and the Politics of Reproductive Control*, Boston, Beacon, 1998, pp. 28, 83, 174; GLYNIS REYNOLDS, *Infant mortality and sex ratios at baptism as shown by reconstruction of Willingham, a parish at the edge of the Fens in Cambridgeshire*, «Local Population Studies», XXII (1979), pp. 31-37; NICKY HART, *Beyond infant mortality. Gender and stillbirth in reproductive mortality before the twentieth century*, «Population Studies», LII (1998), 2, pp. 215-229.

³ Cfr. GREGORY HANLON, *Introduction to Italian demography after the Council of Trent*, in ID., *Death Control in the West 1500-1800*, pp. 19-22; RICHARD C. TREXLER, *Infanticide in Florence: New sources and first results*, «History of Childhood Quarterly», I (1973), 1, pp. 98-116; DAVID HERLIHY – CRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, *Tuscans and their Families. A Study of the Florentine Catasto of 1427*, New Haven, Yale University Press, 1985; DIEGO PEDRINI – LUCIA DUBBINI, *The Accidental smothering of infants between the sixteenth and seventeenth century through the case of the diocese of Jesi*, «Annales. Histoire, Sciences sociales», CXXXVI (2018), 2, pp. 159-177; GUIDO ALFANI – LUCA MOCARELLI – DONATELLA STRANGIO, *Italian Famines. An Overview (ca. 1250-1810)*, «Dondena Working Papers», LXXXIV (2015), pp. 3-26.

la all'87,9. Hanlon, sapientemente, riconduce l'evidente preferenza in favore delle bambine da parte delle famiglie operaie parmensi con il sistema economico-produttivo della città di Parma che – come illustrato in un censimento del 1636 – dava largo spazio al settore manifatturiero tessile, ambito in cui le donne, più che gli uomini, trovavano facile occupazione lavorando la lana e la seta direttamente in casa⁴.

Un altro capitolo del volume, a firma di Robin Green Caan, mira invece a determinare le connessioni tra la piccola era glaciale e alcuni cambiamenti demografici, prendendo a riferimento otto parrocchie montane dell'appennino emiliano: Campora, Cassio, Cazzola, Castelmozzano, Langhirano, Mulazzano, Bardone e San Pietro di Fragno, tutte rientranti nella diocesi di Parma. La popolazione in queste località variava da poche centinaia di individui a poco oltre un migliaio di residenti, e la gran parte degli abitanti erano in qualche modo tra loro consanguinei; sotto il profilo economico, prevaleva un regime agricolo di sussistenza integrato dall'allevamento di bestiame. Dunque un'economia fragile, nella quale un qualsiasi evento che minasse anche solo leggermente tale equilibrio poteva avere un profondo impatto demografico.

Lo studio operato sui registri dei battesimi, dei matrimoni e delle sepolture evidenzia come le famiglie delle montagne parmensi, messe di fronte alle avversità climatiche della *Little Ice Age*, attuassero delle precise strategie volte a limitare il numero dei componenti del gruppo familiare. Lunghi e freddi inverni, oltre a estati prive di precipitazioni, impattavano negativamente sulla quantità e sulla qualità dei raccolti, incidendo conseguenzialmente sulle capacità di sostentamento dei nuclei domestici. In questa fase storica, in particolar modo nella seconda metà del Seicento si assistette, perciò, a una sensibile riduzione delle nascite, ottenuta con il ritardo nel contrarre le nozze (età nuziale media prossima ai 25 anni) e il prolungamento quanto più possibile dell'allattamento al seno. Altresì, nei momenti più critici, contraddistinti da autentiche carestie, queste comunità appenniniche giunsero a esercitare l'infanticidio selettivo ai

⁴ Cfr. GREGORY HANLON, *Parma 1500-1800: Girls before boys*, in ID., *Death Control in the West 1500-1800*, pp. 62-75; ID., *Wartime mortality in Italy's Thirty Years War. The duchy of Parma 1635-1637*, «Histoire, Economie & Société», XXXI (2012), 4, pp. 3-22; MARZIO ACHILLE ROMANI, *Nella spirale di una crisi. Popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento*, Milano, Giuffrè, 1975; GEOFFREY PARKER, *Global crisis. War, Climate Change and Catastrophe in the Seventeenth Century*, Cumberland, Yale University Press, 2013; GIAN LUIGI BASINI, *L'uomo e il pane. Risorse, consumi e carenze alimentari della popolazione modenese nel Cinque e Seicento*, Milano, Giuffrè, 1970; LAURA HYNES, *Routine Infanticide by Married Couples? An Assessment of Baptismal Records from Seventeenth Century Parma*, «Journal of Early Modern History», XV (2011), 6, pp. 507-530; ROBERTO LASAGNI, *L'infanzia a Parma nel Settecento*, Parma, Libreria Aurea Parma 1979, pp. 24-26.

danni delle bambine. Infatti, in questo ambiente montano – contrariamente a quanto avveniva nella città di Parma – le esigenze lavorative inducevano i genitori a prediligere la prole maschile, più utile nel duro lavoro nei campi. Questo emerge chiaramente soprattutto nel decennio tra il 1610 e il 1619, quando nelle suddette otto parrocchie si raggiunse un *gender ratio* del 168,2, con una media battesimale annua di 5,9 maschi a fronte di solo 3,9 femmine⁵.

