



1861 > 2011 >>
150° anniversario Unità d'Italia

 FONDAZIONE
CARIPARMA

PARMA



immagini della città
dal Ducato all'Unità d'Italia

PARMA

*immagini della città
dal Ducato all'Unità d'Italia*

A cura di

Gianfranco Fiaccadori

Alessandro Malinverni

Carlo Mambriani



PARMA

immagini della città dal Ducato all'Unità d'Italia

Fondazione Cariparma
Parma, Palazzo Bossi Bocchi
19 novembre 2011 – 19 febbraio 2012



in collaborazione con



A cura di
Gianfranco Fiaccadori
Alessandro Malinvernini
Carlo Mambriani

Con fotografie di
Carlo Gardini

Coordinamento organizzativo
Francesca Magri

Ufficio stampa
Giovanni Fontechiari

Prestatori
Presidenza della Repubblica Italiana,
Collezioni d'arte del Quirinale
Archivio storico del Comune, Parma
Biblioteca Palatina, Parma
Cariparma s.p.a.
Comune di Besenzone (Piacenza)
Comune di Zibello (Parma)
Diocesi di Parma
Fondazione Museo «Glauco Lombardi», Parma
Galleria Nazionale, Parma
Pinacoteca Stuard, Parma
Pietro Coghi, Parma
Michela Michelotti, Parma
Franco Maria Ricci, Parma
Galleria Zamboni, Reggio Emilia
Collezioni private

Schede di
Francesca Anedda, F.A.
Gianfranco Fiaccadori, G.F.
Alessandro Malinvernini, A.M.
Carlo Mambriani, C.M.
Michela Michelotti, M.M.
Roberto Spocci, R.S.

Si ringraziano
il Vescovo e il Prefetto di Parma, tutti i prestatori,
i responsabili e il personale degli Enti in elenco;
inoltre, per l'amichevole sollecitudine:
Ines Agostinelli, Francesca Anedda, p. Giacomo Basso OSB,
Roberto Benedetti, Alessandro Bianchi, d. Alfredo Bianchi,
Carla Carnerini, Stefania Costa, Giovanna Damiani,
Andrea De Pasquale, Grazia Maria De Rubeis,
Cecilia Farinelli, Giovanni Godi, Angelo Loda,
Mariella Loiotile, Roberto Masera, Paolo Maggiorelli,
Lucio Mercadanti, Michela Michelotti, Elisa Montali,
Amalia Nocco Gazza, Carlo Orsini, Marina Papotti,
Antonia Pasqua Recchia, Patrick Popelin, Rosella Quintelli Magri,
Daniela Moschini, Davide Riparbelli, Luciano Ripasarti,
Luca Romenghi, Maria Angela San Mauro, Francesca Sandrini,
Giovanna Savazzini, Giustina Scarola, Maria Letizia Sebastiani,
Silvia Simeti, Roberto Spocci, Orazio Tarroni, Sabrina Toniato,
Mario Zannoni, Barbara Zilocchi, Annarita Ziveri.

In quarta di copertina:
*Luigi Marchesi, Veduta della piazza Grande di Parma,
1850, particolare. Acquarello su carta.*
Parma, Fondazione Cariparma.

La riproduzione delle opere di pertinenza
è su concessione esclusiva del Ministero per i beni
e le attività culturali - Galleria Nazionale di Parma.

Realizzazione e stampa
Grafiche Step, Parma
info@grafichestep.com

La Fondazione Cariparma ha riservato particolare attenzione al Giubileo per i 150 anni dell'Unità d'Italia: prova ne sono le due mostre organizzate nel corso dell'anno, ovvero 1860: prima e dopo. Gli artisti parmensi e l'Unità d'Italia allestita lo scorso gennaio e la presente rassegna Parma: immagini della città dal Ducato all'Unità d'Italia, progetti che, quasi simbolicamente, inaugureranno e concludono le varie iniziative che la città ha dedicato all'Anniversario.

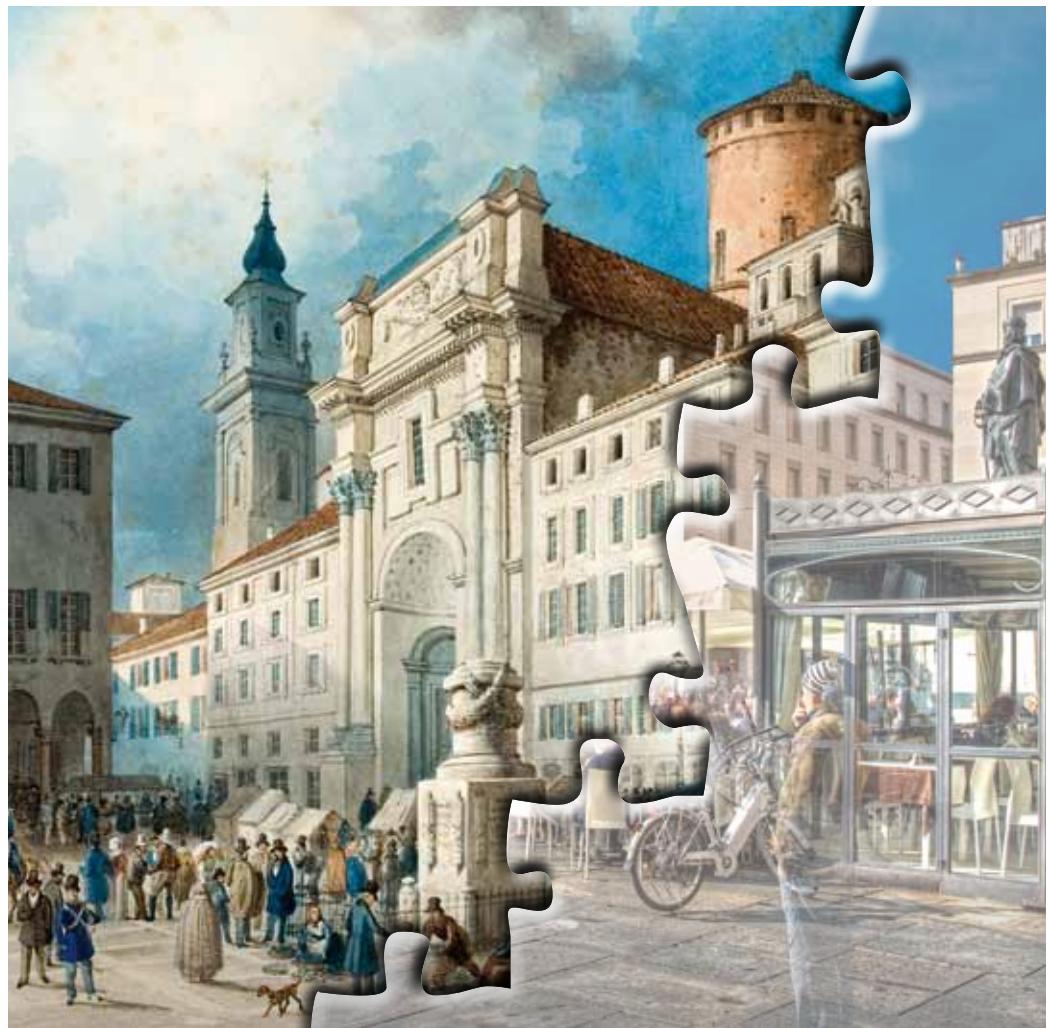
Un progetto espositivo, quello di Parma: immagini della città dal Ducato all'Unità d'Italia, dedicato al fenomeno del vedutismo parmense nel periodo di transizione da piccola capitale europea a capoluogo di provincia del nascente Regno d'Italia.

Tale rivolgimento epocale segnò – come in molti altri centri italiani dell'Ottocento – sia la vita sociale ed economica, sia la forma della città, con incisive trasformazioni tuttora riconoscibili: un aspetto, quest'ultimo, ben avvertito da molti pittori e pionieri della fotografia locali che focalizzarono l'attenzione sugli scorci urbani e monumentali più caratteristici di un'identità locale minacciata.

La mostra si offre quale ulteriore prova dell'interesse e dell'affezione per la città, ma anche come tassello nell'articolata e capillare opera della Fondazione Cariparma finalizzata a preservare e valorizzare l'ingente patrimonio artistico e culturale del territorio: un'occasione speciale, infine, per celebrare il ventennale di attività (1991-2011).

CARLO GABBI
Presidente Fondazione Cariparma

*Elaborazione grafica
di uno scorci
da Luigi Marchesi,
Veduta della piazza
Grande di Parma, 1850
(acquarello su carta.
Parma, Fondazione
Cariparma),
e di una fotografia
di Carlo Gardini, 2011.*



Ragioni di una mostra

La rassegna che qui si presenta è concepita in stretta continuità, di metodo e di merito, con la precedente da noi allestita, *1860: prima e dopo. Gli artisti parmensi e l'Unità d'Italia* (15 gennaio-17 aprile 2011), e chiude le manifestazioni promosse dalla Fondazione Cariparma per le celebrazioni del 150° anniversario della Nazione.

In questo secolo e mezzo Parma è profondamente cambiata: non più capitale di uno Stato sovrano, è divenuta capoluogo di provincia di un vasto organismo unitario; e nel Novecento, come la maggior parte dei centri europei, si è poi sviluppata ben oltre il limite tradizionale della cinta muraria.

La mostra propone quindi una riflessione sui mutamenti sperimentati dalla ex capitale nel nuovo assetto dello Stato unitario: un ampio ventaglio di fonti iconografiche – le principali, ovviamente non tutte quelle che potevano desiderarsi – illustra non tanto la «città scomparsa» o la «città latente», quanto i modi nei quali il tessuto urbano e mo-

numentale è venuto riflettendo e amplificando le trasformazioni epocali della società parmense (e italiana) dalla fine del Ducato ai primi decenni postunitari.

Protagonisti naturali del percorso qui delineato sono pitture, disegni, incisioni e riprese fotografiche – le prime – della città, insieme con gli stralci del catasto di metà Ottocento e le fotografie aeree che di quelle vedute permettono di ricostruire l'ubicazione e la prospettiva, e sono confrontate a loro volta con scatti odierni eseguiti, per quanto possibile, secondo un identico scorcio. Si tratta di documenti noti e meno noti, o anche inediti, tutti comunque utilissimi per cogliere storicamente, e pur sinteticamente, l'evoluzione della forma e dell'immagine della città nel lungo periodo che si è inteso qui rievocare; e che fatalmente, per continuità della ricerca storica, si prolunga talvolta ben oltre la metà del Novecento.

Il discontinuo livello qualitativo delle vedute urbane esposte, nelle diverse declinazioni pittoriche, incisorie e fotografiche, è testimoniato per un verso dal successo di talune opere giustamente famose (e in parte arrivate a prestigiose vetrine nazionali come le esposizioni di Firenze del 1862 e di Parma del 1870, e internazionali, come quella di Londra del 1862), per l'altro dal proliferare di esemplari di valore assai più modesto – fenomeno tipicamente legato alla prassi accademica della copia dalle opere dei maestri.

La fortuna del genere e alcuni dei migliori esiti – anche «topografici» – sono da ricollegarsi alla Scuola di paesaggio dell'Accademia, la cui cattedra fu istituita per Giovanni Boccaccio, e passò poi a Luigi Marchesi e a Guido Carmignani. Gli allievi apprendevano sia copiando stampe di paesaggio o quadri di docenti (concorso di II classe), sia ritraendo al vero con eventuale rielaborazione in studio (concorso di I classe). Le vedute urbane e i paesaggi campestri godevano di ottimo riscontro sul mercato locale, come indica la stessa nutrita presenza del genere nelle locali mostre della Società di incoraggiamento, fondata nel 1852.

Ineluttabile fu il confronto con la nascente arte fotografica che, ancora impacciata nel catturare il movimento e costretta a tempi di posa assai lunghi, si dedicò fin da subito a ritrarre soggetti immobili, spronata dal richiamo della novità, dai costi inferiori e dai possibili esiti editoriali: si pensi, per esempio, alle tavole per le guide artistiche o all'introduzione delle cartoline postali illustrate.

L'immediato accostamento espositivo di vedute ottocentesche e interpretazioni fotografiche odierne degli stessi scorci, realizzate appositamente da Carlo Gardini per la mostra, lascia intravedere il *modus operandi* dei pittori topografi, che spesso, per fini compositivi ed espressivi, arrivavano a sacrificare all'arte le leggi della prospettiva e la teoria delle ombre.

Il percorso della mostra è articolato in otto nuclei topografici e tematici, introdotti da una piccola rassegna di incisioni planimetriche e vedutistiche della città e da un cenno alla locale Scuola di paesaggio: 1. *La cintura fuori porta* (corridoio); 2. *Ritratti dall'alto* (sala 1); 3. *Strade, borghi e cortili* (sala 2); 4. *Alla ricerca dei Navigli perduti* (sala 2); 5. *La piazza Grande* (sala 3); 6. *La zona della Corte* (sala 4); 7. *Il complesso episcopale* (sala 5); 8. *San Giovanni Evangelista e altre chiese* (sala 6).

Tale scansione consente di evidenziare il successo, presso gli artisti, di alcune zone della città rispetto ad altre e di mettere a fuoco punti nodali e criticità: valga per tutti il caso esemplare del Naviglio. I vedutisti «romantici» non s'interessarono soltanto ai principali monumenti cittadini, garanti dell'identità urbana, ma celebrarono anche luoghi minori, capaci di evocare un sentimento nostalgico o di fornire suggestive ambientazioni a scene di vita quotidiana indagate con sguardo commosso e partecipe. E si riflette qui nuovamente, fra inerzie e proposte, avanzamenti e rivendicazioni, il contributo degli artisti parmensi alla costruzione dello Stato unitario.



Parma: immagini della città dal Ducato all'Unità d'Italia

L'immagine divulgata

Ben prima delle opere pittoriche e delle fotografie, le planimetrie e le vedute urbane a stampa, riprodotte in molteplici esemplari, veicolavano l'immagine di una città all'interno e soprattutto al di fuori di essa.

Anche Parma fu più volte riprodotta dai torchi, raffigurata a volo d'uccello, in prospettiva e, più tardi, in pianta. Il diffondersi di stampe con vedute della città a partire dalla fine del XVI secolo è legato al ruolo della città come piccola capitale europea: per i Farnese erano uno dei veicoli per incrementare il prestigio dinastico, che vantava una gloriosa tradizione mecenateistica e collezionistica.

Penalizzati dal trasferimento di questi tesori artistici a Napoli, i primi Borbone incentivarono l'ammmodernamento della città e ne promossero l'immagine di *Atene d'Italia*, facendone una tappa obbligata del *Grand Tour*, e promuovendone rilievi aggiornati, alcuni dei quali incisi e stampati.

Durante la prima metà dell'Ottocento fu soprattutto Paolo Toschi, direttore dell'Accademia, professore d'intaglio in rame e titolare dell'omonimo studio d'incisione, a diffondere la fama di Parma e dei suoi massimi pittori, Correggio e Parmigianino. I suoi allievi incisero numerose versioni di piante della città e alcuni suoi scorci caratteristici. Il fenomeno crescente del turismo incentivò il mercato delle piante di città, talvolta arricchite da vedute a volo d'uccello o da scorci monumentali. Planimetrie di Parma furono così edite in altri centri d'Italia, Francia, Germania e Gran Bretagna.

In apertura del percorso ne sono esposti alcuni esemplari rappresentativi.

Parma (Population 30,000), 1840

In basso: «Published by the Society for the Diffusion of Useful Knowledge, 59 Lincolns Inn Fields, [London], February 1st, 1840» e «Panoramic View of PARMA from the Gate of S.ta Barnaba» (sic)
Incisione su acciaio acquarellata, mm 328 × 400. Parma, Fondazione Cariparma, F 2534

EVANGELISTA AZZI, Pianta della città di Parma, 1847

In basso: «Inc. nello Studio Toschi l'Anno 1829, e corretta nel 1847» e «Cav. Ev. Azzi Capitano e Topografo e Maestro di disegno del Collegio Militare [...] dis.»
Incisione su rame, mm 425 × 516. Parma, Fondazione Cariparma, F 2669

ALFRED GUESDON, L'Italie à vol d'oiseau – Parme. Vue prise au dessus du Bastion S. Francesco, c. 1850

A. Springer, inc.; Paris, publié par A. Hauser – Imp. De Jacomme et C.ie
Litografia acquarellata, mm 340 × 460. Parma, Fondazione Cariparma, F 2518

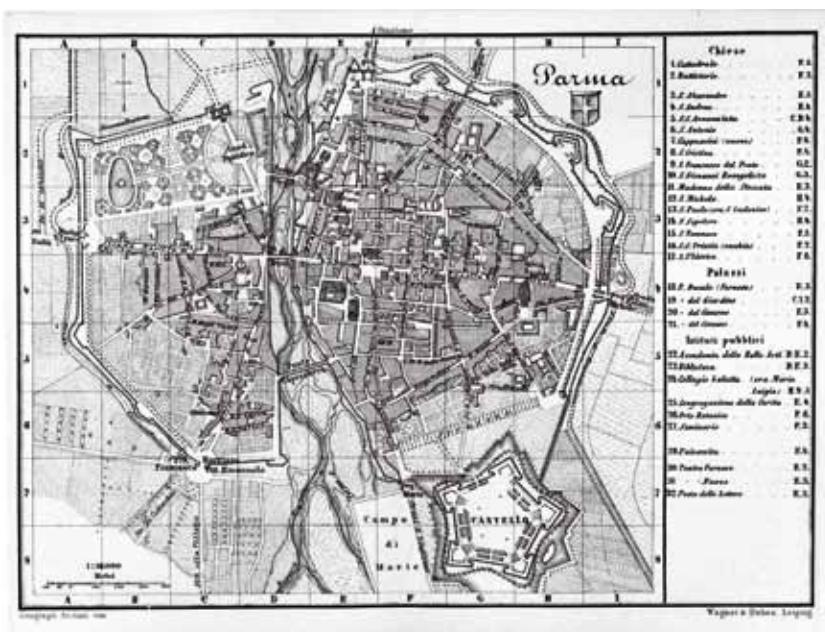
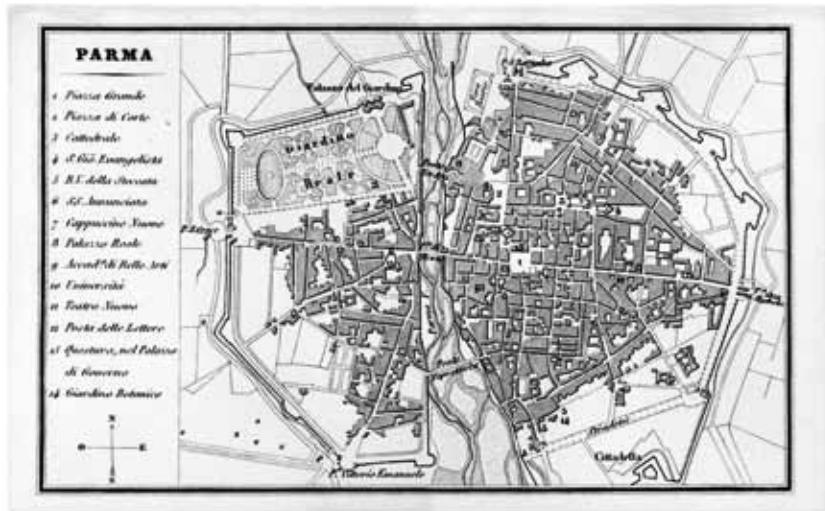
PIETRO ALLODI, Parma, c. 1867

da *Principali piante topografiche dell'Italia disegnate e incise da P.A.*, Milano s.d.
Incisione su rame, mm 97 × 157. Parma, Fondazione Cariparma, F 2526

HERMANN WAGNER, Parma, 1870

In basso: «Geograph. Anstalt von Wagner & Debes. Leipzig»
da *Italien - Handbuch für Reisende*, Coblenz, K. Baedeker, 1870
Litografia, mm 147 × 210. Parma, Fondazione Cariparma, F 2527

*Alfred Guesdon,
L'Italie à vol d'oiseau
– Parme. Vue prise
au dessus du Bastion
S. Francesco, c. 1850.
Litografia acquerellata,
particolare. Parma,
Fondazione Cariparma.*



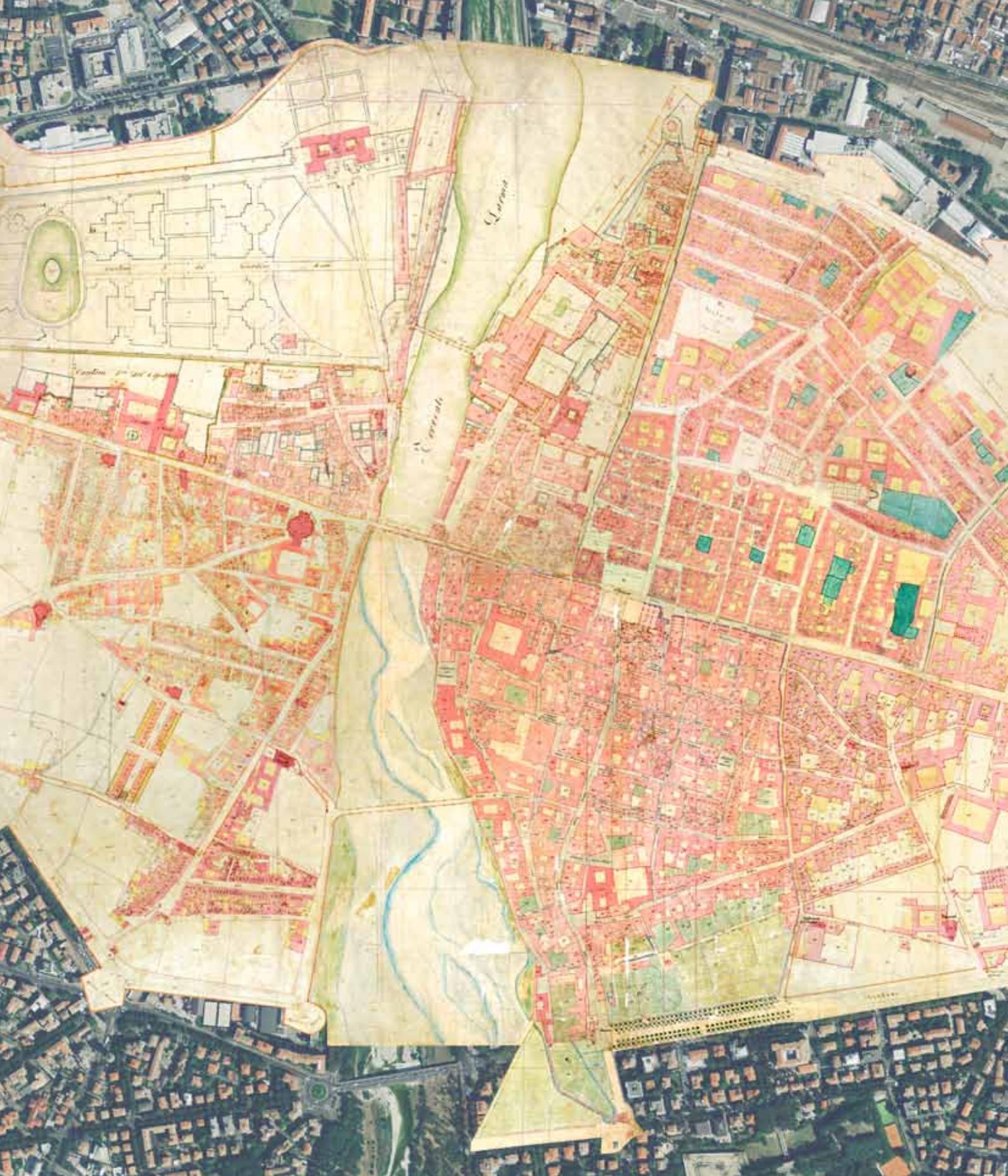
Pietro Allodi, Parma, c. 1867, da *Principali piante topografiche dell'Italia, &c.*, Milano s.d. Incisione su rame. Parma, Fondazione Cariparma.

