



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

© 2024 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

Per informazioni su acquisti contattare l'indirizzo:

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 II – FASCICOLO I – GENNAIO 2024



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 (*Storico dell'arte, già Soprintendente, 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*.

INDICE

NUOVA SERIE

ANNO II – FASCICOLO I – GENNAIO 2024

SAGGI

NICOLA REGGIANI

I due ostraka nella collezione egizia

del Museo Archeologico Nazionale di Parma (O.Parma 1-2) 7

GIULIA COCCONI

Qualche nota per le maestranze del Teatro Farnese 23

ANDREA SARTORI

Antonio Fantoni alias Fantuzzi? Un'attribuzione e un'ipotesi 41

IVANO BETTIN

La storia di Signatico dalle pagine della Cronistoria parrocchiale 65

NOTE CRITICHE

GIOVANNI SCARABELLI

Zita di Borbone-Parma e Carlo d'Asburgo fra pubblico e privato 83

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA 93

NORME PER GLI AUTORI 97

I DUE *OSTRAKA* NELLA COLLEZIONE EGIZIA
DEL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI PARMA
(O.PARMA 1-2)

Nicola Reggiani
Università di Parma

Il contributo presenta l'edizione critica papirologica dei due *ostraka* conservati nella collezione egizia del Museo Archeologico Nazionale di Parma. Si tratta di due reperti frammentari e rovinati, poco leggibili: il primo, scritto in greco, è forse la ricevuta per un pagamento fiscale del 157 d.C.; il secondo, scritto in copto, è una lettera di ambito monastico databile tra il V e il VII secolo d.C.

Parole chiave: collezione egizia di Parma; *ostrakon* greco; ricevuta fiscale; *ostrakon* copto; lettera monastica.

This article presents the papyrological critical edition of the two ostraca kept in the Egyptian collection of the National Archaeological Museum in Parma. They are two fragmentary and damaged items, scarcely readable. The first one is written in Greek and is perhaps the receipt for a tax payment dating back to AD 157; the second one is written in Coptic and is a letter of which comes from a monastic context and can be dated between the 5th and the 7th century AD.

Keywords: Egyptian collection in Parma; Greek ostrakon; tax receipt; Coptic ostrakon; monastic letter.

Introduzione

La collezione di materiale egizio conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Parma ha origine agli albori degli studi egittologici, in particolare negli anni 1830-1832, poco più di due secoli fa e poco dopo la decifrazione della scrittura geroglifica avvenuta ad opera di Jean-François Champollion nel 1822. Diversi preziosi reperti dell'antico Egitto giunsero a Parma tramite acquisti e donazioni, grazie all'efficace lavoro del direttore dell'epoca, Michele Lopez¹, il quale ne elaborò anche una prima descrizione sistematica, rimasta inedita; la collezione fu poi organizzata e catalogata da Giuseppe Botti, nel corso di circa dieci anni, tra il 1956 e il 1964². Oltre a quattro papiri egiziani³, i materiali

¹ Cfr. ROBERTA CONVERSI, *La formazione e gli allestimenti della Sezione Egizia del Museo Archeologico Nazionale di Parma. Una novità: l'esposizione della Collezione Magnarini di scarabei sigillo*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», LX (2008), pp. 437-464; 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: 102-104; NICOLA REGGIANI, *I geroglifici di Maria Luigia. Papiri e scritture egiziane a Parma dall'Ottocento ad oggi*, Parma, Silva, 2023, pp. 49-184; ID., *Papiri e scritture egiziane a Parma nell'Ottocento*, «Aurea Parma», n.s., I (2023), 1, pp. 51-80: 62-69.

² GIUSEPPE BOTTI, *I cimeli egizi del Museo di Antichità di Parma*, Firenze, Olschki, 1964; cfr. MARCO BOTTI, *Dal Monte Rosa alla Terra dei Faraoni. Giuseppe Botti, una vita per i papiri dell'antico Egitto*, Trento, Tangram, 2011, pp. 201-204; NICOLA REGGIANI, *Il Pioniere della Papirologia Demotica*, in GIUSEPPE BOTTI, *Una vita per la Papirologia Demotica. Scritti 1921-1968*, a cura di ALESSIA BOVO, Parma, Athenaeum, 2019, pp. 13-35: 23-35; ID., *Giuseppe Botti a 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, 2023, pp. 81-103; ID., *I geroglifici di Maria Luigia*, pp. 185-200.

³ Il primo frammento di papiro (n. 104 Botti, TM 133549), appartenente a un *Libro dei Morti* geroglifico da Tebe datato alla XVIII Dinastia (circa 1400 a.C.), fu acquistato nel 1830 da Francesco De Castiglione; Ippolito Rosellini, il pioniere dell'egittologia italiana, vi dedicò un breve commento descrittivo concentrato soprattutto sulla rappresentazione figurativa della pesatura del cuore (IPPOLITO ROSELLINI, *Breve notizia intorno un frammento di papiro funebre egizio esistente nel Ducale Museo di Parma*, Parma, Carmignani, 1838). Molto recentemente, è stato riconosciuto come parte dello stesso rotolo del frammento n. 105 Botti, nonché di frammenti conservati a Lund (inv. KM 21934) e a San Pietroburgo (Ermitage inv. 1107). Una scheda online del papiro è disponibile sul sito del *Totenbuchprojekt Bonn* all'indirizzo <http://totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm133549>. Il papiro n. 106 Botti (TM 56950), un *Libro dei Morti* geroglifico lungo 2 metri, è molto più tardo, risalente agli inizi dell'età tolemaica, alla fine del IV secolo a.C., fu acquistato nel 1832 da Giuseppe Scaglioni. Una scheda online del papiro è disponibile sul sito del *Totenbuchprojekt Bonn* all'indirizzo <http://totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm56950> (ultima consultazione: gennaio 2024). Il quarto papiro della collezione di Parma (n. 107 Botti, TM 57888) è ancora più recente, scritto in ieratico, riporta una versione compatta di origine tebana di formule funerarie (si tratta di un *Libro per entrare nel mondo sotterraneo e per arrivare nella*

scrittori conservati nella collezione egizia di Parma comprendono anche due *ostraka*, uno scritto in greco (n. 103 Botti, TM 960697)⁴ e uno in copto (n. 102 Botti, TM 85274), che sono l'oggetto della presente pubblicazione. Infatti, mentre i papiri sono già stati ampiamente discussi, i due frammenti di terracotta sono rimasti solo descritti nel catalogo di Botti e negli studi successivi sulla collezione, sicuramente a causa dell'attenzione principale rivolta alla parte più propriamente egittologica della collezione e della conservazione materiale piuttosto modesta degli oggetti stessi. Tuttavia, è possibile fornirne una presentazione completa, che merita di essere pubblicata per poter attribuire una collocazione scientifica adeguata anche a tali piccoli resti del nostro passato⁵.

sala della Verità, come recita il titolo sul verso: cfr. JEAN-CLAUDE GOYON, *Rituels funéraires de l'ancienne Egypte*, Paris, Editions du Cerf, 1972, pp. 314-317; JEAN-PAUL 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 the Eternity. Texts for the Afterlife from Ptolemaic and Roman Egypt*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [rist. 2011], pp. 535-539 n. 35) trascritta su una singola pagina (a guisa di una stele) alla fine del I o all'inizio del II secolo d.C.; fu acquistato nel 1830 da Giuseppe Schiavi e pubblicato dallo stesso Giuseppe Botti nel 1939 (GIUSEPPE BOTTI, *Il libro per entrare nel mondo sotterraneo e per arrivare nella sala della Verità. Da un papiro ieratico funerario del Museo di Antichità di Parma*, «Atti della Società 'Colombaria' Fiorentina», XX (1938-1939), pp. 1-12). Cfr. ISABELLA ANDORLINI, *Papiri e scritture nella collezione egizia del Museo Archeologico Nazionale di Parma*, in *Papiri, medicina antica e cultura materiale. Contributi in ricordo di Isabella Andorlini*, pp. 19-30: pp. 26-29; R. CONVERSI, *Isabella Andorlini e i papiri di Parma*, pp. 104-106; N. REGGIANI, *I geroglifici di Maria Luigia*, pp. 65-83; ID., *Papiri e scritture egiziane*, pp. 64-65, 67-69.

⁴ Si ringrazia Herbert Verreth per aver anticipatamente creato un nuovo record sul catalogo Trismegistos per questo frammento. Il catalogo Trismegistos (<https://www.trismegistos.org>) è una risorsa digitale interdisciplinare che raccoglie informazioni su papiri, *ostraka*, epigrafi e altri supporti scrittori del mondo antico, con un *focus* particolare sull'Egitto e il Mediterraneo. Questo strumento è particolarmente utile per studiosi di papirologia, epigrafia e storia antica, fornendo dati su testi, persone, luoghi e temi collegati. La piattaforma consente ricerche trasversali grazie alla sua struttura tabulare, che collega testi e contesti storici, linguistici e geografici. Fornisce inoltre un numero catalografico univoco ad ogni documento registrato, facilitandone la citazione e il reperimento di informazioni contestuali. Cfr. NICOLA REGGIANI, *La papirologia digitale: prospettiva storico-critica e sviluppi metodologici*, Parma, Athenaeum, 2019, pp. 132-171.

⁵ Gli *ostraka* (sing. *ostrakon*) sono frammenti di ceramica o pietra usati nell'antichità come supporto per la scrittura, spesso in sostituzione di materiali più costosi come il papiro. Venivano utilizzati per scopi pratici, come note, ricevute, liste, esercizi scolastici o ricevute amministrative. Gli *ostraka* sono famosi per il loro uso nell'Atene classica, dove servivano per la procedura detta 'ostracismo', cioè l'esilio di cittadini considerati pericolosi per la città, i cui nomi venivano incisi dai cittadini su questi frammenti. Gli *ostraka* utilizzati in Egitto (con testi in greco, demotico, copto) erano invece scritti a inchiostro. Cfr. NICOLA REGGIANI, *Papirologia: la cultura scrittoria dell'Egitto greco-romano*, Parma, Athenaeum, 2019, pp. 38-40.

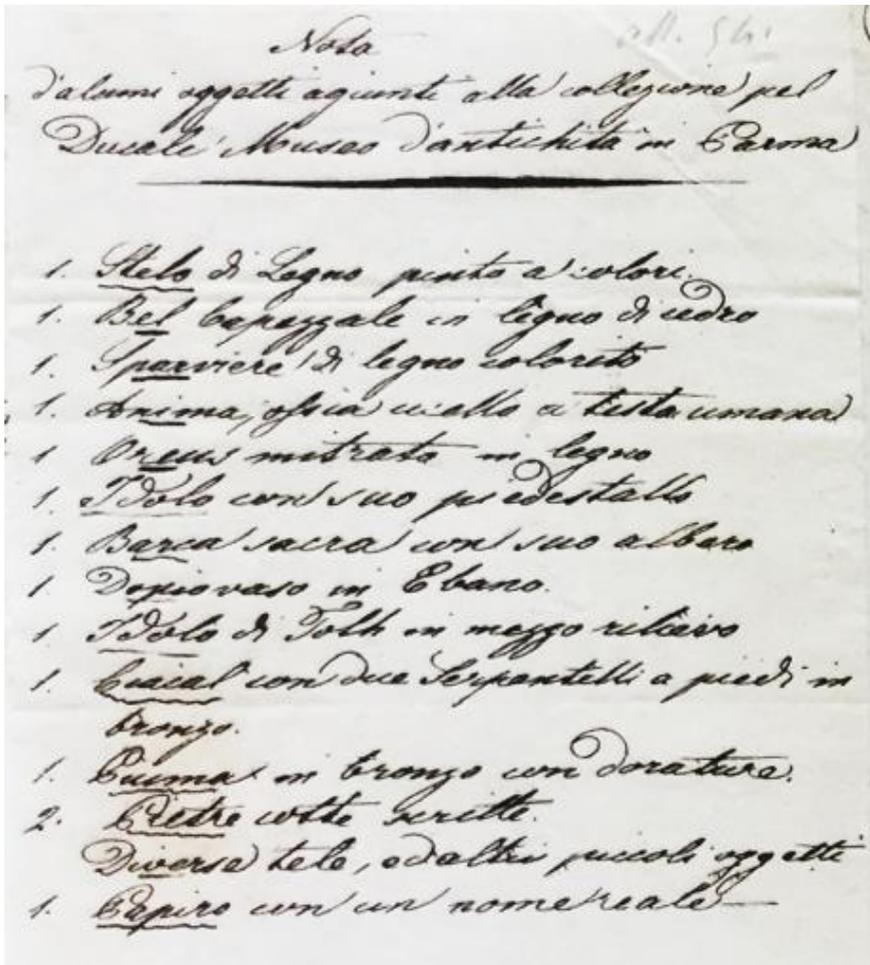


Fig. 1: Nota degli oggetti aggiunti da Francesco De Castiglione all'acquisto di Michele Lopez. Su concessione del Ministero della Cultura – Complesso monumentale della Pilotta Biblioteca Palatina (foto di N. Reggiani).

I due *ostraka* fanno parte di un gruppo di materiali in origine appartenenti a Francesco De Castiglione (o Castiglioni, come sarebbe stato conosciuto in seguito), un viaggiatore e mercante antiquario di Milano, e furono acquistati nel 1830 da Michele Lopez per il Ducale Museo d'Antichità di Parma. Il lotto acquisito da De Castiglione costituisce il contributo più significativo alla collezione egizia del museo parmense sia in termini di quantità che di qualità. Ne fa-

cevano parte i due frammenti di papiro 104+105⁶, il rilievo parietale del generale Amenemone (n. 108 Botti)⁷, un coperchio di sarcofago in legno (n. 110 Botti), il sarcofago di Shepsesptah, recentemente restaurato (n. 111 Botti)⁸, le stele funerarie (tre di pietra, nn. 177-179, e due di legno, nn. 180-181 Botti), due vasi canopi, ventuno statuette in bronzo ed altri pezzi di non secondario interesse⁹.

La prima menzione dei due *ostraka* compare in una lettera scritta da De Castiglione e inviata da Livorno al direttore Lopez il 23 giugno 1830, in cui il mercante annuncia la spedizione di tre grandi casse, contrassegnate dalle lettere DM, piene di manufatti egizi. Il mittente li definisce «pietre cotte scritte» e spiega che sono avvolti appositamente in tessuti antichi¹⁰, che probabilmente sono andati poi persi o distrutti, poiché non ho conoscenza di tali oggetti attualmente conservati nel museo di Parma. Queste due «pietre cotte scritte» appaiono anche elencate in un'annotazione separata («Nota d'alcuni oggetti aggiunti alla collezione pel Ducale Museo d'antichità in Parma») allegata alla suddetta lettera (Fig. 4). Ciò suggerisce che facevano parte del gruppo supplementare di oggetti che De Castiglione dice, nella stessa lettera, di aver aggiunto spontaneamente all'acquisto concordato «per rendere la collezione più completa» (una sorta di 'omaggio della ditta', per così dire). Non sono sicuro se si tratti degli stessi «2 oggetti diversi in terracotta» elencati tra i contenuti delle tre casse (in particolare, della cassa DM 3) alla fine della suddetta lettera. «6 ciottoli scritti in greco, o copto» sono enumerati in un catalogo molto più lungo, compilato da De Castiglione e inviato a Lopez il 19 gennaio 1830, che rappresenta l'elenco completo degli oggetti posseduti all'epoca dal mercante, tra cui il direttore aveva scelto ciò che preferiva. A quanto pare, non erano stati scelti da Lopez (sono assenti dalla lista dettagliata degli oggetti prescelti, redatta da De Castiglione il

⁶ Vedi nota 3.

⁷ Cfr. GIUSEPPE BOTTI, *Un nuovo rilievo parietale della tomba del dignitario 'Imn-m-int nel Museo di Antichità in Parma*, «Zeitschrift für Ägyptische Sprache», XC (1963), pp. 10-13; N. REGGIANI, *Il Pioniere della Papirologia Demotica*, pp. 25-26; ID., *I geroglifici di Maria Luigia*, pp. 194-196.

⁸ 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; N. REGGIANI, *I geroglifici di Maria Luigia*, pp. 201-204; ID., *Papiri e scritture egiziane*, p. 68.

⁹ Cfr. R. CONVERSI, *La formazione e gli allestimenti della Sezione Egizia*, pp. 442-443.

¹⁰ «Le due pietre cotte scritte sono involte espressamente in diversi tessuti di quei tempi che pure servono per la storia dell'arte in un Museo» (Archivio storico del Museo Archeologico Nazionale di Parma presso la Biblioteca Palatina (ASMAN), *Museo Direzione Lopez – Lettere di Privati*, III (BOUR-DUCH), dossier Castiglioni Francesco).

17 marzo dello stesso anno), e il mercante decise di aggiungerli autonomamente alle casse, spedite da Michele Ristori da Livorno e indirizzate a un certo Giuseppe Bagatti a Parma (entrambe le persone sono menzionate in una lettera datata al 7 giugno)¹¹. La spedizione avvenne – attraverso un certo Luigi Franchini da Modena – entro il 3 luglio, quando Bagatti scrisse una lettera a Lopez per avvertirlo che le casse erano arrivate ma erano indirizzate, incomprensibilmente, ad altre persone, tali Guarinoni ed Albertazzi, che si rifiutavano di consegnargliele¹². Tale spiacevole situazione sembra essere stata risolta entro il 21 luglio, quando Bagatti presentò a Lopez un riepilogo delle spese di spedizione¹³.

I due *ostraka* sono stati ispezionati da Giuseppe Botti alla fine degli anni Cinquanta, e successivamente da Isabella Andorlini – allora docente di Papirologia all’Università di Parma – nel 2006 e da chi scrive il 5 ottobre 2022.

L’ostrakon greco

O.Parma 1

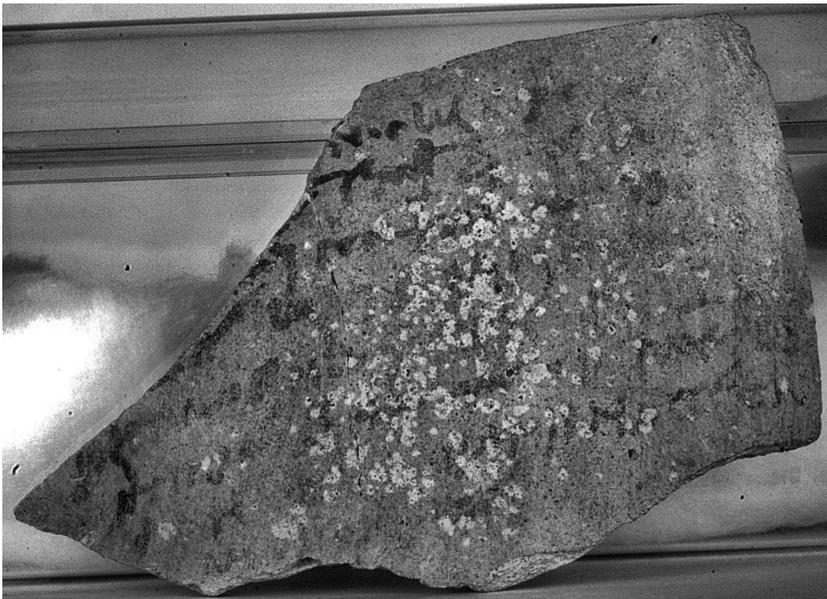
Parma, inv. no. 103 Botti	10,6 x 7 cm	28 giugno 157 d.C. (?)
Trismegistos ID 960697		
Provenienza sconosciuta		Figg. 2-3

Frammento di terracotta marrone-rossastra con una copertura di smalto rosso sulla superficie esterna, iscritto con otto righe di testo, giudicati già scoloriti e illeggibili da Giuseppe Botti nel suo catalogo («Si compone di otto linee di testo quanto mai sbiadito, e per me illeggibile»). Ad eccezione della parte in alto a sinistra del frammento, che manca di una porzione irregolarmente triangolare, il reperto è completo: la parte superiore e il margine destro sono conservati, e l’ultimo rigo ancora leggibile, terminando a circa metà dello spazio disponibile, suggerisce che si tratti della parte finale del testo, nonostante la forma molto irregolare del bordo inferiore.

¹¹ Tutte le lettere menzionate sono conservate nel faldone citato nella nota precedente.

¹² Lo spedizioniere Michele Ristori fu oggetto di una causa legale nel 1835 per una questione doganale (cfr. AGOSTINO NERVINI, *Decisioni del magistrato civile e consolare di Livorno in materia di commercio terrestre e marittimo*, I, Livorno, Possolini, 1841, pp. 78-82). Nove documenti relativi alla sua attività negli anni 1841-1873 sono conservati nel Fondo Antiche Compagnie di Livorno, Archivio Storico della Camera di Commercio “Maremma e Tirreno”; poiché il loro periodo cronologico è successivo al nostro caso, tuttavia, è impossibile cercare una possibile spiegazione di questo strano errore.

¹³ ASMAN, *Musco Direzione Lopez – Lettere di Privati*, II (A-BOU), dossier Bagatti Giuseppe.



Figg. 2-3: O.Parma 1.
Riproduzione con autorizzazione del Ministero della Cultura
Complesso Monumentale della Pilotta (2: foto di N. Reggiani; 3: foto di I. Andorlini).

Le letture suggerite si basano sull'esame minuzioso e sul miglioramento digitale¹⁴ delle immagini già disponibili dell'oggetto (la versione in bianco e nero stampata nel catalogo di Botti e le fotografie a colori e agli infrarossi scattate da Isabella Andorlini, Duilio Bertani e Luca Consolandi nel marzo 2006¹⁵), di nuove fotografie scattate da chi scrive con l'ausilio di un microscopio a luce naturale e a raggi ultravioletti, e sull'esame autoptico del reperto. La possibilità che il documento originario fosse una ricevuta di pagamenti di tasse in natura è solo un'ipotesi di lavoro, discussa nel commento sottostante.

Bibliografia precedente: G. BOTTI, *I cimeli egizi*, p. 36; R. CONVERSI, *La formazione e gli allestimenti della Sezione Egizia*, pp. 445-446; I. ANDORLINI, *Papiri e scritture*, p. 23; R. CONVERSI, *Isabella Andorlini e i papiri di Parma*, p. 106.

[]νοϰ κ(ξτους) Ἀντωνί-
 [νου Καίσαρο]ς Ἐπειφ δ ... γ.
 [κ]αί.ϸονψ .. λ()
 [] .. και
 5 .. ϸτ .. ο νου τ... []
 []ντι προϸμετρ[ο]υ-
 με[ν] [...] Μαρτιλίου .. λ() ..
 (tracce di ca. 9 lettere) *vacat*

1-2. I. ANDORLINI, *Papiri e scritture*, p. 23 leggeva]νοϰ και, che è effettivamente una possibile alternativa; tuttavia, il fatto che il nome del mese Ἐπειφ (Epeiph = dal 25 giugno al 24 luglio), seguito dal numero soprilineato δ = 4, sembri chiaramente leggibile al r. 2, fa presumere che si tratti di una formula di datazione. κ = 20 seguito dal comune simbolo per ξτους 'anno' indicherebbe il ventesimo anno di un imperatore. Gli imperatori romani che hanno regnato almeno per 20 anni (o più) sono Augusto, Tiberio, Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio (e Commodo) e Caracalla. Dopo il simbolo per ξτους e le tracce di circa 2 lettere, un tratto verticale curvo con un ispessimento in alto a destra potrebbe essere compatibile sia con ρ (quindi Ἀδριανού) sia con τ (quindi Ἀντωνίνου). L'integrazione proposta si basa sul nome più lungo dei due, che potrebbe adattarsi alle tracce esistenti alla fine del primo rigo e alla lunghezza della lacuna all'inizio del rigo successivo, prima di Καίσαροϸ, che da solo non riempirebbe completamente la lacuna. Se le integrazioni proposte sono corrette, possiamo

¹⁴ Il miglioramento digitale è stato realizzato con il software Hierax (<https://hierax.ch>).

¹⁵ Cfr. I. ANDORLINI, *Papiri e scritture*, p. 27, n. 9.

datate l'ostrakon al 28 giugno 157 d.C., ventesimo anno di Antonino Pio. La formula regale Ἀντωνίνος Καίσαρ è registrata da PAUL BURETH, *Les Titulatures impériales dans les papyrus, les ostraca et les inscriptions d'Égypte (30 a.C. - 284 p.C.)*, Bruxelles, Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, 1964, p. 66. Ἀὐτοκράτης|τορος Καίσαρος] potrebbe essere un'alternativa, ma questa particolare titolatura, in un ordine differente, sembra attestata solo per Augusto¹⁶, e sarebbe dunque forse troppo antica.

Se tutto quanto precede è corretto,]νος non potrà essere la parte finale di μη]νος, perché l'indicazione del mese è sempre inserita successivamente all'anno; si potrebbe pensare piuttosto all'indicazione dell'imposta pagata, ad esempio ὑπὲρ ἀμπελῶ]νος «per il vigneto» (cf. ad es. O.Bodl. II 946, 1-2 ὑπ(ἐρ) | ἀμπ(ελῶνος) κα (ἔτους))¹⁷.

3. C.ονψ-: se la lettura è corretta, potrebbe indicare un nome proprio femminile paragonabile a Cονψανωνῶ in T.Mom.Louvre 993 = C.Etiq.Mom. 1391, 1 (etichetta di mummia in legno, provenienza sconosciuta, II-IV sec. d.C.), variante di Senpsansnos (*T3-šr.t-n-p3-sn-sn.w.t*, «La figlia dei due fratelli», TM Nam 12096). La maggior parte delle attestazioni di questo nome ricorre nelle etichette di mummia provenienti dalla necropoli romana di Sohag, nel distretto di Panopoli, ma l'onomastica di questo particolare personaggio potrebbe rimandare all'antica Arsinoite (attuale oasi del Fayum), dove 'i due fratelli' erano le duplici divinità cocodrillo, ipostasi ('figli') di Sebek, venerate in svariati villaggi della regione¹⁸, ad esempio Karanis (Pnepheros e Petesouchos)¹⁹ o Bakchias (Soknobkonneus e Soknobrais)²⁰. Un carattere, forse λ, è scritto *supra lineam*.

4. καί: o ancora κ (ἔτους)?

6. Forse [Ἄ]ντιγόνοϋ?

¹⁶ Cfr. P. BURETH, *Les Titulatures*, p. 24: Καίσαρ Ἀὐτοκράτωρ.

¹⁷ Le abbreviazioni delle edizioni papirologiche fanno riferimento alle sigle ufficiali riportate sulla *Checklist of Editions*, <https://papyri.info/docs/checklist>.

¹⁸ Cfr. GAËLLE TALLET, *La splendeur des dieux. Quatre études iconographiques sur l'hellénisme égyptien*, Leiden, Brill, 2021, pp. 567-568.

¹⁹ Cfr. WINFRIED J. R. RÜBSAM, *Götter und Kulte in Faijum während der griechisch-römisch-byzantinischen Zeit*, Bonn, Habelt, 1974, pp. 100-101; ELAINE K. GAZDA, *The Temples and the Gods, in Karanis. An Egyptian Town in Roman Times*, ed. by ELAINE K. GAZDA, Ann Arbor, Kelsey Museum of Archaeology, 2004, pp. 32-45.

²⁰ Cfr. SERGIO PERNIGOTTI, *Qualche osservazione in tema di domande oracolari*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», LXXIX (2013), pp. 91-102.

6-7. $\pi\rho\omicron\mu\epsilon\tau\rho[o]v|μ\epsilon[v-$: la lettura, proposta con cautela, deriva dalla sequenza $\mu\epsilon$ chiaramente riconoscibile verso la fine del rigo 7. La possibile presenza dei $\pi\rho\omicron\mu\epsilon\tau\rho\acute{\omicron}\mu\epsilon\nu\alpha$, le sovrattasse imposte sulla misurazione ufficiale del grano fiscale da parte dei sitologi (gli esattori delle imposte in natura) nei granai pubblici²¹, potrebbe suggerire che l'*ostrakon* contenesse una ricevuta di pagamento delle tasse in natura, o un documento similare²².