Rimanendo all'interno dei confini ducali, Hanlon si dedica infine all'analisi demografica di Cortemaggiore, Fiorenzuola e Castel San Giovanni, tre cittadine di medie dimensioni situate nella rigogliosa Pianura padana a non più di venti chilometri da Piacenza. Tre parrocchie dalla popolazione consistente (tra i 2.500 e i 4.200 abitanti) delle quali, a partire dal XVI secolo, si dispone di registri battesimali quasi ininterrotti, e di diversi censimenti dello *status animarum*. Tra l'altro, tre centri dalla distribuzione spaziale simile, in cui il contesto urbano si mischiava a un circostante ambiente rurale animato da una miriade di aziende agricole, condotte in egual misura da piccole famiglie nucleari e da aggregati domestici estesi. Dallo studio delle proporzioni tra i sessi al momento del battesimo, in queste comunità della pianura piacentina si delinea come le variazioni più forti rispetto al naturale rapporto biologico siano state quasi sempre a favore del genere maschile. Oltre a ciò, si evidenzia come i picchi di mascolinità si fossero raggiunti in prossimità di periodi di difficoltà connessi a forti rincari del prezzo dei cereali o a eventi bellici. Ad esempio, Cortemaggiore registrò uno dei più alti indici di mascolinità (200,0) nel 1733, un anno di morte e fame, con le truppe francesi, spagnole e savoiarde che contesero la regione alle forze imperiali nella Guerra di successione polacca. Mentre negli anni non contraddistinti da particolari crisi il rapporto tra i sessi appare equilibrato, con una leggera prevalenza dei rapporti a vantaggio delle figlie femmine, statistica che – come per il caso della capitale ducale – probabilmente è da riconnette-

⁵ Cfr. ROBIN GREENE CANN, *Mountain demography during the Little Ice Age*, in G. HANLON, *Death Control in the West 1500-1800*, pp. 76-91; BRIAN FAGAN, *The Little Ice Age: How Climate Made History, 1300-1850*, New York, Basic Books, 2000, pp. 47-48, 122, 130; KARL JULIUS VON BELOCH, *Bevölkerungsgeschichte Italiens*, Berlin, De Gruyter, 1939; RÜDIGER GLASER, *Data and methods of climatological evaluation in historical climatology*, «Historical Social Research», XXI (1996), 4, pp. 56-88; ID., *On the Course of Temperature Research in Central Europe from the Year 1000 A.D.*, «Historical Social Research», XXII (1997), 1, pp. 59-87; EDWARD CRENSHAW, *The Demographic Regime of Western Europe in the Early Modern Period. A Review of the Literature*, «Journal of Family History», XIV (1989), 2, pp. 177-189; MASSIMO LIVI-BACCI, *The Nutrition-Mortality Link in Past Times. A Comment*, «Journal of Interdisciplinary History», XIV (1983), 2, pp. 293-298; DOMENICO SELLA, *Coping with Famine: The Changing Demography of an Italian Village in the 1590s*, «Sixteenth Century Journal», XXII (1991), 1, pp. 185-197.

re con l'affermazione della locale industria tessile, la quale privilegiava le mani femminili⁶.

Hanlon, in aggiunta, pone l'attenzione su due particolari categorie di neonati: i gemelli e i figli nati fuori dal vincolo matrimoniale. I primi compaiono nei registri parrocchiali in numero assai esiguo, e quasi scompaiono del tutto in anni caratterizzati da cattivi raccolti o altre catastrofi. Questo dato porta l'autore a ritenere che il controllo delle nascite *post partum* fosse ancor più marcato in occasione dei parti gemellari, imponendo l'eliminazione di almeno uno dei neonati. La seconda categoria, quella dei figli cosiddetti 'bastardi', risulta addirittura pressoché assente, con lunghi periodi in cui al fonte battesimale non sono registrati figli naturali. Anche in questo caso, l'autore collega tale vuoto quantitativo a una diffusa disinvoltura da parte delle madri nel sopprimere il frutto non gradito di una relazione extraconiugale⁷.

Nel complesso, le ricerche di Gregory Hanlon e dei suoi allievi mettono in luce come nella società del Ducato parmense, come in Francia, in Inghilterra o nel resto d'Italia, per i genitori fosse usuale tentare di modellare i contorni delle loro famiglie a proprio vantaggio, non avendo particolari remore nel praticare l'infanticidio per sbarazzarsi delle bocche in eccesso che arrivavano in momenti inopportuni. Tuttavia, tale *death control* non deve essere in alcun modo associata ad alcuna preferenza ideale predeterminata: ad esempio, si palesa con

⁶ Cfr. GREGORY HANLON, *Three Piacentino towns, Cortemaggiore, Fiorenzuola, Castel San Giovanni: A terrible synchrony*, in Id., *Death Control in the West 1500-1800*, pp. 93-101; MIRRELLA DONATI, *Sulle strutture agrarie nel Piacentino fra Cinque e Seicento. Il caso di Sarmato*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXVII (1982), pp. 25-53; MARCO BOSCARRELLI, *Istituzioni e costumi fra Piacenza e Cortemaggiore (secoli XVI-XVIII)*, Cortemaggiore, Tip.Le.Co., 1996, pp. 13-15; GIOVANNI TAGLIAFERRI, *Fiorenzuola d'Arda. La città delle tre rose*, Borgonovo Val Tidone, Costa & Conca, 1996, pp. 16-92; MASSIMO PALLASTRELLI, *Fiorenzuola d'Arda. Cenni di demografia storica (1576-1647)*, «Quaderni della Valtolla», XI (2009), pp. 120-125; GIANNI PERGOLOTTI, *Industria e artigianato*, in *Castel San Giovanni. Ieri e oggi 1290-1990*, Piacenza, TEP, 1990, pp. 235-244; FIORELLO BOTTARELLI, *Castel San Giovanni città. Storia, cultura, economia*, Piacenza, TEP, 1999; GUIDO ALFANI, *Alcune riflessioni sulle cause delle carestie in Italia settentrionale (XV-XVII secolo)*, in «Moia la carestia». *La scarsità alimentare in età preindustriale*, a cura di MARIA LUISA FERRARI – MANUEL VAQUERO PIÑEIRO, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 129-150; LUCA MOCARELLI, *Alla ricerca di un nuovo equilibrio. L'economia piacentina in età farnesiana*, in *Storia economica e sociale di Piacenza e del suo territorio*, I, *L'età farnesiana (1545-1732)*, a cura di LUCA MOCARELLI, Piacenza, Tip.Le.Co., 2011, pp. 3-72.