Hermann Wagner, Parma, 1870, da Italien – Handbuch für Reisende, Coblenz, K. Baedeker, 1870. Litografia. Parma, Fondazione Cariparma.

Parma (Population 30,000), [London], 1840, «Published by the Society for the Diffusion of Useful Knowledge». Incisione su acciaio acquerellata. Parma, Fondazione Cariparma.









Un catasto per la città

Dopo i monumenti e le munificenze di Maria Luigia, i Borbone impressero una svolta all'immagine e all'organizzazione della città. La brevità del loro regno, però, si oppose al concretarsi di molte delle loro iniziative. Architetti, ingegneri e cartografi protagonisti furono soprattutto i giovani allievi dell'Accademia, favoriti dal cambio generazionale (i loro maestri scomparvero giusto durante il periodo in esame: Nicolò Bettoli e Paolo Toschi nel luglio 1854, Paolo Gazola nel 1857) e dalla virata anticlassicista ed eclettica imposta da Carlo III all'insegnamento accademico e al rinnovo delle residenze di corte. Il giovane duca, però, si dedicò soprattutto all'incremento dell'esercito, potenziando la Cittadella, adibendo a caserme alcuni ex conventi e riorganizzando le truppe.

In tale contesto s'inserisce e spicca anche l'aggiornamento del catasto urbano, strumento di conoscenza, dispositivo di esazione fiscale e base per ogni riforma urbanistica che si volesse intraprendere, considerato anche l'inarrestabile incremento demografico: in soli otto anni, dal 1847 al 1855 la popolazione di Parma passò da circa 41.500 a circa 45.000 abitanti.

Rinnovando le misure della città dell'atlante di Gian Pietro Sardi, voluto dal ministro borbonico Guillaume Du Tillot nel 1767, e del catasto napoleonico, Carlo III ordinò un nuovo rilievo catastale (1853). La città murata fu divisa in cinque sezioni, che presero il nome dai maggiori monumenti ivi ubicati: lungo l'asse nord-sud le più piccole, «Palazzi reali» e «San Tommaso», su un foglio ciascuna; lungo l'asse est-ovest le più vaste, «Cattedrale», «San Sepolcro» e «Santa Croce», ognuna su due fogli. Rilevate e delineate in scala 1:1250 dai geometri dello Stato Giuseppe Berzieri, Camillo Monguidi, Francesco Pinelli e Carlo Ricci, le otto tavole risultanti – qui presentate per la prima volta in un fotomontaggio che ricostruisce l'unità del centro storico – sono tuttora accompagnate da registri che descrivono ciascun edificio più diffusamente dei catasti precedenti. A ogni di numero di parcella riscontrabile sulla pianta sono associati, infatti, l'indirizzo e il numero civico, i nomi, le professioni e le dimore dei proprietari e degli usufruttuari, la qualità dello stabile e la sua estensione superficiale: una fonte documentaria che si rivela di straordinario ausilio per l'analisi storica e urbana della città ottocentesca.

La reggenza di Luisa Maria, dopo l'assassinio del duca nel 1854, utilizzò anche questa capillare base di dati nel pianificare numerosi interventi di migliorìa della capitale, non registrati infatti dagli accatastatori: nel 1857 fu demolito il cosiddetto Torriazzo per allargare lo snodo viario tra le attuali strada Mazzini e via Carducci; l'anno successivo toccò ai voltoni di borgo del Gallo e di borgo del Canale, reputati indecorosi e malsani, mentre si approvava il progetto per la nuova scalea della Ghiaia, terminata poi sotto i Savoia. Nel 1859, infine, s'inaugurò la linea ferroviaria tra Bologna e Piacenza, che contribuì a rivoluzionare, oltre alle possibilità di circolazione di persone, idee e merci, anche l'assetto urbanistico della parte settentrionale di Parma.

C.M.

Fotomontaggio, su un'attuale ortofotografia di Parma, delle otto tavole relative alla città murata del Catasto borbonico, rilevate nel 1853 (matita, inchiostro e acquarello su carta, cm 68 x 98 c. Parma, Archivio di Stato, Catasto cessato italiano, mappe 1343, 1349-1354).



Maria Luigia d'Asburgo, *Vue de Parme prise du Palais du Jardin*, 1816.
Acquarello su carta. Parma, Fondazione Museo «Glaucio Lombardi».



La scuola di paesaggio

All'interno dell'Accademia di belle arti di Parma, tra Settecento e primo Ottocento, il genere del paesaggio era considerato secondario, come del resto accadeva nelle scuole artistiche europee. Non esisteva infatti una cattedra autonoma: l'argomento rientrava nelle lezioni di Prospettiva. Con femminile sensibilità romantica, fu la duchessa Maria Luigia d'Austria – che prediligeva l'acquarello, i paesaggi e le nitide vedute di gusto Biedermeier – a voler costituire nel 1822 una scuola «di paese», ossia di paesaggio, all'interno dell'Accademia. Il nuovo insegnamento venne affidato al colornese Giuseppe Boccaccio, allievo di Claudio Salvatore Balzari presso l'Accademia e, da alcuni anni, apprezzato maestro di disegno della sovrana. Al professore di paesaggio, nonostante il suo impegno costante, spettava comunque uno stipendio quasi dimezzato rispetto ai colleghi di altre discipline, disparità sanata, dopo lunghe insistenze, soltanto nel 1845: un riconoscimento al docente, ma anche al genere artistico da lui insegnato – il vedutismo.

Boccaccio non fu un maestro convenzionale. Grazie allo spirito progressista e al credito che vantava presso la duchessa, egli poté introdurre una modalità didattica innovativa che andava diffondendosi in Europa. Secondo la tradizionale prassi accademica, gli allievi paesaggisti dovevano limitarsi a copiare esempi di autori già famosi, per lo più riprodotti a stampa, in un'opera di rielaborazione pedissequa e non certo creativa. Presso l'Accademia parmense, però, tali modelli scarseggiavano; Boccaccio insistette per acquistare nuove incisioni, ma soprattutto per introdurre la copia dal vero, organizzando vere e proprie gite fuori porta insieme ai suoi allievi. Disegnare e dipingere *en plein air* significava per lui osservare attentamente la realtà, modello per eccellenza, con attenzione al dettaglio, senza idealizzazioni e lontano dalla lunga e tediosa creazione in atelier.

Queste novità piacquero molto a Maria Luigia, che già di persona le praticava. Amante delle piccole vedute, la duchessa incentivò annualmente il genere, commissionando agli allievi più meritevoli opere di formato ridotto con scorci più o meno inusuali del Ducato. Si tratta di inquadrature curiose dai tagli «fotografici», calligrafiche e mai banali, che partono dalla visione diretta e coniugano gusto per il particolare e precisa volontà documentaria. Quelle di tema urbano sono dedicate alla piccola capitale, colta nel suo pulsare, con minuscole figure (le «macchiette») che animano le piazze e i vicoli tra fiere, mercati e ceremonie. Caposcuola giovane e intraprendente, Boccaccio creò una classe di abili allievi: tra questi, Giuseppe Drugman, Giuseppe Alinovi, Girolamo Magnani, Erminio Fanti, Luigi Marchesi, Alberto Pasini, Giacomo Giacopelli e Giulio Carmignani, artisti in gran parte presenti in questa rassegna – alcuni dei quali, a loro volta affermati maestri, si diedero poi naturalmente al genere speciale della pittura di topografia e a quelli, per più aspetti contigui, della scenografia e della fotografia.

F.A.

1. *La cintura fuori porta*

Il corso d'acqua che divide in due parti il centro abitato è un elemento portante e distintivo della struttura urbana parmense – come di importanti città italiane (Firenze e Roma) ed europee (Parigi e Londra). Il torrente riscuote dunque una notevole fortuna presso gli artisti locali. Sino ai primi del Novecento confinato dalle mura che cingevano e garantivano le due parti della città, il torrente permetteva ai vedutisti di coniugare il paesaggio naturale (il greto stesso – di solito raffigurato nella buona stagione quasi del tutto in secca – e le colline in lontananza) alle quinte urbane simmetriche ai lati della scena. I ponti storici, dentro e fuori la città, cominciarono a essere ritratti nelle vedute a volo d'uccello tardocinquecentesche e nel 1690 il ponte Verde fu raffigurato in una scena per il Teatro Farnese. Fu soprattutto quello a nord della città, il ponte Dattaro, ad affascinare gli artisti topografi, con gli scorci pittoreschi che offrivano le due ville alle sue testate, a cerniera tra città e campagna.

Per ragioni analoghe anche le maestose fortificazioni farnesiane, ormai erose dal tempo, ma ancora suggestivo contrappunto di masse al vuoto della pianura circostante, attrassero lo sguardo degli artisti, insieme ai filari di alberi che costeggiavano le principali strade all'uscita della città, come il viale diretto al nuovo camposanto della Villetta e ai caseggiati rurali del forese.



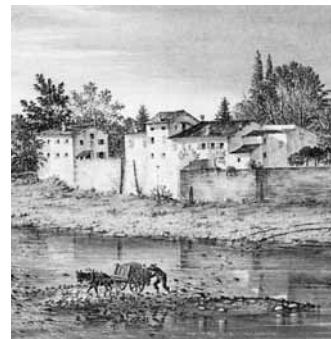
*Pietro Dall'Olio,
Veduta del torrente
Parma dal ponte Dattaro,
ante 1874.
Olio su tavola. Parma,
Galleria Nazionale.*

PIETRO DALL'OLIO (Poviglio, Reggio Emilia, 1839-1905)

Veduta del torrente Parma dal ponte Dattaro, ante 1874

Olio su tavola. Parma, Galleria Nazionale, inv. 603

Il punto di osservazione scelto dal pittore è da identificarsi con l'estremità orientale del ponte Dattaro. Protagoniste della veduta sono le case che si affacciavano sul torrente Parma presso la villa Ombrosa (oggi Centro Contabile di Banca Intesa), forse in parte di servizio alla dimora. Sulla sinistra la veduta si allarga alla verde campagna sotto un cielo carico di nuvole, mentre alcune figure sono intente al bucato. L'inquadratura schiaramente fotografica è legata alla dimetichezza di Dall'Olio con questa tecnica: dopo aver studiato all'Accademia dal 1857 al 1867, anno in cui fu premiato per uno studio di paesaggio dal vero (forse identificabile con questa tavoletta), egli si dedicò alla fotografia e alla litografia, lavorando presso l'editore Battei come stampatore di riproduzioni fotografiche e vincendo una medaglia d'oro all'esposizione industriale e scientifica di Parma nel 1887.



C.M.

ANONIMO

Veduta della villa Ombrosa al ponte Dattaro, sec. XIX, ultimo quarto

Tempera su carta, cm 39,5 x 66,5. Parma, Pinacoteca Stuard, inv. 15

L'anonimo pittore dilettante opta per una visuale molto più allargata rispetto a Pietro Dall'Olio. Egli si posiziona sull'argine sinistro e riprende un cassoniere al lavoro nel greto. Alle sue spalle il ponte Dattaro, con gli stessi cinque archi ribassati successivi alla ricostruzione iniziata nel 1876, e la Villa Ombrosa, sorta nel Seicento e poi ampliata fino ad assumere un maestoso aspetto neoclassico, immersa nella verzura di un grande giardino. Appartenne dal 1812 al famoso medico Giacomo Tommasini, in seguito alla cui morte (1846) passò ai Mazza-Poldi, fino al termine del secolo. A una di queste due famiglie potrebbe spettare la trasformazione delle case a capo del ponte in gusto medievaleggiante.

Anonimo, Veduta delle case presso il ponte Dattaro, sec. XIX, ultimo quarto, particolare. Tempera su carta. Parma, Pinacoteca Stuard.

C.M.

ANONIMO

Veduta delle case presso il ponte Dattaro, sec. XIX, ultimo quarto

Tempera su carta, cm 39 x 66,5. Parma, Pinacoteca Stuard, inv. 16

La tecnica e le misure identiche, nonché gli ingenui tratti stilistici e le figurine che animano le scene, inducono a ritenere questa tempera un pendant della precedente, permettendo di riconoscerli non più una generica «Veduta di un torrente», ma un preciso scorci del torrente Parma, ripreso dalla sponda destra subito a monte del ponte Dattaro. Le case sulla sinistra sono infatti le stesse rappresentate da Pietro Dall'Olio, mentre la torretta della romantica costruzione merlata sulla destra appare nello scorci della tempera sorella di cui alla scheda precedente.

C.M.

GUIDO CARMIGNANI (Parma, 1838-1909)

Al ponte Dattaro presso Parma, c. 1893

Olio su tavola, cm 29,5 x 47. Parma, Pinacoteca Stuard, inv. 48

È ormai noto che il dipinto deriva da una fotografia scattata dall'autore. Guido, infatti, durante un soggiorno parigino aveva appreso i segreti della nuova tecnica e portato con sé a Parma nel 1858 alcuni apparecchi fotografici. In base alla data 1894 manoscritta su un esemplare della fotografia modello, è stato proposto di attribuire la tavola alla tarda attività del pittore (Spocci 1988). Il punto di vista, ribassato, conferisce maggior slancio e monumentalità ai carri dei birocciai in sosta davanti a villa Ombrosa, prima di ripartire per la campagna. Essi rappresentano gli unici elementi di colore scuro in una tavola giocata tutta su tonalità chiarissime, nelle quali si integrano perfettamente anche le spoglie alberature del giardino patrizio. A.M.

GIULIO CARMIGNANI (Parma, 1813-1890)

Taccuino II. Porta Nuova – Barriera Farini, 1860 (?)

Disegno a lapis su carta, cm 19 x 25. Parma, collezione Michelotti

Arricchito da appunti sul foglio a sinistra, lo schizzo dal vero è eseguito su un taccuino utilizzato in comune col figlio Guido. Il foglio documenta lo stato precedente all'attuale barriera Farini, prima dell'abbattimento dell'antica porta Nuova e del contiguo fabbricato del dazio. La porta era così denominata essendo stata ricostruita nel 1793, su progetto di Cristoforo Bettoli, sulle rovine di una precedente di epoca farnesiana, in seguito alla sistemazione del viale alberato noto come Stradone. La sua demolizione,

*Giulio Carmignani,
Taccuino II. Porta Nuova
– Barriera Farini, 1860 (?).
Disegno a lapis su carta.
Parma, collezione
Michelotti.*

*Guido Carmignani,
Taccuino IV. Mulino
di San Giacomo, 1856.
Disegno a lapis su carta.
Parma, collezione
Michelotti.*



decretata dal sindaco Mariotti, avvenne nel 1901 per favorire la circolazione in città delle nuove tramvie. Nel disegno si distinguono da un lato, in primo piano, la chiesa e il convento delle Cappuccine del Castello, nascosti da una cinta muraria continua, sostituita nel primo Novecento dall'attuale cancellata; dall'altro sono riconoscibili l'antico palazzo ancor oggi esistente, ma modificato nel prospetto, e una porzione di mura dell'Orto botanico.

M.M.

GUIDO CARMIGNANI (Parma, 1838-1909)

Taccuino IV. Mulino di San Giacomo, 1856

Disegno a lapis su carta, cm 19 x 25. Parma, collezione Michelotti

Il disegno dal vero fa parte di un gruppo di raffigurazioni di rustici e case distribuiti nel territorio urba-



no e suburbano. Come si evince da una mappa di Parma edita nel 1898 da L. Battei, un mulino di San Giacomo si trovava in città poco distante da porta Nuova, tra le attuali via Farini, vicolo dei Mulini e l'Orto botanico, ubicazione attestata già da Lorenzo Molossi, nel suo *Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, allorché descrive il percorso del canale Comune: «Così unito [con il canale Maggiore] entra da Porta Nuova e viene insino al *partitore*. Qui si disgiunge dal Canale Maggiore, dà acqua al mulino di San Giacomo, viene lungo la strada dei Genovesi [attuale strada Farini] alla Chiesa di S. Tommaso» (I, 1832, p. 54). Non corrisponde però alla topografia del luogo e agli edifici di culto adiacenti (in particolare Sant'Uldarico) la piccola chiesa con campanile che si scorge dietro al mulino (un oratorio di San Giacomo?), suggerendo un'ubicazione alternativa della veduta, eventualmente presso qualche antica proprietà nel forese della parrocchia urbana di San Giacomo – la chiesa dei Benedettini in strada Santa Croce (attuale via Massimo d'Azeglio). Un *Mulino di San Giacomo in Parma*, all'acquarello, fu presentato dall'autore all'Esposizione nazionale di belle arti del 1870 (Tassi 1980, p. 166). M.M.

Guido Carmignani,
Fuori di Porta Nuova
sulla Parma, c. 1856.
Disegno a lapis
e pastello bianco su carta.
Parma, collezione privata.

GUIDO CARMIGNANI (Parma, 1813-1890)

Fuori di Porta Nuova sulla Parma, c. 1856

Disegno a lapis e pastello bianco su carta, cm 23 x 30. Parma, collezione privata

L'inedito foglio, che rivela tutta la maestria dell'artista, è forse preparatorio alla «Veduta fuori di Porta

*Edoardo Raimondi,
Panorama della città
di Parma, c. 1860-1870.
Olio su tela. Parma,
collezione privata.*



Nuova (Tramonto)» ricordata da Ascanio Alessandrini (1910, p. 65) come dipinta nel 1856; e conferma l'interesse di Guido per la zona suburbana a sud della città, cui si riferisce il titolo del disegno (porta Nuova corrisponde all'attuale barriera Farini), e ai suoi scorci caratteristici, comprese le case arroccate lungo il greto. Le mappe storiche riportano però pochissimi stabili in questa zona, probabilmente a motivo delle reiterate proibizioni di edificare nel raggio di sicurezza intorno alla Cittadella, e nessuno di essi appare compatibile con le case raffigurate sulla sponda destra del torrente. L'identificazione di questo gruppo di edifici rurali è però suggerita da un'altra versione del soggetto, forse ripresa sul campo e precedente, per la minore qualità del segno, nel *Taccuino IV* dell'artista (Tassi 1980, p. 101, fig. 107). Sulla destra del foglio, di sfondo, è infatti velocemente schizzato un campanile del tutto somigliante a quello del Duomo, quasi un appunto dell'autore per meglio fissare l'ubicazione del luogo. Grazie a questo riferimento, si potrebbe indicare il caseggiato «preso fuori di Porta Nuova» (com'è detto in basso a matita) in una costruzione con pianta a L riportato da diverse planimetrie ottocentesche a sud del bastione del Diavolo, sulla sponda sinistra del torrente Baganza, proprio nel punto in cui questo sfocia nel Parma.

C.M.

EDOARDO RAIMONDI (Parma, 1837-Reggio Emilia, 1896)

Panorama della città di Parma, c. 1860-1870

Olio su tela, cm 15,5 × 28. Parma, collezione privata

La piccola veduta di esecuzione freschissima, esposta nel 1936 alla «Mostra retrospettiva del paesaggio parmense dell'Ottocento» (nr. 114), potrebbe essere un bozzetto, colto *en plein air* per fissare un'impressione fugace, le tinte e le luci delle masse principali e il bel gioco di nuvole sulla città. Da tale velocità esecutiva potrebbero dipendere la resa e la dislocazione sommarie (con qualche elisione) degli elementi verticali peculiari della *skyline* della città, in parte simile a quella della più ampia (e quasi coeva) veduta di Enrico Sartori, *Il ponte della ferrovia sul Parma* (1859?), dal greto del torrente (in collezione privata). Perfettamente riconoscibile è, a destra, la torre del Duomo, con un accenno alla copertura del Battistero sul margine estremo del dipinto. Più a sinistra, si trovano una cupola isolata, che dovrebbe essere quella del Duomo, e il campanile di San Giovanni Evangelista. È pertanto possibile indicare un ipotetico punto di visuale extramurano: da nord-ovest verso sud-est, con la campagna circostante e il greto del torrente di scorcio in primo piano.

C.M.

ANONIMO

Il ponte della cittadella di Parma, c. 1850-1859

Olio su cartone, cm 46 x 54,2. Roma, collezioni d'arte del Quirinale

La veduta, inedita ed esposta qui per la prima volta, raffigura la fortezza eretta da Alessandro Farnese alla fine del Cinquecento a sud-est della città, oggi principale residuo delle fortificazioni urbane. Dal baluardo San Giovanni Battista, allora privo della rigogliosa vegetazione attuale, il pittore riprende personaggi impegnati in rilievi topografici e lavori di sterro, riconducibili al fervore militare della ducea di Carlo III (il vessillo sull'ingresso somiglia alla bandiera dello Stato borbonico introdotta nel 1851). L'edificio a cinque finestre sullo sfondo è il fianco della scomparsa Porta Nuova, accesso a sud della città in asse con l'attuale strada Farini. Oggi restano inalterate le cortine e la struttura del ponte d'accesso, mentre l'edificio della porta principale risulta meno profondo, il ponte ha perduto il cancello in ferro e l'area tra le fosse e lo stradone è stata edificata dopo l'Unità d'Italia.

Anonimo, Il ponte della cittadella di Parma, c. 1850-1859.

Olio su cartone.

Roma, collezioni d'arte del Quirinale.

C.M.