7. Μαρτιάλιου : il nome Μαρτιάλιος (TM NamVar 46951) è una variante del comune nome romano Martialis (TM Nam 10536). Una tale variante è attestata nel *corpus* papirologico 11 volte per 5 individui, dal I al III secolo d.C.

. $\lambda()$: λ è scritto *supra lineam*. Date la possibile natura del testo quale ricevuta di pagamento di tasse in natura, si è tentati di ipotizzare $\text{Ϸ}\tau\omicron\lambda(\acute{\omicron}\gamma\omicron\upsilon)$, ma le tracce non sono del tutto compatibili con questa opzione, a meno che non leggiamo $\text{Μαρτιάλιο(υ) Ϸ}\tau\omicron\lambda(\acute{\omicron}\gamma\omicron\upsilon)$. In ogni caso, non sembra lo stesso termine del rigo 3. In questo caso, le ultime due tracce potrebbero essere interpretate come $\acute{\epsilon}\nu$, ad introduzione del nome del villaggio cui la tassazione era riferita.

L'*ostrakon* copto

O.Parma 2

Parma, inv. no. 102 Botti
Trismegistos ID 85274
Provenienza sconosciuta

5,5 x 8 cm

V-VII sec. d.C.

Fig. 4

Frammento di colore chiaro, che preserva in alto e a sinistra una piccola porzione del profilo originario, irregolarmente curvo, mentre è perduta tutta la porzione sulla destra e in basso, sicché si preservano solo gli inizi di otto righe

²¹ Cfr. SHERMAN L. WALLACE, *Taxation in Egypt from Augustus to Diocletian*, Princeton, Princeton University Press, 1938, pp. 35-41; ALESSANDRA GARA, *Prosdiagraphoumena e circolazione monetaria: aspetti dell'organizzazione fiscale in rapporto alla politica monetaria dell'Egitto romano*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976, pp. 30-32; JANE ROWLANDSON, *Landowners and Tenants in Roman Egypt. The Social Relations of Agriculture in the Oxyrhynchite Nome*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 73.

²² Sui testi documentari tipicamente conservati su *ostraka*, cfr. FABIAN REITER, *Osservazioni sul contributo degli ostraka greci allo studio della storia antica*, «Atene e Roma», III (2009), pp. 120-131.

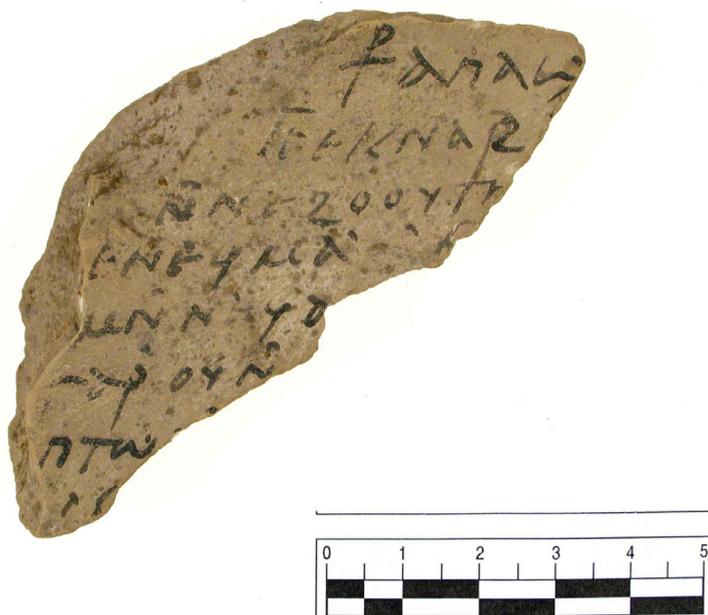


Fig. 4: O.Parma 2.

Riproduzione con autorizzazione del Ministero della Cultura
Complesso Monumentale della Pilotta (foto di I. Andorlini).

di testo scritto in copto (dialetto sahidico)²³, in origine una lettera scritta da un monaco probabilmente a un suo confratello. Non è purtroppo possibile definire meglio i contenuti del messaggio, a causa della perdita di gran parte del testo.

Bibliografia precedente: G. BOTTI, *I cimeli egizi*, p. 35; R. CONVERSI, *La formazione e gli allestimenti della Sezione Egizia*, pp. 445-446; I. ANDORLINI,

²³ La lingua copta rappresenta l'ultima fase della lingua egiziana, sviluppatasi a partire dal II secolo d.C. Deriva direttamente dall'egiziano demotico, ma utilizza un alfabeto basato principalmente sul greco, integrato da segni di origine demotica per rappresentare suoni unici all'egiziano. Il copto fu utilizzato soprattutto come lingua liturgica e letteraria, diventando il veicolo principale del Cristianesimo in Egitto; era però parlato e scritto anche nella vita quotidiana, fino al Medioevo, quando fu progressivamente soppiantato dall'arabo. Geograficamente, si distinguono diversi dialetti copti: il sahidico nell'Alto Egitto, il bohairico nel Delta del Nilo (successivamente adottato come standard liturgico dalla Chiesa copta ortodossa), e altri dialetti minori, come il fayyumico e l'akhmimico, che mostrano specificità locali. Cfr. in generale PAOLA BUZI – AGOSTINO SOLDATI, *La lingua copta*, Milano, Hoepli, 2021.

Papiri e scritture, pp. 22-23; R. CONVERSI, *Isabella Andorlini e i papiri di Parma*, p. 106.

Ϡ ἀπα ψ[
 ις εκνα[[ρ]]ε[
 ννεσοοϋ τη[ροϋ
 ενεϋμα· β.[
 5 μννεϋα[
 γαρ οϋν[
 πτω . .[
 . .[

1. ἀπα ‘padre’ è il tradizionale appellativo onorifico in contesto cristiano che potrebbe riferirsi anche al superiore di un monastero. La lettera seguente sarà pertanto l’iniziale del nome proprio; vien subito da pensare a Ψ[ΕΝΟΥΤΕ, ma non sarà certamente il celeberrimo Shenoute del Monastero Bianco di Sohag nella Tebaide (IV-V sec. d.C.)²⁴. In questa posizione, indicherà il mittente della comunicazione epistolare.

2. ις: Botti trascriveva π, ma mi sembra che le tracce siano piuttosto quelle di due caratteri separati, un’asta verticale e una semicurva, analoga a ε ma senza trattino mediano, quindi ις (si noti anche la differenza rispetto ai π dei rr. 1 e 7). Il fatto che entrambe le lettere siano sopralineate (la sopralineatura, nel copto, è altrimenti usata per notare la presenza di un suono vocalico non espresso dalla scrittura, ma viene apposta solo sopra le lettere consonanti) induce a ritenere che si possa trattare di un numero, nella fattispecie 16, costituito dalla cifra ι = 10 e Ϛ (l’arcaica lettera stigma, qui però resa più simile a Ϛ) = 6. In questo caso, potrebbe essere la data del giorno, oppure una qualsiasi altra indicazione quantitativa.

Un’interpretazione alternativa è che si tratti di un *nomen sacrum*, ovvero una delle tipiche forme abbreviate con cui nei testi cristiani si indicavano i nomi di carattere divino, solitamente costituiti dalle prime e ultime lettere della pa-

²⁴ Cfr. BESA, *The Life of Shenoute*, ed. by DAVID N. BELL, Kalamazoo, Cistercian Publications, 1983.

rola, sopralineate²⁵. Nel nostro caso, si potrebbe trattare di una menzione di I(ΗCOY)C = Ἰησοῦς = Gesù.

A seguire, potrebbe trattarsi della forma verbale ΕΚΝΑΘΕ ‘troverai’ (dal verbo ΘΕ) oppure ΕΚΝΑΘΤΕ ‘credi?’ (dal verbo ΝΑΘΤΕ). L’autore della lettera corregge con θ un precedente ρ.

3. ΝΝΕΘΟΥ ΤΗΡΟΥ ‘in (Ν-) tutti (ΤΗΡΟΥ) i (-ΝΕ-) giorni (ΘΟΥ)’, è attestato in contesti epistolari all’interno di formule beneaugurali col senso di ‘in tutti i giorni della sua vita’ (ad es. CPR XXXI 14, 2 ΝΝΕΘΟΥ ΤΗΡΟΥ ΜΠΕΚΩΝΘ).

4. ΕΝΕΜΑ = ‘nel/al (Ε-) suo (-ΝΕ-) posto/luogo (ΜΑ)’.

5. ΜΝΝΕΜΑ[= ‘con (ΜΝ-) il suo (-ΝΕ-)...’ seguito da parola che inizia con α-; in letteratura è attestato il sintagma ΜΝΝΕΜΑΓΓΕΛΟΣ ΤΗΡΟΥ ‘con tutti i suoi angeli’, ma è difficile che si tratti della stessa parola.

6. ΓΑΡ = greco γάρ ‘infatti’; ΟΥ- è l’articolo indeterminativo, per una parola che poi risulta quasi totalmente perduta in lacuna.

7. Π- è l’articolo maschile singolare, seguito da un termine che inizia con ΤΩ-; dalle tracce d’inchiostro visibili lungo la frattura dell’ostrakon, l’impressione è che dopo Ω fosse scritta una lettera alta e stretta come ρ. Potrebbe però anche trattarsi del pronome possessivo ΤΩ- ‘quello di’ (= mio, tuo, suo ecc.).

²⁵ In generale sui *nomina sacra* cfr. LUDWIG TRAUBE, *Nomina Sacra: Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzung*, München, Beck, 1907; A. H. R. E. PAAP, *Nomina Sacra in the Greek Papyri of the First Five Centuries. The Sources and Some Deductions*, Leiden, Brill, 1959; LARRY W. HURTADO, *The Earliest Christian Artifacts. Manuscripts and Christian Origins*, Grand Rapids-Cambridge, Eerdmans, 2006, pp. 95-134; BENJAMIN R. OVERCASH, *Sacred Signs in Human Script(ure)s: Nomina Sacra as Social Semiosis in Early Christian Material Culture*, in *Proceedings of the 28th Congress of Papyrology (Barcelona 1-6 August 2016)*, ed. by ALBERTO NODAR – RAQUEL M. HERNANDEZ, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2019, pp. 422-428, tutti focalizzati sulle testimonianze greche. Sui *nomina sacra* nella biblioteca copta di Nag Hammadi cfr. TERRY MIOSI, *Nomina Sacra and the Nag Hammadi Library*, Presented at the Annual Meeting of the Canadian Society for Coptic Studies, 2013, https://www.academia.edu/62705949/Nomina_Sacra_and_the_Nag_Hammadi_Library (ultima consultazione: gennaio 2024).

Indice delle parole greche e copte

Ἀντωνίνος: 1, 1-2
 Ἐπίφ: 1, 2
 ἔτος: 1, 1
 καί: 1, 3, 4
 Καῖσαρ: 1, 2
 Μαρτιαλίος: 1, 7
 προσμετρούμενα: 1, 6-7
 Συνψ-: 1, 3

απα: 2, 1
 γαρ: 2, 6
 ε-: 2, 2, 4
 -κ-: 2, 2
 μα: 2, 4
 MN-: 2, 5
 N-: 2, 3
 -NE-: 2, 3
 -NEU-: 2, 4, 5
 ουγ-: 2, 6
 π-: 2, 7
 τηρογ: 2, 3
 σοογ: 2, 3

Alfabeto greco e copto

<i>Greco</i>	<i>Copto</i>	<i>Valore fonetico</i>	<i>Valore numerico</i>
Α α	Ⲁ ⲁ	a	1
Β β	Ⲃ ⲃ	b	2
Γ γ	Ⲅ ⲅ	g	3
Δ δ	Ⲇ ⲇ	d	4
Ε ε	Ⲉ ⲉ	e (breve)	5
Ζ ζ	Ⲋ ⲋ	(non più in uso, solo numero)	6
Ζ ζ	Ⲍ ⲍ	z	7

<i>Greco</i>	<i>Copto</i>	<i>Valore fonetico</i>	<i>Valore numerico</i>
Η η	Ⲙ Ⲙ	e (lunga)	8
Θ θ	Ⲙ Ⲙ	th (t aspirata, o th inglese)	9
Ι ι	Ⲙ Ⲙ	i	10
Κ κ	Ⲙ Ⲙ	k	20
Λ λ	Ⲙ Ⲙ	l	30
Μ μ	Ⲙ Ⲙ	m	40
Ν ν	Ⲙ Ⲙ	n	50
Ξ ξ	Ⲙ Ⲙ	x (ks)	60
Ο ο	Ⲙ Ⲙ	o (breve)	70
Π π	Ⲙ Ⲙ	p	80
Ϟ ϟ		(non più in uso, solo numero)	90
Ρ ρ	Ⲙ Ⲙ	r	100
Σ σ / Ϛ ϛ	Ⲙ Ⲙ	s	200
Τ τ	Ⲙ Ⲙ	t	300
Υ υ	Ⲙ Ⲙ	ü (u francese)	400
Φ φ	Ⲙ Ⲙ	ph (p aspirata, o f)	500
Χ χ	Ⲙ Ⲙ	kh (k aspirata)	600
Ψ ψ	Ⲙ Ⲙ	ps	700
Ω ω	Ⲙ Ⲙ	o (lunga)	800
Ϡ ϡ		(non più in uso, solo numero)	900
	Ⲙ Ⲙ	sh	900
	Ⲙ Ⲙ	f	90
	Ⲙ Ⲙ	ḥ (una aspirazione sorda)	
	Ⲙ Ⲙ	h (un'altra aspirazione)	
	Ⲙ Ⲙ	ch (tch inglese)	
	Ⲙ Ⲙ	ki	
	Ⲙ Ⲙ	ti	

QUALCHE NOTA PER LE MAESTRANZE DEL TEATRO FARNESE

Giulia Cocconi
Università di Parma

Glauco Lombardi, nel pionieristico articolo dedicato al Teatro Farnese (1909), rendeva nota una serie di documenti che attestavano la partecipazione alla fabbrica del teatro di un larghissimo numero di artisti, i cui nomi andavano ad affiancare quelli che già erano stati tramandati dalla letteratura artistica. Nuovi documenti, emersi tra gli archivi di Parma e Ferrara, permettono ora di interrogarci circa la partecipazione di due pittori rimasti sinora estranei alle vicende del teatro. Il primo è Tommaso Sandrini, quadraturista bresciano, già attivo al fianco di Leonello Spada sui ponteggi della cupola della basilica della Madonna della Ghiara di Reggio Emilia, per il quale la partecipazione all'impresa del teatro rimarrà un'occasione mancata. Il secondo è invece Lorenzo Gennari, che raggiunse il concittadino Pier Francesco Battistelli, incaricato della dell'organizzazione pratica del cantiere, per coadiuvarlo nelle sue mansioni, in accordo con le abilità gestionali di cui poteva aver già dato prova nelle collaborazioni centesi e che avrebbe riconfermato, di lì a poco, al fianco del Guercino.

Parole chiave: Teatro Farnese; Tommaso Sandrini; Lorenzo Gennari; Ranuccio I Farnese; XVII secolo.

In his pionieristic article dedicated to the Teatro Farnese (1909), Glauco Lombardi shed light on a series of documents which showed a wide range of artists working in the construction of the theatre. New sources, found in the archives of Parma and Ferrara, now allow us to reconsider the possible involvement of two other painters who have hitherto remained unassociated with the history of the theatre. The first is Tommaso Sandrini, a painter from Brescia, who had previously worked alongside Leonello Spada on the scaffolding of the dome of the Basilica of the Madonna della Ghiara in Reggio Emilia. The second is Lorenzo Gennari, who joined Pier Francesco Battistelli – in charge of the practical organization of the building site – in order to assist him in his duties. This collaboration was in line with the administrative skills Gennari had already demonstrated in earlier projects in Cento, and which he would soon reaffirm at the side of Guercino.

Keywords: Teatro Farnese; Tommaso Sandrini; Lorenzo Gennari; Ranuccio I Farnese; XVII century.

Quando scrive la sua *Felsina pittrice*, Carlo Cesare Malvasia non ha dubbi su quali siano i più abili tra i quadraturisti del suo tempo, a Bologna e altrove:

Colonna, e Metelli primi Capi e Maestri de' Bolognesi Frescanti: perché se bene Giovanni, e Cherubin del Borgo in Roma, i Sandrini a Brescia, il Bruni loro allievo in Venezia, e' l Curti, dopo il Baglione in Bologna, questo modo di architettare, e stuccheggiare (per così dire) co' i colori nelle sale, nelle loggie, ne' sfondati, e nelle facciate prima d'ogni altro usato aveano, ad ogni modo quell'ingegnoso ritrovo tanto modernarono, ed arricchirono questa, che un'altra cosa divenne, e dove prima rozza, e vile nella sua antica povertà rimanevasi nobile e maestosa per le loro mani comparve la quadratura¹.

Tra questi era stato Girolamo Curti, detto il Dentone, a essere ingaggiato quale quadraturista nell'impresa del Teatro Farnese di Parma. Verosimilmente dietro indicazione di Leonello Spada², già suo allievo a Bologna e ormai stabilmente iscritto come pittore tra gli stipendiati farnesiani, Curti era stato assoldato sulla piazza bolognese dal marchese Ludovico Facchinetti per conto di Ranuccio I Farnese già nel corso dell'aprile del 1618³. Oltre dieci anni più tardi, nel 1629, in occasione dell'inaugurazione del teatro nel corso dei festeggiamenti per l'ingresso in città di Margherita de' Medici, sposa di Odoardo I Farnese, si sarebbero poi ingaggiati altri celebri quadraturisti, Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, che Malvasia pose a capo tra i frescanti bolognesi. Eppure, nel corso dei lavori del primo cantiere del teatro, nella primavera del 1618, presso la

¹ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, II, Bologna 1678, ed. 1841, p. 345.

² Fatto che da Malvasia viene dato per certo, *ivi*, p. 78.

³ Per la documentazione coeva che restituisce testimonianza della costruzione e decorazione del Teatro Farnese di Parma si faccia riferimento a GLAUCO LOMBARDI, *Il teatro farnesiano di Parma*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», IX (1909), pp. 1-51; STUART REINER, *Preparations in Parma 1618, 1627-28*, «The Music Review», XXV (1964), pp. 273-301; IRVING LAVIN, *Lettres de Parma (1618, 1627-28) et débuts du Théâtre baroque*, in *Le lieu théâtral et la Renaissance (Royamont, 22-27 mars 1963)*, éd. par JEAN JACQUOT – ELIE KONIGSON – MARCEL ODDON, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1968, pp. 105-158; MARZIO DALL'ACQUA, *Per una storia del Teatro Farnese di Parma: il mancato spettacolo del 1618-19. Documenti inediti*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», s. IV, XXXII (1980), pp. 321-351; ROBERTO CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Roma, Bulzoni, 1987; IRENE MAMCZARZ, *Le Théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732). Etude d'un lieu théâtral, des représentations, de formes: dramma pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, dramma musical*, Firenze, Olschki, 1988; MARZIO DALL'ACQUA, *Il Teatro Farnese di Parma*, in *Lo spettacolo e la meraviglia. Il Teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, a cura di LUCA RONCONI – MARZIO DALL'ACQUA – POMPEO DE ANGELIS – CLAUDIO GALLICO, Torino, Nuova Eri, 1992, pp. 17-149.

corte farnesiana si progettava di accaparrarsi un altro tra i maestri di quadratura ricordati da Malvasia: il bresciano Tommaso Sandrini, già affermato tra Lombardia, Veneto ed Emilia⁴.

In una carta non datata, ma certamente compilata alla corte di Parma nell'aprile del 1618, uno scrivente anonimo redige una «Istruzione» per un corriere che viene inviato a Bologna «per servizio del teatro di Sua Altezza»⁵. Il teatro è naturalmente il Farnese e il corriere ha l'incombenza di caldeggiare la partenza di Girolamo Curti e del malnoto Giovanni Cales, già attesi presso il cantiere del teatro, ma anche di pregare il marchese Facchinetti di verificare «se vi sono altri pittori in Bologna che s'intendono di prospettiva» e «di mandarli subito»⁶ a Parma. A queste prime richieste di maestranze faranno seguito, nei mesi a venire, tentativi di radunare un numero sempre maggiore di artefici, in linea con la necessità di concludere i lavori in tempi necessariamente brevi: come noto, il progetto del teatro inizia a delinarsi sul finire del 1617, quando trapela la notizia di un prossimo passaggio di Cosimo II de' Medici, che ha fatto voto di recarsi a Milano a riverire il corpo di san Carlo Borromeo. Poiché a queste date la venuta del granduca sembra imminente, Ranuccio Farnese si adopera per assicurarsi i servizi di Giovan Battista Aleotti, detto l'Argenta, che già a Ferrara era stato architetto di riferimento per la costruzione dei teatri voluti dall'Accademia degli Intrepidi; nei mesi successivi affiderà la supervisione dell'impresa a Enzo Bentivoglio, che degli Intrepidi era stato più volte principe e principale promotore delle fabbriche teatrali, oltre che ad Alfonso Pozzo, incaricato anche dell'ideazione del programma iconografico.

Il fitto carteggio tra il Bentivoglio, il Pozzo e il duca di Parma e Piacenza testimonia l'andamento febbrile dei lavori, portati avanti con un impiego straordinario di maestranze, il cui coordinamento verrà affidato al «giovine

⁴ La presenza di Tommaso Sandrini nel cantiere del Teatro Farnese veniva data per certa, verosimilmente sulla base del suo precedente ingaggio presso Enzo Bentivoglio a Gualtieri, da MARA CATALANO, *Teatro Farnese: modello per la decorazione pittorica del Salone dei Giganti di Palazzo Bentivoglio a Gualtieri (RE)*, «Aurea Parma», LXXXVII (2003), 3, pp. 383-406: 400. Per il percorso biografico e artistico del pittore bresciano si vedano FILIPPO PIAZZA, *Sandrini, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 153-157; ID., *Disegni di Tommaso Sandrini quadraturista bresciano nel primo Seicento*, «Paragone», CXLIII (2019), pp. 3-16; ID., *Tipologie prospettiche per le 'quadrature' di Tommaso Sandrini*, in *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di STEFANO BERTOCCI – FAUZIA FARNETTI, Firenze, Alinea, 2020, pp. 185-195.

⁵ R. CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca*, p. 269.

⁶ *Ibidem*.

architetto»⁷ Pier Francesco Battistelli, condotto a Parma dal Bentivoglio. Se a febbraio è già documentato, impegnato «nel dipingere la scena, anzi le scene»⁸, il pittore parmigiano Sisto Badalocchio, affiancato dai ferraresi Giovanni Andrea Ghirardoni, Girolamo Grassaleoni e Ippolito Casoli⁹, sin dall'inizio deve essere coinvolto anche Leonello Spada, con cui Alfonso Pozzo si consiglia nella selezione dei pittori forestieri da invitare a lavorare presso il cantiere¹⁰. Marcello Buttigli, che scrive pochi anni più tardi, nominando lui solo tra i pittori, fa intendere che a Spada spettasse il progetto generale per la decorazione pittorica del teatro¹¹, così come Malvasia dichiara che dovendo il duca Ranuccio «far pingere un teatro» che «l'uguale non avesse tutta l'Italia [...] pose gli occhi sopra questo soggetto» e «a lui ne diede la cura»¹². Il 3 maggio 1618, un gran numero di «pittori et garzoni loro», parmigiani e bolognesi, ma anche piacentini, cremonesi e ferraresi, già lavorano «per servizio del Teatro che si fa nel Salone», e il primo citato è proprio il «S.r Leonello Spada»¹³.

Un'occasione mancata per Tommaso Sandrini

Non è forse casuale, allora, il tentativo di coinvolgere Tommaso Sandrini, che tra il 1614 e il 1615 aveva lavorato fianco a fianco con Leonello Spada sui ponteggi della cupola della basilica della Madonna della Ghiara di Reggio Emilia, eseguendovi quelle quadrature poi popolate dalle figure del bolognese. A ricercare il quadraturista bresciano per impiegarlo nel cantiere del Teatro Farnese, verosimilmente su suggerimento di Spada, è Enzo Bentivoglio, che già nel 1613 aveva ingaggiato Sandrini nel suo palazzo di Gualtieri, per completare un affresco lasciato incompiuto da Sisto Badalocchio¹⁴. Il Bentivoglio, accolto l'invito di Ranuccio Farnese a supervisionare l'impresa del teatro almeno entro

⁷ M. DALL'ACQUA, *Il Teatro Farnese di Parma*, p. 94. Battistelli viene coinvolto da Enzo Bentivoglio a partire dal mese di aprile ed è effettivamente registrato tra gli stipendiati farnesiani il 10 maggio 1618, *ibidem*.

⁸ G. LOMBARDI, *Il teatro farnesiano di Parma*, pp. 28-29.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, pp. 42-44.

¹¹ MARCELLO BUTTIGLI, *Descrizione dell'apparato fatto per honorare la prima e solenne entrata in Parma della serenissima principessa Margherita di Toscana*, Parma, Viotti, 1619, pp. 254, 259.

¹² C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, II, p. 78.

¹³ G. LOMBARDI, *Il teatro farnesiano di Parma*, p. 32.

¹⁴ GIUSEPPE CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena, Erede Soliani, 1866, p. 84.

l'inizio di aprile del 1618, venti giorni più tardi si trovava a Parma e una delle sue prime disposizioni, alle date in cui si ricercava il Dentone, caposcuola dei quadraturisti bolognesi, doveva essere stata proprio quella di mandare a chiamare Sandrini. Lo testimoniano due lettere rintracciate presso l'Archivio di Stato di Ferrara, la prima delle quali è datata 29 aprile ed è inviata al Bentivoglio da Prospero Silva, consigliere della Comunità di Reggio:

Hier sera mi fù consegnata la lettera di vostra signoria illustrissima delli 26 del corrente [mese], e subito io feci tutte quelle diligenze, che giudicai necessarie, accio mastro Tomaso Bresciano non capiti qui che nol veda, e vedendolo, farò quanto sarà in mio potere, accio si trasferisca costì in Parma, ne tralascierò preghiere, ne proferte, e gli darò danari, se ne vorrà, per disporlo à venire¹⁵.

Dalla chiusa della lettera, tuttavia, si intuisce che già si nutre qualche incertezza sulla disponibilità del pittore, tant'è che Silva annota: «Non credo, che mastro Tomaso habbi senso d'alcuna difficoltà passata, ma quando n'havesse memoria, vedrò, che la deponga»¹⁶. Le difficoltà passate, di cui nulla è noto, potrebbero risalire tanto al periodo trascorso dal pittore bresciano al servizio di Enzo e Ippolito Bentivoglio, per i quali aveva dipinto nei rispettivi palazzi di Gualtieri e Bologna¹⁷, quanto ai tempi del cantiere pittorico della basilica della Madonna della Ghiara di Reggio Emilia¹⁸. Al tempio della Ghiara, Sandrini aveva ricoperto un ruolo preminente nella definizione del progetto degli affreschi della cupola, tanto che il contratto di allogazione veniva stipulato con lui solo, piuttosto che con il figurista Leonello Spada, per il quale avrebbe garantito il bresciano; al termine dei lavori, tuttavia, era stato Spada e non Sandrini a ricevere dalla Fabbriceria della Ghiara un donativo in segno di riconoscenza, tanto che già Angelo Mazza si era chiesto se le quadrature non avessero soddisfatto la committenza¹⁹. Ad ogni modo, dalla successiva lettera di Silva, scritta

¹⁵ ARCHIVIO DI STATO DI FERRARA (A.S.FE.), Archivio Bentivoglio, *Lettere sciolte*, b. 108, cc. 609-610.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ PAOLA CESCHI LAVAGETTO, *La chiesa di San Giovanni Evangelista*, in *Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, a cura di PAOLA CESCHI LAVAGETTO, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 83-99, in part. 85.

¹⁸ Per i riferimenti documentari relativi all'impresa del santuario della Madonna della Ghiara si faccia riferimento a ELIO MONDUCCI, *Il tempio della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia nei documenti d'archivio*, Reggio Emilia, Diabasis, 1998.