⁷ Cfr. G. HANLON, *Three Piacentino towns*, pp. 101-121; GARY GRANZBERG, *Twin Infanticide. A Cross-Cultural Test of a Materialistic Explanation*, «Ethos», I (1973), 4, pp. 405-412; AGATA D'ADDATO, *Secular trends in twinning rates*, «Journal of Biosocial Science», XXXIX (2007), 1, pp. 147-151; LISA ZUNSHINE, *Bastards and Foundlings. Illegitimacy in Eighteenth-Century England*, Columbus, The Ohio State University Press, 2005.

chiarezza come nel caso italiano il sesso preferito cambi nei luoghi e nel tempo a seconda di fattori estremamente dinamici, tra cui le variabili economiche. Quest'opera, ottimo strumento per i ricercatori e gli studenti interessati ai meccanismi demografici e alle relazioni sociali e familiari nella prima Europa moderna, dimostra inequivocabilmente come l'infanticidio di *routine* nella prima età moderna non fosse ideologico ma situazionale, un atto razionale che trova evidenti similitudini con l'aborto d'epoca contemporanea⁸.

⁸ Cfr. GREGORY HANLON, *Conclusion. Endless possibilities*, in ID., *Death Control in the West 1500-1800*, pp. 279-283; ALFRED PERRENOUD, *Espacement et arrêt dans le contrôle des naissances*, «*Annales de Démographie Historique*», XXIV (1988), pp. 59-78; JAN VAN BAVEL, *Measuring Fertility Control in Historical Demography Using Cohort Parity Analysis: Application and Evaluation*, in *Building Bridges. Scholars, History and Historical Demography. A Festschrift in Honor of Professor Theo Engelen*, ed. by PAUL PUSCHMANN – TIM RISWICK, Nijmegen, Valkhof Pers, 2018, pp. 505-527.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

a cura di
Adelisa Prandi Gambarelli

La presente sezione vuole costituire una rassegna che possa fornire un valido contributo bibliografico a quanti si occupano della storia di Parma e del suo territorio dalle più diverse prospettive. La sezione raccoglie una serie di volumi monografici e collettanei editi durante l'anno precedente la presente annata, suddivisi nei due fascicoli. Al fine di fornire un elenco quanto più completo, cui i ricercatori possano fare affidamento per il proprio lavoro, si invitano gli Autori e le Case editrici interessati a segnalare l'uscita di volumi all'indirizzo di posta elettronica aurecaparma@gmail.com.

AFFANNI PAOLO, *Il giardino di Colorno*, Colorno, TiElleCi, 2022, 206 pp.

figlio del poeta, il critico letterario Camillo Bacchini.

L'Autore documenta le quattro fasi storiche del giardino della Reggia di Colorno. La prima nel Quattrocento voluta da Roberto Sanseverino, la seconda opera dei Farnese secondo le geometrie verdi all'italiana, la terza al tempo dei Borbone a cura di Delisle e Petitot e, infine, la quarta con Maria Luigia, trasformato all'inglese per opera di Barvitiuis.

BARBIERI EZIO (a cura di), *Carte dei Malaspina e delle terre malaspiniane*, Varzi, Guardamagna, 2022, 148 pp.

Il volume descrive le vicende della nobile dinastia attraverso documenti d'archivio che riguardano la storia della Lunigiana, di Parma, della Liguria e della Lombardia, legati alle vicende dei Malaspina. Il libro include scritti di Paola Agostinelli, Caterina Antonioni, Ezio Barbieri, Salvatore Fodale, Mara Pozzi, Fabio Romano, Susanna Sora, Mafalda Toniuzzi.

ARIANO LUCA (a cura di), «*Quel problema del cielo*». *La poesia di Pier Luigi Bacchini*, Borgomanero, Giulio Ladolfi, 2022, 144 pp.

Il volume raccoglie gli atti del convegno di studi sull'opera del poeta Pier Luigi Bacchini celebrato nel 2018, con i contributi di Amedeo Anelli, Luca Ariano, Alberto Bertoni, Paolo Briganti, Marzio Dall'Acqua, Giuliano Ladolfi, Daniela Marcheschi, Giuseppe Marchetti, Salvatore Ritrovato e Giovanni Ronchini, oltre alla coinvolgente testimonianza scritta del

BUI ANDREA – TADDEI LATINO (a cura di), *L'esploratore perso nell'oblio. Vittorio Bottego tra mito, storia e rimosso coloniale*, Milano, Pgreco, 2022, 182 pp.

Il volume riunisce una serie di saggi del Centro Studi Movimenti di Parma che illustrano il contesto storico che celebrò l'esploratore con una statua, un museo,

una strada. Tramite la figura di Bottego i saggi cercano di comprendere cosa rimanga, oltre ai segni visibili negli spazi urbani, del suo sguardo coloniale.