GIULIO CARMIGNANI (Parma, 1813-1890)

Bastioni a Parma – Tramonto, 1871

Olio su tela, cm 70 × 46. Parma, collezione Michelotti

L'interesse per il paesaggio e le suggestioni offerte dalle luci del tramonto si esprimono compiutamente in questo dipinto dell'età matura di Giulio, firmato e datato in basso a sinistra. D'altra parte, in quell'epoca Constable, Millet, Corot e Courbet dovevano la loro celebrità a questa stessa pittura di genere. L'orientamento sud-ovest dell'inquadratura è facilmente desumibile dalla provenienza della luce bassa all'orizzonte, all'ora del tramonto. Si potrebbero ipotizzare, come riferimento topografico, le bassure presso il bastione del Diavolo, con i filari di pioppi del viale della Villetta sullo sfondo. Come sottolinea Roberto Tassi, Giulio «dipinge paesaggi, indica la stagione, il luogo, l'ora del giorno, il punto del sole nel cielo» (Tassi 1980, p. 51). In questo caso, egli ha colto l'attimo spensierato dei giovani impegnati nel gioco e dell'adulto a passeggiare. Contemporaneamente, si offre qui ai posteri la testimonianza di un paesaggio *extra mecenia* ancora incontaminato e bucolico, di un contesto ormai annullato dalle continue trasformazioni urbane, individuabile sulle cartografie, ma non più riconoscibile, nell'area oggi occupata dall'Istituto per geometri «C. Rondani», fra gli odierni viali Caprera e Maria Luigia.

M.M.

GUIDO CARMIGNANI (Parma, 1838-1909)

Campo di Marte, 1875

Olio su tavola, cm 38 × 64. Parma, collezione Michelotti

L'opera, firmata e datata in basso a destra, riprende la parte meridionale del campo per gli esercizi militari voluto da Maria Luigia nel 1845. Si trovava tra gli odierni viali Solferino, Magenta, Rustici e San Martino e fu successivamente utilizzato anche per il mercato saltuario del bestiame. A sud di Porta Nuova, sotto un cielo minaccioso mosso dal vento, la veduta restituisce un momento di quiete in una giornata di fine inverno: in primo piano un gruppo di cavalli si disseta e pascola mentre alcune pecore riposano vicino ad una coppia di contadini; sullo sfondo si intravedono villa Picedi (poi Nazzani) al ponte Dattaro e un gruppo di edifici rurali – forse quelli pertinenti al podere Bizzozzero – posti lungo la strada leggermente soprelevata. In lontananza altre figure passeggianno o sostano sotto la tenda da campo, sopra cui spunta un tricolore e dove i cavalli da tiro attendono la prossima corsa. Il genere di paesaggio con animali fu affinato da Guido Carmignani durante il breve soggiorno parigino, quando ebbe contatti con il gruppo di Barbizon riproducendo opere di Victor-Jean Adam e di Constant Troyon, e anche grazie all'interesse dell'artista per le tematiche dei



Guido Carmignani,

Campo di Marte, 1875.

Olio su tavola. Parma. collezione Michelotti.



macchiaioli toscani. La restituzione di un campo visivo interrotto sul lato destro presuppone un precedente modello fotografico: un'ipotesi confortata da Roberto Tassi, secondo il quale la pittura di Guido Carmignani «è una cronaca di luoghi e di fatti derivante dalla sua passione per la fotografia» (Tassi 1980, p. 143). M.M.

GUIDO CARMIGNANI (Parma, 1838-1909)
Viale al Camposanto, 2 novembre, 1882
Olio su tela, cm 87 x 122. Parma, collezione Michelotti

Il dipinto, firmato in basso a destra, restituisce un'immagine ormai perduta del viale della Villetta, dal nome della villa suburbana costruita nel secondo Seicento dal Collegio dei nobili e poi ceduta col relativo fondo al Comune di Parma. Qui fu costruito nel 1818, per volere di Maria Luigia, il primo nucleo ottagonale del cimitero extraurbano, progettato da Antonio Cocconcelli. Il lungo viale alberato d'accesso era affiancato ai lati dal canale Cinghio, che entrava in città da porta San Francesco; fondi agricoli con rustici, mulini e fornaci caratterizzavano l'ambiente circostante. A fine secolo XIX, nel rettificare l'andamento del viale fu deviato anche il corso del canale, con conseguente eliminazione del ponticello davanti all'ingresso del camposanto. La luce che si diffonde da sud-ovest, velata dalla coltre nebbiosa intorno agli alti pioppi e alla Villetta, riconoscibile in lontananza, indica la stagione e l'ora. La ricorrenza del 2 novembre con la visita ai defunti diventa occasione per rievocare il destino comune a ogni essere umano. Carmignani introduce così una varietà di figure che esprime i diversi ceti sociali della Parma di fine secolo: le venditrici di caldarroste accanto ai paioi fumanti, i poveri, i mendicanti e gli storpi, la famiglia meno abbiente e quella borghese, in una composizione corale assai suggestiva, «senza lenti accademiche o retoriche o scenografiche o romantiche» (Copertini 1971, p. 97). M.M.

Guido Carmignani,
Viale al Camposanto,
2 novembre, 1882.
Olio su tela.
Parma, collezione
Michelotti.



2. *Ritratti dall'alto*

Dopo le immagini sintetiche della città – rilevate dai cartografi e divulgate dagli incisori – e le vedute dei dintorni, entriamo nel centro di Parma, densamente edificato e irto di cupole, torri ed altane. Sulle tracce di Maria Luigia che già nel 1816, affacciata a una finestra del secondo piano del Palazzo del Giardino, aveva ritratto una parte del centro (*supra*, p. 12 s.), i pionieri parmigiani della fotografia si inerpicarono con i loro primi apparecchi su osservatori privilegiati per altezza e centralità.

Quello che ai pittori avrebbe richiesto ore di lavoro all'aria aperta, per inseguire la miriade di dettagli della città dall'alto, ai fotografi riusciva in alcuni minuti soltanto. Ruotando la camera ottica e scattando in successive porzioni, essi potevano ottenere il panorama urbano completo. E così, in sintonia con la sensibilità romantica, diffusero un'inconsueta visione della città, oggi pesan-

Enrico Wanmerager,
Arco trionfale nel comune
di San Lazzaro,
fuori porta San Michele
a Parma, 1840.
Olio su tela.
Roma, collezioni d'arte
del Quirinale.

temente compromessa dalle ingombranti edificazioni novecentesche, dai materiali edili eterogenei, dallo sfruttamento intensivo dei sottotetti e dalle più disparate antenne metalliche.

ENRICO WANMERAGER (Parma, prima metà del XIX sec.)
Arco trionfale nel comune di San Lazzaro, fuori porta San Michele a Parma, 1840

Olio su tela, cm 49,5 x 64.

Roma, collezioni d'arte del Quirinale

Figurando a tavolino un'improbabile visuale sopraelevata al centro della via Emilia, il pittore di questo rarissimo e inedito scorcio inscena un fondale infuocato dal tramonto dietro l'arco costruito nel 1628 per le nozze di Odoardo Farnese con Margherita de' Medici. Più volte rimaneggiato per gli ingressi solenni in città, esso fu ridecorato per volontà di Maria Luigia nel 1825 in occasione della visita del padre Francesco I d'Austria, con grisaglie di Giovan Battista Borghesi qui registrate in uno stato di iniziale degrado. La silhouette di Parma (da sinistra sono riconoscibili San Michele dell'Arco e le torri di San Sepolcro, del Duomo e di San Giovanni) era ancora visibile in assenza degli alti edifici costruiti nel secolo scorso lungo la via Emilia e attorno all'arco stesso. L'immagine e la funzione del monumento sono oggi molto cambiate: i decori neoclassici sono scomparsi e le vetture non possono più attraversarlo. c.m.



FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)
La chiesa di San Giovanni Evangelista ripresa da un'altana in strada San Nicolò, c. 1860

Stampa all'albumina, mm 330 x 391,
montata su cartoncino, mm 483 x 630

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, C/4, 21

Pittore dilettante e ingegnoso calcografo, Filippo Beghi figura tra i primi fotografi parmensi, attivo dal 1857 circa. Abitando in strada San Nicolò, poteva agevolmente salire sull'altana, ancora esistente, sopra la bella casa all'angolo con borgo Giorgio Jan. Scattò nel pomeriggio, per ottenere una miglior illuminazione della facciata della chiesa benedettina, coerentemente con le convinzioni espresse nel suo articolo teorico sulla ripresa dei monumenti (BEGHI 1858). In primo piano è ancora visibile la fronte del piccolo oratorio di Sant'Anna, soppresso nel 1913, da cui prende nome la strada corrispondente, oggi trasformato in abitazione con terrazzo che forza le falde di copertura originarie. c.m.



*Filippo Beghi,
Il Battistero, il Vescovado e la Steccata ripresi da un'altana in strada San Nicolò, c. 1860.*

*Stampa all'albumina
montata su cartoncino
Parma, Biblioteca
Palatina.*

*Carlo Gardini,
fotografia, 2011.*

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)

Il Battistero, il Vescovado e la Steccata ripresi da un'altana in strada San Nicolò, c. 1860

Stampa all'albumina, mm 325 x 406, montata su cartoncino, mm 482 x 629

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/4, 37

La luce di metà mattina rischiara gli edifici del centro, mostrando la facciata del palazzo vescovile prima dei ripristini neomedievali eseguiti fra il 1914 e il 1930. Filippo Beghi fu tra i primi a intuire le potenzialità della fotografia nel campo dello studio e della valorizzazione dei monumenti e dei



Filippo Beghi, Il Teatro Regio, la chiesa di San Ludovico e la Pilotta ripresi da un'altana in strada San Nicolò, c. 1860.
Stampa all'albumina montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca Palatina.
Carlo Gardini, fotografia, 2001.

tro le quali, in asse con borgo Pietro Giordani, sventra la fronte rustica dell'oratorio dei Rossi, dotata soltanto nel 1862-64 dell'attuale ricercato paramento lapideo da Ernesto Piazza. Cresciuti gli alberi del giardino, oggi se ne intravede soltanto il pinnacolo della cupola. C.M.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)
La porzione meridionale dell'Oltretorrente ripresa dalla Specola dell'Università, c. 1874
Stampa all'albumina, mm 207 x 332, montata su cartoncino, mm 333 x 438
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 44/23

Approfittando di un terrazzino della Specola, osservatorio meteorologico e astronomico innalzato sulla torre occidentale del collegio di San Rocco, sede dal 1769 dell'Università di Parma, il fotografo riprende l'Oltretorrente verso sud. Nell'angolo inferiore a sinistra è visibile una porzione della fronte barocca della chiesa del Carmine, in seguito crollata con le prime campate e ricostruita in posizione arretrata. Oltre il

capolavori artistici: sono tuttora conservate presso la Biblioteca Reale di Torino le *Tavole fotografiche di Filippo Beghi concernenti il Battistero di Parma* (1861); e la Palatina di Parma possiede un album fotografico composto da 41 tavole con gli *Affreschi del Correggio a Parma nella cattedrale, in S. Giovanni, in S. Paolo disegnati ed incisi dal cav. Paolo Toschi o dalla sua scuola e riprodotti in fotografia da Filippo Beghi Parmigiano* (1864). C.M.

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)
Il Teatro Regio, la chiesa di San Ludovico e la Pilotta ripresi da un'altana in strada San Nicolò, c. 1860
Stampa all'albumina, mm 325 x 411, montata su cartoncino, mm 482 x 632
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/4, 20

La fotografia, scattata nel secondo mattino, mostra l'affascinante panorama di tetti, comignoli e altane – oggi decisamente meno omogeneo – sopra cui si stagliano in primo piano la chiesa e la torre di San Ludovico. In secondo piano appaiono schierati gli edifici della Corte, tutti sormontati dai portaparafallmini troncopiramidali realizzati da Niccolò Bettoli. Tra l'attico del palazzo ducale (demolito in seguito ai danni bellici riportati nel 1944) e la Pilotta svettano le chiome dei platani messi a dimora sotto Maria Luigia, alcuni dei quali tuttora superstiti. C.M.

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)
La Pilotta, l'oratorio dei Rossi e il giardino di San Paolo ripresi da un'altana in strada San Nicolò, c. 1860
Stampa all'albumina, mm 334 x 402, montata su cartoncino, mm 438 x 571
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/4, 22

La ripresa è effettuata nella tarda mattinata per ottenere la miglior illuminazione degli edifici monumentali in lontananza. L'assenza di alte alberature negli orti del convento di San Paolo consentiva a Beghi di vedere l'alto muro divisorio tra questi e i cortili delle case sull'odierna strada Garibaldi, die-

greto, privo di vegetazione, spiccano al di sopra dell'edilizia minuta le facciate posteriori degli edifici di strada della Salute, promossa dalla duchessa Luisa Maria di Borbone e finanziata dall'appena fondata Cassa di risparmi. Nell'immagine odierna risultano nascoste dai moderni palazzi di strada Nino Bixio. C.M.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)

La porzione settentrionale dell'Oltretorrente ripresa dalla Specola dell'Università, c. 1874

Stampa all'albumina, mm 207 × 357, montata su cartoncino, mm 331 × 438

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, C/6, 44/24

Il confronto con la fotografia attuale mostra la scomparsa delle case fra il torrente e borgo Romagnosi, a destra dell'oratorio di San Quirino, demolite negli anni Trenta per realizzare il Lungoparma Toscanini. Protagonista della veduta è la poderosa chiesa dell'Annunziata, uno degli interventi urbani sostenuti dai Farnese nell'ottica di riqualificazione del sobborgo *di là dall'acqua*, fra le più arretrate torri dei Paolotti, recentemente restaurate, e l'Ospedale vecchio, di cui si scorgono i tetti dell'ala verso il Giardino ducale. C.M.

Enrico Pezzani,
Il centro con la Steccata
e il Duomo ripreso
dalla Specola
dell'Università, c. 1874.

*Stampa all'albumina
montata su cartoncino
Parma, Biblioteca
Palatina.*

Carlo Gardini,
fotografia, 2001.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)

Il centro con la Pilotta ripreso dalla Specola dell'Università, c. 1874

Stampa all'albumina, mm 204 × 335, montata su cartoncino, mm 333 × 438

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, C/6, 44/25

Nella tarda mattinata, l'obiettivo di Pezzani si orienta a nord, cogliendo in lontananza il Giardino Ducale e la mole farnesiana della Pilotta. Fra gli edifici perduti, si notano due chiese demolite a metà del Novecento: Santa Teresa (a sinistra, nell'area dell'ex Anagrafe) e un poco più a destra la Madonna del Ponte, lungo la via bassa dei Magnani (attuale strada Mazzini). È proprio lungo questo tratto urbano della via Emilia che si è verificato, nel secondo dopoguerra, uno dei più lesivi e qualitativamente modesti interventi speculativi perpetrati sul tessuto assai stratificato ma estremamente omogeneo del centro antico. C.M.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)

Il centro con la Steccata e il Duomo ripreso dalla Specola dell'Università, c. 1874

Stampa all'albumina, mm 210 × 348, montata su cartoncino, mm 333 × 439

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 44/26

La metà inferiore di entrambe le fotografie è occupata dal complesso gesuitico, di cui si scorgono i tetti dell'ala su via dell'Università e una parte della facciata della chiesa di San Rocco. La metà superiore raccoglie le principali emergenze monumentali parmensi: da sinistra le torri di San Bartolomeo, di Sant'Alessandro (oggi nascoste dai condomini di Strada Mazzini) e di San Ludovico, la Steccata, il Battistero e la torre del Duomo (attualmente in restauro), la torre del Governatore, San Pietro apostolo e il campanile di San Giovanni. C.M.



3. Strade, borghi e cortili

Il razionalismo illuministico e la nascente sensibilità romantica avevano suscitato un rinnovato interesse per la realtà in tutti i suoi aspetti – sociali ed economici, fisici e antropologici. Proprio nel Settecento le arti figurative potenziarono l'indagine sui diversi «mondi» contenuti nelle grandi e piccole città, includendo anche i profili meno nobili o gradevoli del «paese incantato» ritratto dai forestieri in viaggio per l'Italia: soprattutto negli artisti locali, naturalmente meno inclini al pittresco (che restava comunque un genere di successo), e moralmente assai più coinvolti, prevalsero talvolta intenti documentari, talaltra aperte finalità di denunzia. In questa duplice direzione si mosse largamente il vedutismo urbano, poi favorito, verso la metà dell'Ottocento, dalla nascente arte della fotografia, la pittura *ope lucis*, con la quale la pittura da cavalletto intrattenne un proficuo e pur conflittuale scambio di attenzioni, tecniche, strumenti ed esiti.

Il periodo qui rappresentato coincide in Italia con l'età dei grandi rivolgimenti politici che portarono all'Unità e produssero mutazioni decisive nelle ex capitali. Lo intuirono, a Parma, molti di coloro che dipingevano, con i colori o con la luce, e si applicarono a ritrarre ogni scorcio pittoresco di strada, vicolo, piazza o cortile pulsante di vita quotidiana in una tradizionale, antichissima commistione di livelli sociali e attività umane.

Grazie a una così capillare iconografia documentale è oggi possibile ricostruire la *facies* e l'uso di spazi tuttora esistenti e riconoscibili, ma anche di luoghi completamente perduto a motivo delle incessanti drastiche modifiche subite dalla città fra Otto e



Arturo Bortolotti,
Vicolo della Salnitrara
in Parma, c. 1874.
Olio su tela. Parma,
Galleria Nazionale.

Novecento. Gli uni e gli altri costituiscono un nucleo fondante e insostituibile del patrimonio identitario parmense, ancora in parte superstite, ma sempre più diluito dai processi omologanti innescati prima dall'unificazione della Penisola e potenziati poi dalla così detta globalizzazione.

ICILIO ATTILIO BIANCHI (Parma, 1850-1921)

Via presso lo Stradone di Parma, 1874

Olio su tavola, cm 40 × 55. Zibello, Municipio

Protagonista del dipinto è la strada della Riparazione (l'odierna via Padre Onorio, all'incrocio con via Madre Anna Maria Adorni), ove l'angolo degli orti di San Pietro d'Alcantara si mostra decorato da una più semplice versione dell'attuale cappellina neobarocca. Sullo sfondo del quadro, oggi non più visibili, spuntano – forse un po' troppo distanti tra loro – la cupola del Duomo e il campanile di San Giovanni Evangelista (erroneamente identificati in *Galleria Nazionale* 2001, p. 219). Si tratta della seconda versione di una veduta realizzata qualche anno prima e conservata nella Galleria Nazionale, da cui questa si distingue per il formato leggermente più ampio e diverse figurine di genere, tra le quali, in questo caso, un cavallo con carro e uno scariolante che spezzano in orizzontale le diagonali di composizione. La tavola fu presentata all'esposizione della Società di incoraggiamento del 1874 e sorteggiata al Comune di Zibello.

C.M.

ARTURO BORTOLOTTI (Parma, 1852-1927)

Vicolo della Salnitrrara in Parma, c. 1874

Olio su tela, cm 34 × 46. Parma, Galleria Nazionale, inv. 853

Sito nella zona a sud del ponte Caprazucca, il vicolo chiamato fin dall'età moderna «della Salnitrrara», forse dalla presenza di un'officina per la produzione del salnitro, ingrediente per la polvere nera o da sparo, mantenne immutato il suo aspetto fino alla realizzazione del terrapieno del Lungoparma (1898-1903), che comportò la demolizione delle muraglie a contrafforti lungo il torrente. Sul fondo è l'ingresso al casino dell'Eremitaggio voluto dal conte Stefano Sanvitale nella prima metà dell'Ottocento e poi trasformato in



Carlo Gardini,
fotografia, 2011.



*Giuseppe Alinovi,
Case all'angolo fra strada
dell'Ortaccio e borgo
delle Scuderie, sec. XIX,
secondo quarto.
Olio su carta applicata
su cartone. Parma,
Fondazione Cariparma.*

caserma, con la rossa facciata neotudor, dal duca Carlo III di Borbone (1848-1854). L'edificio divenne quindi sede del «R. Istituto Tecnico» (la cui targa è visibile nel dipinto) e, all'inizio del secolo successivo, fu sostituito da una scuola, a sua volta demolita per far posto a un recente palazzo per uffici e residenze. Verso il torrente, invece, ai Bagni pubblici comunali costruiti, con una grande piscina, nel 1906, e poi variamente trasformati, sono infine subentrati, dagli anni Novanta, un parcheggio silos in parte interrato e un ente teatrale (Teatro 2), che ha inaugurato quest'anno ulteriori spazi in struttura metallica al di sopra del silos.

A.M.

GIUSEPPE ALINOVİ (Parma, 1811-1848)

*Case all'angolo fra strada dell'Ortaccio e borgo delle Scuderie, sec. XIX, secondo quarto
Olio su carta applicata su cartone, cm 30,7 x 40,5. Parma, Fondazione Cariparma, f 2440*

Allievo di Giuseppe Boccaccio, Alinovi fu tra i primi a dedicarsi attivamente allo studio dal vero, grazie ai consigli del pittore, lombardo d'adozione, Giuseppe Canella (1788-1847). Le sue capacità pittoriche gli acquistarono il favore di Maria Luigia, sensibile alle vedute e ai paesaggi al punto di realizzarne in prima persona anche di pregevoli. Tra 1835 e 1847, infatti, la duchessa gli commissionò ben tredici opere tra paesaggi e vedute. Il pittore riprende qui un angolo perduto della zona a nord della Pilotta, caratterizzata da un'edilizia popolare povera e minuta. Le case ritratte, demolite come buona parte del quartiere nella prima metà del Novecento, guardavano a nord-ovest ed erano situate all'estremità meridionale della scomparsa strada dell'Ortaccio, verso il borgo delle Scuderie, ossia le odierni vie Affò e Bodoni col tratto interposto di

via Verdi: più o meno all'incrocio di questa con via Paciaudi, dal cui imbocco la strada dell'Ortaccio – che lungo le mura omonime raggiungeva il bastione di San Barnaba – si incuneava a nord nell'isolato che ospita oggi la Scuola elementare «Ulisse Adorni» (già «P. Giordani») dell'Istituto comprensivo «Micheli». A.M.

PIETRO DALL'OLIO (Poviglio, Reggio Emilia, 1839–Parma 1889)

Parma – Panorama preso dalla Stazione ferroviaria, c. 1890

Stampa all'albumina, mm 242 × 378, montata su cartoncino, mm 335 × 500

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

Salendo sui tetti della stazione ferroviaria recentemente costruita fuori dalla barriera San Barnaba (poi Garibaldi), Dall'Olio, che si era formato come pittore e si dedicò quindi alla fotografia, riprende la zona monumentale del centro ancora chiuso dalle mura con i rampari alberati, a sinistra, e le garitte per le sentinelle sugli spigoli, al centro. A destra si scorge la cortina settentrionale del Foro boario, il quadrilatero porticato destinato al mercato dei bovini, costruito tra 1863 e 1865 in sostituzione di quello realizzato una trentina d'anni prima sulla sponda opposta del torrente. La datazione è suggerita in Rosati 1990, p. 181 s. C.M.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819–1879)

La piazza della Ghiaia con le Beccherie, c. 1874

Stampa all'albumina, mm 230 × 316, montata su cartoncino, mm 333 × 438

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 44/10

Approfittando della scala che scendeva nella piazza della Ghiaia dall'attuale via Mazzini, l'autore riprende l'assetto del secolare mercato parmense, fornendoci una rara testimonianza fotografica del capolavoro neoclassico di Nicolò Bettoli: l'edificio delle Beccherie (1836–38), che riuniva sotto un unico porticato «alla greca» tutte le botteghe dei beccai parmensi, ossia le macellerie. Questa felice sistemazione della piazza fu purtroppo smantellata nel 1928, quando il regime fascista volle completare il corrispondente tratto del Lungoparma, inaugurando una fase di periodici rimaneggiamenti dell'area, gli esiti dei quali hanno sempre lasciato nei Parmigiani il rimpianto per l'assetto ottocentesco. C.M.