¹⁹ ANGELO MAZZA, *Gli affreschi di Lionello Spada e di Tommaso Sandrini nel braccio nord e nella cupola*, in *Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, a cura di ANDREA BACCHI – MASSIMO MUSSINI, Torino, Umberto Allemandi, 1996, pp. 107-116.

a un giorno di distanza dalla prima, si comprende che il pittore non avrà mai l'occasione di essere invitato a Parma, poiché già impegnato altrove:

Marc'Antonio intagliatore, che fu quello, che scrisse qui ad un prete suo amico che lui, et un'altro compagno, insieme con mastro Tomaso, dovevano andare alla Santa Casa [di Loreto], hiersera passo di qui di ritorno, e disse, che mastro Tomaso si pentì, di far quel viaggio, dicendo, che se restava, voleva andare alla Mirandola, dove credeva, c'horà vi fosse, ma non l'accertava. Promisse, che quando fosse à Brescia avvisarebbe, dove si trovava²⁰.

L'intagliatore dev'essere Marcantonio Moretti da Brescia, autore a Reggio Emilia delle cantorie e della cassa d'organo della basilica di San Prospero²¹, ed evidentemente membro di quella famiglia di intagliatori bresciani di cui fa parte anche Tommaso Moretti, che grazie agli studi di Filippo Piazza sappiamo in contatto con Sandrini sin dalla giovinezza²². Se la lettera restituisce il progetto del pittore di spostarsi a Loreto con il collega bresciano, verosimilmente in cerca di occasioni lavorative, conferma soprattutto la notizia del suo soggiorno mirandolese, di cui dava conto Carlo Ridolfi nel 1648, quando annotava nelle sue *Maraviglie dell'arte* come «Chiamato il Sandrino dal Duca della Mirandola, gli dipinse varie cose»²³. Alessandro I Pico, nominato duca della Mirandola nel 1617, si era immediatamente impegnato nel rinnovamento del palazzo ducale, sito nel cosiddetto castello dei Pico, e al suo servizio si erano succeduti diversi frescantì. Larga parte degli ambienti del castello risulta distrutta già nel 1714, ma le fonti vi ricordano la presenza di più ambienti decorati con quadrature, opera dei bolognesi Paolo Zagnoni e Giovan Battista Cremonini, con il figurista Giulio Morina e ancora di Pier Francesco Battistelli, che aveva messo in

²⁰ A.S.FE., Archivio Bentivoglio, *Lettere sciolte*, b. 108, cc. 636-637.

²¹ CARLO GIOVANNINI, *Gli organi*, in *Musiche e secoli nella Basilica di San Prospero*, a cura di ELIO MONDUCCI, Reggio Emilia, 1992, pp. 47-50.

²² Tommaso Sandrini e Tommaso Moretti condividono la frequentazione della bottega dell'intagliatore bresciano Giuseppe Bulgarini, dove Sandrini si formò a partire dal 1591, e collaborano professionalmente almeno nel 1608; Sandrini risulta in contatto con la famiglia del collega ancora nel 1620. Cfr. FILIPPO PIAZZA, *La pittura di prospettiva e i quadraturisti bresciani tra XVI e XVII secolo*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, a.a. 2015-2016, tutor Elena Fumagalli, pp. 140-141, 184, 212, 238.

²³ CARLO RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ouero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte descritte dal cavalier Carlo Ridolfi*, II, Venezia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, p. 257.

opera ad affresco un «disegno di prospettiva per un salone»²⁴ fornito da Francesco Brizio²⁵.

In questo contesto ben si inserisce la presenza di un esperto quadraturista come Tommaso Sandrini, e mi domando se al soggiorno mirandolese non debba essere riferito un disegno (Fig. 1) che oggi si conserva presso le collezioni del Département des Arts graphiques del Musée du Louvre, proveniente da un album di disegni di quadratura entrato nelle raccolte del museo parigino nel 1840²⁶ e già riferito alla mano di Sandrini in altri studi²⁷. Si tratta del progetto per un alzato, verosimilmente destinato alla decorazione del cortile interno di una residenza privata. Se il disegno si inserisce stilisticamente bene nella produzione di Sandrini della fine del secondo decennio, nell'apparato decorativo si riconoscono due dei simboli araldici dei Pico, l'aquila e il leone; tuttavia, l'assenza di dettagli figurativi sullo stemma che svetta sul timpano della porta, unitamente all'esiguità delle notizie su quelle «varie cose»²⁸ dipinte da Sandrini alla Mirandola, ci impone di mantenerci dubitativi.

Benché nella lettera del 30 aprile 1618 Prospero Silva si offra di scrivere ad Alessandro Pico per chiedere la cessione di Sandrini al cantiere del Teatro Farnese, pur tenendo «per fermo, che s'havrà principiato qualche lavorieri, quel serenissimo Duca nol lasci partir adesso cosi facilmente»²⁹, evidentemente il Bentivoglio non vorrà insistere oltre, poiché il nome del quadraturista bresciano non figura in nessuno degli elenchi delle maestranze impiegate a Parma nei mesi a venire.

²⁴ GIUSEPPE CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, Tipografia della R. D. Camera, 1855, pp. 57, 97.

²⁵ DANIELE BENATI, *Per lo studio del patrimonio artistico mirandolese in età picchense (e oltre)*, in *Arte a Mirandola al tempo dei Pico*, a cura di VITTORIO ERLINDO, Mirandola, Centro Internazionale di Cultura "Giovanni Pico della Mirandola", 1994, pp. 31-47.

²⁶ FEDERICA MANCINI, *De l'Italie à la France: reconstitution d'un album de dessins de quadratura autrefois conservé au département des Arts graphiques du musée du Louvre*, «Artitalies», XXII (2016), pp. 80-90.

²⁷ GENEVIÈVE MONNIER, in *Le dessin: histoire d'un art*, dir. JEAN LEYMARIE – GENEVIÈVE MONNIER – BERNICE ROSE, Genève, Skira, 1979, p. 129; F. MANCINI, *De l'Italie à la France*, pp. 80-90; F. PIAZZA, *Disegni di Tommaso Sandrini*, pp. 3-16, che segnala anche il parere di Pietro Roccasecca, manifestato a Louis Franck attraverso la lettera del 14 gennaio 1999 conservata presso l'archivio del Département des Arts graphiques del Louvre.

²⁸ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, II, p. 257.

²⁹ A.S.FE., Archivio Bentivoglio, *Lettere sciolte*, b. 108, cc. 636-637.



Fig. 1: Tommaso Sandrini, *Progetto di alzato*, INV 14929, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris. © GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Tony Querrec

Lorenzo Gennari pittore e ingegnere

Se gli elenchi dei lavoranti presenti il 3 maggio e tra l'agosto e il settembre del 1618 nel salone del teatro, trascritti da Glauco Lombardi nel suo pionieristico articolo del 1909³⁰, non riportano il nome del quadraturista bresciano, confermano un impiego imponente di artefici necessario per far fronte a un cantiere da concludersi, secondo le previsioni, al più tardi entro l'autunno. Il documento del 3 maggio, che Lombardi visionava presso l'Archivio di Stato di Napoli, risulta ad oggi irrintracciabile, ma presso l'Archivio di Stato di Parma si conserva ancora quello redatto il 13 settembre, che riassume i pagamenti da corrispondere alle maestranze a partire dal 14 agosto e restituisce diversi nomi che Lombardi aveva ommesso nella sua trascrizione³¹. Si tratta, per lo più, dei nomi dei marangoni, muratori e ingegneri da saldare già a metà agosto, ma riporta anche quelli di alcuni pittori i cui pagamenti vengono registrati a chiusa del documento, tra il 21 agosto e il 5 settembre. Tra i pittori si citano Leonardo Cremonese e Alessandro Dea, a sua volta da Cremona, e ancora Giacomo Battista Lovati e Domenico Utens, pittore di Carrara³². Se tra gli intagliatori ritorna il nome di Giovan Battista Marino, a sua volta documentato in teatro già dal mese di luglio³³, è invece del tutto inaspettato quello di Lorenzo Gennari, che da solo compone ed esaurisce l'elenco degli «ingegneri ferraresi»³⁴.

Lorenzo Gennari, descritto come uno dei principali collaboratori del Guercino già negli scritti del Malvasia³⁵, è uno dei membri della bottega centese più vicini al Barbieri, che seguirà anche a Roma dopo l'elezione al soglio pontificio di Alessandro Ludovisi. Malvasia, che di Guercino lo diceva allievo, nel 1619 lo ricordava incaricato della consegna di dipinti del maestro, ma le ricerche di Michelangelo Gualandi hanno confermato che già tra il 1615 e il 1617, «M.Zan.Fran.Barbieri, et M. Lorenzo Genari pitori»³⁶ avevano collabo-

³⁰ G. LOMBARDI, *Il teatro farnesiano di Parma*, pp. 1-51.

³¹ ARCHIVIO DI STATO DI PARMA (A.S.PR.), *Teatri e spettacoli*, b. 1, fasc. 11, sottofasc. 1, 13 settembre 1618.

³² GIUSEPPE CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa: con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono e un saggio bibliografico*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1873, p. 370.

³³ R. CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca*, pp. 198-199.

³⁴ A.S.PR., *Teatri e spettacoli*, b. 1, fasc. 11, sottofasc. 1, 13 settembre 1618.

³⁵ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, II, pp. 255-344.

³⁶ MICHELANGELO GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, s. III, Bologna, Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, 1842, p. 109.

rato alla decorazione pittorica di casa Pannini a Cento (Ferrara), insieme a Pier Francesco Battistelli.

La questione del catalogo delle sue opere, ben ripercorsa da Enrico Ghetti in un recente contributo³⁷, si apre con gli anni Sessanta del secolo scorso quando, a partire dalle considerazioni di Amalia Mezzetti³⁸ e alla luce della documentata collaborazione tra Lorenzo e Guercino nel cantiere pittorico di casa Pannini, sir Denis Mahon suggerisce di ricondurre al Gennari gli interventi ritenuti di bottega nei dipinti per la parrocchiale di Renazzo di Cento e i brani più deboli degli stessi affreschi centesi³⁹. Eppure, se le proposte di Mahon sono state oggetto di ampliamenti⁴⁰, conferme⁴¹ e riconsiderazioni⁴² negli studi successivi, ad oggi il solo dipinto ricordato dalle fonti come opera di Lorenzo Gennari ad essere giunto sino a noi è il *Martirio di santa Caterina* della chiesa di San Giuseppe a Fanano (Modena)⁴³, che certamente non concorre a presentare Lorenzo come pittore di molte qualità. In questo senso appare fondamentale

³⁷ ENRICO GHETTI, *Per il problema di Lorenzo Gennari tra il Guercino, Matteo Loves e Benedetto Zalone*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XLV (2021), pp. 96-109, 225.

³⁸ AMALIA MEZZETTI, *La Vergine con il Bambino in gloria, S. Pancrazio e una Santa monaca (S. Chiara?)*, in *Omaggio al Guercino. Mostra di dipinti restaurati e dei disegni della Collezione Denis Mahon di Londra. Catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 1 giugno-1 settembre 1967)*, a cura di AMALIA MEZZETTI, Bologna, Alfa, 1967, pp. XXIV-XXV.

³⁹ *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Catalogo critico dei dipinti (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio 1 settembre-18 novembre 1968)*, a cura di DENIS MAHON, Bologna, Alfa, 1968, pp. 28-30.

⁴⁰ La costruzione del catalogo di Lorenzo Gennari si deve principalmente agli studi di Prisco Bagni, che ripartendo da Mahon raduna attorno al nome del centese porzioni specifiche degli affreschi di casa Pannini e i brani di diversi dipinti che sarebbero stati eseguiti in collaborazione con Guercino; PRISCO BAGNI, *Guercino a Cento. Le decorazioni di Casa Pannini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, pp. 223-231; ID., *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 219-240. Le proposte di Bagni sono ridiscusse per primo da Daniele Benati nel decennio successivo; DANIELE BENATI, in *La Galleria Antonio Fontanesi nei Musei Civici di Reggio Emilia*, a cura di MASSIMO MUSSINI, Reggio Emilia 1998, p. 108. Per una disamina completa del dibattito relativo al catalogo del Gennari si faccia riferimento a E. GHETTI, *Per il problema di Lorenzo Gennari*, pp. 96-109, 225.

⁴¹ NICHOLAS TURNER, *The paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue raisonné*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2017, pp. 224-228, 277.

⁴² Si veda, in particolare, DANIELE BENATI, "Purché vi sia il naturale dentro, ogn'uno è padrone della sua maniera", in *Guercino tra sacro e profano. Catalogo della mostra (Piacenza, cattedrale-Palazzo Farnese)*, a cura di DANIELE BENATI, Milano, Skira, 2017, pp. 29-47: 33-35.

⁴³ ANGELO MAZZA, *Pittura nei centri minori tra Modena e Reggio Emilia*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, II, a cura di JADRANKA BENTINI – LUCIA FORNARI-SCHIANCHI, Milano, Nuova Alfa Editoriale, 1993, pp. 402-423, in part. 407-409; ID., *Guercino, Reggio, il*

un'intuizione di Raffaella Morselli, che interrogandosi sul ruolo – evidentemente di prestigio, se nei documenti il Barbieri dimostra di considerarlo un suo pari – ricoperto da Lorenzo Gennari nel contesto della bottega centese, si è domandata se il giovane, piuttosto che coadiuvare il Guercino come pittore, non giocasse piuttosto una preziosa parte da intermediario nelle relazioni con la committenza, svolgendo pertanto mansioni principalmente amministrative⁴⁴. Le riflessioni di Morselli, che facilitano le successive riconsiderazioni sul catalogo del Gennari⁴⁵, permettono più di recente a Elena Bastelli di ipotizzare che già durante la realizzazione degli affreschi di casa Pannini il giovane Lorenzo collaborasse con il Barbieri non tanto affiancandolo nell'esecuzione dei dipinti, quanto incaricandosi della gestione organizzativa del cantiere pittorico⁴⁶.

Al sodalizio tra Lorenzo Gennari e il Barbieri si lega già da principio, tra il 1615 e il 1617, in occasione del detto ciclo di casa Pannini, il nome di Pier Francesco Battistelli, che facilmente collabora con il Guercino anche nel secondo ciclo di affreschi centesi, quello di casa Provenzali⁴⁷. Nello stesso 1617, Battistelli tenta di coinvolgere il Guercino ancora nella decorazione del palazzo di Enzo Bentivoglio a Gualtieri, impresa dalla quale il Barbieri dovrà svincolarsi a causa delle numerose commissioni che inizia a ricevere⁴⁸.

Proprio il ruolo del Battistelli nel cantiere del Teatro Farnese è alla base della proposta di Alessandra Frabetti, che ravvisando in alcuni dettagli decorativi eseguiti tra la prima e la seconda loggia caratteri assimilabili a quelli delle pitture di casa Pannini, ipotizzava la presenza del giovane Guercino sui ponteggi del teatro parmigiano⁴⁹. Se a mio parere gli angeli del primo ordine della loggia del teatro, come i mascheroni della controfacciata che suggerivano alla

ducato estense, in *Guercino a Reggio Emilia. La genesi dell'invenzione*, a cura di ANGELO MAZZA – NICHOLAS TURNER, Milano, Skira, 2011, pp. 13-38.

⁴⁴ RAFFAELLA MORSELLI, *Dalla bottega di Cento allo studio di Bologna. L'azienda di Giovan Francesco e Paolo Antonio Barbieri*, «Storia dell'arte», n.s., CXLIX (2018), 1, pp. 77-88.

⁴⁵ E. GHETTI, *Per il problema di Lorenzo Gennari*, pp. 96-109, 225.

⁴⁶ ELENA BASTELLI, *Genius loci: il Guercino negli affreschi di Casa Pannini*, in *La Civica Pinacoteca il Guercino di Cento: catalogo generale*, a cura di LORENZO LORENZINI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2023, pp. 149-163.

⁴⁷ RENATO ROLI, *I fregi centesi del Guercino*, Bologna, Patron, 1968, pp. 53-54.

⁴⁸ *Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino, 1561-1666. Catalogo della mostra (Bologna, Museo civico archeologico; Cento, Pinacoteca civica e chiesa del Rosario, 6 settembre-10 novembre 1991)*, a cura di DENIS MAHON, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 8-9.

⁴⁹ ALESSANDRA FRABETTI, *Il teatro Farnese e il suo doppio*, in *Giovan Battista Alcott e l'architettura*, a cura di COSTANZA CAVICCHI – FRANCESCO CECCARELLI – ROSSANA TORLONTANO, Reggio Emilia, Diabasis, 2003, pp. 243-252.

studiosa una prossimità con l'opera del Barbieri, si mantengono lontani dalla naturalezza di tocco dei monocromi guercineschi di casa Pannini, né sono attraversati dai guizzi luminosi che li caratterizzano, certamente la riflessione di Frabetti poteva essere confortata dalla presenza di un «pittor da Cento»⁵⁰, citato in una lettera di Alfonso Pozzo come presente nel cantiere del teatro alla fine del settembre del 1618⁵¹.

Il nome di Lorenzo Gennari nell'elenco delle maestranze attive in teatro tra i mesi di agosto e settembre permette oggi di riconoscere con un buon grado di certezza il pittore centese di cui scriveva il Pozzo il 30 settembre, quando veniva ricordato tra le maestranze autorizzate a lasciare il cantiere⁵²: concittadino del Battistelli a Pieve di Cento e già suo compagno nel ciclo di casa Pannini, è evidentemente Lorenzo – e non Guercino – il pittore chiamato dal collega al momento del maggior intensificarsi dei lavori. Ecco spiegata, dunque, anche la familiarità tra Leonello Spada e il Gennari che emergeva dalla celebre lettera di Spada al Guercino (Fig. 2) in cui, accanto al disegno di un giovane tormentato da una fattucchiera, il bolognese lamenta di incubi notturni popolati da streghe e chiede al Barbieri di pregare «in mio nome [il] signor Lorenzo Genaro, che faci fare una qualche quintasenza svilupatoria, che mi distrighi il cervello, da questa peste orientale»⁵³. Certamente Leonello ben sapeva, per aver lavorato al fianco di Lorenzo nel cantiere del teatro, che questi era esperto speciale, come anche le ricerche archivistiche di Prisco Bagni hanno confermato⁵⁴.

Verosimilmente, Lorenzo è chiamato a partecipare solo a partire dall'estate, diversi mesi dopo che la committenza si era assicurata la presenza dei principali pittori coinvolti. Nel luglio del 1618, quando il Bentivoglio ipotizzava che il granduca di Toscana potesse presentarsi a Parma di lì a due mesi, il cantiere doveva essere ben lontano dall'essere concluso, se Pozzo rispondeva che «se il Gran Duca viene questo settembre l'assicuro che non vedrà il Teatro, se [...]

⁵⁰ R. CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca*, p. 228.

⁵¹ *Ivi*, p. 211.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ La lettera di Spada, datata 18 febbraio 1620, è pubblicata per la prima volta da Otto Kurz nel 1955, ma il destinatario è identificato da Lothar Sickel, che prova come la lettera non potesse essere indirizzata che al Guercino; OTTO KURZ, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1955, pp. 138-139; LOTHAR SICKEL, *Spada's letter to Guercino*, «Paragone. Arte», s. III, LIV (2003), 50, pp. 26-32.

⁵⁴ P. BAGNI, *Guercino a Cento*, pp. 223-231.



Fig. 2: Leonello Spada, *Giovane spaventato da una strega*, RCIN 907205, Windsor Castle, Windsor. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2024.

non facciam miracoli»⁵⁵. Si erano dunque fatti chiamare altri muratori, falegnami e pittori per accelerare il ritmo dei lavori⁵⁶, e mentre alla fine del mese giungevano i cremonesi che dovevano affiancare il pittore ducale Giovan Battista Trotti, detto il Malosso nel lavorare «in soffitto»⁵⁷, il 2 agosto era giunto un gruppo di lavoratori da Ferrara, tra i quali si fa il nome del solo Tamara, intagliatore⁵⁸, ma tra cui facilmente era anche il Gennari. Le maestranze ferraresi vengono divise su due fronti: intagliatori e marangoni si dedicano alle macchine teatrali, mentre i pittori si affiancano a Giovanni Andrea Ghirardoni, che lavorava alle scene mobili e soprattutto alle logge⁵⁹. Come già rilevava Milena Fornari, gli spunti documentari che paiono collocare il gruppo dei ferraresi al lavoro nella decorazione del proscenio e della controfacciata sono comprovati dal confronto con gli affreschi eseguiti da Ippolito Casoli e Girolamo Grassaleoni nella chiesa ferrarese di San Paolo⁶⁰, cui sarà bene aggiungere anche quelli del Ghirardoni nel catino della cappella Mori nella stessa chiesa⁶¹. Sarebbe ragionevole ricercare, dunque, la presenza del Gennari in controfacciata, dov'era attivo il gruppo dei ferraresi e dove la molteplicità dei maestri all'opera è confermata dall'alternarsi di dettagli decorativi di altissima qualità ed elementi quasi grossolani. Eppure, in nessuno degli elementi che decorano le logge mi pare possa riconoscersi la rara mano dell'autore del dipinto di Fanano.

Rileggendo il carteggio tra il Pozzo, il Bentivoglio e Ranuccio Farnese, parrebbe evincersi che gli stessi cremonesi che avevano preceduto di poco l'arrivo dei ferraresi a Parma nell'estate del 1618 avessero ricevuto un incarico non propriamente da pittori, quanto piuttosto da decoratori: devono essere loro gli artefici impiegati a mettere oro al soffitto⁶² e verosimilmente proprio per questo vennero pagati solo sei ducati, quattro in meno rispetto agli altri pittori presenti in teatro. Il motivo per cui non è possibile rintracciare la mano di Lorenzo tra quelle dei frescanti è forse allora che, a sua volta, ricoprì un ruolo diverso da quello di pittore, e difatti ricevette un compenso identico a quello dei cremo-

⁵⁵ R. CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca*, p. 211.

⁵⁶ M. DALL'ACQUA, *Il Teatro Farnese di Parma*, p. 98.

⁵⁷ G. LOMBARDI, *Il teatro farnesiano di Parma*, pp. 42-44.

⁵⁸ M. DALL'ACQUA, *Il Teatro Farnese di Parma*, p. 98.

⁵⁹ G. LOMBARDI, *Il teatro farnesiano di Parma*, p. 43.

⁶⁰ MILENA FORNARI, *Il Teatro Farnese: decorazione e spazio barocco*, in *La pittura in Emilia e in Romagna*, II, pp. 92-101.

⁶¹ BARBARA GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento: arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Cartografica, 2011, pp. 76, 196-198, 209-213.

⁶² G. LOMBARDI, *Il teatro farnesiano di Parma*, pp. 39, 42-44.

nesi. La chiave dev'essere proprio l'anomala qualifica di ingegnere – anziché di pittore – con cui viene individuato nel documento del 13 settembre 1618, una qualifica che va a evocare e reiterare quella di Pier Francesco Battistelli, che era stato ingaggiato in qualità di architetto e come tale figura nei registri degli stipendiati regolari farnesiani⁶³: come noto, a queste date le definizioni di ingegnere e architetto non si discostano affatto l'una dall'altra⁶⁴. Sappiamo che tra agosto e settembre i marangoni e gli intagliatori ferraresi furono impegnati nella realizzazione delle macchine teatrali, che risultavano a buon punto alla fine di settembre, quando «si è fornito la machina della Discordia di pictura et ogni cosa, è fornita quella delle tre Grazie di dipinger»⁶⁵ e così quelle di Nettuno, di Iride e di Bacco. Evidentemente, alla decorazione delle macchine partecipavano anche il Battistelli e alcuni pittori, se al principio di ottobre il centese lamenta la mancanza di colleghi che potessero coadiuvarlo nella decorazione delle nuvole⁶⁶: non è forse un caso che il 30 settembre fossero stati congedati, oltre a diversi falegnami, anche il pittore ferrarese Luigi Anguillara e il nostro solito «pittor da Cento»⁶⁷.

Se possiamo immaginare il Gennari al lavoro, accanto al Battistelli, nella decorazione pittorica delle macchine, la qualifica di ingegnere attribuita a Lorenzo va verosimilmente letta con la stessa ampia accezione di quella di architetto con cui è registrato il collega, che pur prestandosi a operare come pittore e decoratore quando le circostanze lo richiedono, ricopre *in primis* un ruolo di coordinatore. Nei mesi in cui i lavori al teatro si intensificano, il Battistelli lamenta spesso col Bentivoglio le difficoltà del coordinamento dell'impresa e in particolare del «tenere insieme»⁶⁸ le maestranze tanto numerose che vi partecipano e non stupisce che i documenti restituiscano ora la presenza di una figura atta a coadiuvarlo nello svolgimento delle proprie mansioni, tanto pratiche – di pittore e decoratore – quanto relative all'organizzazione del lavoro. Un ruolo

⁶³ P. BAGNI, *Guercino a Cento*, p. 241.

⁶⁴ Nello specifico, per il territorio del Ducato di Parma e Piacenza, si veda VALERIA POLI, *Architetti, ingegneri, periti agrimensori: le professioni tecniche a Piacenza tra XIII e XIX secolo*, Piacenza, Banca di Piacenza, 2002, pp. 74-130.

⁶⁵ Il documento veniva pubblicato per la prima volta in P. BAGNI, *Guercino a Cento*, p. 296; la citazione qui riportata, tuttavia, è tratta dalla trascrizione proposta in R. CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca*, p. 226, più aderente all'originale.

⁶⁶ P. BAGNI, *Guercino a Cento*, p. 296. A lavorare alla decorazione pittorica delle macchine, nella lettera del 6 ottobre 1618, Battistelli ricorda ormai il solo Paolo Froni.

⁶⁷ R. CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca*, p. 228.

⁶⁸ S. REINER, *Preparations in Parma*, pp. 273-301.

che ben si accorda a quelle abilità gestionali di cui Lorenzo Gennari poteva aver già dato prova nelle collaborazioni centesi e che avrebbe riconfermato, di lì a poco, al fianco del Guercino.

Appendice documentaria

1. 1618 aprile 29, Reggio Emilia: lettera di Giovan Battista Silva a Enzo Bentivoglio (A.S.FE., Archivio Bentivoglio, *Lettere sciolte*, b. 108, cc. 609-610).

Illustrissimo signor mio, e padrone singolarissimo. Hier sera mi fù consegnata la lettera di vostra signoria illustrissima delli 26 del corrente, e subito io feci tutte quelle diligenze, che giudicai necessarie, accio mastro Tomaso Bresciano non capiti qui che nol veda, e vedendolo, farò quanto sarà in mio potere, accio si trasferisca costì in Parma, ne tralascierò preghiere, ne proferte, e gli darò danari, se ne vorrà, per disporlo à venire, e tanto più vi metterò del bono, accertandomi vostra signoria illustrissima che cote-sta Altezza Serenissima n'havrà gusto, perché tutti gli rispetti m'obbligano, non solo ad incontrare, ma à mendicare qualunque occasione di servirla, dovendosi cio alla sua grandezza, et alla gloria, che me ne può risultare. Non credo, che mastro Tomaso habbi senso d'alcuna difficoltà passata, ma quando n'havesse memoria, vedrò, che la deponga [...]. Li faccio riverenza e prego Sua Divina Maestà per la sua felicità. Reggio il dì 29 aprile 1618. Di vostra signoria illustrissima devotissimo servitore Giovan Battista Silva.

2. 1618 aprile 30, Reggio Emilia: lettera di Giovan Battista Silva a Enzo Bentivoglio (A.S.FE., Archivio Bentivoglio, *Lettere sciolte*, b. 108, cc. 636-637).