BUSSONI MARIO, *L'odissea dell'Armir. Dal Don a Nicolajewka. La ritirata degli alpini dalla Russia raccontata dai reduci*, Fidenza, Archivio Storia, 2022, 212 pp.

L'Autore racconta le vicende dei reduci dell'Armir rifacendosi a materiale bibliografico basato sul racconto di vari reduci ora scomparsi, in una lucida ricostruzione degli eventi bellici.

CANTONI MARIA TERESA CANTONI – CARPI LORI, *Un millennio di storia nel nome di San Michele*, Parma, Supergrafica, 2021, 398 pp.

Documentazione storica della chiesa di origine longobarda, costruita nel 1136 sotto un arco e una porta romana: storia, arte e devozione si uniscono nello studio archivistico sull'edificio di culto e il quartiere.

CARBONI MAURO, *Monumenti viventi. Alla scoperta degli alberi monumentali di Parma e provincia*, Parma, Grafiche Step, 2022, 272 pp.

Il volume introduce alla conoscenza della vegetazione monumentale della città di Parma e della provincia, attraverso la descrizione esperta dell'Autore.

CECCHI ROSSANA (a cura di), *Alessandro Farnese. Il corpo del potere, un caso irrisolto del Rinascimento*, Parma, Grafiche Step, 2022, 174 pp.

I resti di Alessandro Farnese e della moglie Maria d'Aviz, traslati dalla basilica di Santa Maria della Steccata, studiati da storici, patologi e odontoiatri, evidenziano come il famoso condottiero non sia morto avvelenato, ma a causa delle ferite di guerra e della vita faticosa dovuta alle gravose campagne militari. Inoltre, è stato ricostruito l'aspetto fisico del duca.

COCCONI GIULIA, *“Convenir nella maniera del Caravaggio”. Pittori e committenti tra Parma e Roma*, Roma, Campisano, 2022, 296 pp.

A partire dalla notizia della partecipazione farnesiana ai negoziati che nel 1610 avrebbero dovuto ricondurre il Caravaggio a Roma, l'Autrice si concentra sulla scena artistica parmigiana degli anni immediatamente successivi, dove transitano diversi artisti provenienti da Roma e di vocazione caravaggesca, indagando i canali della committenza che ne favoriscono l'arrivo nel Ducato.

DADOMO ANNA MARIA, *La mappa del quotidiano*, a cura di MARCO FIORI – MARZIO DALL'ACQUA, Bologna, ALI-Associazione Liberi Incisori, 2022, 79 pp.

Antologia che raccoglie i racconti della scrittrice e poetessa collaboratrice della *Gazzetta di Parma*, scritti per un decennio per gli *Annuari* dell'Associazione Liberi Incisori con sede a Bologna.

DALL'ACQUA MARZIO, *Famiglia Carmignani. Ritratti, disegni, fotografie, ricordi di vita*, Colorno, TiElleCi, 2022, 68 pp.

Nel volume si trovano testimonianze non solo dei più famosi esponenti della famiglia, Giulio e Guido, esimi pittori dell'Ottocento parmigiano, ma anche il 'cosmo borghese' che ha sempre accompagnato la loro pittura, dalla corte dei Borbone a Parma al loro trasferimento nel 1979 a Melzo in Lombardia.

DALL'ACQUA MARZIO (a cura di), *La Cittadella assediata*, Parma, Monumenta Onlus, 2022, 218 pp.

Il volume ospita materiale per contribuire alla discussione sugli interventi di restauro, ripristino e su nuove soluzioni che hanno suscitato polemiche e dibattiti con contributi di Arrigo Allegri, Giorgio Torelli, Chiara Burgio, Luciano Serchia, Valerio Varesi, Andrea Schianchi, Paolo Rinaldo Conforti, Giorgio Triani, Fausto Pagnotta, Stefano Storchi e Anna Kauber.

DALL'ACQUA MARZIO (a cura di), *Sergio Brizzolesi scultore (1933). "Lottare anima contro anima"*, Piacenza, Tip.Le.Co., 2021, 144 pp.

Lo scultore si è espresso in opere monumentali pubbliche in molte capitali europee. A Parma è presente con la scultura di Giuseppe Verdi in bronzo davanti alla Casa della Musica.

FERRAGUTI GIOVANNI, *C'era una volta... Parma. Cronaca, storie e racconti dall'archivio di un fotoreporter parmigiano*, Voghera, Libreria Ticinum, 2022, 192 pp.

Un viaggio nel tempo, un foto-racconto, un foto documentario con 200 immagini che raccontano Parma dagli anni sessanta agli anni novanta del secolo

scorso. Testi di Gabriele Balestrazzi, a cura di Guido Conti.

FIESCHI ROBERTO, «*E come potevamo noi cantare*». *Appunti e riflessioni sugli ultimi cento anni*, Parma, MUP, 2022, 314 pp.

Un illustre docente di fisica si interroga sul suo tempo e sulla sua esperienza di uomo attento alla politica, accompagnando il lettore in un viaggio lungo un secolo fra i fatti salienti, e a volte dimenticati, dell'Italia e del mondo.

MALINVERNI ALESSANDRO – CORTONI CLAUDIO UBALDO, *Annibale Carracci e Odoardo Farnese: tra Roma e Camaldoli. Il pittore e il cardinale*, Parma, Grafiche Step, 2022, 69 pp.

Il volume costituisce il catalogo della mostra tenuta presso la Pinacoteca Stuard e organizzata dall'assessorato alla Cultura del Comune di Parma, dall'Accademia Nazionale di Belle Arti e dalla Congregazione Camaldolese dell'Ordine di San Benedetto.