Enrico Pezzani,
La piazza della Ghiaia
con le Beccherie, c. 1874.
Stampa all'albumina
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.





*Filippo Beghi,
Strada Santa Lucia, 1859.
Stampa all'albumina
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.*

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)
Strada Santa Lucia, 1859
 Stampa all'albumina, mm 323 × 380, montata su cartoncino, mm 354 × 452
 Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/4, 15

Anche in questo caso l'artista cerca un punto di ripresa elevato, salendo al secondo piano della casa d'angolo tra via al Duomo e strada Santa Lucia (attuale strada Cavour). La posizione eccentrica dell'edificio gli consente la visione assiale della via fino alla piazza Grande, di cui si intravedono il palazzo del Municipio e quello del Podestà, ancora conformato secondo le linee imposte da Petiton nel 1760-1762, quando la piazza era stata rimessa a nuovo in occasione delle nozze della principessa Isabella con il futuro Giuseppe II d'Austria. L'angolazione della luce che colpisce le facciate a ovest permette di fissare nella tarda mattinata il momento della ripresa.

C.M.

ENRICO SARTORI (Parma, 1831-1888)
Interno dello Stallo della fontana, 1864
 Olio su tela, cm 65,3 × 54. Parma, Fondazione Cariparma, F 2372

Lo spazio, difficile da identificare e forse perduto, è animato da cavalli in sosta e due garzoni intenti a controllarne gli zoccoli e aggiustarne i finimenti. Formatosi alle lezioni di Giuseppe Boccaccio e Lui-

gi Marchesi, Sartori realizzò numerose vedute pittoresche della città, popolate di figure umili e animali da cortile, prima di dedicarsi, dopo l'Unità, alla rappresentazione dei luoghi delle guerre d'Indipendenza, in consenso con la più forte richiesta del mercato.

A.M.

ENRICO SARTORI (Parma, 1831-1888)

Caserma e Scuola di cavalleria – Parma, 1884

Olio su carta, cm 26 x 32,

applicata su cartone coevo, cm 29,5 x 35,5

Parma, collezione Pietro Coghi

Dopo l'Unità, la Scuola di cavalleria, con le relativa caserma, rimase nel complesso della Pilotta, che includeva la Cavallerizza, costruita nel 1697 fra la Ghiaia, l'attuale via Pigorini e le due ali del Museo archeologico, modificata poi sotto i Borbone e scomparsa infine sotto le bombe dell'ultima guerra. La sede della Scuola, distrutta anch'essa nel conflitto, era nella zona nord del complesso farnesiano, di tradizionale servizio militare, e per il più comodo accesso al greto del torrente (nelle piante storiche la cortina settentrionale è munita d'un portone, poi tamponato) e per la necessità di tenere le stalle lontane dalla residenza ducale, cui meglio si confaceva la vicinanza degli istituti culturali. Con le perdute caserme dei Dragoni e di altri corpi scelti, questa zona della Pilotta ospitava le Scuderie, tuttora esistenti, oltre le quali, verso nuovo il Foro boario (del 1862-1865), era il maneggio scoperto della caserma di cavalleria, che insisteva in parte sull'attuale via Verdi. Alle Scuderie si accedeva anche di lato, dal cortile del Guazzatoio (oggi nuovamente visitabile), sempre in uso alla cavalleria e quindi alla Scuola, come indica una rara fotografia di primo Novecento, con un gruppo in uniforme davanti all'ingresso delle «Scuderie ufficiali», al civico 64 del cortile stesso (Marcheselli 2006, II [= 6], p. 712 s.). L'inedito, elegantissimo dipinto, firmato e datato, è fra i molti di soggetto militare eseguiti dall'autore prima e dopo l'Unità. Teste anche il balcone visibile sulla sinistra, vi è conservata l'immagine di uno dei cortili di pertinenza della caserma e della Scuola.

G.F.

GIUSEPPE GIACOPPELLI (Parma, 1838-1903)

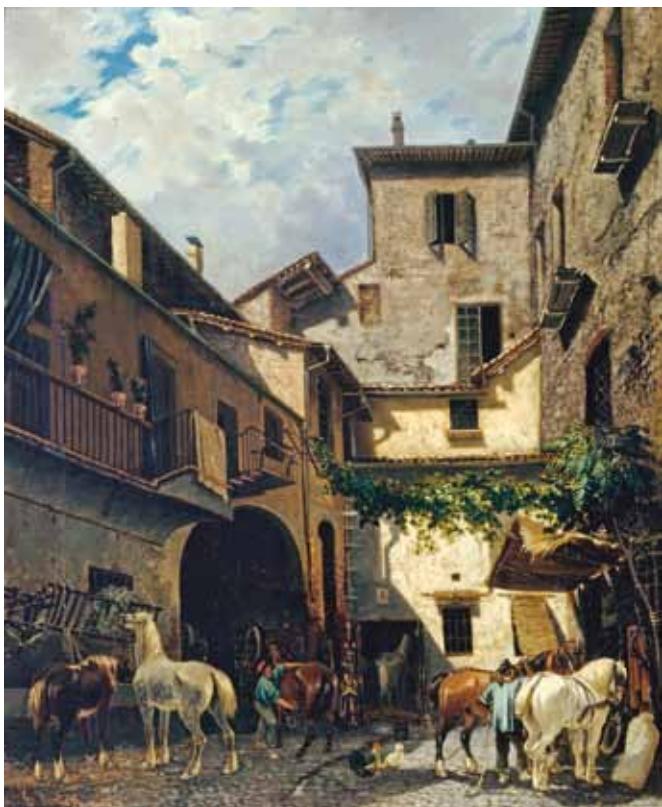
Cortile di palazzo Belloni, 1868

Olio su tela, cm 63 x 52

Parma, Galleria Nazionale, inv. 1176

Protagonista della veduta è il cortile di palazzo Belloni, voluto dai Giandemaria nel Seicento e sito all'odierno civico 20 di borgo Giacomo Tommasini. Il punto di vista è collocato nel porticato, in modo da creare – come spesso in rappresentazioni congenere – un gioco tra la penombra di questo e la luce che inonda il cortile. L'impostazione teatrale e scenografica è debitrice al tirocinio del pittore presso Girolamo Magnani, decoratore e scenografo attivissimo, apprezzato così dagli ultimi Borbone come dai Savoia. Giacopelli gli succedette in Accademia quale professore di ornato nel 1878, di prospettiva e scenografia nel 1889, e fu dopo di lui direttore del Teatro Regio dal 1887 al 1902.

A.M.



Enrico Sartori, Interno dello Stallo della fontana, 1864. Olio su tela. Parma, Fondazione Cariparma.

Enrico Sartori, Caserma e Scuola di cavalleria – Parma, 1884. Olio su carta applicata su cartone coevo. Parma, collezione Pietro Coghi.





*Nelle pagine precedenti:
Giuseppe Giacopelli,
Cortile di palazzo Belloni,
1868. Olio su tela. Parma,
Galleria Nazionale.*

*Carlo Gardini,
fotografia, 2011.*



LUIGI MARCHESI (Fontanelle, Parma, 1825-Parma 1862)
Chiostro del soppresso monastero di San Quintino, ante 1862
Olio su tela, cm 61,5 × 72,5. Parma, Galleria Nazionale, inv. 103

Affacciato sul borgo cui dava nome (oggi via XXII Luglio), il monastero di San Quintino, con tre bei chiostri rinascimentali, apparteneva alle monache benedettine. Dopo la soppressione napoleonica, a parte la chiesa, tuttora in funzione, fu in gran parte alienato a privati che vi ricavarono palazzi, mutando i chiostri in cortili. Marchesi opta per un'inquadratura ravvicinata, che coglie la più evidente di tali modifiche: una rustica scala esterna al porticato che raggiunge la loggia al primo piano. Rimasto nello studio alla morte dell'artista, il dipinto fu venduto nel 1862 dalla vedova, Carolina Buathier de Mongeot, all'Accademia di belle arti. Marchesi realizzò altre riprese del chiostro, con diverse angolazioni, che forse ispirarono le analoghe vedute di Antonio Luigi Rossi (cfr. *Luigi e Salvatore Marchesi* 1998, p. 35 s.).

A.M.

*Luigi Marchesi, Chiostro
del soppresso monastero
di San Quintino,
ante 1862.*

*Olio su tela. Parma,
Galleria Nazionale.*

ENRICO FANTI, detto SETTIMIO (Parma, 1821-1888)

Cortile con abside, 1872

Olio su tela, cm 57 × 44. Besenzone (Piacenza), Municipio

L'angolo pittoresco, finora non identificato, è il cortile su cui affaccia l'attuale sagrestia dietro San Quintino, chiesa riedificata a metà del XVI secolo da Giovanni Battista Fornovo per le Benedettine, ribaltandone l'accesso verso est, sull'odierna via XXII Luglio. Tale intervento tramutò la parte anteriore della navata quattrocentesca - qui riconoscibile, dietro l'albero di fico, dalla finestra arcuata - nel coro riservato alle religiose, proprietarie anche del vasto monastero adiacente. Nel cortile privato qui riprodotto, ancora accessibile da borgo del Canale, il muro di fondo della sagrestia conserva infatti tracce della facciata originaria. Con le soppressioni napoleoniche la chiesa divenne parrocchia e il monastero fu lottizzato in civili abitazioni, con chiostri-cortili molto apprezzati dai vedutisti parmensi, quali Luigi Marchesi nella tela della Galleria Nazionale esposta in mostra.

Enrico Fanti detto Settimio,
Un vicolo chiuso presso
il Duomo di Parma, c. 1868.
Olio su tela.
Parma, Galleria Nazionale.

C.M.

DEOGRATIAS LASAGNA (Voltaggio, Alessandria, 1825-Parma 1896)

Il chiostro di Santa Caterina, ante 1877

Acquarello su carta, cm 20,5 × 29. Parma, collezione privata

Situata nell'omonimo borgo, la chiesa di Santa Caterina fu fondata nel Trecento dalle monache Eremitane di Sant'Agostino. Il chiostro grande del convento, soppresso in età napoleonica, era stato suddiviso in due parti uguali da un alto muro riscontrabile sia nella tavola del catasto del 1853, sia nell'acquarello. Il luogo fu molto apprezzato dai vedutisti parmensi, come altri chiostri monastici ridotti ad uso profano, fino al 1877, quando i Cappuccini ristabilirono l'originaria vocazione del complesso. Il chiostro fu ad esempio ripreso fotograficamente, subito dopo l'inondazione del 21 settembre 1868, da Guido Carmignani, che nel 1873 tradusse a olio i suoi scatti nelle otto tavolette del «politico» da lui dedicato a quel tragico evento.

C.M.

ENRICO FANTI detto SETTIMIO (Parma, 1852-1922)

Un vicolo chiuso presso il Duomo di Parma, c. 1868

Olio su tela, cm 47 × 35,1. Parma, Galleria Nazionale, inv. 606

Paesaggista e insegnante di pittura come il padre Erminio, Enrico Fanti rappresenta in questo dipinto un angolo caratteristico di Parma, apprezzato anche da Luigi Marchesi, che qualche anno prima lo aveva rappresentato da una posizione più arretrata. Si tratta non del vicolo del Vescovado (oggi del Medioevo, ritratto fra gli altri da Guido Carmignani), come suggerito in *La città scomparsa* (1991, p. 21), ma del «Borgaccio», un viottolo privato e cieco, che era chiuso da un portone a filo dell'attuale via Cardinal Ferrari in corrispondenza con l'abside del Duomo e s'inoltrava verso ovest, parallelo alle vie Cairoli e Bruno Longhi (già borghi Riolo e Sanvitale, poi del Leon d'Oro). Andò perduto dopo la seconda guerra mondiale, in seguito all'ampliamento della casa madre delle Piccole Figlie dei Ss. Cuori.

C.M.

GIUSEPPE DRUGMAN (Parma, 1810-1846)

Veduta di borgo Carissimi, post 1838

Olio su tela, cm 23,5 × 23,5. Parma, collezione privata

La veduta, ripresa dall'interno di borgo Carissimi, mostra l'abside e il campanile di San Francesco del Prato. In epoca napoleonica il complesso era stato adibito a carcere, come ricordano le numerose finestre realizzate per le nuove celle. Connotata oggi da strutture universitarie, la zona era nell'Ottocento periferica, spoglia e trascurata. Drugman realizzò il quadretto probabilmente dopo il soggiorno romano (1837-1838) e forse lo propose come modello agli allievi dell'Accademia (si veda la successiva opera di Luigi Marchesi), presso la quale dal 1840 sostituiva spesso Giuseppe Boccaccio. Oltre all'indubbia vicinanza alla realtà, osservata e studiata dal vero, secondo gli insegnamenti del maestro, dell'opera sono apprezzabili anche la resa prospettica dell'impaginazione (evidente in un disegno preparatorio a matita nella stessa collezione), l'inquadratura di scorci e l'abile uso della luce che si insinua nella strada e gioca con le «macchiette».

F.A.





LUIGI MARCHESI

(Fontanelle, Parma, 1825-Parma 1862)

Veduta absidale di San Francesco del Prato, 1853-1855

Olio su tela, cm 33 × 26.

Parma, collezione privata

Ancora una volta la pratica di replicare un soggetto fortunato si lega all'ambito accademico, qui forse per tramite di Giuseppe Drugman e del suo dipinto, esposto in mostra accanto a questo. Luigi Marchesi, il quale pure aveva studiato con Giuseppe Boccaccio alla Scuola di paese e subito l'influsso di Giuseppe Alinovi, che spesso fungeva da supplente, trascorse un biennio di perfezionamento a Roma (1850-1852). Egli poté così affinarsi nel genere del vedutismo, ottenendo al rientro a Parma la cattedra del maestro, e formando a sua volta una nuova generazione di paesaggisti e scenografi, tra i quali Giuseppe Giacopelli, Guido Carmignani, Enrico Fanti, Adelchi Venturini, Camillo Scaramuzza e il nipote, Salvatore Marchesi.

A.M.

GUIDO CARMIGNANI (Parma, 1838-1909)

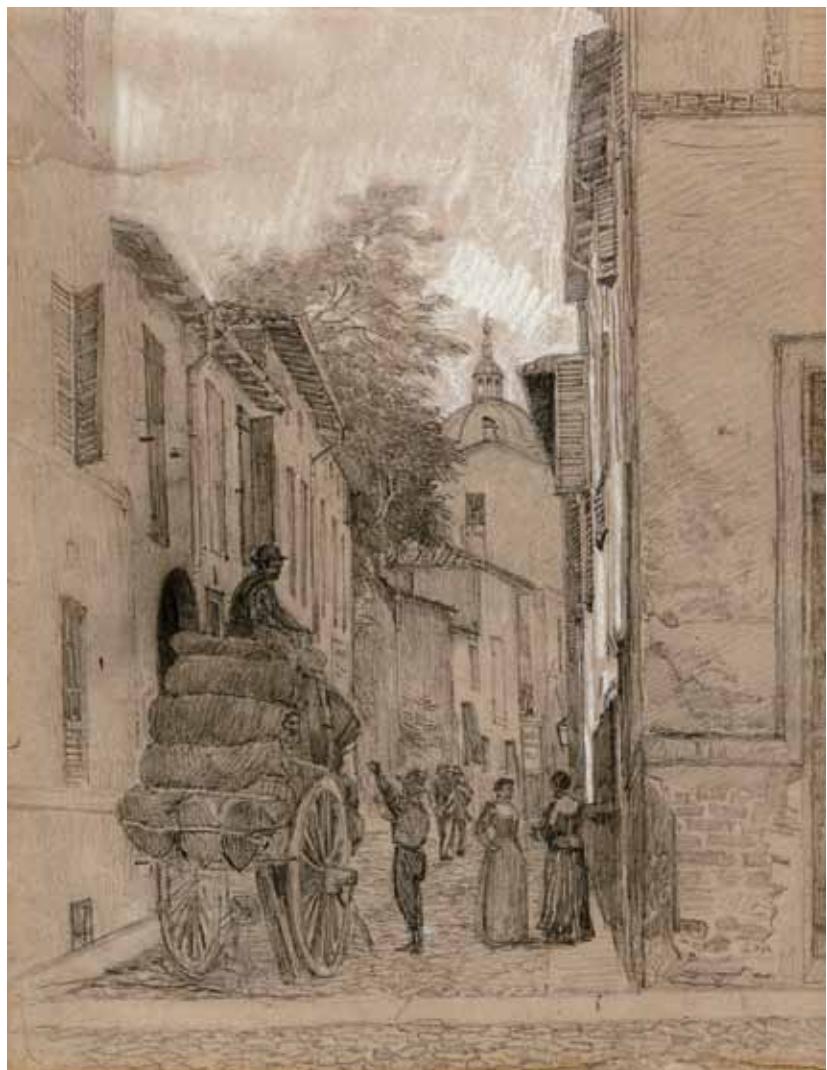
Borgo Santa Brigida, 1873

Lapis e pastello bianco su carta, cm 32 × 25.

Parma, collezione privata

Fra i borghi più stretti della città, quello di Santa Brigida prende nome dalla confraternita che vi possedeva un oratorio, smantellato in seguito alle soppressioni del 1913. La veduta, già riprodotta da Glauco Lombardi in un calendario dell'allora Banca del Monte per l'anno 1957 (agosto), rappresenta il borgo «nel suo aspetto medievale» (come recita l'enfatica didascalia), visto da sud-est, ossia dall'attuale via XX Marzo (già borgo della Macina): a sinistra si intravedono le chiome di un giardino privato, poi edificato, che figura anche nel catasto del 1853; sul fondo, contro il cielo, si staglia la cupola della Steccata.

C.M.



BALDOVINO BERTÈ (Parma, 1851-1916)

Borgo della Morte in Parma, c. 1872

Olio su tavola, cm 46 × 29. Parma, Galleria Nazionale, inv. 594

Il vicolo prendeva il nome dall'oratorio di San Claudio, eretto nel 1617 nella casa di Claudio Merulo (che dà nome oggi al borgo) per volere della Confraternita della Morte. Tale scorciò corrisponde al lato sud dell'odierno piazzale Alessandro Borri, frutto dei bombardamenti del 1944 e di successive distruzioni: a metà dell'Ottocento vi sorgeva il Palazzo Zileri-Dal Verme, del quale Bertè riprende parte del muro che cingeva il giardino, il cui spigolo è impreziosito da una maestà di stile barocco. Finora localizzata dubitativamente in questo punto della città (Galleria Nazionale 2001, p. 219), la veduta è identificabile con precisione, grazie al catasto del 1853 e a una fotografia della strada scattata prima della malaugurata demolizione postbellica dell'isolato (Marcheselli 2006, II [7], p. 892 s.). Premio accademico all'esposizione della Società di incoraggiamento nel 1872, il dipinto è inoltre prezioso per ricostruire l'aspetto coevo dei vicoli del centro, con pavimentazione a ciottoli, stretti marciapiedi e numerose edicole votive, le lanterne delle quali costituivano allora l'unica fonte d'illuminazione stradale.

Guido Carmignani,
Borgo Santa Brigida,
1873. Lapis e pastello
bianco su carta. Parma,
collezione privata.

A fronte:
Luigi Marchesi, Veduta
absidale di San Francesco
del Prato, 1853-1855. Olio
su tela. Parma, collezione
privata.

Baldovino Bertè,
Borgo della Morte
in Parma, c. 1872.
Olio su tavola. Parma,
Galleria Nazionale.



*Carlo Gardini,
fotografia, 2011.*



Non presenti in mostra:

Guido Carmignani,
Disegno preparatorio per
i Bastioni sul Naviglio,
ante 1862. *Lapis su carta.*
Collezione privata.

Guido Carmignani,
Bastioni sul Naviglio,
ante 1862. *Olio su tela.*
Collezione privata.

Giuseppe Alinovi,
Borgo del Naviglio, c.
1840-1845. *Olio su tela.*
Collezione privata.

4. Alla ricerca dei Navigli perduti

Nella parte antica di Parma, sulla destra del torrente, scorrevano due importanti canali: il Comune e il Maggiore, provenienti dalle falde dell'Appennino, che si univano, entrando in città, presso porta Santa Maria o Pediculosa, e poi porta Nuova, sulla strada dei Genovesi (oggi strada Farini). In prossimità di borgo del Becco (borgo Riccio da Parma), si dividevano al «partitore»: il Comune proseguiva per la strada dei Genovesi, la piazza Grande (piazza Garibaldi), strada Santa Lucia (strada Cavour) e borgo delle Asse (dall'assito in legno lungo il canale: poi borgo del Parmigianino); il Maggiore, percorso borgo del Becco, raggiungeva strada San Quintino (strada XXII Luglio), verso la chiesa di Santa Cristina, scorrendo poi per borgo Riolo (strada Cairoli), borgo Pipa e borgo Retto (con successiva deviazione dal Riolo al complesso episcopale, per poi ritornare in borgo Pipa). Verso l'inizio di borgo del Naviglio, nell'estremo limite nord-est della cinta urbica, i due canali si ricongiungevano per formarne uno solo che usciva dalla città: il Naviglio, noto fin dal XII secolo come idrovia per Coenzo e poi per Colorno, attraverso Paradigna, Cortile San Martino, Pizzolese e Gaiano. Più volte scavato e riscavato (da Margherita Farnese nel 1628), il canale non era tuttavia più navigabile già nell'Ottocento – quando costituiva uno dei rari elementi scoperti del ramificato sistema di corsi d'acqua un tempo esistenti in città e poi ricoperti o interrati nei successivi risanamenti ottocenteschi.

Con le sue derivazioni, lungo le quali sorgevano abitazioni, mulini e opifici, che assicuravano la suggestione dell'ambiente, il Naviglio fu particolarmente apprezzato dai pittori locali. Nel raggiunto equilibrio fra ambiente naturale e spazio costruito, il primo tratto del canale, in uscita dalla città, è un soggetto trattato verso il 1840 da un artista legato alla corte, Giuseppe Alinovi: la sua tela *Il borgo del Naviglio* (collezione privata) cede indubbiamente al pittoresco, ma insieme documenta con forza il degrado e la miseria dei borghi della città, oggetto degli interventi assistenziali della duchessa Maria Luigia fin dal suo arrivo a Parma nel 1816.