Illustrissimo signor mio, e padrone singolarissimo. Marc'Antonio intagliatore, che fu quello, che scrisse qui ad un prete suo amico che lui, et un'altro compagno, insieme con mastro Tomaso, dovevano andare alla Santa Casa [di Loreto], hiersera passo di qui di ritorno, e disse, che mastro Tomaso si pentì, di far quel viaggio, dicendo, che se restava, voleva andare alla Mirandola, dove credeva, c'horà vi fosse, ma non l'accertava. Promise, che quando fosse à Brescia avvisarebbe, dove si trovava. Io non hò scritto alla Mirandola non sperando qualche frutto dalle mie lettere, che mi pareva di potermi promettere dalla viva voce, tenendo anche per fermo, che s'havrà principiato qualche lavorieri, quel Serenissimo Duca nol lasci partir adesso così facilmente, tuttavia se vostra signoria illustrissima comanda, ch'io scriva, e tenti l'animo suo, e scopra se vi sono difficoltà e quali, il farò prontamente, come obbligatissimo a servirla in qualunque cosa, che da me dipenda. Intanto li faccio riverenza e prego Sua Divina Maestà, che con particolar aiuto assista alla sua illustrissima persona. Reggio l'ultimo di aprile 1618. Di vostra signoria illustrissima devotissimo servitore Giovan Battista Silva.

3. 1618 settembre 13, Parma: Ranuccio I Farnese da ordine di corrispondere il pagamento alle maestranze che hanno lavorato nel salone del Teatro Farnese tra agosto e settembre (A.S.PR., *Teatri e spettacoli*, b. 1, fasc. 11, sottofasc. 1; trascritto in parte in G. LOMBARDI, *Il teatro farnesiano di Parma*, pp. 32-33 e E. CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca*, p. 219).

Cavaliere Bartolomeo Riva nostro tesoriere generale fate pagare al cavaliere Alessandro Danella lire novecento settantanove soldi 14 che tante ha' dato alli pittori che lavorano nel salore, nel modo che si vede per ladietro conto, £ 979. 14. In Parma a di 13 settembre 1618, Ranuccio Farnese.

Alessandro [Danella] havere pagato come segue, alli pittori Bolognesi £ 222

A Domenico Gabrielli ducati 10
Giovan Maria Tamburino ducati 10
Girolamo Curto ducati 10
Giovanni Cales ducati 10
Garzone del Curto ducati 4
Paolo Finarello ducati 6

Ferraresi

Luigi Anguilara ducati 10
Giovanni Andrea Ghirardoni ducati 20
Giovanni Battista Lovati ducati 6

Pittori Piacentini

Giovanni Battista Agazzi ducati 10
Giovanni Antonio Alsona ducati 10
Andrea Agazzi ducati 10
Giovanni Antonio Cogni ducati 10
Paolo Pino ducati 10
Giovanni Francesco Cogni ducati 10
Bassano Bollari ducati 10
Il garzone di Antonio Maria Bassano ducati 2
Pietro Maria Rivellone ducati 6

Ingegneri Ferraresi

Lorenzo Genari ducati 6
Marangoni Ferraresi
Lodovico Tanano ducati 8
Giacomo Borgo ducati 8
Bernardo Rovina ducati 12
Giovanni Battista Loli ducati 8
Paolo Tontini ducati 8
Giovanni Bereschi ducati 8
Giacomo Felippo M[...] ducati 8
Costanzo de Nicolini ducati 8

Muratori Ferraresi

Giovanni Battista Moretti ducati 20

Leone hebreo ducati 12

Pittori Cremonesi

Francesco di Luca da Borgo ducati 6

Leonardo Cremonese ducati 6

Alessandro Penadi ducati 6

Lorenzo Capra ducati 6

Pittori Parmegiani

Sisto Badalocchio ducati 20

Pietro Antonio Barnabeo ducati 10

Alessandro Barnabeo ducati 10

Annibal Bertoia ducati 10

Giulio Orlandino ducati 10

Da Ferrara

Giovanni Andrea Ghirardono predetto ducati 39

Al detto per andare et tornare da Ferrara ducati 12

Al detto per 91 giornata del garzone per 91 ducati 9.74

Havere ducati 405.25

Dare ducati 360

Resta havere il Danella ducati 45.25

Alessandro Danella deve dare adi 14 di agosto per ordinato dal Bartholomeo per mandato di Sua Altezza per pagare alli pitori ducati 360

Adi 21 [agosto] a Giulio Cesare Thamar a buon conto ducati 10

Adi detto a Giovanni Battista Marino a conto di suo lavoro ducati 10

Adi 22 a Domenico Utenso pitore da Carrara ducati 10

Adi 5 di settembre à Leonardo Cremonese pitore per resto del suo conto ducati 9

A Giacomo Battista Lovati pitore per resto di conto ducati 4

Alli hebrei di Ferrara a conto di suo [lavoro] ducati 4

Alessandro Dea pittore Cremonese per resto di suo conto ducati 8

Sono ducati cent'uno d'argento soldi 85 [...] fanno lire novecentosettantanove soldi 14.

ANTONIO FANTONI *ALIAS* FANTUZZI? UN'ATTRIBUZIONE E UN'IPOTESI

Andrea Sartori

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Una *Sacra Famiglia con san Giovannino* ritenuta dei primi anni Trenta del XVI secolo e conservata alla Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno reca la firma di Antonio Fantoni da Bologna. Alcune affinità stilistiche paiono avvicinare l'opera alla Scuola di Fontainebleau e a una *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta* appartenente alla Galleria Colonna di Roma. Su queste basi, l'articolo cerca di indagare la potenziale compatibilità tra il profilo enigmatico di un pittore chiamato Antonio Fantoni e quello di uno dei principali collaboratori di Primaticcio a Fontainebleau: Antonio Fantuzzi.

Parole chiave: Bologna; Fontainebleau; Primaticcio; Fantoni; Fantuzzi.

The name of Antonio Fantoni from Bologna emerged in 2007 during the restoration of a *Holy Family with the infant Saint John* dating to the early thirties of the 16th century and preserved in the Civic Art Gallery in Ascoli Piceno. Stylistic affinities legitimate the attribution to the painter of a *Holy Family with the infant Saint John and Saint Elizabeth* belonging to the Colonna Gallery in Rome, which shows an expansion of cultural references towards Fontainebleau. The article thus explores, on this basis, a possible compatibility between the enigmatic identity of Antonio Fantoni and the still incomplete profile of Antonio Fantuzzi, one of Primaticcio's main collaborators at Francis I's court.

Keywords: Bologna; Fontainebleau; Primaticcio; Fantoni; Fantuzzi.

Antonio Fantoni: una meteora del XVI secolo

Il nome di Antonio Fantoni entra nella letteratura artistica nel 2007, quando durante un restauro condotto su una tavola raffigurante la *Sacra Famiglia con san Giovannino*, conservata alla Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno (Fig. 1), è emersa la firma del suo autore: «Antonius Fantonius bononiensis faciebat»¹. L'opera è giunta nel museo locale di Ascoli dalla collezione del medico Antonio Ceci (1852-1920) e non se ne conosce la provenienza originaria.

L'origine bolognese dell'artista e il periodo di esecuzione asseriti dall'iscrizione hanno portato² a rilevare nella tavola un'eco del classicismo di impronta raffaellesca divulgato a Bologna da Innocenzo da Imola e da Biagio Pupini, insieme a un influsso della pittura ferrarese di Dosso e Garofalo, quest'ultima percettibile nella resa atmosferica del paesaggio e nella descrizione lenticolare della siepe di lauro sulla destra. Una fascinazione per le novità formali e per i tipi fisionomici di Parmigianino è inoltre avvertita nella figura serpentinata e nel viso di Maria, esemplificata sulla Vergine della *Sacra Famiglia con san Giovannino* a Capodimonte (Fig. 2). A tali riferimenti³ si aggiunge l'accostamento dei tipi della Vergine e di san Giuseppe ai protagonisti della *Natività* di Pellegrino Munari conservata alla Galleria Estense di Modena e del volto del falegname al Cristo nel *Noli me tangere* di Niccolò Patarazzi esposto ai Musei Civici di Reggio Emilia, che ha portato a ipotizzare un'esecuzione dell'opera in area reggiana o modenese.

Nonostante la specificazione «bononiensis» possa suggerire la firma di un artista itinerante, desideroso di rimarcare le proprie radici territoriali e culturali, alcuni elementi convergono a collocare l'esecuzione della tavola nella città pontificia, sebbene in una direzione lievemente diversa rispetto a quella finora suggerita.

¹ MASSIMO PAPETTI, *Antonio Fantoni, Sacra Famiglia con San Giovannino*, in *Le segrete passioni: la collezione di Antonio Ceci fra Ascoli Piceno e Pisa. Catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Pinacoteca civica 9 novembre 2007-10 febbraio 2008)*, a cura di MASSIMO PAPETTI, Acquaviva Picena, Fast Edit, 2007, p. 58, scioglie il cognome con "Fantonis", mentre MICHELE DANIELI, *Antonio Fantoni, Sacra Famiglia con San Giovannino*, in *Da Cimabue a Morandi. Felsina Pittrice. Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava, 14 febbraio-17 maggio 2015)*, a cura di VITTORIO SGARBI, Bologna, Bononia University Press, 2015, p. 116, come "Fantonus". La visione di una riproduzione ad alta definizione sembra indicare la presenza di una *i* segnata dal punto e seguita da una *u*.

² Se la datazione è da collocarsi nella prima metà del decennio, appare prematuro il riferimento avanzato da M. PAPETTI, *Antonio Fantoni, Sacra Famiglia con San Giovannino*, p. 57 a Prospero Fontana, di cui non sono note opere databili entro il 1535.

³ M. DANIELI, *Antonio Fantoni, Sacra Famiglia con San Giovannino*, p. 116.



Fig. 1: Antonio Fantoni, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica

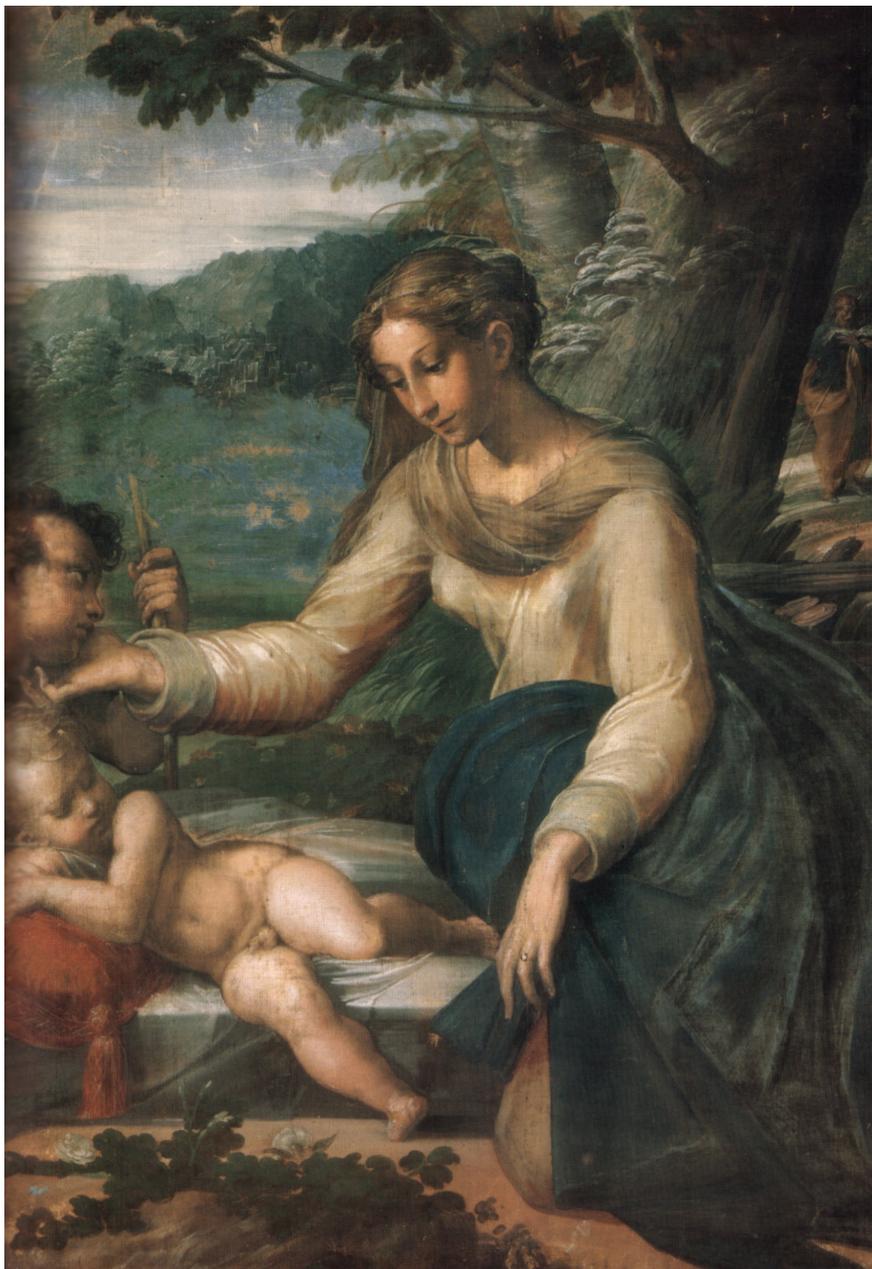


Fig. 2: Parmigianino, *Sacra Famiglia con san Giovannino*,
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte

A indicare una possibile origine felsinea è lo stesso soggetto, che nel terzo e quarto decennio godeva di largo apprezzamento a Bologna, sulla scorta dei modelli raffaelleschi diffusi da Innocenzo Francucci e da Bartolomeo Ramenghi e degli esempi ferraresi di Garofalo e Ortolano. Un precedente per la disposizione della Vergine e dei due infanti lungo una diagonale che culmina nella macchia vegetale in alto a destra può essere ravvisato in una tavola di soggetto analogo già in collezione Canova a Milano, realizzata da Girolamo da Carpi sul modello delle raffaellesche *Sacra Famiglia della Quercia* e *Madonna della perla* verso il termine del lungo soggiorno bolognese⁴. La collocazione e la posizione di san Giuseppe richiamano invece un'altra *Sacra Famiglia nel paesaggio* del Sellari conservata a Burgley House, Stamford, ed eseguita intorno al 1525⁵. Ad avvicinare ulteriormente la tavola di Fantoni alla pittura di Girolamo Sellari sono anche la materia pittorica fluida e franta, ben diversa dalla lucida compattezza tipica del Francucci o di Pupini, e la stesura dei panneggi solcati da fitte pieghe intrise di luce. Analogamente, è difficile comprendere il rovello formale che anima le pose sinuose della Vergine e dei due bambini – seppur rese con un impaccio che sembra tradire la giovinezza dell'artista – lontano dalla città in cui il Mazzola aveva operato tra il 1527 e il 1530: Fantoni mostra, infatti, una maggiore prontezza ricettiva nei confronti delle innovazioni di Parmigianino non solo rispetto alla cultura ormai attardata di Munari e Patarazzi, ma anche alla cautela che nella prima metà del terzo decennio accomunava Innocenzo, Biagio delle Lame, Bagnacavallo *senior* e ancora Girolamo da Treviso⁶, trovando un antecedente solo nell'opera del Sellari.

La complessità delle componenti presenti nella tavola ascolana e l'assenza di appoggi documentari, in ogni caso, hanno ostacolato finora qualsiasi tentativo di individuare altre opere ascrivibili a Fantoni. Una *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta* (Fig. 3)⁷, proveniente dalla collezione Salviati ed esposta a Roma alla Galleria Colonna con un'attribuzione dubitativa alla cerchia di Jacopo Bertoja⁸, presenta tuttavia alcune affinità con il dipinto marchigiano meritevoli di attenzione.

⁴ ALESSANDRA PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, Roma, Officina Libraria, 2021, p. 191, fig. 77.

⁵ *Ivi*, pp. 217-218, fig. 3.

⁶ GIULIANO BRIGANTI, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945, p. 56.

⁷ ANDREA G. DE MARCHI, *Jacopo Zanguidi detto il Bertoja, Le famiglie di Gesù e del Battista*, in *Galleria Colonna. Catalogo dei dipinti*, a cura di PATRIZIA PIERGIOVANNI, Roma, Galleria Colonna, 2018, pp. 287-288.

⁸ La *Madonna col Bambino* dello Zanguidi conservata nella Galleria Nazionale di Parma (inv. 409), citata come esempio, non presenta somiglianze rilevanti.



Fig. 3: Antonio Fantoni (attr.), *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta*, Roma, Galleria Colonna

I personaggi della tavola romana assumono infatti i medesimi moduli allungati di ascendenza parmigianinesca che caratterizzano quella ascolana ma che risultano rinvigoriti in senso plastico da una descrizione risentita della muscolatura, soprattutto nelle figure degli infanti: colpisce particolarmente la posa

statuaria del Battista, che parrebbe foggata su quella di una scultura antica. Ad avvicinare ulteriormente i due dipinti sono i tratti fisionomici, che ricompaiono con lievi variazioni nei rispettivi protagonisti: nella tavola Colonna, Elisabetta proietta in un'età più avanzata il volto dal lungo naso retto e dal mento appuntito della Vergine di Ascoli, mentre il Giuseppe marchigiano dalla folta barba marezzata ritratto di tre quarti è trasposto nel profilo classico dell'omologo romano; analogamente, i bambini della *Sacra famiglia* di Roma appaiono i cugini aristocratici dei paffuti putti ascolani. Anche le capigliature mosse sono le stesse dei personaggi di Ascoli, sottoposte però nella Vergine e nei due bambini a una disciplina di ricercata finezza, così come la lucidità ottica con cui è reso l'indugiare della luce sui boccoli, che indica nuovamente in direzione degli esempi di Parmigianino filtrati da opere bolognesi di Girolamo da Carpi quali lo *Sposalizio mistico di santa Caterina con i santi Sebastiano e Rocco* in San Salvatore (1532-1534)⁹. Altrettanto ordinata, infine, è la stesura dei panneggi, le cui increspature disposte in parallelo generano un effetto euritmico esasperato, che nell'opera romana sfiora esiti ipnotici.

Il confronto tra i due dipinti rivela una compatibilità stilistica tale da suggerire l'intervento del medesimo autore, rilevando altresì nella *Sacra Famiglia con santa Elisabetta* una maggiore maturità espressiva e un suggestivo ampliamento dei riferimenti culturali accessibili all'artista. Il Gesù dormiente, adagiato nella cesta in primo piano, è infatti ripreso letteralmente dalla *Madonna del silenzio* di Michelangelo (Fig. 4) mentre Maria, intenta a sostenere il Battista nei suoi primi passi sotto lo sguardo vigile dell'anziana madre, si inclina in una posa di precario equilibrio speculare a quella della Vergine nella *Sacra Famiglia di Francesco I* di Raffaello (Fig. 5). La disposizione simmetrica di Maria ed Elisabetta ai lati del san Giovannino, a contenerne i movimenti, sembra tuttavia interpolare il modello raffaellesco con il gruppo in primo piano della *Sacra famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta* disegnata a Fontainebleau da Rosso Fiorentino e tramandata da un'incisione di Antonio Fantuzzi¹⁰ (Fig. 6). Come in quest'ultima opera, inoltre, Giuseppe appare intento a dialogare con un quinto personaggio difficilmente decifrabile perché avvolto nella penombra ma i cui tratti giovanili indurrebbero a riconoscervi l'angelo apparso in sogno al falegname piuttosto che l'anziano Zaccaria ipotizzato da De Marchi¹¹. All'invenzione di Rosso rimandano anche la compressione e l'affollamento dello spa-

⁹ A. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 186-188.

¹⁰ HENRI ZERNER, *L'eau forte à Fontainebleau: le rôle de Fantuzzi*, «Art de France», IV (1964), pp. 70-84: 77.

¹¹ A. G. DE MARCHI, *Jacopo Zanguidi detto il Bertoja*, p. 287.



Fig. 4: Giulio Bonasone (da Michelangelo Buonarroti), *Madonna del silenzio*, Bassano del Grappa, Collezione Remondini



Fig. 5: Raffaello Sanzio, *Sacra Famiglia detta di Francesco I*, 1518, Paris, Musée du Louvre



Fig. 6: Antonio Fantuzzi (da Rosso Fiorentino), *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta*, Amsterdam, Rijksmuseum

zio che tende a ribaltarsi sullo spettatore, portando il Bambino dormiente a incombere in primo piano.

A confronto con la *Sacra Famiglia* Ceci, inoltre, le gestualità e le movenze reciprocamente orientate delle figure allacciano tra di loro un dialogo più serrato, ulteriormente enfatizzato dal disegno che circonda più decisamente i

volumi compatti dei corpi; la ritmica lineare dalla cadenza quasi coreutica che ne risulta richiama gli esiti decorativi dell'arte bolognese insediatasi a Fontainebleau. Il disegno incisivo, d'altra parte, è temperato da un chiaroscuro più marcato e mobile rispetto all'opera firmata, che fa risaltare l'insolita tonalità «di freddezza lunare»¹² delle carnagioni e in particolare di quella di Elisabetta: questa trova i raffronti più diretti nella medesima santa raffigurata nel dipinto di soggetto analogo di Francesco Primaticcio all'Hermitage e nella *Penelope che racconta a Ulisse le prove subite durante la sua assenza* del Toledo Museum of Art dello stesso autore, entrambi databili tra il 1540 e il 1545.

È utile ricordare, a questo proposito, che proprio Primaticcio aveva restaurato, tra il 1537 e il 1540, la citata *Sacra Famiglia* che Lorenzo de' Medici duca di Urbino aveva commissionato a Raffaello nel 1518 tramite lo zio Leone X per omaggiarne Francesco I³. Anche il prelievo formale del Bambino dalla *Madonna del silenzio*, la cui atmosfera di concentrata meditazione si disperde nella tavola Colonna¹⁴, sembra inserirsi in modo calzante nella serie di derivazioni dalle opere grafiche del Buonarroti eseguite a Fontainebleau negli anni Trenta e Quaranta¹⁵.

Se si accetta per entrambe le *Sacre Famiglie* la paternità di Antonio Fantoni, gli elementi di ascendenza bellifontiana inducono quindi a ipotizzare che

¹² DOMINIQUE CORDELIER, *Primaticcio, Sacra Famiglia con Santa Elisabetta*, in *Primaticcio: un bolognese alla corte di Francia. Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Podestà, 30 gennaio-10 aprile 2005)*, a cura di DOMINIQUE CORDELIER, Milano, 5 Continents, 2005, pp. 219-220.

¹³ JÜRGEN MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, II, *The Roman Religious Paintings, ca. 1508-1520*, Landshut, Arcos, 2005, pp. 170-177.

¹⁴ ANTONIO VANNUGLI, *Imitating Michelangelo: a methodical philological survey of the engraved and painted versions of The Madonna of Silence*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, offre un'interpretazione del cartonetto realizzato dal Buonarroti per Vittoria Colonna quale meditazione sulla futura Passione di Cristo.

¹⁵ Buona parte dei disegni del Buonarroti che si conservavano a Fontainebleau era stata portata con sé dall'allievo fiorentino Antonio Mini nel 1531 (PAUL JOANNIDES, *The drawings of Michelangelo and his followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 26; CATHERINE JENKINS, *Michelangelo at Fontainebleau*, «Print Quarterly», XXVIII (2011), 3, pp. 261-265; EAD., *Prints at the Court of Fontainebleau: c. 1542-47*, I, Ouderkerk aan den IJssel, Sound & Vision, 2017, pp. 67-72). Un esempio significativo della ripresa decontestualizzata in ambito bellifontiano di uno studio michelangiolesco è l'*Uomo nudo contro un albero*, inciso dal Maestro IQV dopo essere stato utilizzato da Primaticcio nell'*Alessandro che doma Bucefalo* (EAD., *Master IQV [act. ca. 1543-45], after Michelangelo [Italian, 1475-1564], Man against a tree, ca. 1543-44*, in *The Renaissance of Etching*, ed. by CATHERINE JENKINS – NADINE M. ORENSTEIN – FREYDA SPIRA, New York, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2019, pp. 222-223).

questi, dopo una formazione svolta nel capoluogo emiliano a contatto con Girolamo da Carpi, possa essere stato uno dei «molti de' suoi bolognesi»¹⁶ – tra cui Virgilio Baroni¹⁷, «Jean Barron»¹⁸, Francesco Caccianemici e Bagnacavallo *junior*¹⁹ – coinvolti da Primaticcio nella decorazione della residenza di Francesco I. Questa ipotesi richiama a sua volta un protagonista già nominato ma ancora in gran parte enigmatico di quella stagione, che condivide con Fantoni l'origine geografica, la collocazione cronologica e una suggestiva affinità onomastica.

Percorsi convergenti? Antonio Fantuzzi tra Bologna e Fontainebleau

Antonio Fantuzzi è ritenuto uno dei principali protagonisti, insieme a Léon Davent e al misterioso monogrammista IQV, della breve quanto intensa campagna incisoria fiorita a Fontainebleau tra il 1542 e il 1547 dietro l'iniziativa di Primaticcio e probabilmente di Luca Penni²⁰, autori di una parte cospicua delle invenzioni tradotte in stampa. I numerosi interrogativi che avvolgono il percorso artistico di Fantuzzi sono dovuti alla scarsità di notizie biografiche e storiografiche che ha contribuito ad alimentare una duratura confusione con la figura dell'incisore Antonio da Trento²¹, sciolta definitivamente soltanto negli anni Sessanta del secolo scorso²².

¹⁶ GIORGIO VASARI, *Francesco Primaticcio bolognese abate di San Martino*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, III, Firenze, Giunti, 1568, p. 769.

¹⁷ Questi è stato identificato con sicurezza con il padre di Girolamo Mirola, SERENA QUAGLIAROLI, *Da un episodio poco noto una nuova traccia biografica per il bolognese Girolamo Mirola alias Baroni*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXIV (2022), pp. 2-29.

¹⁸ LEON DE LABORDE, *Les comptes des bâtiments du roi (1528-1571)*, I, Paris, J. Baur, 1877, p. 132.

¹⁹ *Ivi*, p. 95.

²⁰ Il trasferimento a Parigi nel 1547 di Luca Penni coincide con il diradersi della produzione ad acquaforte. Fantuzzi, a cui si deve oltre un quarto delle circa 440 acquaforti attualmente note, svolse indubbiamente un ruolo di primo piano nell'impresa (C. JENKINS, *Etching in Renaissance France*, in *The Renaissance of Etching*, pp. 201-206).

²¹ ADAM VON BARTSCH, *Le peintre-graveur*, XII, Wien, Degen, 1811, pp. 14-15; XVI, Wien, Mechetti, 1818, pp. 334-354; FRANCA ZAVA BOCCAZZI, *Antonio da Trento incisore*, Trento, CAT, 1962.

²² La confutazione dell'identificazione dei due artisti si deve principalmente a H. ZERNER, *L'eau forte à Fontainebleau: le rôle de Fantuzzi*.

La paternità delle incisioni è attestata dalle firme «ANT^o FÃ~TUZI DE BOLOGNA FECIT.AI.D.M. D. 45 », «Bologã a InnVentor Antonio Fantuzi Fecit 1545» e «Bologna InVento ANT^o Fâtuzi Fecit 1545»²³ apposte rispettivamente alla *Grotta*²⁴, alle *Figlie di Minia*²⁵ e alla *Caduta di Fetonte* da Primaticcio, che trovano riscontro nelle sigle «AF» e «ANTF» che compaiono in altre acquedotti; numerose stampe sono state successivamente attribuite all'artista su basi stilistiche.

Prima di intraprendere l'attività grafica, tuttavia, Fantuzzi dovette dedicarsi alla pittura. A testimoniarlo sono i *Comptes de Bâtiments du Roi* successivi al 1528, tramandatisi grazie a un estratto manoscritto compilato nel nono decennio del XVII secolo da André Félibien Des Avaux²⁶, ritrovato e preparato per la stampa da Léon De Laborde per essere pubblicato solo dopo la sua morte nel 1877 sotto la curatela di Jules Guiffrey²⁷. Tra i pagamenti effettuati alle maestranze impegnate nei lavori di decorazione del castello di Fontainebleau, una prima nota identifica «Anthoine de Fanton dit de Boullongne, peintre»²⁸ tra gli artisti coinvolti tra il gennaio del 1537 e il termine del 1540 nella perduta decorazione della stanza posta al primo piano sopra la Porte Dorée, per il modesto compenso di sette lire al mese. Dal gennaio del 1541 al settembre del 1550, invece, è registrato il più congruo emolumento di venti lire mensili ad «Anthoine Fantoze» per le opere di pittura e per i cartoni eseguiti a favore degli altri pittori impegnati nella decorazione a grottesche, anch'essa distrutta, della Galleria di Ulisse²⁹, per la quale è stato attribuito a Fantuzzi un ruolo di 'aiuto regista' al fianco di Primaticcio³⁰. Alle menzioni nei *Comptes* si aggiunge una

²³ C. JENKINS, *Prints at the Court of Fontainebleau*, II, p. 234, tav. AF 83.