MARTINI GIUSEPPE, *Il taccuino finanziario di Giuseppe Verdi. 1888-1894*, Milano, Egea, 2022, 354 pp.

Fra il 1888 e il 1894, Giuseppe Verdi riportò su un taccuino i rendiconti mensili di entrata e uscita delle proprie finanze, particolarmente dinamiche dopo il successo di *Otello*, fra prestiti, investimenti e diritti d'autore. Prefazione di Roberto Ruozi.

MASOTTI LUCIA – STOCCHI FABIO, *Itinerari di Smeraldi. Rappresentazione e*

governo del territorio nell'opera di un cartografo farnesiano (1580-1634), Sommacampagna, Cierre, 2022, 125 pp.

Il volume costituisce il catalogo della mostra organizzata nel 2022 in Archivio di Stato di Parma: il saggio propone un itinerario conoscitivo del contesto geografico, politico, culturale e territoriale nel quale è fiorita l'opera di uno dei più importanti cartografi farnesiani.

MASTRODONATO ALESSANDRA – VITALE DOMENICO, *I profughi della Grande Guerra nel parmense*, Parma, MUP, 2022, 198 pp.

Gli Autori ricostruiscono le vicende personali di tanti sfollati dal fronte orientale del conflitto, accolti nel territorio parmense, basandosi su una ricca documentazione d'archivio. Particolare attenzione viene inoltre riservata al tema della rappresentazione e dell'autorappresentazione dei profughi nella narrazione della stampa locale, in relazione alla propaganda patriottica e alle esigenze di tenuta del fronte interno.

MIOLI PIERO, *Giuseppe Verdi. Le nozze di musica e dramma*, Roma, Neoclassica, 2022, 738 pp.

Uno studio rigoroso e prezioso, pratico nella consultazione e di grande competenza sulla figura e sull'opera del Maestro.

MONTALI MARIA VITTORIA, *Quando ci incontreremo. L'orizzonte poetico di Pier Carlo Ponzini*, Langhirano, Tempsclar, 2022, 109 pp.

La nipote del poeta Pier Carlo Ponzini (1937-2021), attivo nell'Officina Par-

migiana e amico di Attilio Bertolucci, ha seguito il percorso poetico dell'Autore, aggiungendo i giudizi della critica sullo zio poeta.

PASCA HARSANYI DOINA, *French Rule in the States of Parma, 1796-1814. Working with Napoleon*, Cham, Palgrave Macmillan, 2022, 286 pp.

Il volume analizza il periodo napoleonico a Parma, evidenziando la modernizzazione dei territori parmensi e il loro progresso durante la dominazione d'Oltralpe, e studia la connessione fra collaborazione e resistenza verso i francesi nel Ducato.

PETROLINI GIOVANNI, *Tesoro del dialetto parmigiano. Lessico storico, etimologico, etnografico, fraseologico del parmigiano e delle parlate parmensi. Un'introduzione e un assaggio*, Parma, MUP, 2022, 240 pp.

Il volume si propone come un primo e appetitoso 'assaggio' del monumentale *Tesoro*, opera che da oltre cinquant'anni impegna l'Autore. Dopo una rapida considerazione dei dialetti del Parmense nel quadro di quelli italiani, l'Autore si sofferma sull'origine e sulle particolarità fonetiche, morfologiche e semantiche del dialetto parmigiano, attraverso tre ambiti lessicali significativi, quali la religiosità, la sessualità e l'alimentazione.

SGARBI VITTORIO – DALL'ACQUA MARZIO, *Ligabue, un altro mondo*, Parma-Genova, Fondazione Archivio Antonio Ligabue-Sagep, 2022, 216 pp.

Il volume costituisce il catalogo della mostra tenutasi ad Asiago nel 2022, ultima esposizione ivi organizzata dal presidente ed editore Augusto Agosta Tota

deceduto il 17 febbraio 2023 sull'artista Antonio Ligabue.

SICURI FIORENZO, *All'Oriente di Parma. Storia della Massoneria parmense, I, Il Settecento*, Fidenza, Archivio Storia, 2022, 124 pp.

L'Autore identifica le tracce della Massoneria settecentesca nella corte, negli ambienti intellettuali, nel mondo musicale, nell'esercito e nell'aristocrazia nel piccolo Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla, e fornisce un'appendice di carteggi e documenti massonici.

Ugo Guanda. 1932-2022. *La lezione di un editore inquieto*, Voghera, Libreria Ticinum Editore, 2022, 128 pp.

Con l'occasione dei novant'anni della casa editrice Guanda, Luca Ariano, Davide Barilli, Guido Conti e Bruno Quaranta ripercorrono l'esperienza editoriale di Ugo Guandalini, scopritore di scrittori e poeti emergenti, ma anche fine naturalista per la sua formazione scientifica.

ZANIBONI MATTIOLI ANNA, *Quel buio che ancora non è*, Taccuino, 2022, 196 pp.

L'Autore racconta le molteplici vicende di Alessandro Farnese, duca di Parma, Piacenza e Castro, governatore dei Paesi Bassi (1545-1592), attraverso il viaggio del figlio Odoardo a Parma e i colloqui con Pomponio Torelli e Cosimo Masi, i quali hanno evocato le glorie e le delusioni del padre fino alla sua misteriosa morte.

ZANICHELLI GIUSEPPA, *I corali miniati di San Giovanni Evangelista in Parma*, Parma, MUP, 2021, 192 pp.