La veduta di Alinovi, con l'antico sistema di ponti e di acque già evidente negli intarsi quattro e cinquecenteschi delle sagrestie dei Consorziali e dei Canonici in Duomo, raffigura appunto la confluenza dei due canali, il Comune a sinistra, il Maggiore a destra (nel tratto finale urbano del borgo confluivano del resto anche i canali Navilietta e Fossaccia). Il punto di vista del pittore potrebbe oggi indicarsi nel basso cortile – col passaggio voltato della prima casa a sinistra nel quadro – fra borgo del Naviglio e borgo degli Studi, accanto al palazzo della Zecca (la cui macchina era mossa dal canale Maggiore, che piegava dietro il palazzo). Non a caso, dunque, il Naviglio fu scelto all'Accademia quale tema del concorso di paesaggio dal vero nel 1862, vinto a pari merito da Camillo Scaramuzza e Adelchi Venturini; e a un tratto intermedio di borgo del Naviglio «prima della copertura»,



con un'abile scansione prospettica di passaggi e di archi, è dedicato un coevo dipinto di Luigi Marchesi, professore di paesaggio come il suo allievo Guido Carmignani, cui si deve il probabile modello per il concorso accademico di seconda classe del 1872, dedicato ancora al Naviglio e vinto da Eugenio Furia. A parte la tela di Marchesi, queste e altre vedute congenere, tutte presenti in mostra, insistono, con diverse inquadrature, sulla medesima zona al limitare del borgo verso le mura, dov'era l'uscita del Naviglio. Tale zona corrisponde precisamente all'isola 116 della tav. xvi dell'atlante disegnato da Gian Pietro Sardi nel 1767; ed è raffigurata, fra i baluardi della Trinità e di San Francesco grande, nella veduta di Parma «à vol d'oiseau» stampata da Alfred Guesdon verso il 1850 (esposta all'inizio della mostra: *supra*, p. 6 s.), con l'edificio a torretta che nei dipinti si vede dai rampari e, sul lato opposto, dal canale – ed è tuttora riconoscibile, sulla sinistra, all'imbocco di borgo del Naviglio da viale Mentana.

EUGENIO FURIA (Parma, 1855-post 1896)

Bastioni di porta San Barnaba a Parma, 1874

Olio su tela, cm 36,8 × 48,2. Parma, Galleria Nazionale, inv. 669

La case rappresentate si trovavano lungo l'attuale viale Mentana, al suo incrocio con borgo del Naviglio, non con strada san Barnaba (attuale strada Garibaldi), come finora si è ritenuto (*La città scomparsa* 1991, p. 30 s. e copertina; *La città latente* 1995, p. 57, ma con pertinente richiamo al lotto «compreso fra gli attuali B.go della Trinità, B.go del Naviglio, Viale Mentana e B.go Gazzola», p. 58, da cui *Galleria Nazionale* 2001, p. 223, ove al centro del dipinto si riconosce però, erroneamente, la «bassa torre» della chiesa della Trinità). L'intera zona fu stravolta in seguito alla decisione del sindaco di Parma, Giovanni Mariotti, entro



Eugenio Furia,
Bastioni di porta
San Barnaba a Parma,
1874. Olio su tela.
Parma, Galleria
Nazionale.



il 1893, di demolire le mura ai fini della modernizzazione della città, che vedeva nella cinta bastionata farnesiana, ormai priva di funzione difensiva, un ostacolo all'adeguata ventilazione del centro e alla necessaria espansione del territorio comunale. Con quest'opera Furia si aggiudicò il premio di seconda classe della Scuola di paesaggio superiore nel 1874, da lui conteso a Tancredi Venturini, allievo di Guido Carmignani e autore d'un dipinto di identico soggetto e inquadratura (includente l'artista al lavoro), eseguito nella medesima occasione (Parma, Istituto, oggi Liceo, d'arte «Paolo Toschi», irreperibile), come la tela esposta di seguito, a torto attribuita a Guido Carmignani. Questi tre lavori, in quanto copie di un modello accademico (secondo i requisiti del premio di seconda classe), derivano con minime varianti da un modello comune: non necessariamente i *Bastioni sul Naviglio* dello stesso Carmignani, professore di paesaggio – un «prototipo» già segnalato in collezione privata come *Case sui rampari di San Barnaba* (ma nel disegno preparatorio: *I traj*, ossia i «terragli» o «rampari») e coincidente per soggetto e misure, ma non per inquadratura, assai più arretrata (di questo dipinto Carmignani eseguì anche una replica di grande proporzione, venduta nel 1877 a Rovigo). Esposta nel 1936, con quella di Venturini, alla «Mostra retrospettiva del paesaggio parmense dell'Ottocento» (nrr. 127 e 129), la veduta di Carmignani e i presunti suoi derivati illustrano dall'esterno, verso la cinta farnesiana, lo stesso isolato presso la congiunzione dei canali Maggiore e Comunale già ritratto dall'interno nella tela, pure in mostra, di Adelchi Venturini.

A.M. & G.F.

*Adelchi Venturini,
Canale Naviglio
nell'interno di Parma,
1862. Olio su tela.
Parma, Galleria
Nazionale.*

GUIDO CARMIGNANI (Parma, 1838-1909), attr.

Angolo tra i rampari e il borgo del Naviglio, 1874 (?)

Olio su tela, cm 36 × 50. Reggio Emilia, Galleria Zamboni

L'identità di scorci con il quadro di Eugenio Furia e la stessa incidenza della luce permettono di ipotizzare che anche quest'opera abbia partecipato al concorso per il premio di seconda classe della Scuola di paesaggio superiore nel 1874. Attribuita da Andrea Baboni a Guido Carmignani, di cui si conosce una veduta firmata assai simile (con un disegno preparatorio) in collezione privata, questa tela si differenzia tuttavia dalla produzione dell'artista nella diversa resa qualitativa di numerosi dettagli e delle figure, suggerendo di ricercarne l'autore fra i più giovani partecipanti al medesimo concorso.

A.M.

ADELCHI VENTURINI (Viazzano, Parma, 1843-1902)

Canale Naviglio nell'interno di Parma, 1862

Olio su tela, cm 44 × 36. Parma, Galleria Nazionale, inv. 582

Protagonista della tela, che s'impone per solidità di costruzione prospettica, esattezza del disegno e sensibilità cromatica, è il Naviglio, in una veduta che ritrae da sud-ovest lo stesso isolato visibile invece da nord-est nei dipinti derivati, come quello di Furia o l'altro attribuito a Carmignani, da un modello effettivamente di questo pittore. A sinistra è il fronte secondario dell'edificio prospiciente l'attuale borgo del Naviglio; a destra s'intravede il muro di cinta del carcere ricavato dall'ex convento di San Francesco; sul fondo sono le mura bastionate erette ai primi del Seicento dal duca Ranuccio I Farnese, che volle ampliato il perimetro preesistente nel settore nordorientale della città, da pochi decenni sede stabile della corte. Fra notevoli effetti di chiaroscuro e controluce, il canale sottopassa la cinta muraria con il terrapieno della cortina, la sopraelevazione del bastione e la scala di raccordo. La grata in ferro visibile al centro era intesa a evitare passaggi non autorizzati attraverso il canale, che di qui s'inoltrava poi verso Colorno. Le lavandaie, con la loro attività caratteristica, si inseriscono armoniosamente in un luogo dall'accentuato degrado, nel quale la natura sembra riprendere il sopravvento. Con questa opera il diciottenne Venturini si aggiudicò nel 1862, a pari merito con Camillo Scaramuzza, il premio di prima classe (per un'opera di creazione) alla Scuola di paesaggio dell'Accademia, presso la quale aveva studiato con Luigi Marchesi. Rispetto al rivale, egli decise di collocarsi in posizione speculare, scegliendo un punto di vista decisamente più favorevole.

A.M. & G.F.

Nella pagina seguente:

*Camillo Scaramuzza,
Il canale Naviglio
all'interno di Parma, 1870.
Olio su tela. Zibello
(Parma), Municipio.*

*Luigi Marchesi, Naviglio
a Porta San Barnaba
prima della copertura,
c. 1861-1862. Olio su
tela. Parma, Galleria
Nazionale.*

CAMILLO SCARAMUZZA (Parma 1843-Milano 1915)

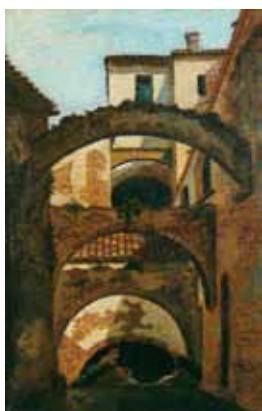
Il canale Naviglio all'interno di Parma, 1870

Olio su tela, cm 34 × 49. Zibello (Parma), Municipio

Firmata e datata in basso a sinistra, la tela fu presentata alla parmense Esposizione nazionale di belle arti del 1870, e quindi estratta dal Comune di Zibello tramite la Società di incoraggiamento (così dovrà intendersi *Meценатство и коллекционизм* 1974, p. 97). Si tratta dunque, verosimilmente, di una replica o successiva versione del dipinto realizzato per il concorso accademico di prima classe della Scuola di paesaggio nel 1862, vinto *ex aequo*



con Venturini (la rivalità col quale risaliva al concorso di seconda classe del 1861): non già dello stesso dipinto, anche perché le opere vincitrici rimanevano di norma presso l'Accademia (diversamente in *Adelchi Venturini* 1994, p. 72, da cui *La città latente* 1995, p. 44). Nipote del più famoso Francesco Scaramuzza, direttore dell'Accademia dal 1860 al 1877, Camillo scelse un punto di vista opposto – considerato all'epoca più difficile da rappresentare – rispetto a quello di Venturini: posizionandosi sotto il voltone attraverso il quale il Naviglio, formato dalla confluenza dei canali Maggiore e Comunale, usciva dalla città, egli poté così rappresentare il caratteristico, antichissimo sistema di ponti poi demolito in seguito alla copertura del canale. A.M.



LUIGI MARCHESI (Fontanelle, Parma, 1825-Parma 1862)
Naviglio a Porta San Barnaba prima della copertura, c. 1861-62
Olio su tela, cm 57 x 36. Parma, Galleria Nazionale, inv. 1157

La veduta così ristretta dello spazio tra le case lungo le quali scorreva il Naviglio consente all'artista, professore di paesaggio in Accademia, di creare un'opera altamente suggestiva, nella quale le volte dei tre archi distanziatori e quella del tunnel, scandite in successione prospettica, creano un cannocchiale compositivo che l'avvicina al suo *Corridoio della Sagrestia della Steccata* (sempre alla Galleria Nazionale, inv. 96). Questo lavoro dell'ultima maturità dell'autore – legato non casualmente al tema di paesaggio per il concorso accademico del 1862 – fu acquistata dalla Real galleria nel 1931, forse per interessamento del direttore Antonio Sorrentino, appassionato cultore della pittura di Marchesi, le cui opere volle esposte tutte nella sala xxv della Pinacoteca. A.M.

5. La piazza Grande

Polo civico per eccellenza sin dalla fondazione romana della città, la piazza Grande (attuale piazza Garibaldi) sorgeva in parte sull'area dell'antico fòro, all'incontro del cardo massimo (oggi strada Cavour a nord, strada Farini a sud) col decumano massimo (la Via Emilia: strada della Repubblica a est, via Mazzini a ovest); e assunse nel medioevo, quale *platea Communis*, la sua attuale forma quadrata. Nei secoli successivi subì diversi aggiornamenti stilistici e trasformazioni significative: nel 1566, per le nozze di Alessandro Farnese con Maria di Portogallo, furono riquadrate all'uso moderno le finestre arcuate di tutti gli edifici e nel 1760, quando la principessa Isabella sposò Giuseppe d'Austria, Ennemond-Alexandre Petitot regolarizzò le facciate e costruì una nuova fronte per la chiesa di San Pietro Apostolo (ultimata nel 1762). Nove anni più tardi, in occasione della visita di Giuseppe (ormai imperatore e vedovo di Isabella, nonché fratello della futura duchessa Maria Amalia), l'architetto francese progettò un monumento per il settore settentrionale: l'*Ara amicitiae*, intesa a celebrare l'amicizia tra i Borbone-Parma e gli Asburgo.

La rilevanza simbolica del sito giustifica il fatto che, insieme a quelle del Duomo e della Pilotta, questa piazza sia stata ripresa dalle prime incisioni con scorci urbani parmensi già tra la fine del Sei e gli inizi del Settecento. I pittori e i fotografi l'hanno rappresentata più volte, riportandone anche le animate frequentazioni negli affollati giorni di mercato o durante particolari manifestazioni civili e religiose.

Le vedute dei quattro lati della piazza sono state suddivise sulle pareti della sala, quadrangolare, cercando di ricreare la rispettiva ubicazione topografica. Al centro sono posti a confronto i bozzetti per i due monumenti succedutisi davanti al palazzo del Governatore: l'*Ara amicitiae* e la statua di Giuseppe Garibaldi, simboli l'uno del periodo ducale, l'altro di quello unitario.



Ennemond-Alexandre
Petitot e artigiani
parmensi, Modellino
dell'Ara amicitiae, c. 1769.
Legno dipinto a marmo
e metallo dorato. Parma,
Fondazione Cariparma.

Davide Calandra,
Bozzetto del monumento
a Giuseppe Garibaldi,
c. 1886. Scagliola e metallo.
Parma, Archivio Storico
del Comune.



ENNEMOND-ALEXANDRE PETITOT (Lione 1727-Parma 1801) E ARTIGIANI PARMENSI

Modellino dell'Ara amicitiae, c. 1769

Legno dipinto a marmo e metallo dorato, cm 64 x 35 x 35. Parma, Fondazione Cariparma, F 2388

Inaugurato il 7 giugno 1769, quasi un mese dopo la visita ufficiale dell'imperatore Giuseppe II, il monumentale cippo progettato da Petitot fin dal 1767 aveva una duplice funzione: celebrare il doppio legame dinastico di Parma con Vienna (attraverso le epigrafi a caratteri dorati e i simboli di gloria ed alleanza) e costituire il punto di partenza per la misurazione in miglia di tutte le strade dei ducati. Il modello era esplicitamente indicato nel celebre miliario aureo, una colonna posta da Augusto nel fòro dell'antica Roma, il cui cilindro riportava incise a lettere dorate le distanze tra la capitale e le maggiori città dell'impero.

Circondata da un'infierita protettiva, l'*Ara* spicca in tutte le raffigurazioni della piazza fino al suo smantellamento, seguito al macabro episodio del 1859 che vide posta alla sua sommità la testa del colonnello Anviti, inviso ai patrioti.

C.M.

DAVIDE CALANDRA (Torino, 1856-1915)

Bozzetto del monumento a Giuseppe Garibaldi, c. 1886

Scagliola e metallo, cm 102 x 35 x 39. Parma, Archivio Storico del Comune

Il monumento fu realizzato dal vincitore (1886) del concorso indetto dal Municipio, in seguito al voto unanime espresso dal Consiglio Comunale all'indomani della morte dell'eroe dei due mondi (3 giugno 1882), per colmare anche simbolicamente il vuoto lasciato dalla demolizione dell'*Ara* di Petitot. L'inaugurazione avvenne soltanto il 25 maggio 1893, cinque giorni dopo che la piazza era stata intitolata a Giuseppe Garibaldi. Nel bozzetto è evidente l'impostazione verista del piemontese Calandra, che a Parma

realizza uno dei più bei monumenti alla principale guida militare del Risorgimento. Una prima idea in forma di bozzetto per lo stesso monumento è conservata presso la Gipsoteca «Davide Calandra», riallestita nel 2002 nella ex chiesa di San Francesco a Savigliano (Cuneo).

A.M.

GIUSEPPE ALINOVY (Parma, 1811-1848)

La piazza Grande, sec. XIX, secondo quarto

Gouache su carta, cm 55 × 80. Parma, collezione Franco Maria Ricci

La veduta, ripresa di primo mattino da uno dei mezzanini del Palazzo del Governatore in asse con l'imbocco della strada dei Genovesi (oggi strada Farini), enfatizza la regolarità della piazza dopo l'intervento di Petitot nel 1760. Oltre all'assenza dell'*Ara amicitiae*, le principali differenze rispetto a oggi consistono nelle profonde modifiche subite dalle fronti laterali all'inizio di via Farini: a sinistra il recupero neomedievale del palazzetto del Podestà, fra il 1904 e il 1910, a destra l'edificio di una banca che ha sostituito l'antico palazzo Bondani (già succeduto, con il suo arioso doppio loggiato, al palazzo voluto nel 1221 dal podestà Torello da Strada), distrutto in parte nell'ultima guerra.

A.M.

NICOLA AQUILA (Parma, 1807-1877)

La piazza Grande, ante 1847

Olio su tela, cm 35 × 52,5. Roma, collezioni d'arte del Quirinale

Eposta qui per la prima volta, l'inedita tela mostra un'inquadratura identica a quella del quadro di Alinovi, da uno dei mezzanini del palazzo del Governatore in asse con l'imbocco della strada dei Genovesi (oggi via Farini). A mattino inoltrato, numerosi personaggi animano la scena, rappresentando i vari tipi sociali attivi nello spazio pubblico. Non diversamente da Alinovi, anche Aquila fu allievo di Giuseppe Boccaccio, autore di precedenti vedute della piazza come quella esposta sulla parete a destra. L'assenza dei lampioni a gas, istallati nel 1847, permette di datare l'opera all'età luigina. Avviato all'arte grazie al sostegno e alla protezione di Maria Antonietta di Borbone, figlia di don Ferdinando, suora orsolina a Parma col nome di Luigia Maria, Aquila seppe in seguito trovare opportunità di lavoro anche al di fuori dei territori parmensi (Reggio Emilia, Rovigo, Ancona), per poi dedicarsi dal 1860 all'insegnamento di disegno elementare di ornato in Accademia.

A.M.



Nicola Aquila,
La piazza Grande,
ante 1847.

Olio su tela. Roma,
collezioni d'arte
del Quirinale.



GIUSEPPE BOCCACCIO (Colorno, Parma, 1790-Parma 1852)
Veduta della piazza Grande di Parma, ante 1847
Olio su tela, cm 34 x 42,5. Parma, Fondazione Cariparma, F 3086

L'opera, entrata di recente nelle collezioni della Fondazione Cariparma, costituisce forse il prototipo di uno scorci assai fortunato della piazza – immortalata durante il pittoresco mercato – di cui è ben noto il dipinto di Giulio Carmignani (1850, in collezione privata), che di Boccaccio fu allievo. La *skyline* urbana è mossa, partendo da sinistra, dalla torre e dal campanile di San Rocco, dalla fronte e dalla cupola di San Pietro e dalle altane delle case simmetricamente disposte ai lati di questa chiesa e dell'imbocco della strada bassa dei Magnani (attuale via Mazzini). Il valore documentario della tela è accresciuto dalla notazione delle tracce di ornati barocchetti intorno alle finestre superiori di palazzo Bondani, non registrati in altre analoghe vedute, e dalla connotazione cromatica delle facciate riformate da Petitot nel 1760. Il «color pietra» chiarissimo, un bianco calce dalla tonalità calda, ritorna nelle rare immagini a colori della piazza e conferma ulteriormente – con i risultati delle indagini condotte nel 2001 sul casinetto dello Stradone – la propensione di Petitot per una cromia che cederà il passo, nell'Ottocento, a toni gialli sempre più carichi.

Giuseppe Boccaccio,
*Veduta della piazza
Grande di Parma,
ante 1847. Olio su tela.
Parma, Fondazione
Cariparma.*

C.M.





Nelle pagine precedenti:

Luigi Marchesi, Veduta della piazza Grande di Parma, 1850.

Acquarello su carta. Parma, Fondazione Cariparma.

Luigi Marchesi, La piazza Grande di Parma, c. 1850.

Olio su tela. Parma, Galleria Nazionale.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)

La piazza Grande verso San Pietro, c. 1874

Stampa all'albumina, mm 237 x 315, montata su cartoncino, mm 333 x 438

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 44/12

Il taglio analogo a quello del quadro di Boccaccio permette di notare con facilità le modifiche intervenute nell'angolo sud-ovest della piazza Grande nell'arco di pochi decenni. I pittoreschi loggiati sovrapposti di palazzo Bondani, strutturalmente compromessi, hanno lasciato posto dal 1857 a una facciata neocinquecentesca, mentre l'eccentrica finestra sopra il portale di San Pietro è stata chiusa e sostituita da una targa con l'iscrizione *TU ES PETRUS* (poi smantellata nel penultimo restauro della chiesa, a ripristino dell'originaria soluzione di Petitet).

C.M.

LUIGI MARCHESI (Fontanelle, Parma, 1825-1862)

Veduta della piazza Grande di Parma, 1850

Acquarello su carta, cm 36 x 31. Parma, Fondazione Cariparma, F 2993

L'anno «1850», indicato dall'autore su questo studio preparatorio per la tela descritta subito dopo, permette di confermare, precisandola, l'ipotetica datazione di questa al 1849-50 già avanzata dagli studiosi. Il pittore registra uno dei lampioni a gas installati pochi anni prima nella piazza.

A.M.

LUIGI MARCHESI (Fontanelle, Parma, 1825-Parma 1862)

La piazza Grande di Parma, c. 1850

Olio su tela, cm 54,5 x 46,5. Parma, Galleria Nazionale, inv. 991

Nell'anno in cui anche Giulio Carmignani rappresentava la piazza con un'inquadratura orizzontale, analoga a quella di Giuseppe Boccaccio descritta sopra, Luigi Marchesi optava per lo stesso angolo sud-ovest, ma da una prospettiva di formato verticale e ancora più scorciata. Accomuna però le tre opere l'inconsueta abbondanza, per il genere del vedutismo, di figure che animano lo spazio. Senza dubbio il milenario utilizzo mercatale della piazza rendeva la folla variopinta, i tendoni multiformi e le svariate attività, tratti così caratteristici da sembrare irrinunciabili a chi desiderasse ritrarla. Qui il pittore scelse di sostituire i gruppi di figure a sinistra nel bozzetto con una processione in uscita dalla chiesa di San Pietro.

A.M.

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)

La piazza Grande con il palazzo del Governatore, c. 1859

Stampa all'albumina, mm 329 x 403, montata su cartoncino, mm 405 x 535

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 17/1

Ripresa da una finestra al primo piano di palazzo Bondani e databile per la presenza in loco dell'*Ara amicitiae*, smantellata nel 1859, la fotografia è scattata a mezzogiorno, come denunziano le ombre a perpendicolo: vi è immortalato il grande palazzo del Governatore, di ascendenza duecentesca, dotato di torre nel secondo Seicento dai Farnese e ulteriormente regolarizzato da Petitet nel 1760. Nonostante l'abbondanza di luce, gli apparecchi fotografici di allora necessitavano di lunghi tempi di posa, evidenti nell'evanescenza dei passanti in movimento durante la ripresa, a differenza di quelli fermi, che risultano più nitidi. Sotto il balcone sembra ancora intravedersi uno stemma borbonico.