²⁴ *Ivi*, p. 232, tav. AF 82.

²⁵ *Ivi*, p. 230, tav. AF 81.

²⁶ Il manoscritto reca la firma di Jean-Francois Félibien Des Avaux (1658-1733), architetto e storiografo reale autore dei *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* (1687), ma secondo JULES GUIFFREY, *Avertissement*, in L. DE LABORDE, *Les comptes des bâtiments du roi (1528-1571)*, p. XVII, sarebbe stato redatto dal padre André (1619-1695), anch'egli architetto e storico degli edifici reali, per un progetto incompiuto di *Histoire des maisons royales et bâtiments de France* e quindi trasmesso al figlio.

²⁷ L. DE LABORDE, *Les comptes des bâtiments du roi (1528-1571)*.

²⁸ *Ivi*, p. 132.

²⁹ *Ivi*, p. 191; per un profilo di Fantuzzi si veda anche SYLVIE BÉGUIN, *I pittori bolognesi a Fontainebleau*, in *La pittura bolognese del '500*, I, a cura di VERA FORTUNATI PIETRANTONIO, Bologna, Grafis, 1986, pp. 237-268.

³⁰ LOUIS DIMIER, *Le Primaticcio, peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, Paris, Leroux, 1900, p. 113.

nota di pagamento di 15 lire al pittore «Anthoine Fantousse»³¹ in riferimento ai lavori per un'imprecisata dimora reale, iscritta sul retro di una minuta redatta il 14 luglio 1544 dal notaio Jean Trouvé.

Il passaggio dal cognome De Fanton, registrato tra il 1537 e il 1540, a Fantuzzi (trascritto nelle varianti Fantoze e Fantousse) non ha finora trovato approfondimenti in letteratura. È opportuno notare, a questo proposito, come l'identificazione tra le due figure fosse già stata suggerita nel manoscritto di Fèlibien Des Avaux da una mano posteriore, forse quella dello stesso De Laborde³², che aveva annotato sopra il nome «De Fanton» quello di «Fantuzzi»³³. Lo stretto rapporto di collaborazione instaurato con Primaticcio, che nel 1540 aveva sostituito Rosso Fiorentino alla guida del cantiere dopo la sua morte, rappresenta la motivazione più plausibile per il repentino aumento della retribuzione di De Fanton/Fantuzzi dal livello più basso a quello più elevato tra le maestranze impegnate a Fontainebleau³⁴, intercorso nel medesimo anno.

Ad ogni modo, indizi di una pratica pittorica da parte di Fantuzzi precedente quella grafica traspasano anche da una lettura stilistica delle stampe. Quello che è stato definito come «carattere impetuoso»³⁵ dell'artista, insieme a un certo «impaccio»³⁶ e a una «trascuratezza»³⁷ esecutiva percettibili nelle imperfezioni che caratterizzano la morsura e la stesura dell'inchiostro delle stampe, hanno fatto supporre che egli non avesse praticato l'acquaforte prima del 1542³⁸ (data più arretrata riportata nella *Clemenza di Scipione* – Fig. 7).

³¹ CATHERINE GRODECKI, *Notes et documents I - Sur les ateliers de Fontainebleau sous François Ier*, «Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France», 1976, pp. 210-215.

³² <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85775160.image>> (ultima consultazione: gennaio 2024). La stessa L. DE LABORDE, *Les comptes des bâtiments du roi [1528-1571]*, pp. 195, 410).

³³ ANDRÉ FÉLIBIEN DES AVAUX, *Extraits ou résumés des Comptes des bâtiments du Roi, de 1528 à 1570*, Paris, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, ms. Français 11179, f. 135r. L'annotazione è segnalata nell'edizione di Guiffrey tra le rettifiche e aggiunte apportate al manoscritto (L. DE LABORDE, *Les comptes des bâtiments du roi*, I, p. 409); era lo stesso, curatore, d'altra parte, a constatare «singolarità nell'ortografia dei nomi propri» (J. GUIFFREY, *Avertissement*, p. XVIII).

³⁴ LOUS DIMIER, *Le Primaticcio*, Paris, Albin Michel, 1900, pp. 69-70; H. ZERNER, *L'eau forte à Fontainebleau*, p. 72.

³⁵ S. BÉGUIN, *I pittori bolognesi a Fontainebleau*, p. 239.

³⁶ H. ZERNER, *L'eau forte à Fontainebleau*, p. 75

³⁷ S. BÉGUIN, *I pittori bolognesi a Fontainebleau*, p. 239.

³⁸ *Ibidem*; H. ZERNER, *L'eau forte à Fontainebleau*, p. 75.



Fig. 7: Antonio Fantuzzi (da Giulio Romano), *Clemenza di Scipione*, Wien, Albertina

Qui, la «violenza»³⁹ e il profilo tagliente dei contrasti di luce e ombra fanno intuire l'intervento di un pittore più che quello di un incisore⁴⁰. A Bologna, tuttavia, l'artista avrebbe potuto facilmente entrare in contatto con gli alti esiti raggiunti da Parmigianino tra il 1527 e il 1530 proprio con la tecnica dell'acquaforte⁴¹; è proprio dal Mazzola, d'altra parte, che Fantuzzi trae inizialmente alcuni dei propri modelli di soggetto mitologico, integrandoli con i disegni di Giulio Romano che Primaticcio aveva portato con sé da Mantova e con gli studi e i cartoni realizzati da Rosso Fiorentino per i lavori al castello. Dopo il 1543, a prevalere sono i disegni preparatori realizzati da Primaticcio – la cui invenzione è indicata con il toponimo «Bologna»⁴² con cui era noto alla corte

³⁹ *Ivi*, p. 72.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ C. JENKINS, *Drawing on the plate: Parmigianino and early etching in Italy*, in *The Renaissance of Etching*, pp. 129-135.

⁴² EAD., *Prints at the Court of Fontainebleau*, I, p. 27.

di Francesco I – per la Porta Dorata, l'Appartamento dei Bagni e altri locali del castello, spesso sottoposti a una rielaborazione⁴³.

La singolare personalità artistica di Fantuzzi traluce in particolare dai sottili adattamenti operati sulle composizioni e sui fondali di alcuni disegni del Pippi al fine di semplificare e movimentare le scene⁴⁴, per emergere in tutta evidenza nelle riproduzioni dei cartigli che inquadravano le decorazioni degli ambienti del castello, al cui centro il soggetto originario è sostituito da paesaggi raffigurati a volo d'uccello. Se alcuni dei disegni delle cornici sono riconducibili a invenzioni di Rosso e di Primaticcio, altri infatti costituiscono con ogni probabilità creazioni autonome di Fantuzzi⁴⁵: qui l'artista dà libero corso al talento ornamentale che animava, in contemporanea, l'ideazione delle grottesche destinate alla Galleria di Ulisse⁴⁶. Altre serie di spiccata originalità sono quelle dedicate alle statue antiche⁴⁷ ritratte 'in presa diretta' dal collega bolognese durante il viaggio a Roma nel 1540⁴⁸, nelle quali l'incisore raggiunge il massimo effetto pittorico⁴⁹, e ai vasi realizzati per i sovrani e i membri della corte, dove Fantuzzi si presenta come il più efficace interprete grafico della temperie antiquaria coltivata da Francesco I.

L'avvicendamento dei soggetti e delle fonti coincide con una significativa evoluzione stilistica: l'iniziale asprezza grafica, consonante con l'espressività nervosa di Rosso, lascia progressivamente spazio a un trattamento delle superfici più regolare e a «un lavoro ampio e pittorico ma decisamente più complesso e consapevole delle esigenze specifiche dell'incisione, con tratteggi accuratamen-

⁴³ EAD., *Gli incisori di Primaticcio a Fontainebleau*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ S. BÉGUIN, *I pittori bolognesi a Fontainebleau*, p. 239.

⁴⁶ FELIX HERBET, *Les graveurs de l'Ecole de Fontainebleau*, Amsterdam, N. V. Boekhandel-BM Israel, [1896] 1969, p. 181; H. ZERNER, *L'eau forte à Fontainebleau*, p. 75.

⁴⁷ C. JENKINS, *Antonio Fantuzzi da Primaticcio, Statua femminile in piedi di profilo con la mano sul petto*, in *Primaticcio: un bolognese alla corte di Francia*, pp. 119-120; EAD., *Prints at the Court of Fontainebleau*, II, pp. 236-254, tavv. AF 84-114. Per una contestualizzazione delle spedizioni antiquarie di Primaticcio, accompagnato da Fantuzzi, nella rete dei rapporti di diplomazia culturale intessuti da Francesco I con la corte pontificia si veda CARMELO OCCHIPINTI, *Il Primaticcio a Roma: tra diplomazia e antiquaria*, in *Le arti e gli artisti nella rete della diplomazia pontificia*, a cura di MARCO COPPOLARO – GIULIA MURACE – GIANLUCA PETRONE, Roma, Gangemi, 2022, pp. 163-170.

⁴⁸ S. BÉGUIN, *I pittori bolognesi a Fontainebleau*, p. 241; CLAUDIA CONFORTI, *Il gentiluomo magnanimo e il vile cortigiano: due maschere per Francesco Primaticcio bolognese*, in *Francesco Primaticcio architetto*, Milano, Electa, 2005, p. 45.

⁴⁹ H. ZERNER, *L'eau forte à Fontainebleau*, p. 75.

te incrociati e transizioni luminose addolcite dal puntinato»⁵⁰ che consentono al bolognese di emulare in modo più efficace la grazia dei disegni di Primaticcio.

Con la perdita degli affreschi, resta comunque del tutto ignota l'attività pittorica di Fantuzzi, per la quale non sono stati finora avanzati tentativi di riconoscimento. Al netto della differenza del mezzo tecnico, tuttavia, le due *Sacre Famiglie* e in particolare quella della Galleria Colonna mostrano interessanti elementi di prossimità all'opera grafica di Fantuzzi.

Un primo indizio di affinità consiste nella descrizione dei volti femminili, che si rispecchiano tra le acqueforti⁵¹ e i due dipinti nella silhouette allungata e spartita dalla linea retta del naso greco la cui punta giunge talora a sfiorare la piccola bocca, in una semplificazione dei tratti eletti delle figure muliebri di Parmigianino, a cui rimandano anche le dita sottili e affusolate. I personaggi maschili delle due tavole sembrano invece individualizzare i tipi barbuti che affollano le prime opere come la *Clemenza di Scipione* (Fig. 7)⁵², desunti dal repertorio di Giulio Romano e spesso ritratti di profilo con l'occhio visibile circoscritto dall'ombra come il san Giuseppe della tavola romana. Le pose atletiche e le capigliature fluenti del Gesù e del San Giovannino Colonna possono d'altra parte essere raffrontate con quelle dei putti che popolano numerose *cartouche*, come quelli intenti a inscenare capriole ai piedi del *Pannello ornamentale con paesaggio roccioso* (Fig. 8)⁵³; il paragone più eloquente per la statuaria postura del Battista con le gambe disposte a compasso e le braccia in posizioni contrapposte è però identificabile nel Poseidone della *Contesa con Minerva*, tratta ancora da un modello di Rosso⁵⁴ (Fig. 9).

Nei due infanti ricompare peraltro la medesima descrizione anatomica insistita che caratterizza i numerosi nudi delle acqueforti, costruiti attraverso un'aggregazione modulare di gruppi muscolari individuati da contorni netti⁵⁵. In stampe di soggetto mitologico concitato come il *Sacrificio* e il *Vaso di Pan-*

⁵⁰ S. BÉGUIN, *I pittori bolognesi a Fontainebleau*, p. 241.

⁵¹ Si vedano, tra le altre, le *Muse ai piedi del Parnaso* (*ivi*, II, p. 157, tav. AF 20) e le *Ninfe al bagno* (*ivi*, p. 205, tav. AF 59) e le statue femminili (*ivi*, pp. 244-245, tavv. AF 88-90, e p. 248, tavv. AF 96-97).

⁵² *Ivi*, pp. 130-133, tav. AF 1.

⁵³ *Ivi*, p. 190, tav. AF 48. Si veda anche la *Cornice ornamentale con figure nude* (*ivi*, p. 228, tav. AF 79).

⁵⁴ *Ivi*, p. 170, tav. AF 32.

⁵⁵ Tale tendenza raggiunge un culmine parossistico nel *Vaso di Pandora* (*ivi*, p. 159, tav. AF 22), nel *Sacrificio* datato 1542 (*ivi*, pp. 160-161, tav. AF 23) e nella *Ignoranza sconfitta* (*ivi*, p. 162, tav. AF 24) tratte da soggetti di Rosso.



Fig. 8: Antonio Fantuzzi, *Pannello ornamentale con paesaggio roccioso e putti*, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 9: Antonio Fantuzzi, *Contesa di Atene e Poseidone*, New York, The Metropolitan Museum.

*dora*⁵⁶ tale procedimento di assemblaggio quasi meccanico tende a disinnescare i disequilibri suggeriti dai contrapposti e dalle pose serpentine, arrestando il fluire dei movimenti con un esito analogo alla danza cristallizzata intessuta dai protagonisti della tavola Colonna. Il peculiare utilizzo del chiaroscuro che nella *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta* avvolge in penombra ampie aree dei corpi e dei volti, facendo risaltare per contrasto la tonalità fredda delle carni, richiama d'altra parte i «taglianti» stacchi luminosi⁵⁷ che nelle prime incisioni di Fantuzzi isolano larghe superfici bianche al centro delle figure, mitigandone la potenza plastica⁵⁸. La compressione dello spazio già rilevata nel dipinto romano si ritrova anche in numerose opere grafiche, risolte in superficie alla stregua di fregi classici dove il gusto ornamentale incentrato sulla linea arriva a prevalere sulla resa volumetrica⁵⁹.

⁵⁶ *Ivi*, p. 159, tav. AF 22.

⁵⁷ H. ZERNER, *École de Fontainebleau: gravures*, p. 72.

⁵⁸ THE METROPOLITAN MUSEUM, *Antonio Fantuzzi after Rosso Fiorentino, Contest between Athena and Poseidon, 1540-1545*, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336737>> (ultima consultazione: gennaio 2024).

⁵⁹ F. HERBET, *Les graveurs de l'École de Fontainebleau*, p. 181.

Il confronto con le stampe di Fantuzzi permette altresì di apprezzare meglio l'evoluzione stilistica che intercorre tra le due tavole e gli effetti del dialogo tra le due tecniche: mentre la crescente padronanza dell'incisione consente all'autore di trasporre nelle stampe effetti sempre più spiccatamente pittorici, la nuova nettezza disegnativa e la maggiore sensibilità chiaroscurale che caratterizzano il dipinto già Salviati potrebbero rappresentare un sintomo della prevalenza che la pratica dell'acquaforte giunge ad assumere rispetto a quella pittorica a partire dal 1542.

Per tentare di delimitare la cronologia del dipinto romano⁶⁰ occorrerebbe comprendere come l'autore possa essere entrato in contatto con la *Madonna del silenzio* di Michelangelo, comunemente datata tra il 1538 e il 1540⁶¹. A questo proposito, la menzione di Fantuzzi da parte dell'antiquario lionese Guillaume du Choul quale latore dell'immagine di una statua della Diana di Efeso ritrovata a Roma⁶² suffraga la deduzione che nel 1540 l'artista avesse seguito Primaticcio a Roma per tradurre in disegni i suoi schizzi da statue antiche, in vista della loro riproduzione ad acquaforte⁶³ avvenuta presumibilmente entro il 1543⁶⁴. Se è noto che Primaticcio incontrò direttamente il Buonarroti nel

⁶⁰ La frammentarietà degli inventari della collezione Salviati non consente sfortunatamente di individuare il dipinto. In quanto alle modalità di acquisizione nella raccolta sembra necessario limitarsi a rilevare genericamente i fitti rapporti diplomatici (MASSIMO CARLO GIANNINI, *Politica imperiale ed ecclesiastici filo-francesi nello stato di Milano tra fedeltà e interessi [1535-1548]*, in *François Ier et l'espace politique italien: états, domaines et territoires*, sous la direction de JUAN-CARLOS D'AMICO – JEAN-LOUIS FOURNEL, Roma, Publications de l'École Française de Rome, 2018, pp. 105-127) e artistici (PHILIPPE COSTAMAGNA, *Le mécénat et la politique culturelle du cardinal Giovanni Salviati*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera: actes des colloques de Rome et Paris, 1998*, sous la direction de CATHERINE MONBEIG GOGUEL – PHILIPPE COSTAMAGNA – MICHEL HOCHMANN, Roma, Publications de l'École Française de Rome, 2001, pp. 217-252) intrattenuti con la Francia dal cardinale Giovanni (1490-1553).

⁶¹ A. VANNUGLI, *Imitating Michelangelo*, p. 4.

⁶² *Discours de la Religion des anciens Romains* (1556), citato in JEAN GUILLEMAIN, *Recherches sur l'antiquaire lyonnais Guillaume du Choul (v. 1496-1560)*, Tesi di diploma di archivista paleografico, École Nationale de Chartes, a.a. 2001-2002, p. 113 e C. JENKINS, *Prints at the Court of Fontainebleau*, I, p. 26. Du Choul, non conoscendo l'origine di Fantuzzi e giudicando probabilmente alla luce del suo recente viaggio, lo definiva «Antonio Fantuzzi, painctre, Romain». L'incontro dell'antiquario con l'artista avvenne probabilmente durante una visita a Fontainebleau effettuata verso la metà del quinto decennio (*ibidem*).

⁶³ D. CORDELIER, *Primaticcio e le «antiquailles exquissees». 1540-1545*, in *Primaticcio: un bolognese alla corte di Francia*, pp. 110-117: 112.

⁶⁴ Tale data è riportata da due incisioni (C. JENKINS, *Prints at the Court of Fontainebleau*, II, p. 236).

1546⁶⁵ per recapitargli una lettera di Francesco I, nulla esclude che un primo contatto tra i due fosse già avvenuto in occasione del primo viaggio romano effettuato in compagnia di Fantuzzi: è proprio nella prima metà del quinto decennio, infatti, che il 'Bologna' «sembra impadronirsi dei modi stilistici di Michelangelo (ed esserne pienamente posseduto)»⁶⁶.

Se si accoglie la compatibilità stilistica tra i due dipinti e le incisioni, in ogni caso, sembra possibile ricostruire un profilo biografico coerente: la carriera pittorica di Fantoni/Fantuzzi prenderebbe le mosse a Bologna intorno ai primi anni Trenta, trovando nella *Sacra Famiglia* di Ascoli una delle prime prove autonome; trasferitosi presto a Fontainebleau, il pittore avrebbe ricoperto dapprima un incarico modesto per assumere, dal 1541, un ruolo di rilievo nel cantiere decorativo in stretta collaborazione con Primaticcio, corroborando la propria posizione con un'intensa quanto fortunata produzione incisoria corredata dalla sigla «AF». Tale percorso spiegherebbe il fatto che Fantoni non sia documentato a Bologna né altrove, mentre Fantuzzi compare nei registri solamente a Fontainebleau. Sfortunatamente le tracce dell'artista si perdono nel sesto decennio, una lacuna che aveva portato Louis Dimier a supporre che in questa data il bolognese avesse lasciato la città francese, come era avvenuto tra il 1546 e il 1550 ad altri italiani coinvolti nel cantiere tra cui Giovanni Battista Ramenghi, Luca Penni e Sebastiano Serlio⁶⁷.

L'elemento che resta da spiegare è quello più enigmatico, vale a dire il passaggio dal cognome Fantoni/De Fanton a Fantuzzi, cui allude la nota apposta all'estratto dai *Comptes* di Félibien Des Avaux.

Per formulare un'ipotesi è opportuno ripercorrere brevemente le origini e le fortune della prestigiosa famiglia bolognese dei Fantuzzi. Il cognome trae origine da Fantuzzo Fabbri di Guido il quale verso la metà del XIII secolo si era trasferito da Ca' de' Fabbri a Bologna. In seguito a un bando, nel 1450 i fratelli Antonio detto Antoniolo, Giacomo, Giovanni Antonio e Pietro si dispersero in esilio tra Imola, Lugo e Ravenna⁶⁸. Il Cinquecento segnò l'ascesa del ramo bolognese, insignito del rango senatorio da Giulio II nelle persone di Bonifacio

⁶⁵ VITTORIA ROMANI, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle "Cose del cielo"*, Cittadella, Bertinello, 1997, p. 43.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ L. DIMIER, *Le Primatice*, p. 153.

⁶⁸ GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, III, Bologna, Nella Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, 1783, p. 297.

e Francesco⁶⁹. Il primo presenziò in qualità di priore del Collegio di Diritto Civile dell'Ateneo al solenne ingresso di Francesco I a Bologna l'8 dicembre 1515⁷⁰. Il secondo avviò nel 1517 l'ambiziosa fabbrica del Palazzo Fantuzzi in strada San Vitale, destinata – al termine di un processo costruttivo travagliato – a segnare il panorama architettonico urbano affermandosi come modello di maturo classicismo⁷¹.

Sotto questa luce, più che un semplice sfallo ortografico imputabile all'autore o al copista dei *Comptes*, la coincidenza del cambio di cognome di Antonio con l'avanzamento di *status* dell'artista e con l'avvio della pratica incisoria, atta a una diffusione più ampia rispetto alle opere pittoriche, può suggerire una consapevole strategia di *self branding*⁷². Quello operato da Fantoni potrebbe, in altri termini, rappresentare un tentativo di “auto-nobilitazione per cognomizzazione” non isolato nel periodo in esame: tra i casi messi in luce da contributi recenti⁷³ di artisti che intorno alla metà del secolo avevano approfittato della variabilità onomastica tipica della prima età moderna per adottare *cognomen* illustri è possibile segnalare almeno Baccio Brandini, poi assunto alla notorietà come Baccio Bandinelli – in un tentativo di riallacciare le proprie origini a quelle di una nobile famiglia senese che gli sarebbe valso il velato sarcasmo del Vasari⁷⁴ – e Giuseppe Porta, affermatosi a Venezia anche grazie all'acquisi-

⁶⁹ GIOVANNI BATTISTA GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, III, Bologna, Tipografia dei compositori, 1870, pp. 188-189.

⁷⁰ NOEMI RUBELLO, *Una solenne entrata? Leone X a Bologna nel dicembre del 1515*, «Schifanoia», XXXVIII-XXXIX (2010), pp. 261-270: 266.

⁷¹ La paternità del progetto della facciata è dibattuta, cfr. *Emilia Romagna rinascimentale*, a cura di FABRIZIO LOLLINI – MARINELLA PIGOZZI, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 66-81.

⁷² Sulle diversificate strategie messe in atto dagli artisti italiani attivi alla corte di Fontainebleau per attrarre l'attenzione e il favore del sovrano si veda SABINE FROMMEL, «...non fu mai signiore nessuno che se ne diletasi tanto quanto fa questo Re»: *la relation versatile entre pouvoir et art chez des artistes italiens à Fontainebleau sous le règne de François Ier*, in *Arts et Pouvoirs. Un dialogue entre continuité, ruptures et réinvention*, sous la direction de SABINE FROMMEL – RAPHAËL TASSIN, Paris-Roma, Hermann-Campisano, 2023, pp. 173-189.

⁷³ CHRISTINE KLAPISCH-ZUBER, *Se faire un nom. L'invention de la célébrité à la Renaissance*, Paris, Arkhe, 2019.

⁷⁴ «Abbiamo riservato nell'ultimo di far menzione del suo cognome, perciò che egli non fu sempre uno, ma variò: ora de' Brandini, ora de' Bandinelli facendosi lui chiamare; prima il cognome de' Brandini si vede intagliato nelle stampe dopo il nome di Baccio; di poi più gli piacque questo de' Bandinelli, il quale insino al fine ha tenuto e tiene, dicendo che i suoi maggiori furono de' Bandinelli di Siena i quali già vennono a Gaiuole e da Gaiuole a Firenze» (GIORGIO VASARI, *Vita di Baccio Bandinelli scultore fiorentino*, in *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Firenze, Giunti, 1568, III, p. 425). Recenti ricostruzioni genealogiche indicano la

zione del prestigioso cognome Salviati, di cui il pittore si sarebbe appropriato al punto di trasmetterlo ai figli⁷⁵. Nemmeno la famiglia senatoria dei Fantuzzi, peraltro, era estranea a tentativi di autopromozione attraverso l'alterazione del cognome: gli elefanti turrati che campeggiano sul palazzo di strada San Vitale alludono infatti all'appellativo Elefantuzzi, che si sarebbe voluto discendente dai re di Danimarca⁷⁶, forse per oscurare la più probabile origine da una delle popolari derivazioni di *infans* circolanti nel Nord Italia (Fantacci, Fantini, Fantoni ecc.).

L'ipotesi qui avanzata di una coincidenza della figura di Antonio Fantoni con quella di Antonio Fantuzzi potrà forse trovare conferma solo in una ricerca d'archivio sistematica. Nell'attesa, sembra opportuno lasciare aperta la possibilità, corroborata da un'analisi stilistica.

scarsa attendibilità dell'illustre ascendenza asserita dallo scultore, più probabilmente nato in una famiglia fiorentina di modesta estrazione (JONATHAN SCHIESARO, *Baccio Bandinelli e le anatomiche degli scartafacci. Il "Libro del disegno", l'archivio di famiglia e la questione del "Memoriale"*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2023, pp. 20-24).

⁷⁵ «È [...] a partire dagli inizi degli anni '50 che il cognome "Porta" viene sistematicamente sostituito in ogni occorrenza disponibile da quello di "Salviati". [...] Questo fenomeno di mutamento del cognome è tutt'altro che raro nella cultura della prima età moderna, soprattutto tra gli artisti. [...] Nel caso specifico di Giuseppe Salviati, merita un'attenta riflessione in fatto che l'adozione del nuovo nome sia coincisa con un improvviso picco di popolarità della famiglia toscana (magià da tempo residente a Roma) dei Salviati e del suo esponente più illustre, il cardinal Giovanni [...]», MATTIA BIFFIS, *Salviati a Venezia. Un artista immigrato nell'Italia del Cinquecento*, Roma, Artemide, 2021, pp. 19-20.

⁷⁶ POMPEO SCIPIONE DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri. Centuria prima, con un breve discorso della medesima città*, Bologna, Giovanni Battista Ferroni, 1670, p. 297. Un membro di spicco della famiglia, il senatore e storico Giovanni, aveva probabilmente a mente anche i pregressi del proprio casato quando biasimava «il popolare vizio di variare i Cognomi delle persone, e delle famiglie», GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, VII, Bologna, Nella Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, 1799, p. 315.

LA STORIA DI SIGNATICO DALLE PAGINE DELLA *CRONISTORIA* PARROCCHIALE

Ivano Bettin
Independent researcher

Tra i documenti riguardanti il borgo di Signatico, frazione di Corniglio, presenti nell'Archivio storico diocesano di Parma è conservato un fascicolo manoscritto nel quale sono narrati gli avvenimenti civili e religiosi accaduti nella piccola comunità montana dagli ultimi decenni dell'Ottocento agli anni Sessanta del secolo scorso. Oltre che per le numerose – e in maggioranza inedite – notizie sulla storia otto-novecentesca di Signatico in essa contenute, questa fonte si rivela particolarmente preziosa per le trascrizioni di documenti andati perduti, dei quali resta l'unica testimonianza, oltre che per i numerosi personaggi citati che, nei modi più disparati, hanno preso parte attiva nella vicenda storica del paese.

Parole chiave: Signatico; *Cronistoria* parrocchiale; movimento partigiano parmense; don Celestino Abelli; storia religiosa in età contemporanea.