Questo studio mira a comprendere la cultura dei corali, ricostruendo le fasi della loro produzione e trasformazione; la pubblicazione, pur focalizzata sull'apparato illustrativo di questi manoscritti, dà conto di molte problematiche che emergono dalle scelte testuali e iconografiche. Arricchisce il volume un corposo apparato fotografico.

Norme per gli Autori

AUREA PARMA

I contributi proposti per la pubblicazione devono essere inviati in formato testo (.doc/.docx) all'indirizzo di posta elettronica **aureaparma@gmail.com**. La versione consegnata deve esser corredata da un *abstract* di non più di 800 caratteri spazi inclusi, in inglese e nella lingua del testo, e dall'affiliazione accademica dell'Autore. I contributi sono pubblicati in **inglese, italiano, francese, spagnolo, tedesco**; è possibile proporre saggi (20-50.000 caratteri) o note critiche (10-20.000 caratteri). Laddove il testo sia redatto in lingua inglese, si richiede l'*abstract* in inglese e in italiano. Ogni Autore dovrà fornire inoltre cinque *keywords* in lingua inglese e nella lingua del testo. I testi dovranno contenere **note a piè di pagina** e NON bibliografia a fine testo.

1. NORME DI CARATTERE GENERALE

Si faccia uso delle maiuscole soltanto dove indispensabile. Utilizzare correttamente e con uniformità le formattazioni del *corsivo*, **grassetto** e MAIUSCOLO MAIUSCOLETTA.

Quando si voglia dare particolare rilievo a qualche parola nel testo potranno essere utilizzate le virgolette alte (“ ”);

Si usi il corsivo per la citazione di titoli di libri, brani musicali, opere d'arte, testate o per indicare parole straniere all'interno del testo.

Si raccomanda la scansione del testo in capoversi, che devono essere indicati chiaramente, facendo rientrare di una tabulazione la riga.

I trattini che – come in questo caso – individuano un inciso devono essere lunghi e sempre preceduti e seguiti da uno spazio.

L'uso della 'd' eufonica è limitato alle parole che iniziano con la medesima vocale. Si raccomanda il controllo degli spazi.

Accentazioni

Per l'accentazione attenersi al criterio corrente: sempre l'accento grave (città, è, ciò, più); l'accento acuto solo su 'e chiusa' (perché, poiché, giacché, affinché, testé). Naturalmente nei brani dialettali va rispettata l'accentazione fonetica. **Non utilizzare l'apostrofo al posto dell'accento**, soprattutto nel caso della 'è' a inizio capoverso (usare È e non E').

Citazioni testuali

Le citazioni di brani oltre le tre righe devono essere in corpo minore (11 pt.) nel testo, senza porre le virgolette e in tondo.

Le citazioni brevi, inserite nel testo, vanno tra virgolette uncinete (« »).

Se le citazioni dovessero contenere, a loro volta, altre citazioni, queste vanno contraddistinte con virgolette alte (“ ”).

Eventuali omissioni o aggiunte nei brani riportati saranno indicate con tre puntini racchiusi tra parentesi quadre [...].

Note e riferimenti

Le note, rigorosamente a **piè di pagina** (e non in chiusura del testo), vanno contraddistinte con numerazione progressiva continua iniziando da 1: il numero di richiamo deve essere posto in esponente, senza parentesi, **prima di un eventuale segno di interpunzione**.

Esempio: «Et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in Te»¹.

2. CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Le citazioni bibliografiche delle note devono essere quanto più possibile complete di tutti gli elementi, e cioè:

- **Nome e cognome dell'autore o del curatore dell'opera in MAIUSCOLETTO**, con le iniziali maiuscole. Nelle citazioni deve essere indicato per esteso il nome di battesimo la prima volta che viene citato un volume; successivamente verrà riportata la sola iniziale puntata. Per le opere miscellanee si eviti l'abbreviazione "AA.VV." che non ha alcuna valenza bibliografica, riportando solo il titolo del volume seguito dall'indicazione del curatore, che non andrà ripetuto qualora si citi nuovamente il testo. Le indicazioni di curatela (a cura di, ed. by, éd. par, sous la direction de, hrsg. von, coord., ecc.) dovranno essere riportate nella lingua originale, così come espresse nel frontespizio dell'opera citata;
- **titolo dell'opera in corsivo** (abbreviato in seconda citazione se molto lungo);
- eventuale indicazione del volume con cifra romana, senza far precedere vol.;
- **luogo di pubblicazione** in lingua originale;
- **nome dell'editore** (o del tipografo per le edizioni antiche);
- **data di pubblicazione**;

- **rinvio alla pagina** (p.) o alle pagine (pp.), alla colonna (col.) o colonne (coll.).

I suddetti elementi devono essere **separati tra loro da una virgola.**

Si eviti l'uso di *cit.* e *op. cit.*

Esempi:

Prima citazione: GIOVANNI GONZI, *Storia della scuola popolare nei ducati parmensi dal 1768 al 1800*, I, Parma, Edizioni Rivista «Aurea Parma», 1975, pp. 45-48.

Seconda citazione non contigua: G. GONZI, *Storia della scuola popolare*, pp. 21-28.

Prima citazione: GIOVANNI SFORZA, *La fine di un Ducato*, a cura di GIOVANNI SCARABELLI, Viareggio, Accademia 'Maria Luisa di Borbone', 2017, p. 9.

Seconda citazione non contigua: G. SFORZA, *La fine di un Ducato*, pp.

...