C.M.

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)

La piazza Grande con il palazzo del Governatore e apparati festivi sabaudi, c. 1860

Stampa all'albumina, mm 315 x 410, montata su cartoncino, mm 418 x 535

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 17/2

L'immagine rappresenta forse un momento dei festeggiamenti organizzati dalla città di Parma in occasione della visita di Vittorio Emanuele II nel maggio 1860 (Rosati 1990, p. 77 ss.). Il fotografo si collocò probabilmente al primo piano di palazzo Bondani. Una gran folla assistette a questo evento, con reparti militari schierati tutt'intorno alla zona centrale della piazza, allestita con un palco d'onore, tende e festoni floreali, il tratto centrale della strada coperto con un tendone sorretto da otto pali e ornato di tricolori. Le bandiere del nuovo regno sventolavano anche dal balcone e dalla sommità della torre del palazzo.

C.M.



*Filippo Beghi,
La piazza Grande con il
palazzo del Governatore,
c. 1859. Stampa
all'albumina montata
su cartoncino. Parma,
Biblioteca Palatina.*



*Filippo Beghi,
La piazza Grande con il
palazzo del Governatore
e apparati festivi
sabaudi, c. 1860. Stampa
all'albumina montata
su cartoncino. Parma,
Biblioteca Palatina.*

Enrico Pezzani,
La Piazza Grande con il
Palazzo del Governatore,
c. 1874. *Stampa*
all'albumina montata
su cartoncino. Parma,
Biblioteca Palatina.
Carlo Gardini,
fotografia, 2011.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)
La Piazza Grande con il Palazzo del Governatore, c. 1874
Stampa all'albumina, mm 234 × 293, montata su cartoncino, mm 333 × 438
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 44/20

Ormai sostituiti i precedenti colonnotti paracarro, il quadrante settentrionale della piazza appare vuoto, ripreso durante il ventennio abbondante trascorso tra la demolizione dell'*Ara amicitiae* (1860) e l'inaugurazione (1883) del monumento a Vittorio Emanuele II dello scultore Astorri (il piacentino Enrico e non il parmigiano Luigi, come spesso riferito). Questo fu dapprima installato sul basamento residuo dell'*Ara* e in seguito trasferito, con più alto piedestallo, nella piazza Reale, davanti all'ex palazzo Ducale, per lasciar posto al bronzo di Davide Calandra dedicato a Giuseppe Garibaldi (1893). Il fotografo ha posto il cavalletto, un quarto d'ora prima dell'una, presso i portici del Municipio in asse con strada Cavour (già strada Santa Lucia), cogliendo una piazza completamente deserta e sgombra, a differenza di quanto accade oggi, in seguito alla collocazione dei vasti *dehors* ottenuti dai diversi bar della piazza.

C.M.



FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)
La piazza Grande con il palazzo del Municipio addobbato per festeggiamenti sabaudi, c. 1860
stampa all'albumina, mm 320 × 400,
montata su cartoncino, mm 411 × 474
Parma, Biblioteca Palatina,
Gabinetto disegni e stampe, c/6, 18

Probabilmente nella stessa occasione in cui scattò la fotografia analoga verso il palazzo del Governatore, Beghi si affacciò a una finestra del primo piano delle case a lato di San Pietro per documentare gli addobbi festivi del palazzo municipale. La ripresa testimonia con precisione l'antica lastricatura della piazza, con liste in pietra che disegnano un reticolo regolare tra le campiture ammattonate, cui risponde coerente il ritmo dei colonnotti.

C.M.



ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)
La piazza Grande con il palazzo del Municipio,
c. 1874
Stampa all'albumina, mm 238 × 320,
montata su cartoncino, mm 332 × 438
Parma, Biblioteca Palatina,
Gabinetto disegni e stampe, c/6, 44/14

L'immagine raffigura il lato orientale della piazza, con l'imbocco della strada Vittorio Emanuele II (oggi della Repubblica, già strada Maestra di San Michele) e il farnesiano palazzo del Comune, riedificato da Giambattista Magnani nel 1627, dopo che il crollo della torre civica (1606) aveva quasi distrutto l'edificio medievale. Nella nicchia del pilastro centrale spicca il monumento a Correggio di Agostino Ferrarini, inaugurato nel 1870, in occasione del primo congresso artistico nazionale, che la locale Accademia era riuscita a organizzare a Parma.

C.M.



*Non presente in mostra:
Luigi Marchesi,
Il cortile del Guazzatoio
della Pilotta, 1846.
Olio su tela. Firenze,
Galleria d'Arte Moderna.*

6. La zona della Corte

Ultimo nato dei tre poli urbani del potere, dopo quello civico e quello vescovile, il complesso della corte ducale – un sistema di residenze, servizi e giardini a cavallo del torrente – ricevette molte attenzioni da parte dei vedutisti, eccezion fatta, almeno fino alla metà del Settecento, per il palazzo Ducale. Questa lacuna iconografica si spiega col fatto che la residenza, provvisoriamente ricavata dai primi Farnese per assemblaggio di case preesistenti, fu a lungo sprovvista di facciate decorose e di una piazza appropriata. Anche il palazzo della Pilotta, voluto in seguito da Ranuccio I Farnese per ovviare al problema, restò incompiuto, né fu mai liberato lo spazio antistante previsto a sud verso la Ghiaia. Il palazzo divenne però sede delle collezioni farnesiane da un lato, dei servizi dall'altro. I duchi, specie durante le buona stagione, preferivano del resto risiedere nel palazzo del Giardino – collegato alla dimora urbana da un percorso fortificato – o nelle villeggiature di Sala e di Colorno, ove dalla fine del Seicento profusero ingenti somme e amarono ricevere, in particolare nella seconda, gli ospiti di maggior riguardo. Sul lato nord del palazzo urbano i primi Borbone realizzarono una nuova facciata e ingrandirono la serie di dipendenze negli isolati limitrofi (i palazzi di Riserva e dei Ministeri), creando un sistema moderno e dinamico, all'altezza di una corte internazionale. Per impulso del ministro Guillaume Du Tillot, nel 1766 fu poi iniziato – e non mai proseguito – un nuovo e monumentale palazzo Ducale su disegni di Petiot, per il quale si procedette alla demolizione di alcune parti della dimora farnesiana.

Sotto Maria Luigia, ad opera di Nicolò Bettoli, la piazza conobbe il suo assetto più convincente: benché superficiale, la riforma delle tre fronti e la messa a dimora di

un riquadro a platani conferirono decoro e un'inedita spazialità quadrata allo slargo oblungo generato dagli abbattimenti settecenteschi.

Questo riuscito assetto, celebrato da vedutisti e fotografi, fu via via sfigurato nel corso del Novecento: vennero demoliti dapprima i cavalcavia che univano i palazzi di Riserva e Ducale, infine i resti di quest'ultimo, seriamente ma non irrimediabilmente danneggiato durante il secondo conflitto mondiale.

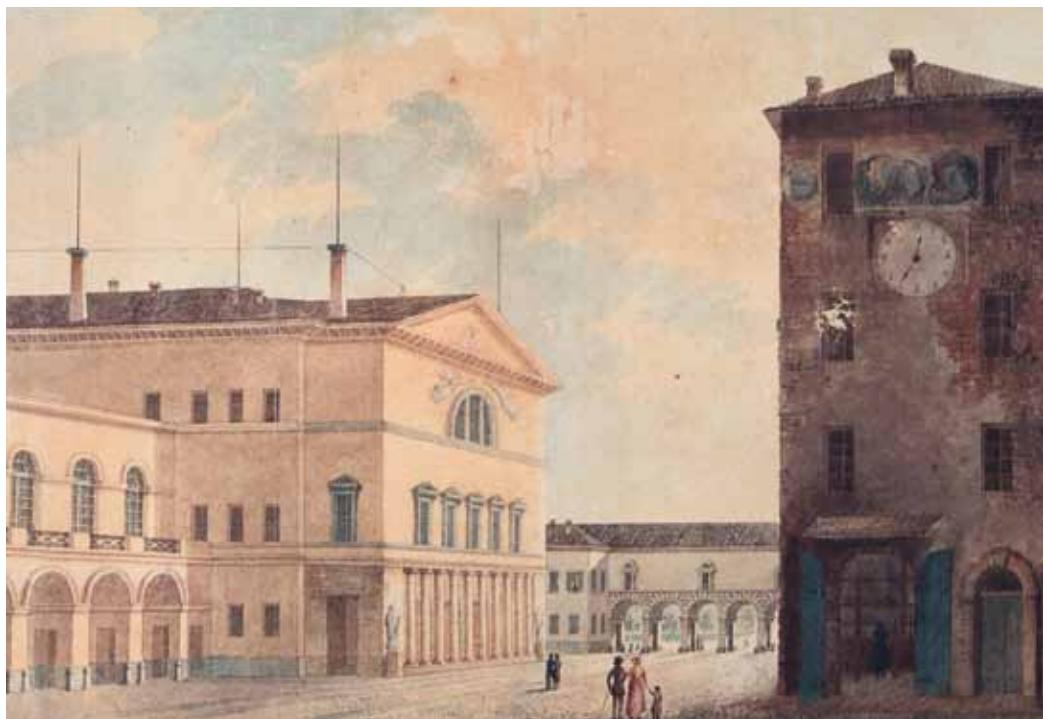
Finita la monarchia sabauda, il monumento a Vittorio Emanuele II di Enrico Astorri, eretto nel 1883 nella piazza Grande, in omaggio al Plebiscito, e poi spostato davanti al palazzo del Governo (ex Ducale), nella piazza detta allora Reale (oggi della Pace), fu distrutto da una bomba anarchica e infine sostituito dal monumento al Partigiano di Guglielmo Lusignoli e Marino Mazzacurati (1956); poco distante fu collocata l'ara verdiana, in origine al centro della grande esedra vicino alla stazione ferroviaria, semi-distrutta dalle bombe. Più recentemente, dopo innumerevoli concorsi e polemiche, la piazza della Pace è divenuta un vasto spazio verde, graditissimo dalla cittadinanza, quasi una prosecuzione nel centro del grande e prestigioso polmone costituito dal giardino Ducale, di uso pubblico dal 1866.

ANONIMO

Veduta prospettica del nuovo Teatro Ducale di Parma, post 1829

Acquarello su carta, mm 394 x 510. Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*

Sull'area del demolito monastero di Sant'Alessandro, il nuovo grande teatro voluto da Maria Luigia fu inaugurato nel 1829. Le ricche sale del ridotto facevano parte integrante del palazzo ducale, dal quale erano raggiungibili attraverso un cavalcavia fra il teatro e il Corpo di guardia, quest'ultimo poi innalzato



Anonimo, Veduta prospettica del nuovo Teatro Ducale di Parma, post 1829.

*Acquarello su carta.
Parma, Biblioteca Palatina.*

e trasformato nell'attuale sede della Provincia. L'acquarello è forse l'unica memoria visiva delle antiche case ubicate all'angolo tra lo slargo prospiciente il teatro e l'angusto vicolo della Steccata (attuale via Dante), danneggiate durante l'ultima guerra e ricostruite in posizione più arretrata nella forma odierna, per consentire una migliore visibilità del teatro (detto poi Regio) e della chiesa stessa.

C.M.

GIUSEPPE ALINOV (Parma, 1811-1848)

La piazza di Corte a Parma, c. 1830-32

Acquarello su carta, 16,5 x 27

Parma, Fondazione Cariparma, f 2385

L'immagine testimonia uno stato intermedio della revisione della piazza di Corte in età luigiana, appena terminati i lavori al Corpo di guardia, rappresentato sullo sfondo, dietro il quale si stagliano la chiesa della Steccata e il Teatro Nuovo (poi Regio), inaugurato nel 1829. Bettoli aumentò da uno a cinque i passaggi arcuati del cavalcavia, ripetendone simmetricamente il ritmo a destra del sobrio colonnato centrale, posto a protezione e ornamento dell'ingresso. Sulla destra, però, risultano ancora i due corpi di fabbrica disgiunti del palazzo ducale, sistemati alla meno peggio dopo le demolizioni pettitiane del 1766 e quindi unificati dalla nuova fronte di Bettoli nel 1833-1834.

C.M.



GIUSEPPE ALINOV (Parma, 1811-1848)

*Palazzo Ducale di Parma,
sec. XIX, quinto decennio*

Acquarello su carta, cm 26,9 x 38. Parma,
Fondazione Museo «Glaucio Lombardi», inv. 48

Questa notissima veduta, realizzata dallo stesso pittore della precedente, molto apprezzato da Maria Luigia, rappresenta la piazza di Corte finalmente ultimata, ripresa da via Melloni,

con il palazzo Ducale nell'aspetto assunto dopo la fine dei lavori condotti su disegno di Nicolò Bettoli (1833-1834), che mostrano il contrasto tra le nuove calibrate fronti ottocentesche e l'antica mole farnesiana retrostante. È una rappresentazione precisa e raffinata, animata da carrozze diligentemente condotte lungo le apposite corsie in pietra e da figurine di passanti, testimonianza esemplare del gusto sobrio ed elegante (Biedermeier) che caratterizzò la lunga ducea asburgica.

A.M.



Giuseppe Alinovi,
La piazza di Corte
a Parma, c. 1830-1832.
Acquarello su carta.
Parma, Fondazione
Cariparma.

Giacomo Giacopelli,
Palazzo Ducale di Parma,
c. 1833. Acquarello su
carta. Parma, Fondazione
Cariparma.

GIACOMO GIACOPPELLI (Parma, 1808-1893)

Palazzo Ducale di Parma, c. 1833

Acquarello su carta, cm 27,7 x 37,7. Parma, Fondazione Cariparma, f 2438

Padre del più noto Giuseppe, l'autore fu scenografo abile nella prospettiva, disciplina che insegnò all'Accademia dal 1857. In questo disegno la nuova facciata, meno ricca di dettagli (mancanza di camini, parafulmini e imposte), cromaticamente più carica rispetto alla notissima raffigurazione di Giuseppe Alinovi, potrebbe costituire un tentativo di visualizzazione preliminare dell'opera ancora in corso di esecuzione, al fine di valutarne l'effetto finale nel contesto della piazza.

C.M.

*Anonimo,
La «R. Biblioteca
di Parma» dal cortile della
Pilotta, c. 1890.
Aristotipo montato
su cartoncino. Parma,
Biblioteca Palatina.*

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)
Piazzale dei Platani con il Teatro Reinach, c. 1874
Stampa all'albumina, mm 334 × 301, montata su cartoncino, mm 438 × 332
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 44/15

Ripresa in tarda mattinata, la fotografia testimonia il diradamento dei platani luigini a favore del nuovo Politeama dell'architetto Pancrazio Soncini: offerto alla città da un banchiere di Francoforte, Oscar Reinach, che ottenne per questo il titolo di barone da Vittorio Emanuele II, l'edificio fu poi demolito in seguito ai danni riportati nel tragico bombardamento del 14 maggio 1944. Alla fine di strada Garibaldi si intravedono i tre archi della barriera San Barnaba, eretta sotto Maria Luigia da Antonio Cocconcelli. C.M.



ANONIMO
La «R. Biblioteca di Parma» dal cortile della Pilotta, c. 1890
Aristotipo, mm 290 × 382, montato su cartoncino, mm 518 × 721
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/5

Al di sotto degli archi della Pilotta si intravede l'antica sistemazione dell'accesso al ponte Verde. A differenza di oggi, i passaggi aperti erano soltanto due verso il cortile e uno verso il ponte. Dopo l'Unità, caduta la funzione di residenza sovrana, si pensò di rendere più permeabile l'edificio farnesiano ai flussi urbani, con l'apertura delle tre arcate, ancora esistenti, verso il Teatro Reinach e, più avanti, delle tre corrispondenti verso il nuovo ponte dedicato – in assonanza col nome del vecchio – a Giuseppe Verdi (1903). C.M.

Giacomo Giacopelli (Parma, 1808-1893)

Atrio della Pilotta in Parma, sec. XIX, metà

Olio su tavola, cm 34 x 39. Parma, Galleria Nazionale, inv. 1066

Forse identificabile con una *Prospettiva dello scalone Farnese* presentata alla Società di incoraggiamento nel 1865, il dipinto è una preziosa testimonianza di come si presentava, prima delle trasformazioni di secondo Ottocento, l'imbocco dello scalone monumentale della Pilotta – voluto da Ranuccio I e realizzato dallo scultore e architetto Simone Moschino all'inizio del Seicento, prima applicazione in Italia della tipologia «all'imperiale». Rispetto a oggi, risaltano una maggior presenza di intonaci e il vano illuminato da una finestra ancora aperto all'arrivo della prima rampa, una panchina e un lampioncino a gas, poi eliminati.

Giacomo Giacopelli,

Atrio della Pilotta

in Parma, sec. XIX, metà.

Olio su tavola. Parma,
Galleria Nazionale.



La parziale «forzatura scenografica dell'angolo visuale» può riconnettersi alla formazione di Giacopelli presso il pittore e scenografo Giuseppe Boccaccio (Viola 2001, p. 207), di cui continuò poi l'opera nel laboratorio di scenografia del maggior teatro parmense.

C.M.

Giovanni Contini (Parma, 1828-1912)

Interno del Teatro Farnese, ante 1867

Olio su tela, cm 79 x 99,5. Parma, Galleria Nazionale, inv. 645

Celebre sin dalla sua inaugurazione nel 1628, il teatro Farnese fu il primo spazio espressamente concepito per il melodramma, oltre che per i tornei e le naumachie organizzate dalla corte farnesiana. Il suo lento



Giovanni Contini,
Interno del Teatro Farnese,
ante 1867.
Olio su tela. Parma,
Galleria Nazionale.

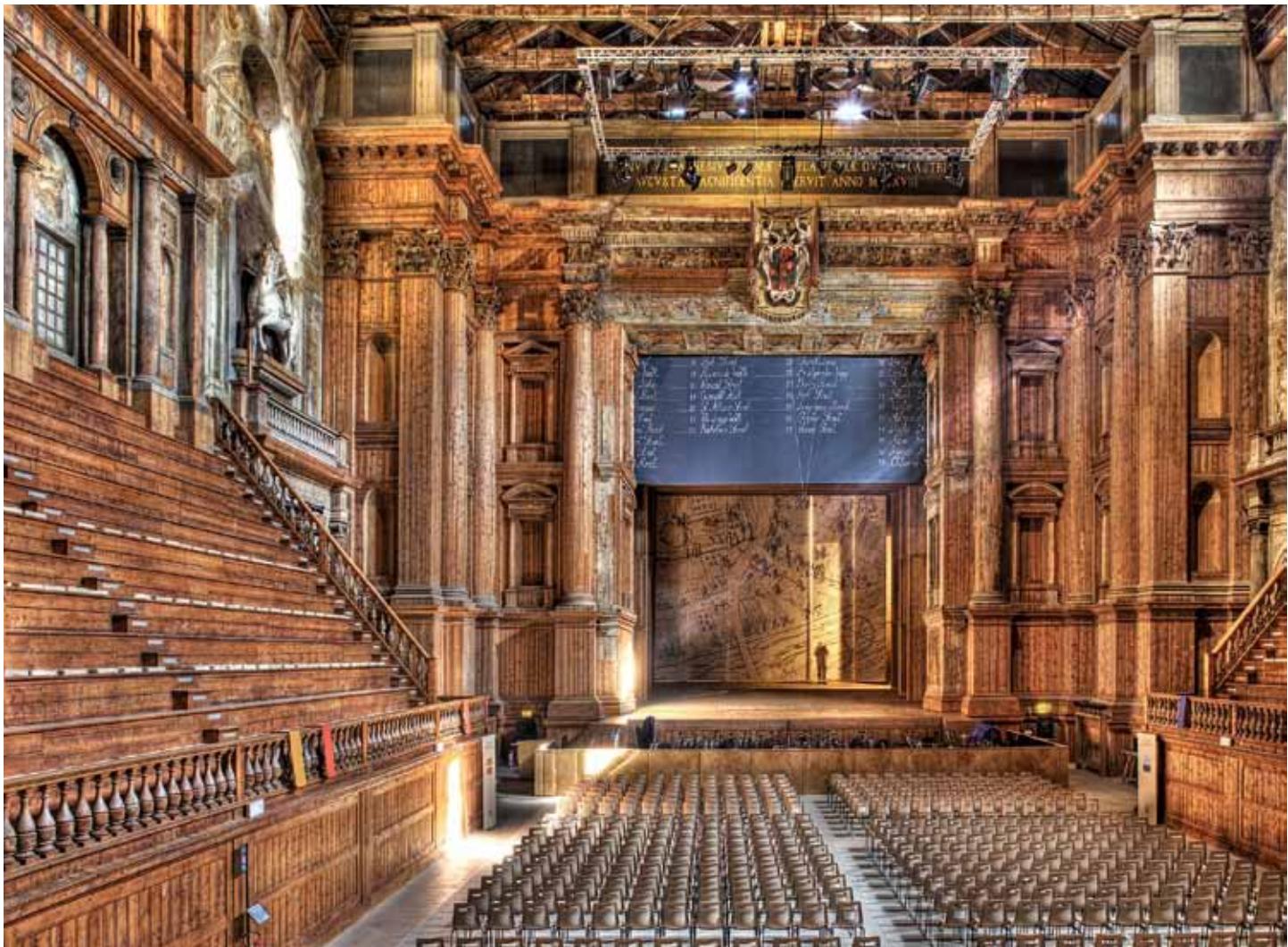
declino iniziò sotto i Borbone e si protrasse nell'Ottocento, come attesta il cattivo stato di conservazione dell'originale soffitto dipinto da Lionello Spada, di cui questa tela rappresenta una rara testimonianza (il soffitto fu smantellato e disperso nel 1867 – la Galleria Nazionale ne ha conservato soltanto due tavole). Il dipinto è importante anche perché, a differenza delle rare fotografie in bianco e nero di primo Novecento, testimonia, ancorché tardivamente, i colori originali delle strutture lignee, quasi completamente bruciate nel bombardamento della seconda guerra mondiale. Ricostruito negli anni Cinquanta reintegrando le parti superstiti, il Teatro Farnese è ritornato proprio nell'anno delle celebrazioni per il 150° anniversario dell'Unità italiana a ospitare, dopo circa tre secoli, spettacoli lirici, eredi del melodramma seicentesco che l'aveva inaugurato.

A.M.

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872), attr.
Il ponte Verde e il Torrione visconteo dalla Pilotta, post 1860

Stampa all'albumina, mm 235 x 289, montata su cartoncino, mm 269 x 322
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

La torretta intonacata di fresco sull'edificio delle vetrerie dovrebbe datare a poco dopo l'acquisto



della fabbrica da parte dei Bormioli (1854), permettendo di collocare lo scatto negli anni successivi all'Unità. L'ipotesi è corroborata anche dalle sponde metalliche del ponte, che sembrano di fattura recente e forse installate allo scopo di aprire al pubblico questo passaggio, riservato in precedenza esclusivamente alla Corte. C.M.