Among the documents concerning the village of Signatico, a hamlet near Corniglio, which are kept in the Diocesan Historical Archive of Parma, there is a manuscript describing the civil and religious events that took place in this small community from the last decades of the 19th century to the 1960s. Not only this source provides unpublished information on the history of Signatico, but it is also particularly valuable as it contains the transcriptions of several documents which are now lost, and news about many people who, in different ways, played an active role in the life of the town.

Keywords: Signatico; parish *Cronistoria*; Parmesan partisan movement; don Celestino Abelli; religious life in Modern age.

Tra i pochi documenti riguardanti il borgo di Signatico, frazione di Corniglio sulle pendici orientali del monte Montagnana, presenti nell'Archivio storico diocesano di Parma è conservato un fascicolo manoscritto nel quale sono narrati con dovizia di particolari gli avvenimenti civili e religiosi accaduti nella piccola comunità montana dagli ultimi decenni dell'Ottocento agli anni Sessanta del secolo scorso¹.

Redatto su fogli a protocollo cuciti con filo di cotone e composto di 46 pagine numerate (per un probabile errore nella numerazione è presente p. *5bis*), il manoscritto è stato compilato da don Pietro Rossi, rettore di Signatico dal 1928 al 1950, che ha stilato sia le note relative al periodo del suo ministero, sia la parte storica introduttiva, e da don Celestino Abelli, parroco dal 1950 al 1966.

La cronaca inizia riportando le scarse notizie storiche allora disponibili circa le origini del paese², l'elenco dei sacerdoti che vi risiedettero e le visite pastorali ricevute; ampio spazio è poi dedicato al resoconto dei movimenti franosi che per decenni hanno flagellato Signatico e il territorio circostante e che hanno determinato la necessità di una nuova chiesa e un nuovo cimitero; attraverso queste pagine si viene inoltre a conoscenza di quando le innovazioni tecnologiche raggiunsero la comunità – l'arrivo della corrente elettrica, la costruzione dell'acquedotto e delle strade, l'installazione del primo apparecchio radiofonico, l'introduzione della trebbiatrice meccanica, la prima automobile che raggiunse il paese ecc. – e di come la popolazione le avesse accolte.

Le vicende legate alla Seconda guerra mondiale sono riferite con particolare puntualità: la descrizione della costituzione e dei movimenti delle squadre partigiane in montagna, la cronaca dei combattimenti cruciali e dei rastrellamenti più cruenti e il dettagliato resoconto dei caduti e dei deportati fanno di

¹ ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI PARMA (A.S.D.PR.), *Parrocchie, Signatico*, fasc. 14. Sebbene il titolo *Cronistoria* non compaia sul manoscritto, è qui adottato poiché è così indicato nell'inventario del fondo archivistico. Nel medesimo fondo sono conservati anche i registri parrocchiali (a partire dal 1736); per un elenco dettagliato cfr. ANTONIO MORONI – ALDO ANELLI – ROMANO ZANNI, *I libri parrocchiali della provincia di Parma*, Parma, [Scuola Tipografica Benedettina], 1985, p. 169.

² Per le limitate notizie su Signatico oggi disponibili si rimanda ad ANTONIO SCHIAVI, *La diocesi di Parma*, Parma, Fresching, 1940, 2 voll., *ad indicem*; ITALO DALL'AGLIO, *Le valli dell'Appennino parmense nella storia e nel canto dei poeti*, Parma, Scuola Tipografica Benedettina, 1956, pp. 173-175; *Guida storica turistica dell'Alta Val Parma. Corniglio e la sua valle*, a cura di ENRICO DALL'OLIO, Parma, Scuola Tipografica Benedettina, 1960, pp. 299-307; ITALO DALL'AGLIO, *La diocesi di Parma. Appunti di storia civile e religiosa sulle 311 parrocchie della diocesi*, II, Parma, Scuola Tipografica Benedettina, 1966, pp. 973-974; ENRICO DALL'OLIO, *Itinerari turistici della provincia di Parma*, I, Parma, Artegrafica Silva, 1975, p. 153.

queste pagine un vero e proprio viaggio nella memoria della Resistenza armata parmense.

Gli avvenimenti esposti nella seconda parte della *Cronistoria* – dal 1950 al 1967 – si concentrano in particolare sull'attività della banda locale fondata nel 1950 da don Abelli e del coro istruito e diretto dallo stesso sacerdote, dando conto dei progressi e del repertorio eseguito, e sulle fasi di decorazione e abbellimento della chiesa dedicata a san Bartolomeo. Non vengono comunque tralasciati i fatti legati alla sfera civile quali, per esempio, la costruzione del primo caseificio nel 1954, del quale vengono spiegate l'organizzazione e la produzione, e la realizzazione della strada turistica da Ravarano al Montagnana nel 1967.

Infine, i diligenti cronisti non mancarono di riferire anche i fatti più curiosi, talvolta con sottile ironia: «In quel novembre [1956] viene piantato del mirtillo attorno alla chiesa. Ci vuole un buon atto di fede per credere che attecchirà. [...] Nel novembre 1956, in un tramonto freddo, triste e pensoso, passò sopra la zona di Signatico uno stormo di corvi del numero di 120. Fu facile il contarli perché tutti procedevano in volo uniforme».

Tracce di una storia che viene da lontano

Come molti altri paesi di montagna, probabilmente anche Signatico ebbe origine dai gruppi di pastori che dalla pianura si muovevano verso le alture alla ricerca di zone propizie all'esercizio del loro mestiere. Nulla è noto circa la fase più antica della sua storia; la prima citazione di Signatico si trova negli *Statuti* di Parma e risale al 1261, quando fu ordinato di murare le porte e di sistemare alcuni danni accorsi alla casa del sarto Superchi e dei Rossi lì residenti. In seguito, il toponimo compare tra le carte del notaio Battista Palmia, luogotenente del podestà di Corniglio, in una sentenza del 1501 relativa a una controversia sorta tra due abitanti della località, Bartolomeo del fu Giovanni della Ripa e Gian Pietro de Botteriis.

Le vicende più recenti delle quali si ha memoria sono per la quasi totalità legate alle rovinose frane che più volte investirono Signatico e il territorio circostante. La più antica della quale si ha testimonianza risale al 1710: a causa di tale smottamento la chiesa, gravemente danneggiata, dovette essere ricostruita in una zona meno soggetta a movimenti del terreno; tuttavia, nonostante la nuova collocazione, l'edificio sacro venne nuovamente colpito dalle numerose frane verificatesi lungo il XIX secolo (1836, 1879, 1896).

Durante la primavera del 1905 si manifestarono le prime avvisaglie della frana più catastrofica che si ricordi:

sconvolse una vasta estensione di terreno, iniziandosi nella località detta il «Bocco», si divise in due risparmiando è vero il paese, ma colpendo alcune case dei Dallacasa e Botti, in un primo tempo, poi travolse nell'incessante movimento il cimitero posto a sud della chiesa parrocchiale. Ben presto però la frana raggiunse anche la chiesa, causando danni non molto gravi, fu subito riparata e per alcuni mesi sembrava che il movimento avesse avuto un po' di rallentamento e già si sperava ad un assestamento definitivo, quando all'inizio dell'autunno 1906 il movimento franoso ricomincia³ e già il 23 novembre 1906 la chiesa viene chiusa al culto perché pericolosa dalla pubblica autorità⁴.

Dalla fine del 1906, dunque, le funzioni liturgiche si svolsero in canonica in una stanza adibita a sala; in seguito, per alcuni mesi, in un fienile di proprietà di Angelo Faccini, poi nuovamente in canonica. Nei giorni del patrono san Bartolomeo e della sagra – rispettivamente il 24 agosto e il 5 settembre, festa della Madonna dell'Aiuto – generalmente venivano tenute all'aperto a causa della ristrettezza del luogo.

Tale situazione si trascinò fino al novembre del 1910 quando monsignor Guido Maria Conforti, vescovo di Parma, ordinò che i divini uffici si celebrassero nell'oratorio di Curatico dove, all'inizio del 1912, l'allora parroco di Signatico, don Michele Savani, dovette trasferirsi in quanto anche la canonica era diventata pericolante a causa della frana in costante movimento.

Nonostante la necessità di realizzare una nuova chiesa in un luogo più agevole per la popolazione si facesse via via sempre più impellente, la sua realizzazione tardò a causa degli aspri dissidi insorti tra i signaticesi circa la scelta del luogo. La popolazione si divise in tre fazioni: alcuni volevano edificarla nella località detta «Chiesa», lontano però dal limite franoso, altri alla «Costa» – dove venne poi costruita –, altri ancora nel cuore del paese⁵.

Per sbloccare la situazione alcuni parrocchiani fecero ricorso sia a don Artemio Bernini, arciprete di Beduzzo dal 1901 al 1907, sia all'onorevole Giuseppe Micheli⁶, allora deputato al Parlamento. In seguito la vertenza finì nelle

³ «La frana prese le mosse ai piedi della parrocchiale di Signatico rimasta incolume sul precipizio originato dal movimento franoso che non risparmiò tre o quattro case e il ponte di Costa Venturina sbarrando con un argine di 80 metri il torrente Parma che rigurgitando largamente inondò le campagne circostanti e diede vita ad un lago di circa due km di circonferenza»; cfr. E. DALL'OLIO, *Itinerari turistici*, p. 152.

⁴ *Cronistoria*, p. 5.

⁵ *Ivi*, p. 5bis.

⁶ Politico e notaio nato a Parma nel 1874. Nel 1899 fondò La Giovane Montagna, associazione volta a dar voce alle tradizioni e ai problemi delle vallate appenniniche tra Emilia e Toscana (alla quale, dal 1900, si unì l'omonimo periodico). Fu senatore e più volte deputato e ministro del Re-

mani dell'ordinario diocesano, che prontamente scrisse al rettore: «Ho appreso con vivo dispiacere i nuovi dissapori sorti tra codesta popolazione in ordine alla costruenda chiesa parrocchiale, in seguito ai quali i lavori progettati sono rimasti sospesi. Io faccio voti che gli animi presto si compongano a concordia e si ottenga finalmente quanto è nel desiderio dei buoni». Tale auspicio trovò compimento del decreto arcivescovile a firma del vicario generale, il canonico Enrico Aicardi, secondo il quale «ad impedire che il sacro edificio s'abbia a costruire in località soggetta a possibili frane, col presente decreto ordina che la nuova chiesa venga eretta nella località "La Costa" di Signatico che da indagini praticate anche dal tecnico comunale è risultata la più sicura, benché non la più comoda»⁷.

Finalmente, il 29 giugno 1911 si poté procedere alla benedizione della prima pietra della nuova chiesa e nella primavera del 1912, a poco meno un anno dall'inizio dei lavori di costruzione, l'edificio fu ultimato e aperto al culto. La solenne cerimonia di benedizione avvenne il 2 aprile, giorno di Pasqua, alla presenza di don Pietro Canelli, arciprete di Beduzzo delegato del vescovo, e di tutto il clero del vicariato⁸.

Dal 1917 la parrocchia di Signatico rimase vacante per il trasferimento di don Savani il quale, come già accennato, era stato costretto fin dal 1906 ad abitare nella casa canonica di Curatico. Con la presa di possesso della parrocchia da parte del nuovo parroco, don Pietro Rossi, nel gennaio del 1929 – anche se già titolare dal 16 settembre 1928⁹ –, emerse la necessità di dotarlo di un'abitazione comoda e decorosa.

Ancora una volta i contrasti tra i residenti determinarono uno stallo della situazione che perdurò fino alla visita pastorale del vescovo Colli del maggio 1937 durante la quale il presule ribadì la necessità di una nuova canonica e manifestò la propria disponibilità a partecipare alla spesa (l'importo della sua offerta fu quantificato nel maggio del 1939 in 10.000 lire, versabile in dieci annualità a partire dal 1940).

Lentamente la vicenda si smosse e l'8 settembre 1938 si tenne un'adunanza presieduta dall'arciprete di Beduzzo, don Pietro Comelli, alla quale intervenne-

gno d'Italia; fu anche vicepresidente della Camera dei deputati presieduta da Vittorio Emanuele Orlando e ministro della Repubblica italiana nel secondo governo De Gasperi. Per una biografia completa cfr. *Giuseppe Micheli nella storia d'Italia e nella storia di Parma*, a cura di GIORGIO VECCHIO – MATTEO TRUFFELLI, Roma, Carocci, 2002.

⁷ *Cronistoria*, p. 6.

⁸ *Ivi*, pp. 8-10.

⁹ Per la cronologia del clero signaticese si veda *infra*.

ro pressoché tutti i capifamiglia della parrocchia, che elargirono gratuitamente la manodopera per la preparazione e il trasporto del materiale qualunque fosse la sua provenienza, oltre a un'offerta di 2000 lire. L'esiguità di tale somma, ben lontana dall'importo preventivato per la costruzione dell'edificio, rese vani i loro propositi e arenò nuovamente la vicenda. Altrettanto infruttuoso fu l'incontro tra il nuovo arciprete di Beduzzo, don Giulio Costella, e la popolazione di Signatico che si svolse nel marzo del 1939 dietro espressa volontà del vescovo.

Davanti alla possibilità di dover rinunciare alla realizzazione della canonica il parroco, don Rossi, decise di affrontare direttamente la non facile questione e si portò dal vescovo il quale, dopo un lungo e animato colloquio, fissò personalmente l'ammontare del sussidio sopracitato. Di fronte a tale atto il parroco offrì 6000 lire (somma poi elevata a 10.000) e la popolazione partecipò con un contributo di lire 5310.

Il 2 dicembre 1939 iniziarono i lavori per la raccolta e la preparazione del materiale e il 22 maggio 1940 si poté benedire la prima pietra¹⁰ dando così inizio ai lavori di muratura che continuarono fino a luglio, epoca in cui fu realizzato il tetto; durante l'inverno successivo si lavorò alle rifiniture interne e, finalmente, dal 21 ottobre 1941 la nuova residenza poté essere abitata¹¹.

Spigolature di vita religiosa

La testimonianza più antica della presenza di un luogo di culto a Signatico è il *Liber extimi universi cleri parmensis et parmensis dioecesis*, un accurato cen-

¹⁰ La pergamena collocata nella prima pietra della canonica recita: «In nome della Santissima Trinità. Amen. Oggi alle ore 14 del giorno 22 maggio 1940 – XVIII Era fascista, II del pontificato di Pio XII, presenti i sotto-notati signori, io don Pietro Rossi, parroco di Signatico (comune di Corniglio, provincia di Parma, Italia) ho benedetto la prima pietra della canonica di Signatico, fungenti da testi Faccini Pietro fu Angelo e Bianchi Pietro di Giacomo (tutti di Signatico)». Seguono i nomi di tutti i benefattori: Domenico Botti di Amedeo; Adelmo e Bonfiglio Botti di Massimino; Pietro Faccini fu Angelo; Pietro Bianchi, presidente Opera parrocchiale; Massimino Rossi fu Angelo; Odoardo Dallacasa, segretario Opera parrocchiale; Felice Dallacasa; Emilio Botti di Massimino; Pietro Dallacasa; Ettore Dallacasa; Anselmo Bianchi; Pietro Botti fu Angelo; Francesco Faccini; Angelo Faccini; Giacomo Bianchi; Odoardo Silvani (Caletano); Sergio Piazza; Giuseppe Bianchi di Giacomo; Pietro Bianchi di Giuseppe; Domenica Rossi di Massimino; Giuseppe Botti fu Angelo; Vincenzo Botti; Rosa Dallacasa; Rosa Zeppellini; Anna Botti; Maria Bianchi; Giovanni Faccini; Giuseppina Zeppellini; Erminia Piazza; Azelio Faccini; Giuseppe Botti di Emilio; Marsilio Marsigli, insegnante; don Ferdinando Venturini, arciprete di Villula; Carlo Piazza; don Pietro Rossi, parroco, esecutore dei lavori; cfr. *Cronistoria*, p. 24.

¹¹ *Ivi*, pp. 16-24.

simento dei benefici di tutta la diocesi effettuato a fini fiscali nel 1354 da una commissione di sedici ecclesiastici per volontà dell'allora vescovo di Parma Ugolino Rossi, dove è segnalata l'esistenza di una chiesa di spettanza vescovile la cui rendita era di 11 soldi e 10 denari imperiali dipendente dalla pieve di Beduzzo¹². In un regesto delle prebende e dei benefici della città e della diocesi parmense compilato negli ultimi anni del XV secolo compare l'intitolazione a san Bartolomeo¹³: nel 1564 è detta parrocchia e risulta dotata di un beneficio intitolato a san Rocco fondato il 4 marzo 1537 da Bartolomeo Botteri¹⁴.

Non sopravvive alcun documento riportante la data della consacrazione della chiesa: per tradizione se ne fa memoria il 6 agosto¹⁵. È invece possibile stilare l'elenco cronologico dei sacerdoti che si sono succeduti alla guida della parrocchia¹⁶: Giulio Araldi (eletto il 12 maggio 1620); Giambattista Foletti (eletto il 2 agosto 1631); Antonio Coppini (eletto il 30 marzo 1688); Pietro Bertini (dal 1736 al 1757); Giovanni Ughetti (1758-1803); Sante Raschi (1806-1808); Giuseppe Botti¹⁷ (econo­mo spirituale, 1808-1813); Felice Bertini (econo­mo, 1814-1844); Giacomo Cerdelli¹⁸ (econo­mo, 1845-1847); Battista Mazzini (rettore, 1848-1851); Domenico Rabaglia (econo­mo, 1852-1854); Pietro Pugolotti (econo­mo, 1855-1866); Francesco Coppi (econo­mo, 1866-1875); Giuseppe Rabaglia (econo­mo, 1875-1877); Francesco Coppi (econo­mo, 1878-1891); Antonio Rotelli¹⁹ (econo­mo, 1891-1893); Icilio Schianchi²⁰ (econo-

¹² A. SCHIAVI, *La diocesi di Parma*, I, p. 73.

¹³ *Ivi*, II, p. 53.

¹⁴ *Ivi*, p. 194.

¹⁵ A.S.D.PR., *Cassetta Signatico*.

¹⁶ *Cronistoria*, pp. 3-4. Gli atti di collazione sono conservati in A.S.D.PR., *Cassetta Signatico*.

¹⁷ Nel 1770, allora rettore di Pugnetolo, ne riordinò l'archivio parrocchiale e fece costruire la canonica; cfr. E. DALL'OLIO, *Guida storica turistica*, pp. 285-286.

¹⁸ Don Cerdelli, don Mazzini e don Rabaglia (Domenico) sono citati nella «Gazzetta di Parma» di sabato 5 dicembre 1835 nella *Nota delle offerte fatte dagli abitanti del comune di Corniglio* (p. 406) in occasione dell'epidemia di colera per aver donato rispettivamente 12, 3 e 10 paia di lenzuola; in quel periodo don Rabaglia era rettore di Sauna e don Cerdelli di Pugnetolo. Don Rabaglia nel 1843 fu vicario foraneo del vicariato di Beduzzo; cfr. *Almanacco della real Corte di Parma per l'anno MDCCCLIII*, Parma, Tipografia Ducale, 1843, p. 401.

¹⁹ Antonio Rotelli *quondam* Pietro (Pagazzano, 17 aprile 1863) fu ordinato sacerdote il 3 novembre 1889; il 13 settembre 1901 divenne rettore di Montesalso, dove morì il 9 ottobre 1937; cfr. A. SCHIAVI, *La diocesi di Parma*, I, p. 108; II, p. 277.

²⁰ Icilio Schianchi *q.* Carlo (Sala, 11 aprile 1868) fu ordinato sacerdote il 18 settembre 1886; morì a Bologna il 15 gennaio 1929; *ivi*, I, p. 118; II, p. 275.

mo, 1893-1894); Giuseppe Torri²¹ (econo-
mo, 1894-1895); Roberto Malcotti
(econo-
mo, 1895); Michele Savani²² (retto-
re, 1895-1917); Giovanni Ravanetti²³
(econo-
mo, 1917-1920); Ismeraldo Comelli²⁴
(econo-
mo, 1920-1928); Pietro Comelli²⁵
(econo-
mo, 1928); Pietro Rossi²⁶ (retto-
re, 1928-1950); Celestino
Abelli (1950-1966).

Note sono pure le date delle visite pastorali alla piccola comunità mon-
tana: 26 luglio 1843; 14 luglio 1856; 1° settembre 1875 (Domenico Maria
Villa); 20 luglio 1883 (Giovanni Andrea Miotti); 22 agosto 1900 (Ettore Sa-
vazzini); 8 settembre 1911 (Guido Maria Conforti); 29 settembre 1921 (Gui-
do M. Conforti); 26 luglio 1926 (Guido M. Conforti); 7 settembre 1931
(Luigi Campanini); 31 maggio 1937 (Evasio Colli); 1° giugno 1943 (Evasio
Colli); 2 giugno 1957 (Evasio Colli); 1° ottobre 1967 (Amilcare Pasini)²⁷.

La visita del vescovo o di un suo delegato, solitamente preceduta da un
triduo di predicazione, prevedeva la celebrazione di una messa solenne, il cate-
chismo ai fanciulli, l'amministrazione della cresima ai bambini e la benedizione
solenne del popolo, oltre all'ispezione dei benefici ecclesiastici, curati o sempli-
ci. Il visitatore si spostava poi nella canonica dove si intratteneva con il clero
residente e i sacerdoti intervenuti per l'occasione per un modesto ristoro²⁸.

²¹ Ad Albizzano di Tizzano Val Parma, dove fu parroco dal 1902 al 1945, esiste una lapide com-
memorativa posta dai suoi confratelli il 28 agosto 1943 per celebrare il suo cinquantesimo di
sacerdozio.

²² Michele Giacomo Savani *q.* Francesco (Berceto, 29 settembre 1869) fu ordinato sacerdote il
23 giugno 1895; in realtà fu rettore di Signatico dal 14 aprile 1896, nel 1917 passò rettore a Va-
lerano, dove morì il 27 settembre 1928; cfr. VALENTINO SANI, *La visita pastorale in Appennino*,
«Parma negli anni. Società civile e religiosa», XI (2011), pp. 97-140: 115; A. SCHIAVI, *La diocesi
di Parma*, I, p. 108; II, p. 275.

²³ Giovanni Ravanetti *q.* Luigi (Castrignano, 25 agosto 1875) fu ordinato sacerdote il 2 luglio
1905; dal 16 giugno 1908 fu economo spirituale di Pugnetolo, nel 1920 si spostò ad Antreola
(assegnazione: 10 dicembre 1919), A. SCHIAVI, *La diocesi di Parma*, II, p. 259.

²⁴ Ismeraldo Comelli *q.* Giuseppe (Vezzano, 18 maggio 1881) fu ordinato sacerdote il 29 giugno
1906; nel 1920 divenne rettore di Pugnetolo, pur mantenendo il ruolo di economo spirituale a
Signatico; nel febbraio 1933 divenne rettore di Visiano; cfr. *ivi*, I, p. 102; II, p. 252.

²⁵ Pietro Comelli *q.* Pietro (Tizzano, 27 gennaio 1879) fu ordinato sacerdote il 29 giugno 1904;
il 1° luglio 1908 divenne arciprete di Beduzzo, dove morì nel 1938; cfr. *ivi*, I, p. 103; II, p. 277.

²⁶ Pietro Rossi *q.* Giuseppe (Traversetolo, 19 febbraio 1900) fu ordinato sacerdote il 29 giugno
1928 e destinato a Signatico; nel 1950 passò a Sauna; cfr. *ivi*, II, p. 260.

²⁷ *Cronistoria*, p. 4.

²⁸ La *Cronistoria* dà un resoconto dettagliato di due visite del vescovo Colli alle pp. 13-14 (1937)
e 25-26 (1943).

La popolazione di Signatico ebbe sempre particolarmente a cuore la chiesa del borgo e, nonostante la penuria di mezzi, si adoperò costantemente per abbellirla e impreziosirla. Tra gli interventi più notevoli vanno ricordati la costruzione della sacrestia e di un altare dedicato a Maria Ausiliatrice nel 1929, opere sovvenzionate dall'Opera parrocchiale e dal parrocchiano Ernesto Ratti, e la rifusione della campana maggiore, dedicata al santo patrono, a opera della ditta Capanni di Castelnovo ne' Monti, benedetta solennemente il 24 agosto 1931 (la spesa totale fu di 876,80 lire delle quali 600 offerte dalla popolazione)²⁹. Nel 1934 vennero acquistati oggetti e paramenti sacri per un importo pari a 236 lire, furono costruiti gli inginocchiatoi del coro e la gradinata dell'altare maggiore (quest'ultima, inaugurata l'8 dicembre, festa dell'Immacolata Concezione, fu realizzata da Eugenio Gallina di Pastorello e costò 637,80 lire); l'anno successivo si procedette alla sostituzione della balaustra «perché rotta e indecorosa» e al rifacimento del pavimento; nel 1936 venne rifusa dalla già citata ditta Capanni la campana piccola per una spesa di 660 lire, interamente sostenuta dalla popolazione (venne benedetta dal parroco l'11 ottobre)³⁰; il 10 luglio 1951 segnò l'inizio della decorazione pittorica della chiesa che fu affidata a Emanuele Quintavalla³¹ (la spesa totale fu di 300.000 lire)³². Nel novembre 1953 furono acquistate le statue di santa Cecilia (offerta da Esterina Dallacasa in Piazza, in segno di ringraziamento per la guarigione dei suoi due figli feriti dallo scoppio di un ordigno esplosivo) e di sant'Antonio (comprata grazie alla generosità della popolazione); l'anno dopo si dotò la chiesa di una nuova Via Crucis in teloplastica di stile romano e confacente alla nuova decorazione, e nell'agosto del 1956 vennero fatti argentare la croce e indorare il crocifisso dell'altare maggiore e le due lampade del Santissimo Sacramento. Nel medesimo anno, Leonella Leopardi offrì alla statua della Madonna Ausiliatrice una collana e due orecchini e alla Madonna in gesso due orecchini; infine, in occasione della quarta visita pastorale del vescovo Colli nel giugno 1957, i fedeli donarono alla chiesa un fonte battesimale in marmo policromo³³.

²⁹ *Ivi*, pp. 11-12.

³⁰ *Ivi*, p. 13.

³¹ Langhirano, 1903-Parma, 1968. Durante gli anni precedenti il secondo conflitto mondiale si occupò del restauro e della decorazione di diverse chiese dell'appennino parmense; terminata la guerra si stabilì a Parma dove si dedicò all'antiquariato; cfr. ROBERTO LASAGNI, *Dizionario biografico dei parmigiani*, Parma, PPS, 1999, *ad vocem*.

³² *Cronistoria*, p. 38.

³³ *Ivi*, pp. 39-42.

Spigolature di vita civile

L'introduzione dell'insegnamento scolastico a Signatico si deve all'intraprendenza di Napoleone Cerdelli di Pugnetolo che nel 1888, pur non essendo maestro, iniziò a tenere con l'approvazione delle autorità comunali regolari lezioni tre volte a settimana (lezioni sporadiche erano state impartite anche l'anno precedente). Insegnanti diplomati vennero arruolati solo a partire dal 1898³⁴. Nel 1938, il 7 giugno, durante una cerimonia solenne venne benedetto il gagliardetto della scuola, intitolata a due caduti della Grande Guerra, Giuseppe Rossi e L. Mercadanti³⁵. Negli anni Trenta la cura della scuola venne affidata a Concetta Ablondi, nel decennio successivo passò a Marsilio Marsigli³⁶.

Gli anni Ottanta dell'Ottocento videro l'avvento della trebbiatura meccanica: fino ad allora essa avveniva con attrezzi rudimentali azionati a mano o con trazione animale che si limitavano a estrarre il grano dalla spiga; quindi, si procedeva all'essicamento con appositi ventilatori³⁷. Al 1936 risale l'introduzione del sistema di pressatura della paglia per mezzo dell'imballatrice unita alla trebbiatrice azionate da un unico motore, innovazione che permise una sostanziale riorganizzazione del lavoro agricolo. L'anno successivo il raccolto di frumento in tutto il paese fu di 1091 quintali. Il 18 agosto 1942 per la prima volta si trebbiò in alta montagna, precisamente in località Madrale a circa 1100 metri, con una trebbiatrice azionata da una macchina a vapore³⁸.