Prima citazione: FURIO DIAZ, *La Reggenza*, in *Storia d'Italia diretta da G. Galasso*, XIII/2, *Il Granducato di Toscana: i Lorena dalla Reggenza agli anni rivoluzionari*, a cura di FURIO DIAZ – LUIGI MASCILLI MIGLIORINI – CARLO MANGIO, Torino, UTET, 1976, pp. 1-246.

Seconda citazione contigua: *Ivi*, pp. 18-32.

Seconda citazione non contigua: F. DIAZ, *La reggenza*, pp. 18-32.

Nel caso in cui lo stesso autore venga citato nella nota immediatamente successiva per un'opera diversa dalla precedente, si sostituisca il nome con *Id./EAD.*; si ripeta invece il nome per esteso se si tratta del curatore. Se si cita la medesima opera nella nota immediatamente successiva si usi *ivi* seguito dal numero di pagina (es. *Ivi*, p. 5); se si cita lo stesso luogo testuale si usi *ibidem*. Se lo stesso autore viene citato per due opere diverse in due note non contigue, se ne ripeta il nome per esteso nella prima citazione della nuova opera.

In caso di due o più autori o curatori, si utilizzi il segno – (lineetta) per separare i vari nominativi. Nel caso di due o più luoghi di edizione o di due o più editori, si separino con il segno - (trattino).

Esempio: *Collage. Studi in memoria di Franca Caldari Bevilacqua*, a cura di GISELLA MAIELLO – RITA STAJANO, Salerno-Milano, Oedipus, 2002.

Le edizioni diverse dalla prima possono essere indicate con il relativo numero posto **in esponente** accanto alla data di pubblicazione del testo citato.

Per citare un **tomo**, si segnali accanto al volume di riferimento separato da /. Per indicare il rinvio a pagine numerate in cifre romane si usi il tondo. Il numero complessivo dei volumi che compongono un'opera si indichi dopo l'anno di edizione in cifra araba seguita da 'voll.'.

Per i contributi in volumi miscelanei si utilizzino gli stessi criteri. **Si usi 'in'** prima del titolo del volume da cui è tratto il contributo citato; per citare una pagina specifica del capitolo, **prima sarà citato l'intero corpus del testo, seguito da due punti, quindi la pagina specifica**. Lo stesso valga per opere enciclopediche e dizionari. Le diciture 'Atti del convegno', 'Catalogo della mostra' e simili vanno poste, se presenti, in *corsivo* accanto al titolo dell'opera nella lingua originale del volume.

Prima citazione: MICHELLE VOVELLE, *Parme, de l'Europe des Lumières à l'Europe en Révolution*, in *Un Borbone tra Parma e l'Europa. Don Ferdinando e il suo tempo (1751-1802). Atti del Convegno internazionale di studi (Fontevivo, Parma, 12-14 giugno 2003)*, a cura di ALBA MORA, Reggio Emilia, Diabasis, 2005, pp. 15-24: 22.

Seconda citazione: M. VOVELLE, *Parme, de l'Europe des Lumières à l'Europe en Révolution*, pp. ...

Se ripetute per nuove citazioni, all'interno della prima le opere enciclopediche vengano abbreviate segnalando la sigla scelta per indicarle fra parentesi tonde, e si operi come da esempio:

Prima citazione: GIUSEPPE PIGNATELLI, *Bonesana, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, XI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1969, pp. 785-787.

Nuova citazione: MARIA LUISA TREBILIANI, *Carlo II di Borbone, duca di Parma*, in *DBI*, XX, 1977, pp. 251-258.

Per gli articoli in rivista si indichino, come sopra, nome e cognome dell'autore in MAIUSCOLETTA e titolo in *corsivo*, seguito dal titolo della rivista in tondo tra virgolette uncinate (« »), **senza l'uso di 'in'**, con le seguenti indicazioni disposte in quest'ordine e separate da una virgola:

- eventuale **serie**, in cifra romana, con l'abbreviazione s. (n.s. per 'nuova serie');
- **annata** del volume della rivista in cifra romana e anno di pubblicazione del volume tra parentesi tonde;

- in caso di più **fascicoli** nel corso dell'annata, quelli considerati devono essere indicati in cifra araba e posti dopo l'anno, separati da una virgola (se doppi separati da un trattino);
- nell'eventualità di riviste nelle quali l'annata non coincida con il numero progressivo attribuito al periodico, si indichi solo il numero del volume (esplicito o ricavato) in cifre arabe prima dell'anno tra parentesi tonde.

BARBARA ZILOCCHI, *Cattedrale di Borgo San Donnino (Fidenza). Il sarcofago paleocristiano, divenuto altare*, «Aurea Parma», CIV (2020), 1-2, pp. 75-106.

ERRICO CUOZZO, *Le origini degli Ospitalieri alla luce di un nuovo documento*, «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli», 7 (2009), pp. 83-114.

Qualora sia necessario citare una pagina specifica di un articolo, **prima sarà citato l'intero corpus del testo, seguito da due punti, quindi la pagina specifica** (lo stesso valga per le citazioni da miscellanee e dizionari).

In seconda citazione, si ripetano solo l'iniziale puntata del nome dell'autore, il cognome in MAIUSCOLETTO, il titolo del testo in *corsivo* e la pagina in questione; se ci si riferisce all'intero testo, non si ripeta il numero di pagine.

Prima citazione: GIOVANNI TASSONI, *Le inchieste napoleoniche nei dipartimenti delle Marche*, «Lares», XXX (1964), 3-4, pp. 173-187: 175.

Seconda citazione: G. TASSONI, *Le inchieste napoleoniche nei dipartimenti delle Marche*, p. 177.