*Carlo Gardini,
fotografia, 2011.*

C.M.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)

ENRICO PELLANT (Parma, 1817-1877)
La Pilotta e il ponte Verde dal ponte di Mezzo, c. 1874

Stampa all'albumina, mm 215 x 289, montata su cartoncino, mm 332 x 438

Stampa all'acquaforte, mm 215 x 285, montata su cartoncino, mm 350 x 440. Parma, Biblioteca Palatina, Gabinetto disegni e stampe, c/6, 44/21.

La fotografia è scattata a mezzogiorno, con il greto assolato completamente sgombro di vegetazione che lascia perfettamente visibile il muraglione d'argine a difesa della Ghiaia e delle pertinenze già ducali. Sullo sfondo si scorge la recente stazione ferroviaria e alla sua sinistra la piccola, scura sagoma di un treno che attraversa il ponte. Attribuita ad anonimo e datata al 1865 circa (Rosati 1990, p. 103 s.), la lastra è stata in seguito ricondotta a Pezzani (Scarola 2002), poiché inserita nell'album conservato in Palatina a lui riferibile, e datata quindi ai primi anni Settanta, periodo a cui risalgono anche le altre, raccolte poi nel 1874. C.M.

C.M.

*Carlo Melli,
L'ex tipografia bodoniana
presso la Pilotta dal ponte
Verde, 1902.*

*Aristotipo montato
su cartoncino con cornice
stampata in oro. Parma,
Biblioteca Palatina.*

CARLO MELLI (Parma 1881- ?)
L'ex tipografia bodoniana presso la Pilotta dal ponte Verde, 1902
Aristotipo, mm 109 x 165, montato su cartoncino con cornice stampata in oro, mm 210 x 260
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, Foto Micheli Mariotti

L'immagine coglie dal ponte Verde l'aspetto della Pilotta verso il greto del torrente l'anno prima della costruzione del ponte Verdi, forse documentando l'avvio del cantiere nella parte inferiore dell'immagine. Il rapporto tra la mole farnesiana e il corso d'acqua si modificherà profondamente con la costruzione del Lungoparma nel 1903 e la successiva riforma dell'ala in cui operava Giambattista Bodoni, dovuta all'architetto Arturo Giarelli e destinata a sede dell'Istituto d'arte e dell'Accademia di belle arti, nelle forme che ancor oggi conserva. Figlio di Arturo Melli e Eugenia Loria, Carlo fu un fotografo dilettante di cui si conosce soltanto questa prova.

C.M.



CLAUDIO ALESSANDRI (Ramoscello, Parma, 1845-Nizza 1916)

Il ponte Verde in Parma, 1865
Olio su tela, cm 39,6 x 74,7. Parma, Galleria Nazionale, inv. 755

A fronte:

*Claudio Alessandri,
Il ponte Verde in Parma,
1865. Olio su tela. Parma,
Galleria Nazionale.*

*Carlo Gardini,
fotografia, 2011.*

Le vedute del torrente Parma con il ponte Verde e la Pilotta hanno una lunga tradizione, cominciata con un'incisione bibionesca del 1690, a metà Ottocento ha ispirato numerosi artisti topografi, come Guido Carmignani, maestro di Alessandri (*La città latente* 1995, p. 15, nr. 18). Il ponte, già esistente prima dei Farnese come passaggio difeso da due fortificazioni alle estremità, fu ricostruito sempre in legno nel 1777, prendendo il nome dal colore assunto dalle sue travi, o per tinta applicata o per effetto dell'umidità. Demolito nel 1903-04, si trovava spostato leggermente a sud rispetto a quello odierno in cemento armato, intitolato a Giuseppe Verdi. Sulla sinistra della veduta si notano la Pilotta con il caseggiato un tempo sede



*Enrico Pezzani,
Il palazzo del Giardino,
c. 1874. Stampa
all'albumina montata
su cartoncino. Parma,
Biblioteca Palatina.*

*Carlo Gardini,
fotografia, 2011.*



della tipografia bodoniana e più avanti il fabbricato con due archi che Paolo Gazola aveva realizzato a fine anni Cinquanta per la Scuola di scultura dell'Accademia, poi demolito nel 1927 per aprire il Lungoparma Mariotti. Sul lato destro si scorge la mole dell'Annunciata curiosamente incompleta.

C.M.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)

Il palazzo del Giardino, c. 1874

Stampa all'albumina, mm 218 × 289, montata su cartoncino, mm 333 × 438

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 44/22

La facciata del Palazzo del Giardino, pressoché identica a quella attuale, ma priva delle magnolie novecentesche che oggi la celano per buona parte, è ripresa a metà giornata dall'imbocco del viale in asse, abbellito da aiuole fiorite alternate a vasi in legno con agrumi ornamentali.

C.M.

Guido Carmignani,
Aranciera nel giardino
Ducale, 1857.

Olio su cartone. Parma,
Galleria Nazionale.



GUIDO CARMIGNANI (Parma, 1838-1909)

Aranciera nel giardino Ducale, 1857

Olio su cartone, cm 30,1 × 38,5. Parma, Galleria Nazionale, inv. 1122

Il pittore rappresenta l'edificio voluto da Maria Luigia nel 1840 per ospitare in inverno gli agrumi del giardino di Parma. Descritta nel volume *Monumenti e munificenze di Maria Luigia* (1845), l'aranciera fu realizzata sul lato orientale del Giardino, dove si trova tuttora, benché profondamente modificata. Lunga quasi ottanta metri, aveva volte a crociera e ampie finestre su entrambi i lati per dare luce alle piante. Il piccolo dipinto fu presentato nel 1857, col titolo *La reale aranciera colla esposizione*, alla mostra della Società di incoraggiamento, dove lo acquistò il conte Giuseppe Simonetta, direttore dell'Accademia. Rappresenta un'esposizione di fiori e piante esotiche – in primo piano a destra un altissimo cactus – visitata da eleganti dame e gentiluomini della Parma ancora borbonica.

A.M.



7. Il complesso episcopale

Centro del potere vescovile a Parma fin dal Medioevo, la piazza del Duomo con il suo complesso di edifici costituisce ancora oggi una delle più alte e significative espressioni della storia religiosa, culturale e artistica della città.

Nell'Ottocento le forme architettoniche medievali – romaniche e soprattutto gotiche – conobbero una riscoperta e un rilancio da parte della cultura romantica europea. Non a caso, il Battistero, uno dei massimi capolavori tra le architetture della sua epoca, fu il primo edificio antico di Parma a conoscere un'edizione a stampa, quella di Michele Lopez, apparsa nel 1864, con dettagliatissimi rilievi architettonici e figurativi dello Studio Toschi. I vedutisti parmensi riconobbero nelle strade circostanti e negli interni della Cattedrale scorci di genuina capacità evocativa, dei quali eseguirono spesso più repliche.

Prima che la fotografia potesse agevolmente raffigurare interni poco illuminati, alcuni pittori fissarono velocemente con il colore, accanto a riti e gesti di ordinaria quotidianità, i momenti più significativi delle maggiori ceremonie religiose e civili.

Giuseppe Giacopelli, attr., Processione del viatico lungo il fianco destro del Duomo di Parma, post 1885 (?).

Olio su tela. Parma, Fondazione Cariparma. Carlo Gardini, fotografia, 2011.

GIUSEPPE GIACOPELLI (Parma, 1838-1903), attr.
Processione del viatico lungo il fianco destro del Duomo di Parma, post 1885 (?)
Olio su tela, cm 52,5 x 41,4.
Parma, Fondazione Cariparma, F 2354

La tela, plausibilmente attribuita a Giuseppe Giacopelli, documenta un angolo della città molto apprezzato dai vedutisti parmensi e rimasto praticamente immutato. Scenografo e professore di prospettiva come il padre Giacomo, l'artista si posiziona nella via del Seminario (odierna via Cardinal Ferrari) e inquadra il fianco del Duomo sulla sinistra, il palazzo del Seminario maggiore sulla destra e la chiesa di San Giovanni Evangelista sul fondo. Lo scorcio, suggestivo e monumentale, ha il suo punto di fuga in uno dei campanili più celebrati della città. Lo stesso soggetto appare in uno studio e in una tela non finita entrambi presso la Pinacoteca Stuard di Parma, con attribuzione – contestata – a Luigi Marchesi. Ad animare l'imponente cornice monumentale, il pittore inserisce la processione che portava casa per casa il sacramento agli infermi: il sacerdote avanza seguito da una piccola folla di parenti e amici delle persone alle quali è destinato il viatico. La probabile datazione dell'opera può desumersi dal fatto che la parete del Duomo appare già regolarizzata, come si mostra tuttora, forse in seguito ai lavori condotti in facciata nel 1883-1886 e comunque in armonia con gli interventi del 1880-1885 sulla fronte e il lato ovest del prospiciente Seminario – intesi, questi, all'isolamento del Battistero e a una più definita monumentalizzazione del gruppo episcopale. A.M.



*Pietro Dall'Olio, Duomo
di Parma, ante 1887.
Stampa all'albumina
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.*



PIETRO DALL'OLIO (Poviglio, Reggio Emilia, 1839-Parma 1889)

Duomo di Parma, ante 1887

Stampa all'albumina, mm 401 × 272, montata su cartoncino, mm 500 × 336

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

La ripresa è stata effettuata a metà pomeriggio e mostra ancora i lampioni dell'illuminazione a gas, poi rimossi, e i quattro leoncini lapidei ai lati delle porte minori della cattedrale, in seguito collocati all'interno del tempio e oggi nel Museo diocesano.

Filippo Beghi,

La Cattedrale di Parma
riprese da un'altana
in strada San Nicolò,
sec. XIX, terzo quarto.

*Stampa all'albumina
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.*

C.M.

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)

La Cattedrale di Parma ripresa da un'altana in strada San Nicolò, sec. XIX, terzo quarto

Stampa all'albumina, mm 300 × 265, montata su cartoncino, mm 439 × 330

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/4, 46

La posizione privilegiata permette al fotografo di riprendere quasi frontalmente il grandioso prospetto settentrionale del Duomo, la cui percezione è sempre stata più limitata, rispetto a quella degli altri lati, a causa della ristretta via del Consorzio. Ciò potrebbe anche spiegare l'assenza di significative vedute pittoriche di questo lato del monumento. La cuspide conica del campanile risulta già rivestita dalla copertura in rame recentemente colpita da un fulmine, che ha danneggiato seriamente la sottostante struttura originaria a terrecotte smaltate policrome.

C.M.





ENRICO PEZZANI (att. 1867-c. 1874)

Le absidi della cattedrale di Parma, c. 1874

Stampa all'albumina, mm 335 × 408, montata su cartoncino, mm 482 × 630

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 44/2

Se non fosse per il lampione a gas e i residui di intonaco sull'esterno della sagrestia dei Consorziali, eliminati nei successivi restauri, la fotografia di Pezzani sembrerebbe scattata oggi.

Enrico Pezzani,

Le absidi della cattedrale
di Parma, c. 1874.

Stampa all'albumina
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.

c.m.

GIACOMO GIACOPPELLI (Parma, 1808-1893)

La cripta del Duomo di Parma, sec. XIX, metà

Olio su tavola, cm 43 × 52. Parma, collezione privata

Anche questa inedita tavoletta, firmata «Giacopelli» in basso a destra e attribuibile a Giacomo come la tela successiva, riprende il tema della cripta, ma con diversa angolazione, portandosi verso la negletta cappella degli Innocenti o di Sant'Agnese, alla cui *Apparizione* è dedicata la bella pala di Michelangelo Anselmi che s'intuisce dietro la colonna ed è tuttora sull'altare settecentesco. Nel dipinto è virtuosisticamente descritto il gioco delle ombre delle colonne, dei balaustri degli inginocchiatosi e della figura femminile in piedi, moltiplicate sul pavimento da tre fonti di luce: le due finestre ai fianchi dell'altare e l'apertura sul lato destro, verso la cappella della Madonna delle Grazie. In un ritmo serrato di linee verticali annerite dal controluce, le colonne e i balaustri enfatizzano la luminosità che a fatica penetra nell'ambiente oscuro, riflettendosi sulle volte a crociera protagoniste della porzione superiore del dipinto.

A.M.



Giacomo Giacopelli,
La cripta del Duomo
di Parma, sec. XIX, metà.
Olio su tavola. Parma,
collezione privata.

GIACOMO GIACOPPELLI (Parma, 1808-1893)
Coro nel sotterraneo del Duomo di Parma, sec. XIX, metà
Olio su tela, cm 46 × 47. Parma, collezione privata

Tra i temi favoriti dai pittori prospettici, la cripta della cattedrale occupa un posto particolare, grazie ai pittoreschi effetti di luce laterale che punteggiano un ambiente basso, ritmato da fitti sostegni e volte a crociera e immerso nell'oscurità, interrotta soltanto dai riflessi di luce sui preziosi marmi antichi delle colonne (scoperti sotto intonaci di età moderna negli anni Trenta dell'Ottocento), sui parati d'altare e sugli arredi lignei patinati dalla cera e dall'uso. Questa veduta inedita, titolata e firmata «Giacopelli» sul verso, e data plausibilmente a Giacomo nella scritta sulla cornice, illustra la zona riservata al coro, ossia la cappella di Sant'Ilario, patrono di Parma, raffigurato nella grande tela di Antonio Balestra che qui s'intrevede sull'altare settecentesco. L'ambiente è illuminato in maniera diseguale dalle finestre laterali all'altare, fornito di tutto punto, verso cui sono rivolti i sedili lignei di varie tipologie, allineati tra le colonne e un leggio. Sulla destra della finestra si riconosce il bellissimo monumento sepolcrale del canonico Siro Anghinolfi opera di Bartolomeo e Prospero Spani (1539). Due chierici e una fedele animano la prospettiva.

A.M.

PIETRO DALL'OLIO (Poviglio, Reggio Emilia, 1839-Parma 1889)
Sotterraneo nel Duomo di Parma, ante 1887
Stampa all'albumina, mm 275 × 375, montata su cartoncino, mm 336 × 500
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

L'ampia inquadratura consente al fotografo di riprendere la parte centrale della cripta e due dei suoi tre bracci: quello principale a est, con il coro e l'altare dedicato al maggior patrono di Parma, sant'Ilario, e quello a sud, con l'altare-sepolcro dedicato a san Bernardo degli Uberti. La cripta si presenta con i fusti delle colonne già liberati dall'intonaco, in seguito agli interventi del quarto decennio dell'Ottocento, e con gli stessi arredi lignei ritratti da Giacopelli. Ancor più evidente che nelle vedute pittoriche è, nella lastra, l'incrocio delle ombre sul pavimento, quale risulta da molteplici fonti di luce con incidenza quasi orizzontale.

C.M.



Pietro Dall'Olio,
Sotterraneo nel Duomo
di Parma, ante 1887.
Stampa all'albumina
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.



Guido Carmignani,
Veduta laterale interna
della Cattedrale di Parma,
c. 1871.

Olio su tela. Parma,
collezione Michelotti.

GUIDO CARMIGNANI (Parma, 1838-1909)

Veduta laterale interna della Cattedrale di Parma, c. 1871
Olio su tela, cm 71 x 91. Parma, collezione Michelotti

Quest'opera, non finita né firmata, rientra nel genere della pittura d'interni prediletta da Luigi Marchesi, maestro dell'autore dal 1852, dopo Giuseppe Boccaccio, presso la scuola di paesaggio dell'Accademia di Parma. Il tipo di inquadratura rimanda all'uso dell'apparecchio stereoscopico a cui l'autore si era acco-

*Giacomo Giacopelli,
Interno del Duomo
di Parma durante la
benedizione della
bandiera della Guardia
nazionale, 1848.*

*Olio su tela. Parma,
Galleria Nazionale.*

stato, durante il soggiorno parigino (1857-1858), presso l'atelier del fotografo parmigiano Carlo Saccani. Attestano questa poco indagata dimensione artistica di Carmignani i suoi reportage fotografici relativi ad alcuni monumenti cittadini (1867) e all'alluvione nella zona del convento di Santa Caterina (1868). Si tratta di una delle due vedute dell'accesso al presbiterio del Duomo di Parma prodotte dall'autore, in parte su appunti precedenti, intorno al 1871 (al 1877 per Tassi 1980, p. 127 s.): il campo visivo comprende qui l'atrio e la porta d'ingresso a nord, di fianco alla cappella di Santa Teresa, la grande scalinata anteposta al transetto, parte della navata centrale con i matronei sovrastanti, l'organo monumentale e alcuni arredi come gli antichi banchi e l'acquasantiera, posti in primo piano. Lo stemma visibile sulla parasta frontale è – forse sintomaticamente – quello del vescovo «lealista» Felice Cantimori (1854-1870). È un interno assai suggestivo, volutamente privo di figure, nel quale veri protagonisti sono l'architettura e la luce del primo mattino, che proviene dagli oculi della cupola correggesca e si riflette sulle pareti e sulla scalinata. Un'atmosfera resa ancor più realistica dalla descrizione dello stato consunto di pareti e pavimenti.

M.M.

GIACOMO GIACOPELLI (Parma, 1808-1893)

Interno del Duomo di Parma durante la benedizione della bandiera della Guardia nazionale, 1848
Olio su tela, cm 66,5 x 89,4. Parma, Galleria Nazionale, inv. 565

Il dipinto fu probabilmente commissionato dall'Accademia nei mesi tumultuosi in cui il governo provvisorio incentivò gli artisti locali a celebrare la liberazione dai Borbone, che però fu assai breve, ritornando





questi l'anno seguente (*Galleria Nazionale* 2001, p. 207). La veduta è preziosa testimonianza dell'entusiastica coesione sociale generata dai valori del Risorgimento, che contagio anche parte delle gerarchie ecclesiastiche. Come in altre città italiane (nella vicina Piacenza l'esito del plebiscito di annessione al Piemonte nel 1848 fu proclamato nella basilica di San Francesco), una chiesa importante, qui la Cattedrale, fu vetrina sacra del nuovo corso politico. Tra ali di militari, di autorità e di folla, il vessillo tricolore con lo scudo dei Savoia al centro fu benedetto sull'altare. Si noti che le bandiere lungo la navata presentano un'irregolare disposizione dei colori. Il verde e il rosso sono ripresi nel lungo tappeto e nei parati che rivestono i pilastri e il parapetto del gremito matroneo.

Luigi Marchesi, Interno della Cattedrale di Parma, c. 1857-1859. Olio su tela. Parma, Galleria Nazionale.

Carlo Gardini, fotografia, 2011.

A.M.

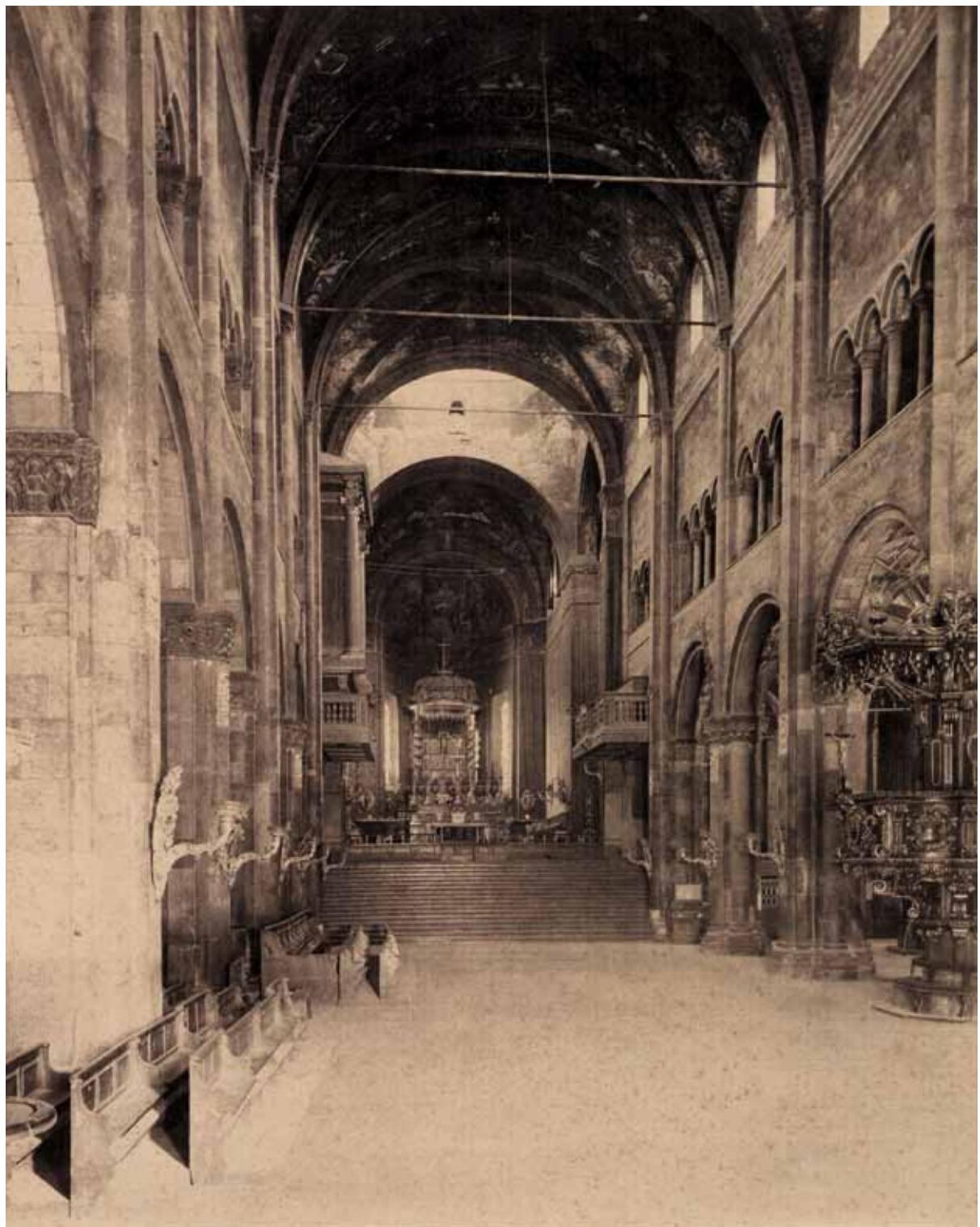
LUIGI MARCHESI (Fontanelle, Parma, 1825-Parma 1862)
Interno della Cattedrale di Parma, c. 1857-1859
Olio su tela, cm 65,5 x 50. Parma, Galleria Nazionale, inv. 94

Rispetto al proprio dipinto con la navata centrale del Duomo durante la predica, realizzato circa un decennio prima (nella stessa Galleria, inv. 596), Marchesi sceglie qui di rappresentare in diagonale dalla navata sinistra la maestosa gradinata cinquecentesca che conduce all'elevato presbiterio, traguardando il transetto destro. Il tempio è vuoto, animato soltanto da un chierico nell'ombra lontana del presbiterio, da una famiglia agiata presso l'acquasantiera, e da una povera donna accovacciata vicino alla discesa in cripta: collocazioni, queste, che potrebbero alludere ai rispettivi ruoli dei personaggi, emblemi dei tre stati sociali. Acquistata nel 1859 e subito collocata in posizione d'onore nella sala ovale della Pinacoteca, questa affascinante tela fu tra le poche selezionate a rappresentare Parma alle esposizioni nazionale di Firenze (1861) e internazionale di Londra (1862).