L'acqua potabile raggiunse le case di Signatico nel 1913 quando, oltre all'acquedotto, furono costruite due fontane ad acqua continua. Le tubature furono sostituite quasi completamente con altre di maggiore capienza durante l'inverno del 1935, e contestualmente il paese fu dotato di altre due fontane pubbliche³⁹. Nel 1930 in casa del parroco fu installato il primo apparecchio radiofonico⁴⁰.

Durante gli anni Trenta vennero effettuati considerevoli interventi per migliorare la viabilità locale: nella primavera del 1930 presero il via i lavori per la realizzazione di una nuova strada che collegasse Signatico e Curatico e avesse

³⁴ *Ivi*, pp. 2-3.

³⁵ *Ivi*, p. 16.

³⁶ *Ivi*, pp. 14, 25.

³⁷ *Ivi*, p. 15

³⁸ *Ivi*, p. 24.

³⁹ *Ivi*, p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*.

una pendenza minore di quella esistente. Nella primavera del 1935 fu costruito il più importante tronco di strada attorno al paese che toccava l'abitato in tre punti; alla fine dell'inverno successivo si proseguì con un altro tronco che, seppur di breve lunghezza, risultò particolarmente utile perché molto meno ripido e stretto della strada vecchia e con una migliore esposizione al sole. Il nuovo tratto di strada si staccava dalla precedente in prossimità del «Campo grande», attraversava il «Madone della volpe» e raggiungeva la nuova strada di Curatico, nella località sotto il muro.

In seguito a tali migliorie fu possibile raggiungere Signatico con l'automobile: la prima vettura, appartenente al Genio militare, vi arrivò il 26 marzo 1937; la sera del 30 maggio vi giunse la Balilla targata 7786.PR del signor Pelizzani di Langhirano (accompagnava don Ferruccio Nava, rettore di Strognano, a Signatico per il triduo di preghiera in preparazione della visita pastorale di monsignor Evasio Colli); altre due auto giunsero rispettivamente il 2 e l'8 febbraio 1938; infine il 15 aprile, per la prima volta, un medico poté raggiungere il paese in automobile per una visita urgente a un ammalato⁴¹.

Il 12 giugno 1938 il podestà di Corniglio, Antonio Guidi, si portò a Signatico per visionare i lavori ultimati e rimase talmente compiaciuto dalle opere e dall'accoglienza ricevuta da donare alla popolazione tutto il materiale necessario per la costruzione di un piazzale in mattonelle di cemento davanti alla chiesa⁴².

Le continue innovazioni tecnologiche raggiunsero anche Signatico: la sera del 31 maggio 1943, per la prima volta il borgo fu illuminato con la corrente elettrica⁴³ e cinque anni dopo, il 23 e 24 ottobre 1948, in paese ebbe luogo la prima proiezione cinematografica, seppur ancora muta⁴⁴.

La Seconda guerra mondiale e i movimenti partigiani

Il 1° settembre 1939, con l'attacco della Germania nazista alla Polonia, ebbe inizio il Secondo conflitto mondiale: la *Cronistoria* parrocchiale riporta con precisione le ripercussioni della guerra sugli abitanti di Signatico. Dei militari che vi presero parte due vi perirono (Angelo Botti fu Ernesto, classe 1921, deceduto in Jugoslavia il 5 luglio 1942 per tifo petecchiale, e Luigi Botti

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, pp. 14-16.

⁴³ *Ivi*, p. 25.

⁴⁴ *Ivi*, p. 34. Nel cinema l'introduzione del sonoro avvenne nel 1927 con *The jazz singer* diretto da Alan Crosland e prodotto da Warner Brothers.

fu Massimino, classe 1911, morto di malattia in Germania a Bremervörde il 30 marzo 1944, entrambi alpini); due scomparvero in mare durante il viaggio di ritorno dall'Albania in Italia in seguito all'affondamento della nave *Galilea* il 28 marzo 1942 (Gino Coppi fu Antonio, classe 1913 e Francesco Faccini di Massimino, classe 1912, entrambi alpini), altri due furono fatti prigionieri in Russia (Domenico Rossi fu Angelo, classe 1915, e Angelo Dallacasa fu Domenico, classe 1914); l'alpino Pietro Dallacasa fu Augusto, classe 1918, venne ferito in Albania.

L'appennino emiliano-romagnolo, seppur non costituendo come le montagne piemontesi un precoce rifugio di militari e ribelli, rappresentò un importante fulcro della Resistenza italiana⁴⁵. Il primo nucleo di partigiani nella zona di Signatico si formò verso la fine del febbraio 1944 nei pressi della località detta «Chiastrella» e vi rimase per circa venti giorni; da lì, alla fine del marzo successivo, si spostò a Montagnana, dove trovò alloggio in alcuni locali liberi della casa di Eugenio Magnani. La compagine contava circa ottanta effettivi ed era comandata dal patriota 'Tiberio'.

Il 1° aprile i partigiani di Montagnana asportarono dall'ammasso del grano di Beduzzo gran parte del frumento e tutto il formaggio dell'annata precedente affinché non fossero portati dai tedeschi in Germania. Ne seguì una puntata della brigata nera durante la quale vennero catturati un giovane di Beduzzo, Angelo Orlandini di Quinto, fucilato il 10 aprile 1944 a Parma, e alcuni ostaggi che furono rilasciati dopo pochi giorni⁴⁶.

I partigiani rimasero a Montagnana fino al 15 aprile quando, verso le tre del mattino, furono accerchiati dai nazifascisti. Dopo un breve combattimento le forze attaccanti ebbero il sopravvento e occuparono la posizione: una cinquantina di patrioti furono catturati, dei cinque che caddero sul posto due arsero vivi essendosi nascosti sotto un mucchio di fascine alle quali fu appiccato il fuoco. Questi ultimi furono sepolti nelle vicinanze della casa, gli altri furono tumulati nel cimitero di Corniglio; delle forze attaccanti uno morì sul posto e due durante il viaggio di ritorno, tutti tedeschi. La famiglia Magnani fu condotta a Parma quasi priva di vestimenti, non avendo i tedeschi lasciato il tempo sufficiente per vestirsi; tutti i loro beni furono bruciati insieme all'abitazione, che

⁴⁵ I fatti qui esposti trovano conferma nei più importanti studi sulla Resistenza parmense, cfr. per esempio MASSIMO VILLA – MARIO RINALDI, *Dal Ventasso al Fuso*, Parma, Battei, 1989; *Sentieri partigiani della provincia di Parma. Itinerari della memoria nell'appennino parmense*, a cura dell'Istituto storico della Resistenza e dell'età contemporanea di Parma, Parma [Tipolitografia Stamperia], 2006, pp. 133-149; MARIO VILLA "MONTAGNANA", *Diario dei giorni lunghi. Lotta armata nel parmense*, Parma, Tipografie Riunite Donati, 2011, pp. 24-26.

⁴⁶ *Cronistoria*, p. 29.

andò completamente distrutta. Ritenuti colpevoli di aver favorito il movimento partigiano dando ricovero ai ribelli, i Magnani subirono vari interrogatori e solo grazie alle deposizioni di alcuni partigiani furono rimessi in libertà e poterono tornare a Signatico, dove trovarono alloggio in una casa messa a loro disposizione da Giuseppe Botti. Per alleviare la loro miseria fu organizzata una pubblica questua che fruttò viveri, indumenti, articoli casalinghi e alcune migliaia di lire.

Di tutti i partigiani catturati tre vennero condannati a morte: quelli imprigionati riuscirono a evadere il 25 aprile, in seguito a un bombardamento aereo che diede loro la possibilità di fuggire.

Il 30 giugno le truppe tedesche transitarono nelle vicinanze di Signatico dirette a Curatico e quindi a Ghiare di Corniglio, dove aveva sede il Comando, ma non entrarono in paese; tornarono una seconda volta il 7 luglio provenienti da Ghiare dove erano accampati con una pattuglia di otto uomini ma si limitarono a una rapida perquisizione delle case. Nell'arco di tempo intercorso tra le due incursioni la popolazione poté nascondere parte dei propri beni, allontanare il bestiame e gli uomini mettersi in salvo sui monti. In seguito, furono ricavati dei rifugi anche nell'abitato per ritirarvi qualora non fosse stato possibile raggiungere i rifugi montani per la cattiva stagione o perché colti di sorpresa: «così queste abitazioni, una volta riservate alle sole fiere, servirono per molti giorni e più ancora per molte notti a rifugio di uomini, per sfuggire alla ferocia delle belve tedesche e fasciste». Un gruppo di partigiani comandato dal patriota Fra Diavolo si insediò nuovamente a Montagnana verso la fine di luglio e vi rimase fino a metà settembre; il 3 settembre furono giustiziate tre spie fasciste di stanza a Calestano che vennero sepolte in località Fontanini (Montagnana)⁴⁷.

Il 26 settembre arrivarono a Signatico circa trenta partigiani comandati dal patriota Marco, pochi giorni dopo ne giunsero altri venti guidati dal patriota Franco; infine, intorno al 20 ottobre fu la volta del distaccamento Botti della 12^a brigata Garibaldi con circa quarantacinque effettivi, comandati dal partigiano Renzo. Vi si trattennero fino all'11 novembre quando dovettero disperdersi a causa di una puntata delle forze nazifasciste, durante la quale fu catturato sui monti un partigiano di Ravarano, Ettore Magri di Pietro, fucilato pochi giorni dopo a Ciano d'Enza.

Il 21 novembre vi fu un massiccio rastrellamento con un enorme schieramento di forze; accerchiarono Signatico provenienti da tre direzioni diverse, ma non arrecarono alcun danno né alla popolazione, né alle cose ad eccezione della temporanea cattura di vari uomini rilasciati pochi giorni dopo, tra cui Valente Gelmini di Signatico e alcuni di Beduzzo:

⁴⁷ *Ivi*, p. 30.

La rapidità con cui si svolse l'azione fu tale che non fu possibile a tutti di raggiungere i rifugi, per cui dovettero passare l'intera notte sotto la bufera di vento e pioggia, in nascondigli naturali per cui alcuni erano esposti ad una discreta visibilità, tanto che fino sul tardi del giorno 22 si temeva che alcuni fossero caduti sotto una sparatoria nemica di una certa intensità nella direzione dei fuggiaschi, una bomba fu trovata all'ingresso d'un rifugio, fortunatamente poco prima abbandonato dai rifugiati, posta naturalmente dai tedeschi per bloccarne l'accesso. Entro la giornata del 22 tutti ritornarono alle proprie case. I tedeschi e fascisti dopo il pernottamento che effettuarono in alcune case fuori del paese di proprietà dei signori Massimino Botti fu Giuseppe, Domenico Dallacasa fu Giovanni e Magnani Pietro del Madrale, partirono il mattino del 22 e non si fecero più vedere⁴⁸.

Intorno alla fine del febbraio 1945 il distaccamento Ferrarini della 12^a brigata Garibaldi, comandato dal partigiano Cosacco e costituito da circa quaranta effettivi, raggiunse Signatico e vi si fermò fino al 20 aprile, quando si spostò a Neviano Rossi, quindi a Fornovo per contrastare e impedire la ritirata delle truppe tedesche provenienti dalla Toscana attraverso il Passo della Cisa.

Tra le molteplici funzioni civili e religiose volute dalla pietà popolare per onorare la memoria dei soldati caduti o scomparsi durante il conflitto e ringraziare per conclusione della guerra, una merita di essere riferita con le vive parole del cronista:

Il 14 aprile 1946 numerosi distaccamenti o rappresentanze di essi si portarono a Montagnana per commemorare il 2° anniversario degli avvenimenti di Montagnana del 15-4-1944, della cattura del distaccamento Griffi[th], 12^a brigata Garibaldi, e la morte di cinque dei suoi componenti. Fu qui che alcuni si presero la licenza di dissotterrare i resti mortali di tre spie fasciste, giustiziate il 3 settembre 1944, estrassero un teschio e lo portarono in giro per i prati di Montagnana su di un palo, alcuni gli spararono contro vari colpi di fucile, nessuno dei presenti ha protestato!⁴⁹

La banda musicale e il coro parrocchiale

Il 24 agosto 1950 don Celestino Abelli fece il suo ingresso nella parrocchia di Signatico in qualità di parroco, succedendo a don Pietro Rossi, trasferitosi a Sauna. Nato a Ravarano nel 1926 ed entrato in seminario a undici anni, Abelli fu ordinato sacerdote dal vescovo Colli nella cattedrale di Parma nel giugno del

⁴⁸ *Ivi*, p. 32.

⁴⁹ *Ivi*, p. 34.

1950 e, oltre che di Signatico, fu parroco di Petrignacola (1966-1968)⁵⁰, Ravarano (1968-1978) e Vigolone (1978-2001). Per tutta la vita affiancò al ministero sacerdotale l'insegnamento (Strumentazione per banda presso il Conservatorio di Parma, Educazione musicale alla scuola media di Corcagnano e alla "Pascoli" di Parma) e la pratica musicale – fu un abilissimo fisarmonicista –, fondando e dirigendo bande e corali⁵¹.

Una delle prime iniziative intraprese dal sacerdote a Signatico fu quella di insegnare ai giovani il solfeggio in vista della formazione di un corpo bandistico. Le lezioni, che si tenevano nei locali della scuola, iniziarono il 1° ottobre 1950 e videro la partecipazione di ben ventotto ragazzi, che nel dicembre successivo furono tutti dotati di strumenti musicali acquistati dalla ditta Rampone-Cazzani di Milano per la somma di mezzo milione di lire⁵².

L'Epifania del 1951 vide i novelli bandisti esibirsi per la prima volta, schierati davanti la chiesa, con la nota marcia religiosa *O Maria, nostra speranza*; il Venerdì Santo successivo (23 marzo) seguirono la processione del Cristo morto a Beduzzo e il 17 giugno intervennero al raduno provinciale degli Alpini a Montagnana accompagnando con inni religiosi la messa celebrata da don Luigi Menoni, parroco di Pugnetolo⁵³.

Lo zelo e l'intraprendenza di don Celestino, uniti allo studio appassionato dei musicanti, fecero sì che la banda di Signatico acquistasse sempre maggiore notorietà e apprezzamento e si esibisse durante feste religiose e civili, non solo in paese, ma anche in altre località: durante l'anno mariano 1954 partecipò alle solenni manifestazioni serali in onore della Madonna e, da Bosco di Corniglio sino a Pastorello, accompagnò con la sua nota festosità tutta la peregrinazione della Madonna Pellegrina; il 10 settembre 1957 partecipò alla festa di san Nicola a Sauna, di recente istituzione, e alla benedizione del nuovo cimitero⁵⁴.

La fervente attività della banda di Signatico proseguì fino al 1977 quando, a causa dell'emigrazione di diversi componenti, i musicanti rimasti si unirono a quelli di Beduzzo, Ghiare e Curatico dando vita al Gruppo bandistico Valpar-

⁵⁰ Don Abelli si trasferì a Petrignacola il 29 settembre, festa di san Michele Arcangelo, mantenendo però la cura di Signatico in qualità di economo spirituale. La parrocchia di Petrignacola era vacante dal 18 dicembre 1955 per trasferimento di don Enrico Dall'Olio alla parrocchia di Lesignano Bagni, cfr. *ivi*, p. 45.

⁵¹ DOMENICO MAGRI, *I miei preti... i nostri preti*, Langhirano, Grafica langhiranese, 2008, *ad vocem*.

⁵² *Cronistoria*, p. 36.

⁵³ *Ivi*, pp. 37-38.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 41-43.

ma che, a sua volta, nella seconda metà degli anni Ottanta si aggregò al corpo musicale di Calestano in quegli anni diretto da don Abelli⁵⁵.

Durante la permanenza del sacerdote ravarenese a Signatico fiorì anche la pratica corale. Dopo pochi mesi dal suo insediamento, don Celestino aveva già dato vita a un coro che in occasione della messa di mezzanotte del Natale 1950 eseguì una messa a due voci pari di Natale Paoletti. Alla celebrazione liturgica seguì una recita di bambini e il canto corale di *O notte serena*⁵⁶, pezzo a quattro voci pari composto dal maestro don Arnaldo Furlotti⁵⁷.

Nell'inverno 1951-52 il coro parrocchiale si cimentò con l'operetta comica *Ma chi è?* di Marcello Cagnacci⁵⁸ che fu rappresentata prima a Signatico, poi a Ghiare di Corniglio e infine a Ravarano riscuotendo ovunque plauso e ammirazione⁵⁹. Intanto arricchiva il proprio repertorio sacro imparando la messa popolare di Federico Caudana e la *Messa secunda pontificalis* di Lorenzo Perosi⁶⁰. Quest'ultima fu eseguita per la prima volta il giorno di Pasqua del 1953 e replicata la prima domenica di settembre, festa della Madonna Ausiliatrice e giorno di sagra a Signatico, dell'anno successivo, questa volta accompagnata da un sestetto d'archi⁶¹. Il coro contava ormai ben venticinque componenti. Negli anni seguenti vennero messi a punto i vesperi e la messa in gregoriano, l'ufficio

⁵⁵ GASPARE NELLO VETRO, *Corniglio, Le bande musicali*, in *Dizionario della musica del Ducato di Parma e Piacenza*, <<https://www.lacasadellamusica.it/vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=C&tipologia=2&idoggetto=310&idcontenuto=3125>> (ultima consultazione: gennaio 2024).

⁵⁶ *Cronistoria*, p. 37.

⁵⁷ Compositore e organista nato a San Secondo Parmense nel 1880 e morto a Parma nel 1959. Ordinato sacerdote nel 1905, per più di vent'anni fu maestro di cappella in cattedrale; fu altresì insegnante di organo complementare, canto gregoriano e storia della musica al Conservatorio di Parma. Compose opere, oratori, poemi sinfonici, musica da camera, pezzi sacri e brani per organo e canto e pianoforte. Per un approfondimento sulla sua figura si rimanda ad *Arnaldo Furlotti. Il sigaro sullo spartito*, a cura di GIULIANO COLLA – GASPARE NELLO VETRO, Parma, Tecnografica, 2004.

⁵⁸ Marcello Cagnacci (Firenze, 1897-1972) scrisse musica per pianoforte, per banda e piccola orchestra e soprattutto operette. Per diversi anni ricoprì il ruolo di direttore della cappella musicale della Santissima Annunziata di Firenze.

⁵⁹ *Cronistoria*, p. 38.

⁶⁰ Federico Caudana (Castiglione Torinese, 1878-San Mauro Torinese, 1963) fu compositore e didatta. Operò nella cattedrale di Cremona in qualità di organista e maestro di cappella. Ha composto musica sacra e profana, in particolare corale; cfr. PAOLO BOTTINI, *Federico Caudana (1878-1963): vita ed opere di un musicista tra professione e vocazione*, «Bollettino storico cremone»», n.s., XIII-XIV (2006-2007), pp. 205-414.

⁶¹ *Cronistoria*, p. 38.

funebre (1955), la messa festiva *in honorem Beatae Mariae Virginis* del maestro Furlotti a tre voci dispari con parti a quattro e uno *Stabat Mater* a quattro voci dispari di antico ignoto autore (1957).

In genere, il Natale era il momento dell'anno che vedeva non solo i coristi ma tutta la popolazione impegnata in sacre rappresentazioni. Memorabile fu quella del 1953:

Il Natale 1953 è caratterizzato da una sacra rappresentazione del Natale cristiano. È un lavoro impegnativo per tutti, giovani, signorine, ragazzi e ragazze, mamme. La durata era di 2 ore e mezza ora; per l'occasione s'era installato in chiesa un microfono a due ricevitori, uno per il cronista perché la sua voce fosse più impersonale, misteriosa, l'altro per il coro e per i solisti. La rappresentazione narrava, attraverso la descrizione biblica, il peccato originale, la promessa del Messia, le profezie (cantate), la peregrinazione di Betlem di Maria e Giuseppe, la nascita del Redentore, gli angeli, i pastori, i sentimenti dell'anima cristiana davanti al Natale di Cristo. La rappresentazione era un impasto di cori, di descrizioni, di a-soli, di cambi di luce e di scena. Per i costumi ci arrangiammo abbastanza bene. Lavoravano una trentina di elementi tra giovani, signorine, bambini e bambine. Tale sacra rappresentazione venne poi ripetuta nel Natale 1954. Sia nel Natale 1953 che nel Natale '54 la chiesa era piena zeppa di persone, della parrocchia e di altre parrocchie. La sacra rappresentazione infatti venne sempre rappresentata in chiesa, alle 10.30 in preparazione alla messa di mezzanotte⁶².

Il 22 novembre, ricorrenza annua di santa Cecilia, vedeva coro e banda uniti nei festeggiamenti della loro patrona: «Dopo il canto di una messa polifonica e dei vespri, a sera i bandisti e i cantori cenano assieme in perfetta armonia»⁶³.

⁶² *Ivi*, pp. 39-40.

⁶³ *Ivi*, p. 46.

ZITA DI BORBONE-PARMA E CARLO D'ASBURGO FRA PUBBLICO E PRIVATO

Giovanni Scarabelli
Ukrainian Catholic University of L'viv

Il saggio ripercorre alcuni aspetti della vita pubblica e privata di Carlo d'Asburgo e Zita di Borbone-Parma, con particolare riferimento alla santificazione della vita matrimoniale, al ruolo nel Regno di Galizia e Lodomeria e all'impegno per la pace.

Parole chiave: Carlo d'Asburgo; Zita di Borbone-Parma; beatificazione; Regno di Galizia e Lodomeria; Prima guerra mondiale.

The essay retraces certain aspects of the public and private lives of Charles of Habsburg and Zita of Bourbon-Parma, with particular attention to the sanctification of marital life, their role in the Reign of Galicia and Lodomeria, and their commitment to peace.

Keywords: Charles of Habsburg; Zita of Bourbon-Parma; beatification; Kingdom of Galicia and Lodomeria; First World War.

Sussiste talvolta il pericolo di presentare la figura di Zita di Borbone-Parma unicamente all'ombra del marito, l'imperatore d'Austria, il beato Carlo d'Asburgo-Lorena e sminuirne, così, l'originale personalità e il distinto ruolo da lei svolto per gran parte del XX secolo¹. Proprio per evitarlo, dopo alcuni rapidi cenni biografici, fisserò l'attenzione su due aspetti specifici della vicenda di Zita: la sua vita familiare e la sua attività pubblica, servendomi soprattutto di testimonianze dirette.

Sempre in premessa, devo dichiarare il fondamentale apporto costituito dai documenti raccolti nella *Positio super virtutibus*², in particolare la lunghissima e assai articolata testimonianza di Zita stessa: i suoi ricordi sono vivi, precisi, ben articolati, arricchiti da ineccepibili riferimenti ad altre narrazioni e, soprattutto, a documenti privati riservati di prima mano.

Vita familiare

Zita nacque, diciassettesima figlia dell'ultimo duca di Parma Roberto di Borbone³ e della sua seconda moglie Maria Antonia di Braganza, nella grandiosa residenza delle Pianore di Capezzano il 9 maggio 1892. Sposò il 21 otto-

¹ Alle vicende della coppia imperiale sono state dedicate due giornate di studio promosse dall'Accademia "Maria Luisa di Borbone": la prima di carattere internazionale si è svolta a Capezzano Pianore nel 2011 e, parimenti, la seconda è stata celebrata a Camaiore nel 2016, cfr. GIOVANNI SCARABELLI, *Carlo e Zita: via sanctitatis*, in *Annale 2011*, Viareggio, Accademia Maria Luisa di Borbone, 2012, pp. 53-58 e Id., *Dagli onori del trono verso gli onori dell'altare*, in *Annale 2017*, Viareggio, Accademia Maria Luisa di Borbone, 2018, pp. 75-78. I riferimenti qui riuniti sulla biografia di Zita sono tratti da CYRILLE DEBRIS, *Zita. Portrait intime d'une impératrice*, Paris, Editions du Cerf, 2016.

² CONGREGATIO PRO CAUSIS SANCTORUM, *Caroli e Domo Austriae. Positio super virtutibus et fama sanctitatis*, P.N. 622, Roma, Tipografia Guerra, 1994, 2 voll. I due volumi, poco meno di tremila pagine, sono articolati in numerose sezioni, rispondenti alle varie fasi dell'istruttoria processuale. Particolarmente importante ai fini del presente studio è la registrazione delle testimonianze, fra le quali ha singolare rilevanza quella di Zita di Borbone-Parma, molto estesa e assai particolareggiata. Numerose sono le pubblicazioni che trattengono il ritratto di Carlo I con particolare attenzione alla dimensione religiosa: GIUSEPPE DALLA TORRE, *Carlo d'Austria. Una testimonianza cristiana*, Milano, Ancora, 1972; VINCENZO MERCANTI, *Carlo I d'Austria tra politica e santità*, Milano, Gribaudi, 2009; MARIO CAROTENUTO, *Carlo I d'Austria e la pace sabotata*, Verona, Fede e Cultura, 2010.

³ Roberto di Borbone-Parma (1848-1907), duca di Parma dal 1854 al 1859 sotto la reggenza della madre Maria Luisa di Borbone-Francia, cfr. DOMINIQUE SABOURDIN-PERRIN, *Louise d'Artois. Princesse européenne*, Paris, Éditions Salvator, 2025.

bre 1911 l'arciduca d'Austria Carlo d'Asburgo⁴ il quale, in seguito all'assassinio dello zio Ferdinando a Sarajevo nel 1914, sarebbe divenuto principe ereditario dell'Impero. Alla morte del prozio Francesco Giuseppe nel novembre 1916, in piena Prima guerra mondiale, Carlo gli succedette sul trono e in tal modo Zita di Borbone-Parma divenne imperatrice d'Austria e regina apostolica d'Ungheria.

Il fidanzamento ufficiale fu celebrato il 13 giugno 1911 nella citata residenza ducale delle Pianore e il matrimonio il 21 ottobre dello stesso anno a Schwarza in Austria, benedetto dal cardinale Gaetano Bisleti per delega del papa san Pio X, il quale inviò anche una lettera autografa ai novelli coniugi e, in una successiva udienza privata concessa a Zita, le predisse il futuro di imperatore che sarebbe toccato al consorte, rivelandole che le virtù cristiane di Carlo sarebbero state di esempio per tutti i popoli⁵.

Mi soffermo ancora su tale unione in quanto Zita ebbe modo di affermare: «Il Servo di Dio aveva un'alta opinione della santità del matrimonio e ne conservò la santità fino alla morte. “Noi ora dobbiamo aiutarci vicendevolmente ad andare in paradiso” mi disse al tempo in cui eravamo fidanzati»⁶. E, sempre a questo proposito, è significativo quanto fu inciso all'interno delle fedeli nuziali: «Karl von Oesterreich-Zita von Bourbon Parma sub tuum praesidium confugimus Sancta Dei Genetrix»⁷. Zita aggiunse:

In quest'atmosfera del più caldo amore, di incrollabile fiducia, di franchezza senza riserve, d'intima sicurezza e di reciproco rispetto il nostro matrimonio divenne straordinariamente felice. [...] I suoi [familiari] erano tutta la sua gioia qui in terra, voleva sempre averci d'attorno e procurava, con mano dolce e ferma, di condurre i suoi bimbi e me sempre più vicini a Dio⁸.

La stessa imperatrice giunse a sentenziare: «Non posso immaginarmi sulla terra vi sia un'altra coppia, che si ami così come noi»⁹. Arthur Polzer, capo di gabinetto dell'imperatore, ebbe a dichiarare:

⁴ Carlo d'Asburgo nacque il 17 agosto 1887 nel Castello di Persenbeug nella regione dell'Austria Inferiore. I suoi genitori furono l'arciduca Otto e la principessa Maria Giuseppina di Sassonia, figlia dell'ultimo re di Sassonia.

⁵ G. DALLA TORRE, *Carlo d'Austria. Una testimonianza cristiana*, p. 28.