Per le **tesi di laurea** si indichino per esteso nome e cognome dell'autore in MAIUSCOLETTO e titolo della tesi in *corsivo*, seguiti dalla dicitura 'Tesi di laurea', dall'Università in cui è stata discussa, dall'anno accademico (abbreviato con a. a.) e da nome e cognome del relatore in tondo. Per le tesi di dottorato, si operi allo stesso modo aggiungendo il ciclo dopo l'indicazione dell'Ateneo.

LUCIA GADDUCCI, *Clero e benefici della diocesi di Pisa sotto Mons. Frosini (1703-1733)*, Tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 1976-1977, relatore Giorgio Candeloro, 2 voll.

Per le **testate giornalistiche**, si indichino nell'ordine nome e cognome dell'autore dell'articolo in MAIUSCOLETTO; titolo del testo in *corsivo*; titolo del periodico (non preceduto da 'in') fra virgolette doppie in alto (" "); numero in

cifra araba; data comprensiva di giorno, mese e anno e pagine considerate. In seconda citazione si proceda come sopra.

CLAUDIO MAGRIS, *La società dei nullafacenti rischia l'Apocalisse*, "Corriere della Sera", 272, 16 novembre 2019, pp. 44-45.

La citazione bibliografica sarà preceduta da **cfr.** quando si rinvii genericamente al contenuto dell'opera e delle pagine specifiche che si indicano; non sarà preceduto da 'cfr.' né da 'vedi' (sempre sciolto) o simili quando si riportano passi o frasi contenuti nell'opera a cui si rinvia.

3. CITAZIONI ARCHIVISTICHE

Archivi e Biblioteche devono essere indicati in MAIUSCOLETTO, seguiti da una virgola, e vengono **citati per esteso solo la prima volta**, in seguito in forma abbreviata segnalando la sigla scelta tra parentesi tonde. Nel caso di fondi non conservati presso istituti archivistici, è necessario fornire sempre l'indicazione della località, della famiglia, o di altra sede, presso la quale si trova conservato il fondo citato.

Le denominazioni del fondo, della serie e delle eventuali sottopartizioni, separate tra loro da virgole, vanno date **per esteso**, in *corsivo* e con l'iniziale di ciascuna partizione in maiuscolo.

Le indicazioni di busta (b.), fascicolo (fasc.), volume o registro, se rese esplicite, vanno in tondo e separate da una virgola. Le definizioni di uso locale dell'unità archivistica (filza, mazzo, fascio), se rese esplicite, vanno indicate per esteso. Quando è necessario riportare l'oggetto o il titolo dell'unità archivistica si usi il tondo tra virgolette alte. **Si usi 'fasc.' per fascicolo, 'doc.' per documento, 'sett.' per settore, 'reg.' per registro.**

Le carte si citano con le sigle 'c.' o 'cc.', numero arabo o romano secondo l'uso dell'originale e l'indicazione r (*recto*) o v (*verso*) in tondo senza punto, immediatamente dopo il numero.

Qualora l'unità archivistica sia paginata, le pagine si citano con le sigle 'p.' o 'pp.', numero arabo o romano secondo l'uso originale. Qualora, invece, l'unità archivistica presenti una paginazione a doppia facciata (tipico nella documentazione contabile e amministrativa), le pagine si citano con le sigle 'p.' e 'pp.', numero arabo o romano secondo l'uso originale e l'indicazione s (*sinistro*) o d (*destra*) in tondo senza punto, immediatamente dopo il numero.

Esempi:

Prima citazione: ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE (A.S.FI.), *Prefettura, Affari segreti (1849-1864)*, filza 20, affare 60: “Sequestro di giornali”, c. 4r.

Seconda citazione: A.S.FI., *Prefettura, Affari segreti (1849-1864)*, filza 20, affare 60, cc. 4-22.

Prima citazione: ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI LUCCA (A.S.LU.), *Enti religiosi soppressi*, 93, “Territorio del Monastero di San Ponziano”, pp. 7s-7d.

Seconda citazione: A.S.LU., *Enti religiosi soppressi*, 93, p. 8s.

Elementi essenziali per la citazione di un manoscritto (abbreviato in ‘ms.’ al singolare o ‘mss.’ al plurale) sono il nome dell’autore (secondo la lingua del manoscritto, in MAIUSCOLETTO), il titolo dell’opera (in *corsivo*) e la sua esatta ubicazione (indicazione in MAIUSCOLETTO della biblioteca o dell’ente che conserva il manoscritto, della città o luogo di conservazione, in *corsivo* del fondo di appartenenza, in tondo della segnatura che lo contraddistingue).

Prima citazione: FIRENZE, BIBLIOTECA LAURENZIANA, ms. *Plut.* 2.B.1, c. 3r.

4. ILLUSTRAZIONI

Le immagini, di buona qualità (**almeno 300 dpi**), devono essere fornite in formato digitale (.jpeg, .png, o .jpg) e **non vanno assolutamente impagnate nel testo**. Se necessario fare un riferimento testuale (in rosso) e numerare sequenzialmente le immagini, indicando fra parentesi tonde: (Fig. 1), (Fig. 2), ecc. Le immagini saranno stampate solo in scala di grigi.

Tutti gli originali dovranno esser dotati del nome dell’autore e della numerazione progressiva corrispondente a quella delle didascalie, che verranno separatamente fornite in elenco. È utile avere un’indicazione del maggior o minore rilievo che l’autore intende dare alle varie immagini, in modo da tener conto di tali esigenze nell’impaginazione e indicare altresì le porzioni che si desidera vengano riprodotte, nel caso si voglia dar rilievo a un particolare o tralasciare parte dell’immagine.