⁶ *Positio*, I, p. 722.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

quante volte ho deplorato che così pochi uomini abbiano potuto vedere l'Imperatrice nella cerchia della famiglia, fuori dal cerimoniale di corte, e apprezzarne la grande e semplice squisitezza di modi. La guerra, i molti riguardi di natura politica e personale, le false interpretazioni date sistematicamente a tutto ciò ch'essa faceva e non faceva, le avevano consigliato una prudenza e una riservatezza che non potevano giovarle nell'opinione di chi l'avvicinava¹⁰.

Dopo la proclamazione della repubblica in Austria e il disfacimento dell'Impero, Carlo – che mai abdicò al trono – e Zita furono esiliati inizialmente in Svizzera. Da qui, tentarono per due volte di riconquistare il trono ungherese, senza riuscirvi. L'ammiraglio Horty, reggente d'Ungheria, consegnò la coppia imperiale agli inglesi che la deportarono nell'isola di Madera. Il 1° aprile 1922, durante l'esilio a Funchal, Zita rimase vedova. Assunse, quindi, la reggenza dell'Impero per l'allora decenne figlio primogenito, Otto d'Asburgo-Lorena. Considerata la nuova situazione, all'imperatrice fu consentito di tornare sul continente. Si trasferì a vivere prima in Spagna e poi, nel gennaio del 1930, nel Castello di Ham, a Bruxelles. Nel corso dei festeggiamenti per il diciottesimo compleanno dell'arciduca Otto, maggiorenne secondo gli Statuti del Casato, dichiarò esaurito il suo compito di reggente, anche se in pratica per molti anni si occupò ancora degli affari di famiglia.

Allo scoppio della Seconda guerra mondiale, con l'invasione del Belgio da parte delle truppe tedesche, fu obbligata a riparare all'estero, perché ricercata dai nazisti assieme ai figli, prima negli Stati Uniti e poi in Canada, dove rimase fino agli anni Cinquanta. Fin prima della fine della guerra si adoperò affinché le sue amate Austria e Ungheria non entrassero nell'orbita sovietica e beneficiassero degli aiuti previsti dal Piano Marshall. Nel 1962 andò a vivere nell'ex-convento di Muri, presso Zizers, in Svizzera¹¹. Nel 1982 ottenne dall'allora cancelliere austriaco Bruno Kreisky il permesso per rientrare in Austria, senza fare giuramento di fedeltà alla Repubblica e morì, quasi novantasettenne, la notte del 14 marzo 1989, parzialmente cieca e costretta su una sedia a rotelle. Il suo funerale, al quale intervennero decine di migliaia di persone, ebbe luogo a Vienna, nella cattedrale di Santo Stefano, il 1° aprile 1989. Zita di Borbone-Parma è sepolta nella Cripta dei Cappuccini, Pantheon degli Asburgo, accanto a un busto dell'amatissimo consorte, la cui salma è conservata invece nella chiesa di Nossa Senhora do Monte a Funchal (Madera).

¹⁰ ARTHUR POLZER-HODITZ, *L'ultimo degli Asburgo. L'imperatore Carlo*, Milano, Mondadori, 1930.

¹¹ PATRICK VAN KERREBROUCK, *La maison de Bourbon: 1256-2004*, I, Villeneuve d'Ascq, 2004, p. 445.

Ruolo pubblico di Zita di Borbone-Parma

La posizione via via rivestita da Zita di Borbone-Parma nel contesto nazionale e internazionale è stata di necessità caratterizzata anche da un innegabile ruolo ufficiale. Gli storici fissano l'attenzione soprattutto sulla Prima guerra mondiale, sebbene ella abbia continuato di fatto fino alla conclusione della sua vita a interessarsi e intervenire negli avvenimenti mondiali. A questo riguardo mi soffermo su alcuni episodi che ne rivelano l'animo, per poi concludere con un accenno ai suoi interventi nel secondo dopoguerra.

Sulla posizione di Zita riguardo alla Prima guerra mondiale è esemplificativo riferire un episodio riportato da Polzer: il 2 maggio l'ammiraglio Henning von Holtzendorff a un pranzo di corte

sedeva accanto all'imperatrice, alla quale trovò opportuno di parlare in questo tono: "So bene Vostra Maestà è contraria alla guerra coi sottomarini, anzi è contraria alla guerra in genere". "Sono contro la guerra, rispose l'imperatrice, come ogni donna che ama vedere piuttosto la felicità che le sofferenze degli uomini". Holtzendorff non doveva ancora averne abbastanza perché rispose: "Ma che sofferenze! Io lavoro meglio quanto più ho lo stomaco vuoto; basta stringerci la cintola e saper resistere". E l'imperatrice troncando il discorso: "Non mi piace sentir parlare di resistenza alla fame, mentre sto seduta a una mensa ben fornita". Fortunatamente l'imperatore Carlo, che sedeva in faccia a Sua Maestà, non aveva sentito una parola del colloquio, aveva notato però che l'imperatrice non aveva più degnato l'ammiraglio di un solo sguardo¹².

In questo ambito, cioè nel suo ruolo pubblico, non si può sottacere la parte che ella svolse nell'«Operazione Sisto», cioè in quel tentativo di pace separata dell'Austria con gli Alleati, che fu condotto proprio grazie alla mediazione effettuata dal proprio fratello – appunto Sisto di Borbone-Parma – da lei propiziata e il cui esito positivo fu impedito proprio dalla cecità di forze anticattoliche¹³.

L'11 novembre 1918 Carlo si ritirò dal governo dell'Austria e il 13 da quello dell'Ungheria, partendo sotto l'egida inglese, ma da sovrano, verso la Svizzera. Rientrata in Europa dagli Stati Uniti dopo la fine della Seconda guerra mondiale, l'imperatrice affiancò il figlio Otto, eletto nel 1979 al parlamento europeo

¹² A. POLZER-HODITZ, *L'ultimo degli Asburgo*.

¹³ EDWARD P. KELEHER, *Emperor Karl and the Sixtus Affair: Politico-Nationalist Repercussions in the Reich German and Austro-German Camps, and the Disintegration of Habsburg Austria, 1916-1918*, «East European Quarterly», XXVI (1992), 2, pp. 163-184; JEAN-PAUL BLED, *L'agonie d'une monarchie: Autriche-Hongrie 1914-1920*, Paris, Taillandier, 2014, pp. 356-369.

fra i cristiano-sociali, nell'opera di costruzione dell'unità europea che la Casa imperiale perseguì con l'importante organizzazione *Pancuropa*.

Zita visse e partecipò alla ricostruzione dell'Austria post-bellica, pur non potendo rientrare nei suoi antichi domini: promosse infatti tra Canada e Stati Uniti collette e raccolte di fondi, di cibo e di medicine già prima del Piano Marshall. Una volta subentrato questo programma, fu una sua preoccupazione contribuire alla ricostruzione morale e culturale, soprattutto attraverso la *Gegetsliga*.

Rapporti con il Regno di Galizia (Ucraina)

Le vicende relative all'Ucraina hanno suscitato svariati interessi di carattere politico-militare e storico-culturale, ambito nel quale si colloca questa sezione del mio intervento, inteso a illustrare il coinvolgimento dell'imperatore Carlo e di Zita di Borbone-Parma nelle vicende ucraine fra il 1912 e il 1917.

A seguito della spartizione del Regno di Polonia nel 1772, vennero assegnati all'Austria alcuni territori meridionali che furono organizzati territorialmente sotto la corona imperiale asburgica con il titolo di Regno di Galizia e Lodomeria, la cui capitale fu fissata a Leopoli. Questo Regno ebbe termine con la conclusione della Prima guerra mondiale nel 1918¹⁴.

Il primo contatto con la realtà dei territori orientali dell'Impero asburgico avvenne nel 1912, in occasione delle esercitazioni generali primaverili dell'esercito austro-ungarico. Carlo, capitano del settimo squadrone di Dragoni, partì il 1° marzo per la Galizia¹⁵, dove giunse il 14 aprile prendendo alloggio a Kolomyja. Qui si fece raggiungere subito da Zita con il primogenito Otto. Nell'estate partecipò alle manovre nei dintorni di Lemberg [Leopoli], nel corso delle quali subì una caduta durante un attacco generale della divisione di Cavalleria nel terreno bagnato, tanto che il ritorno dello squadrone a Kolomyja avvenne per ferrovia.

Zita di Borbone-Parma ricordava il lungo periodo di stanza a Kolomyja come il più felice della loro vita matrimoniale: lì abitarono in una casa piuttosto piccola, tale da non poter ospitare la servitù, che tornava a casa al termine del servizio, il che consentiva alla famiglia di trascorrere alcune ore in un'indistur-

¹⁴ JERZY LUKOWSKI, *The Partitions of Poland 1772, 1793, 1795*, New York, Routledge, 2014; PAUL R. MAGOCSI, *Galicia: A Historical Survey and Bibliographic Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 1983, pp. 92-173.

¹⁵ *Positio*, I, p. 649; *Positio*, II, p. 68.

bata intimità e semplicità di affetti nel naturale e normale ritmo ordinario di vita comune.

Ma di questo periodo, l'episodio più interessante è costituito dall'impegno di Carlo nel contrastare i momenti di dissolutezza dei militari. Zita di Borbone-Parma ne racconta con vivacità:

Si sforzava sempre di trattenere altri dal peccato. Quando nel 1912 eravamo di guarnigione a Kolomyja, di fronte alla caserma in cui si trovava il suo quinto squadrone, si era stabilita una signora, Bronia Wassermann nata Blaetterfeind. Essa lì aveva aperto un negozio e vendeva ogni sorta di cose, come sigarette fra l'altro. Trovandosi la caserma piuttosto fuori la città di Kolomyja, questo negozio veniva assiduamente frequentato dai soldati. Non molto tempo dopo, per voce che correva, il Servo di Dio venne a sapere che quell'esercizio non teneva solamente quegli articoli d'uso, ma che sotto la sorveglianza della signora Wassermann si mettevano anche parecchie ragazze a disposizione dei soldati. Il Servo di Dio fece accuratamente investigare questo e quando risultò che questo era effettivamente il caso, esigette che da parte dell'autorità fosse fatto immediatamente cessare questo negozio. Anche questo non ebbe l'esito desiderato: allora il Servo di Dio proibì ai suoi dragoni, sotto minaccia di castigo, di andare dalla signora Wassermann. Affinché però i soldati avessero la possibilità di comperare le loro sigarette ecc. in un ambiente decente, insieme agli altri ufficiali fondò una cantina entro il recinto della caserma, di cui l'intero sussidio finanziario fu press'a poco sostenuto naturalmente solo dal Servo di Dio. I Dragoni potevano ottenere lì tutto il necessario a prezzo di costo, da un sottufficiale, fidato incaricato di ciò, cosa che naturalmente veniva loro anche a costare molto meno. Con questo il Servo di Dio impediva sicuramente molti peccati e durante la guerra mi raccontò pieno di gioia che quando si trovò a Kolomyja poté costatare che la cantina funzionava ancora benissimo ed il negozio di fronte non era più in attività¹⁶.

L'interesse e i rapporti con la Galizia non si limitarono al periodo delle manovre militari, ma ebbero ulteriori sviluppi, come la visita nell'estate del 1916, nell'ambito della quale passò in rivista l'esercito nei pressi di Berezhany il 26 luglio. Osserva Timothy Snyder¹⁷:

Carlo era consapevole che il problema non era tanto semplice da risolvere e che doveva fare qualcosa per chiamare gli ucraini a sostenere la causa asburgica: Guglielmo¹⁸ era lo strumento ovvio. Lo chiamò quindi al telefono [...] chiedendo-

¹⁶ *Positio*, I, p. 612

¹⁷ TIMOTHY SNYDER, *Il principe rosso*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 110-112.

¹⁸ Guglielmo d'Asburgo (1895-1948), figlio di Carlo Stefano e Maria Teresa d'Asburgo-Toscana. Sull'intera vicenda ID., *Der König der Ukraine. Die geheimen Leben des Wilhelm von*

gli di unirsi a lui per un giro di brevi visite in Galizia. I due si incontrarono alla stazione ferroviaria di Vienna e l'imperatore accolse il cugino nel modo più gentile. "Sapete, caro Guglielmo, vi porto con me in modo che gli ucraini abbiano un segno tangibile del mio interesse per la loro terra e il loro popolo". Mentre nel luglio e nell'agosto 1917 i due giovani Asburgo viaggiavano insieme attraverso la Galizia Orientale, Carlo promise che gli ucraini sarebbero stati trattati equamente tanto dalle truppe imperiali regie quanto dalla ricostituita amministrazione austro-ungarica¹⁹.

Qualche settimana più tardi, Carlo convocò Guglielmo per un'altra missione politica: fare la conoscenza di Andrij Szeptycky, il metropolita della Chiesa greco-cattolica ucraina, in Galizia. Dopo la rivoluzione di febbraio, Septicki era stato liberato, e stava ritornando a Leopoli, il luogo in cui sorgeva la sua cattedrale. Poiché gli Asburgo avevano bisogno dell'appoggio ucraino, Carlo desiderava dargli il benvenuto; spedì quindi Guglielmo a Leopoli ad accogliere l'illustre prelado. Guglielmo arrivò alla stazione ferroviaria di Leopoli nel primo pomeriggio del 10 settembre 1917²⁰, dentro un'auto coperta di fiori, alla testa di un comitato d'accoglienza e di una banda. Salutò Szeptycky in ucraino e in tedesco, con gran gioia degli spettatori e dello stesso metropolita che in precedenza non l'aveva mai incontrato. Anche quando l'imperatore spediva Guglielmo a occuparsi delle faccende ucraine, lo faceva pensando al più importante problema di una pace europea²¹.

I contatti con le autorità ucraine continuarono anche negli anni successivi: risulta che l'arcivescovo maggiore Andrij Szeptycky abbia visitato Carlo e Zita in Svizzera durante il loro primo esilio; inoltre, l'imperatrice Zita avrebbe incontrato a Roma il cardinale Josif Slipyj, arcivescovo maggiore e patriarca

Habsburg, Wien, Paul Zsolnay, 2009; sul contesto della guerra WOLFDIETER BIHL, *Beiträge zur Ukraine-Politik Österreich-Ungarns 1918*, «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», n. F., XIV (1966), pp. 51-62; WINFRIED BAUMGART, *Deutsche Ostpolitik 1918. Von Brest-Litowsk bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Wien-München, R. Oldenbourg Verlag, 1966.

¹⁹ TSENTRALNYI DERSHAVNYI ISTORYCHNYI ARKIV, 358/3t/166/34-35, lettera di Guglielmo a Vasilko (1° agosto 1917).

²⁰ CYRIL KOROLEVSKI, *Le prophète ukrainien de l'unité. Métropolitte André Szeptyckyj (1865-1944)*, Roma, Esse-Gi-Esse, 1964, p. 146: «Vers l'octobre 1917, il était de retour à Léopole. Son entrée fut triomphale. Le nouvel empereur Charles I envoya un archiduc pour le complimenter».

²¹ POLITISCHES ARCHIV DES AUSWAERIGES, Vienna 142, *Vom Tage Metropolit Graf Szeptycky im Lemberg*, 11 settembre 1917. Sui rapporti fra l'imperatore e la popolazione ucraina si veda WOLFDIETER BIHL, *Kaiser Karl und seine Bedeutung für die Ukrainer*, in *Kaiser Karl I. (IV.) als Christ, Staatsmann, Ehemann und Familienvater*, hrsg. von JAN MIKRUT, Wien, Dom, 2004, pp. 15-34.

greco cattolico degli Ucraini per ben due volte, la prima nel 1917 e la seconda, accompagnata anche dal figlio Otto con la moglie Regina di Sassonia-Coburgo, nel 1977.

Gli sforzi dell'imperatore Carlo per por fine alla guerra sono noti e molto ben documentati: Zita di Borbone-Parma ebbe un ruolo fondamentale e propiziò, attraverso i suoi fratelli, le trattative segrete avviate con gli Alleati per una pace separata dell'Austria, conosciute come 'Operazione Sisto'²². Carlo incontrò più volte il nunzio apostolico a Monaco, capitale del regno di Baviera, monsignor Eugenio Pacelli, nel 1917 e nel 1918²³.

Il Servo di Dio s'incontrò personalmente con il nunzio arcivescovo Eugenio Pacelli. La prima volta fu a Monaco in occasione di una visita ufficiale alla Corte reale bavarese. Non trovando quel giorno il tempo di parlare esaurientemente con il Nunzio a causa del programma ufficiale, il Servo di Dio si mise d'accordo con lui, che la sera il Nunzio avrebbe atteso il treno in una stazione fuori Monaco, sarebbe salito nella carrozza salone del Servo di Dio ed avrebbe conferito là con lui. Alla fine del lungo colloquio, il Nunzio Pacelli abbandonò il treno reale per far ritorno a Monaco con un treno in direzione opposta. Poi il Servo di Dio disse "Quando avrò a Vienna monsignor Pacelli, noi due insieme verremo certo a capo della pace".

Conclusione

C'è una storia che, purtroppo, appare assai raramente nella trattatistica generale, relegata troppo spesso a settori assai particolari, quando non definita con una certa aria di sufficienza come meramente 'devozionale'. La ragione di tutta questa singolare vicenda è da ricondursi alla radicalità della fede cristiana, come risulta solarmente dalla testimonianza diretta di Zita di Borbone-Parma²⁴: «Per profondissima convinzione posso deporre che il Servo di Dio praticò la virtù in un grado eroico, e che in tutte le situazioni della sua vita manifestò un grande zelo per la gloria di Dio e per la salvezza delle anime. Per lui vi era in definitiva soltanto un'unica aspirazione, cioè di riconoscere nella maniera più

²² Vedi nota 13.

²³ I documenti sono facilmente accessibili attraverso l'edizione on-line diretta dal Prof. Hubert Wolf: *Eugenio Pacelli. Kritische Online-Edition der Nuntiaturberichte von 1917 bis 1929*, <<https://mobile.pacelli-edition.de/en/document.html?idno=6047>> (ultima consultazione: gennaio 2024).

²⁴ *Positio*, I, p. 554.

perfetta la volontà di Dio e di adempierla perfettamente»²⁵. E questo è il finale della vicenda terrena di Zita e Carlo: il 3 ottobre 2004, Carlo d'Asburgo è stato proclamato beato da san Giovanni Paolo II²⁶. Il 10 dicembre 2009 monsignor Yves Le Saux, vescovo di Le Mans, ha aperto il processo per la beatificazione di Zita di Borbone, tuttora in corso: l'Impero d'Austria termina nella luce della santità della coppia dei suoi ultimi regnanti.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ <<https://www.causesanti.va/it/santi-e-beati/carlo-d-austria.html>> (ultima consultazione: gennaio 2024).

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.

Amedeo Bocchi. In punta di matita, Parma, MUP Editore, 2023, 192 pp.

Nella 140° anniversario della nascita di Amedeo Bocchi (Parma, 1883-Roma, 1976) il volume costituisce il catalogo della mostra a cura di Carla Dini allestita presso APE Parma Museo, con la finalità di indagare la produzione in buona parte inedita di oltre 120 disegni. Dai ritratti giovanili fino a quelli dei familiari, passando dai nudi femminili e maschili e dagli studi anatomici, per arrivare ai lavori per gli affreschi della Cassa di Risparmio di Parma, per i mosaici (mai realizzati) per il Duomo di Messina e a quelli per la Basilica Patavina di Sant'Antonio, Bocchi diede vita a una rassegna ricca e affascinante di figure e volti compiuti e definitivi nella loro armonica composizione.

CAPRA MARCO, *Il teatro d'opera a Parma: quattrocento anni, dal Farnese al Regio / Opera in Parma: four hundred years from the Farnese to the Regio*, Cinisello Balsamo-Parma, Silvana Editoriale-Casa della Musica, 2023, 256 pp.

Il libro è dedicato all'opera vista attraverso le vicende e le immagini della vita musicale e teatrale di Parma. La storia dei teatri di Parma è la storia di quella evoluzione, lungo secoli di vicende e trasformazioni, dal Farnese al Ducale, dal Regio al Reinach, per restare ai teatri maggiori. Ma quella storia è anche storia di uomini, ovviamente. È storia di autori, interpreti, realizzatori, gestori, governanti, pubblico e di tutti coloro che da sempre sono i protagonisti di quel complesso fenomeno sociale e culturale che definiamo opera.

CARMELI ANDREA – ADRIANO GIACOMETTO – FEDERICO LORENZANI, *Il Serassi della Cappella Ducale di San Liborio a Colorno*, Colorno, Reggia di Colorno, 2023.

Il saggio documenta il processo di restauro dell'organo costruito dalla prestigiosa ditta Serassi e collocato nella cappella di San Liborio. Con un saggio di Paola Cirani, direttrice della Biblioteca Palatina, e un ricco apparato iconografico.

CASTALDI MIRKO – ARTURO GALLIA, *Evangelista Azzi, cartografo risorgimentale. La vita, le opere, la rete di relazioni (1793-1848)*, Roma, Carocci, 2023, 176 pp.

Evangelista Azzi fu un topografo militare capace di affermarsi come principale cartografo nella corte di Maria Luigia di Parma, autore delle ‘immagini’ ufficiali delle capitali ducali e promotore di un vasto progetto cartografico all’avanguardia per l’istruzione scolastica dei fanciulli, composto da un atlante e da grandi carte geografiche murali. Il volume analizza la figura di un cosiddetto ‘cartografo minore’ dell’Italia preunitaria, che tuttavia ebbe un’incidenza importante sull’ambiente culturale e pedagogico dell’epoca, riscuotendo anche una certa fortuna internazionale.

CIRANI PAOLA, *La regina Maria Luisa di Borbone e la musica*, Viareggio, Edizioni La Villa, 2023, 138 pp.

Il volume indaga il rapporto fra Maria Luisa di Borbone, regina d’Etruria poi duchessa di Lucca, con la musica e il panorama artistico del suo tempo. Basato su una doviziosa ricerca archivistica, il saggio restituisce in maniera dotta e particolareggiata i gusti della regina, i suoi contatti, l’interesse per l’arte dei suoni negli ambienti in cui visse e lo straordinario patrimonio documentario custodito in gran parte a Parma.

CONCARI ADRIANO (a cura di), *“E poi è arrivato un pilota che sembrava ubriaco”*, Busseto, Anpi, 2023, 64 pp.

L’agile volumetto costituisce una guida ai luoghi toccati dalla Seconda Guerra Mondiale a Busseto attraverso testimo-

nianze e ricordi che fanno ‘parlare’ i luoghi stessi della loro memoria.

DALL’ACQUA MARZIO, *I Farnese signori dell’unicorno. Mito e realtà*, Roma, Vecchiarelli editore, 2023, 178 pp.

Il libro raccoglie un’antologia di studi redatti dagli anni Ottanta ad oggi da Marzio Dall’Acqua, dedicati alle personalità maggiori e minori del casato farnesiano. Il lettore ripercorre, saggio dopo saggio, secoli di storia attraverso lo sguardo critico dello studioso, che ha indagato i documenti per restituire eventi e momenti del passato ducale.

ERRERA ANDREA (a cura di), *Arti e mestieri a Parma. Gli statuti e la storia delle corporazioni in età medievale e moderna*, Parma, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, 2023, 358 pp.

Il volume offre una panoramica approfondita sugli statuti e la storia delle corporazioni presenti a Parma in età medievale e moderna: a partire da diversi saggi, l’argomento viene inquadrato dalla prospettiva della storia del diritto, del lavoro e della società, realizzando un sussidio per lo studio della città in *Ancien régime*.

FERRARI MAURO ERMENE, *Impero francese in Valtaro e Valceno. Circondario di Borgotaro. Municipi di Borgotaro e Valdena*, Città di Castello, Nuova Primos, 2023, 170 pp.

La ricerca alla base di questo volume, avviata per curiosità, è confluita in un testo che ricostruisce con abbondanza di fonti l’assetto istituzionale e sociale della Val Tarodine durante l’età napoleonica.

La corrispondenza rinvenuta e i documenti ufficiali consentono di restituire un quadro della vita nelle frazioni di Borgotaro durante il Primo Impero.

FRAGNITO GIGLIOLA, *Spigolature farnesiane*, Roma, Vecchiarelli editore, 2023, 172 pp.

Il volume raccoglie cinque di Gigliola Fragnito sull'età farnesiana, redatti con la competenza di chi ha dedicato i propri studi alla conoscenza del Ducato in età moderna. I testi spaziano su varie tematiche e approfondiscono cinque personaggi (un papa, un cardinale, un duca, una duchessa e una regina) nel contesto del loro tempo. Ritratti che si rivelano una vera e propria lezione di metodo, di alto valore scientifico e di agile lettura.

GIANDEBIAGGI PAOLO (a cura di), *Il Tardini di Parma. Uno stadio, una città*, Parma, MUP Editore, 2023, 168 pp.

A un secolo dalla sua inaugurazione, avvenuta nel 1924, il libro ricostruisce, con un ricco corredo di documenti e fotografie, l'avvincente storia dello Stadio Tardini, il tempio del calcio parmigiano. La narrazione non solo indaga il contesto storico-culturale in cui ha preso vita e si è trasformato negli anni, ma ripercorre anche le vicende architettoniche che lo hanno fatto oggetto di dibattiti ancora oggi vivaci. Con testi di Paolo Giandebiaggi, Katia Golini, Maria Evelina Melley, Sandra Mikolajewska, Giuseppe Milano, Daniela Paltrinieri, Claudio Rinaldi e Andrea Zerbi.

LASAGNI ROBERTO, *L'arte tipografica in Parma*, III/3, *Dai Rosati a Bodoni (1674-1834)*, Parma, Silva Editore, 2023, 920 pp.

L'arte tipografica in Parma è un'opera in corso di pubblicazione, patrocinata dalla Deputazione di Storia Patria, che narra la minuziosa indagine di Roberto Lasagni a partire dagli esordi della stampa a caratteri mobili in città nel 1471 fino ad arrivare fino ai giorni nostri. È stato ora pubblicato il terzo tomo del terzo volume, il quale è frutto di una ricerca ventennale e si compone di quattro tomi che coprono gli anni tra il 1674 e il 1834. Il tomo in questione è interamente dedicato alla Stamperia Reale, attiva tra il 1768 e il 1862, e alle relative opere di Giambattista Bodoni. L'opera viene completata dall'Indice alfabetico onomastico e dagli Annali Tipografici che riportano le schede di più di 24.000 stampati.

MARINI CALVANI MIRELLA (a cura di), *Lo scavo a Parma sotto Palazzo Sanvitale*, con la collaborazione di CATERINA CALVANI, Oxford, Archaeopress Publishing LTD, 2023, 214 pp.

Lo studio raccoglie i risultati degli scavi realizzati presso Palazzo Sanvitale, situato a Parma sulla sponda sinistra di un rivo, al limite del quadrante nordorientale dell'impianto urbano, e descrive i ritrovamenti e la fisionomia dello spazio analizzato dall'età romana fino ai livelli medioevali dominati dall'Ospizio di San Martino degli Zoppellari. Il volume comprende saggi sui materiali dagli scavi e si focalizza anche sulla vita quotidiana degli abitanti illustrata da stoviglie, dalla cucina e dalla mensa. Da ultimo, offre un dettagliato catalogo delle monete recuperate, il cantante perduto dai successivi frequentatori del quartiere.

TONELLI GRAZIANO, *I Farnese tra Europa e Oriente. La Cavalleria e il Reggimento costantiniano di San Giorgio nel Ducato*

di Parma e Piacenza, Sarzana, Agorà & Co., 2023, 158 pp.

I Farnese, tra Cinquecento e Settecento, hanno rivestito una posizione di rilievo nel panorama politico europeo, anche per l'attiva partecipazione dei contingenti ducali alle guerre sante. L'epopea farnesiana è suggellata dalle impre-

se dei capitani di ventura appartenenti alla famiglia, ed in particolare da quelle del grande condottiero Alessandro, l'eroe delle Fiandre, che fanno risaltare la grande tradizione militare della casata, l'evoluzione della cavalleria ducale e la partecipazione del Reggimento Costantiniano di San Giorgio alla lunga ed estenuante guerra di Morea.

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 essere 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 MAIUSCOLETTO.

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 (cità, 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 uncinete (« »), 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 regesto.

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 impaginate 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.