*Pietro Dall'Olio,
Interno del Duomo
di Parma, c. 1887.
Stampa all'albumina
montata
su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.*



*A fronte:
Fratelli Alinari,
Parma – Cattedrale.
L'interno (XIII secolo),
1880-1890. Stampa
all'albumina montata
su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.*



PIETRO DALL'OLIO (Poviglio, Reggio Emilia 1839-Parma 1889)

Interno del Duomo di Parma, c. 1887

Stampa all'albumina, mm 356 x 258, montata su cartoncino, mm 499 x 335

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

È interessante confrontare questo scatto con quello, più o meno contemporaneo, di Alinari. La fotografia è parte di una serie di immagini volte a documentare la città che furono presentate alle esposizioni di Parma del 1887 e di Bologna del 1888. I raggi di luce dalle finestre sul lato meridionale indicano che il fotografo parmense lavorò nel primo pomeriggio. Si notino i bracciali appesi ai pilastri, qui coperti da apposite fodere in tessuto. Dall'Olio esercitava in strada Benedetta, già dei Servi, 8 (di rimpetto all'Ospedale militare), iscritto alla Camera di commercio come conduttore di litografia (altra fonte indica un'attività databile dal 1876 al 1888). Da una pubblicità apparsa sulla «Gazzetta di Parma» risulta titolare di fotografia e litografia annessa alla Casa di provvidenza. Partecipò, venendo premiato, all'esposizione di Milano del 1881, alla prima esposizione internazionale di Firenze del 1887, mentre all'esposizione industriale e scientifica di



Parma dello stesso anno ottenne la medaglia d'oro per riproduzioni fotografiche di dipinti e per litografie. Nel successivo 1888 fu all'esposizione emiliana di Bologna con un assortimento di fotografie e riproduzioni che gli valsero la medaglia d'argento. Cessò definitivamente ogni attività il 31 maggio 1889.

R.S.

FRATELLI ALINARI, *Parma – Cattedrale. L'interno (XIII secolo)*, P.º I.º N.º 15465, 1880-1890

Stampa all'albumina, mm 255 x 197, montata su cartoncino, mm 400 x 270

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, Foto Micheli Mariotti

L'immagine, riprodotta nell'edizione del 1905 della *Guida di Parma* di Laudedeo Testi, ben documenta il progresso della tecnica fotografica che, negli ultimi decenni dell'Ottocento, favorì decisamente le riprese d'interno dei monumenti, di per sé complicate dalla scarsa luminosità. Gli Alinari furono i pionieri di una campagna fotografica nazionale sui tesori artistici d'Italia, ancor oggi di assoluto riferimento. La ditta nacque nel 1854, dopo che Leopoldo Alinari era attivo da qualche anno (1852) in via Cornina. Il primo catalogo, stampato in un solo foglio nel 1856, comprendeva una serie di palazzi, dipinti, chiese ed alcuni paesaggi di ambito toscano. Dopo il primo periodo, nel quale le foto furono commercializzate dal calcografo Luigi Bardi, la ditta iniziò ad espandersi e a meritare importanti committenti, come quella del principe Alberto d'Inghilterra per le riproduzioni dei disegni di Raffaello. Il secondo catalogo a stampa edito nel 1863, seguito da una versione in francese del 1866, li enumera tutti. Alla morte di Leopoldo, fu Giuseppe a dirigere l'azienda.

da per 27 anni. Sotto la gestione di Giuseppe e Romualdo, il catalogo Alinari si arricchì sempre più di opere d'arte; la fotografia di paesaggio corrisponde a circa un decimo delle opere in catalogo. Negli anni Ottanta, con l'intervento di Vittorio, figlio di Leopoldo, furono intraprese campagne fotografiche sistematiche più strettamente legate al paesaggio e alla veduta, riordinate e inventariate insieme alle precedenti dallo stesso Leopoldo nel catalogo del 1896, con la numerazione tutt'ora in essere.

R.S.

ENRICO SARTORI (Parma, 1831-1888)

Uscita dal palazzo Vescovile e Ingresso al Duomo di Parma, 1883

Olio su cartone, cm 37,1 x 67,3. Parma, Diocesi, palazzo Vescovile

Le due inedite vedute, incornicate insieme e sormontate dallo stemma vescovile di Giovanni Andrea Miotti, con la divisa IN EXERCITU NOSTRO DUX DEUS EST ET SACERDOTES EJUS, sono state eseguite dal vero il 28 gennaio 1883. Esse raccontano la presa di possesso della diocesi di Parma da parte di mons. Miotti, che vi sarebbe rimasto – in fama di «patriota» – sino alla morte nel 1893. A destra Sartori registra l'uscita del corteo dall'episcopio verso la porta della Cattedrale. La figura del presule spicca sotto al dorato baldacchino processionale. La piazza, gremita, è chiusa dalla facciata del palazzo ancora nella foggia tardobarocca voluta dal vescovo Camillo Marazzani (1737), prima dei confusi restauri che l'avrebbero in parte riportata a forme romane nei primi decenni del Novecento. Sartori evoca efficacemente gli altri due edifici del complesso episcopale grazie alle ombre proiettate sull'episcopio dal sole mattutino, che disegnano i profili del Battistero e del campanile del Duomo. A sinistra il pittore si sposta all'interno della Cattedrale per riprendere l'ingresso del vescovo, in un'ardita situazione di scorci con l'esterno, risolta in un virtuosistico gioco di figure e tagli di luce e di ombra.

A.M.



ENRICO SARTORI (Parma 1831-1888)

Omelia del Vescovo

e Pontificale nel Duomo di Parma, 1883

Olio su cartone, cm 37,1 x 63,1

Parma, Diocesi, palazzo Vescovile

Con queste due immagini, ugualmente inedite e collegate alle precedenti, Sartori completa il suo *reportage* pittorico, rappresentando in quella di destra un momento della messa pontificale, con tre officianti e il nuovo vescovo sulla cattedra con baldacchino bianco; in quella di sinistra l'omelia di mons. Miotti – teologo e letterato di fama, oltre che «patriota» – dal pulpito barocco della navata maggiore, ancora in loco. Entrambe le vedute testimoniano l'utilizzo di sontuosi parati cremisi, guarniti d'oro, a rivestire i pilastri delle navate e le pareti del coro.

A.M.

Carlo Gardini,
fotografia, 2011.

A fronte:
Enrico Sartori,
Uscita dal palazzo
Vescovile e Ingresso al
Duomo di Parma, 1883.
Olio su rame. Parma,
Diocesi, palazzo Vescovile.

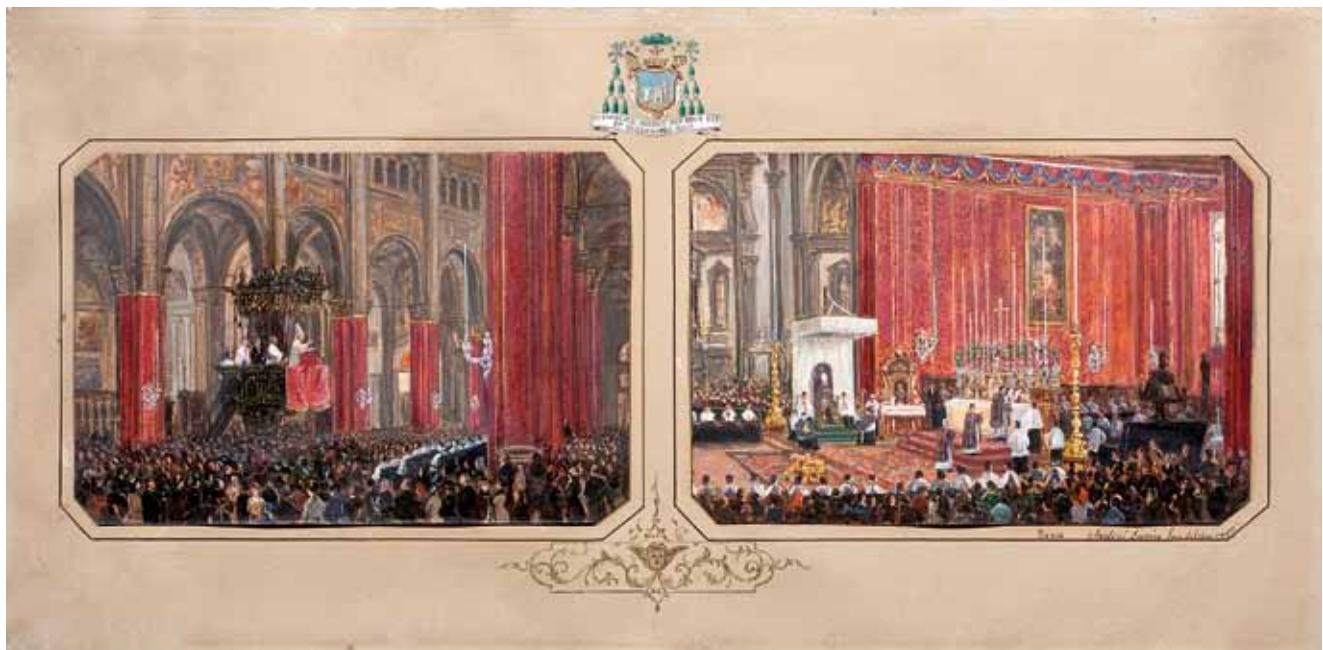
ENRICO SARTORI (Parma, 1831-1888)

Il Sinodo tenuto nella Cattedrale di Parma, 3 ottobre 1878

Olio su cartone, cm 40,3 x 45. Parma, Diocesi, palazzo Vescovile

Questo quadro rappresenta un precedente nella produzione di Sartori come *reporter* delle cerimonie episcopali. L'episodio immortalato è il sinodo diocesano – a quasi tre secoli dall'ultimo, e comunque il primo dopo l'Unità d'Italia – indetto nel 1878 dal vescovo Domenico M. Villa, che resse la diocesi parmense per un decennio (1872-1882), lasciando un positivo ricordo della propria azione catechistica e pastorale (più incline a una restaurazione illuminata che a revisioni e aggiornamenti sociali), nonché della personale generosità con cui beneficiò poveri e ammalati. Con una certa forzatura, prospettica finalizzata a mostrare il vescovo sulla cattedra, il pittore inquadra la navata centrale e quella destra del Duomo allestite per il sinodo con un altare mobile, sulla sinistra, e banchi, tribune e pulpito, dal quale un prelato si rivolge ai presenti.

A.M.



*Enrico Sartori,
Omelia del Vescovo
e Pontificale nel Duomo
di Parma, 1883.*

*Olio su cartone. Parma,
Diocesi, palazzo Vescovile.*

*Enrico Sartori,
Il sinodo tenuto
nella Cattedrale di Parma,
3 ottobre 1878.*

*Olio su cartone. Parma,
Diocesi, palazzo Vescovile.*



*A fronte:
Ermogene Tarchioni dis.,
Tito Boselli inc.
nello Studio Toschi,
Veduta prospettica
del Battistero,
da Michele Lopez,
Il Battistero di Parma,
Parma, G. Ferrari,
1864, tav. I.*

Fotomontaggio della sezione del Battistero verso l'altare e della semipianta inferiore corrispondente
da MICHELE LOPEZ, *Il Battistero di Parma*, Parma, per i tipi di G. Ferrari, 1864, tavv. v e ii
(GIUSEPPE BERTOLUZZI dis., PIETRO SOTTILI inc. nello Studio Toschi)
La sezione è integrata dal fotomosaico di una porzione degli affreschi restaurati nel 1986-1992
(«Fotoscientifica» di Broia e Finzi, Parma)

A Parma il Battistero fu il primo monumento antico cui si dedicò una monografia completa di un dettagliato rilievo architettonico e decorativo. L'impresa editoriale e scientifica fu iniziata, per il testo, avanti il 1830 da Michele Lopez (1795-1879), archeologo e direttore del Museo di antichità. La stesura subì però gli indugi delle varie incombenze dell'autore, oltre che l'ostilità scientifica del dottissimo abate Giuseppe Barbieri (1774-1852), impietoso «censore» della Deputazione di storia patria per le province di Parma e Piacenza a spese della quale lo scritto di Lopez, con un volume di tavole, doveva finalmente vedere la luce nel 1864 per i tipi di Giacomo Ferrari – caso estremo di divario cronologico e culturale fra progetto e pubblicazione. Quarant'anni prima era iniziato – con un sintomatico primato dell'illustrazione sul testo – anche il lavoro per le diciassette tavole illustrate, affidato a Giuseppe Bertoluzzi, professore di ornato e prospettiva all'Accademia di Parma, mancato nel 1828 e autore di studi storici sul Battistero (apparsi postumi nel 1830). Tolte alcune, di mano di Bertoluzzi, le tavole furono poi disegnate ed incise quasi tutte (tredici) nello studio e sotto la direzione di Paolo Toschi, responsabile dell'opera (morto nel 1854), in cui egli volle coinvolti principalmente i suoi allievi Pietro Sottili ed Ermogene Tarchioni. Nella produzione dello studio, continuata dopo la morte del maestro sotto la guida di Carlo Raimondi, esse costituiscono un caso eccezionale che, fra spunti eruditi e nuovi interessi romantici (il medioevo), ben s'inserisce però nel clima di filologica preparazione al Risorgimento caratteristico della scuola parmense di incisione. Quando *Il Battistero di Parma* uscì finalmente, nel 1864, non mancarono i dubbi, non solo commerciali, su un'opera concepita con criteri illustrativi degli anni Venti/Trenta, quando ormai circolavano sul mercato nazionale edizioni di soggetto analogo realizzate con i meno costosi procedimenti litografici e addirittura fotografici – la concorrenza dei quali era da tempo avvertita, anche da Toschi. Né mancarono aspre critiche alle pagine di Lopez, pur consapevole egli stesso, nell'avvertenza premessa al volume, de «i molti progressi che fecero gli studi in quanto riguarda il medio evo» rispetto a quando egli aveva iniziato il suo lavoro. Il montaggio proposto presenta la sezione verso l'altare tratta dall'opera di Lopez abbinata alla semipianta corrispondente e a una porzione del fotomosaico realizzato a partire dalla completa campagna di riprese effettuate prima e dopo i recenti, esemplari restauri svolti col sostegno dalla Fondazione Cariparma (1986-1992). Questa organica mole di scatti ha consentito sia di guidare il recupero storico dell'apparato pittorico e scultoreo, sia di installare un sistema di consultazione multimediale presso il Museo diocesano di Parma.

ERMOGENE TARCHIONI (Parma 1810-Parigi 1861), dis., TITO BOSELLI (Parma, 1803-1847) inc.
Veduta prospettica del Battistero, da MICHELE LOPEZ, *Il Battistero di Parma*, Parma, Ferrari, 1864, tav I
Incisione su rame, mm 469 x 318. Parma, collezione privata

La prima tavola della monografia di Lopez, disegnata da Ermogene Tarchioni e incisa da Tito Boselli nello Studio Toschi, è significativamente una veduta prospettica e pittorica – l'unica dell'opera – che presenta il monumento nel suo contesto urbano, non ancora isolato dal vicino Seminario, sulla sinistra. G.F.



Veduta prospettica del Battistero



PIETRO SOTTILI (Parma, 1803–post 1873), dis. e inc.
Spaccato generale sulla linea B A della Pianta inferiore
da MICHELE LOPEZ, *Il Battistero di Parma*, Parma, per i tipi di G. Ferrari, 1864, tav. vi
Incisione su rame, mm 467 × 318. Parma, collezione privata

La sesta tavola, disegnata e incisa da Sottili, è una delle quattro da lui aggiunte successivamente (non reca la dicitura «nello Studio Toschi»): essa mostra lo «Spaccato generale» del monumento, visto in sezione sull'asse di sud-ovest.

G.F.

DEOGRATIAS LASAGNA (Voltaggio, Alessandria, 1825–Parma 1896)
Battesimo, sec. XIX, quinto decennio (?)
Olio su tela, cm 63 × 49. Parma, Collezione privata

Il pittore documenta qui non tanto l'avvenuta celebrazione di un battesimo signorile quanto l'imponenza e l'eleganza del portale meridionale del Battistero da dove tradizionalmente uscivano, come in questo caso, i neobattezzati. Lo scorciò è però idealizzato: sulla destra si osserva infatti parte della facciata della Cattedrale, in realtà non visibile da questo lato. Deogratias Lasagna, allievo di Biagio Martini presso l'Accademia di Parma e dedito ai generi pittorici più disparati, realizzò questa veduta probabilmente intorno agli anni Quaranta, prima

del soggiorno in America. L'opera rispecchia il gusto miniaturistico dell'artista, attento allo scorci prospettico, alla giusta proporzione delle figure accanto alla mole dell'edificio, alla luce mattutina che colpisce il portale e all'apertura sul fondo che conferisce ariosità alla scena.

F.A.

ENRICO PEZZANI (att. 1867–c. 1874)
Il Battistero di Parma, c. 1874
Stampa all'albumina, mm 360 × 388,
montata su cartoncino, mm 439 × 332
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*,
c/6, 44/4

La ripresa pomeridiana mostra la rosea pietra del Battistero, ricoperta in prevalenza da pesanti «croste nerastre», e l'edificio del Seminario, ancora dotato dello spigolo originario verso la piazza. Questa conformazione concorda con la datazione al 1874 circa della serie di lastre dedicate da Pezzani ai monumenti parmensi. I lavori di parziale ricostruzione del Seminario, intesi qui all'isolamento del Battistero dagli edifici che lo serravano dappresso, furono infatti avviati sotto il vescovo Domenico M. Villa nel 1880, ricostruendo arretrato di alcuni metri l'attuale muro su via XX Marzo (allora borgo della Macina), lungo la linea dalla torre del Duomo a vicolo San Moderanno. Il cantiere fu ultimato dal vescovo Andrea Miotti nel 1885, ma per questa parte i lavori erano già conclusi nel 1884.

G.F.

PIETRO DALL'OLIO
(Poviglio, Reggio Emilia, 1839–Parma 1889)
Battistero di Parma, c. 1884
Stampa all'albumina, mm 400 × 276,
montata su cartoncino, mm 498 × 335
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

La ripresa mostra i lavori di ultimazione della nuova fronte occidentale del Seminario, ormai arretrata e smussata nello spigolo verso la piazza. Si notino i lampioni dell'illuminazione a gas, poi rimossi, e i rapporti chiaroscurali del palazzo Dalla Rosa a fianco del Battistero, diversi dagli attuali.

C.M.



A fronte:

Deo gratias Lasagna,
Battesimo, sec. XIX,
quinto decennio (?).
Olio su tela. Parma,
collezione privata.

Enrico Pezzani,
Il Battistero di Parma,
c. 1874. Stampa
all'albumina montata
su cartoncino. Parma,
Biblioteca Palatina.

Pietro Dall'Olio,
Battistero di Parma,
c. 1884. Stampa
all'albumina montata
su cartoncino. Parma,
Biblioteca Palatina.

*Filippo Beghi,
La chiesa di San Giovanni
Evangelista ripresa
da un'altana in strada
San Nicolò, c. 1860.
Stampa all'albumina
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.*





8. *San Giovanni Evangelista e altre chiese*

Il clima culturale e politico della Restaurazione e i frequenti moti rivoluzionari del Risorgimento incentivarono nel pubblico e negli artisti più moderati il gusto per le vedute di edifici religiosi. In questa sezione appaiono sia esterni di templi grandiosi e piccole chiese, sia interni di luoghi di culto, cippe, cappelle, sagrestie e spezierie monastiche.

I vedutisti ripresero le chiese di Parma – alcune delle quali colpite dalle soppressioni napoleoniche (1805-1810), da utilizzi militari sotto i secondi Borbone (1849-1859) e infine dalle «leggi eversive» del nuovo Stato unitario (1866-1867) – inserendole in contesti affollati o rarefatti e solitari, ma sempre al centro dell’attenzione, quasi a enfatizzarne il ruolo cruciale nello sviluppo della società civile e la funzione di riferimento morale in un’età in cui si sgretolavano i valori consolidati della tradizione di *ancien régime*. Anche per questo, forse, essi documentarono di rado eventi liturgici solenni e memorabili, legati semmai all’ufficialità del complesso episcopale, e indugiarono più volentieri su momenti di religiosità intima e raccolta, con vere e proprie «scene di genere» in versione clericale, ove i protagonisti non sono alti prelati, ma sagrestani e perpetue, chierichetti e mendicanti, frati e novizi.

I complessi ecclesiastici più frequentati a Parma da pittori e fotografi, oltre alla Cattedrale, furono naturalmente quelli di maggior interesse artistico e architettonico, come la Steccata, San Rocco, Santa Maria del Quartiere e San Francesco del Prato, ma uno soprattutto attrasse le loro attenzioni: San Giovanni Evangelista, l’antico e prestigioso monastero benedettino soppresso da Napoleone, ripopolato da Maria Luigia, concesso all’Amministrazione militare da Carlo III, restituito da Luisa Maria e nuovamente soppresso con l’annessione agli Stati piemontesi (i Benedettini vi sarebbero ritornati solo nel 1920). Il sito, ormai non più monastico, fu così raffigurato, non senza declinazioni nostalgiche, in ogni scorcio, nobile o modesto – dall’imponente chiesa rinascimentale alla suggestiva sagrestia cinquecentesca, dalla spezieria barocca ai pittoreschi cortili interni.

*Giuseppe Alinovi,
Cortile nell'abbazia
San Giovanni Evangelista
verso borgo Retto, sec.
XIX, prima metà.*

*Olio su carta applicata
su cartone. Parma,
Fondazione Cariparma.*

*Carlo Gardini,
fotografia, 2011.*



*A fronte:
Salvatore Marchesi,
Un cortile
nel già convento
di San Giovanni, 1870.
Olio su tavola. Parma,
Galleria Nazionale.*

*Carlo Gardini,
fotografia, 2011.*



GIUSEPPE ALINOVY (Parma 1811-1848)

Cortile nell'abbazia San Giovanni Evangelista verso borgo Retto, sec. XIX, prima metà

Olio su carta applicata su cartone, cm 34 × 40.

Parma, Fondazione Cariparma, f 2439

Il cortile delle cucine del cenobio benedettino, scelto a soggetto dal pittore, è profondamente mutato nell'ultimo secolo, ma presenta ancora alcune caratteristiche che ne consentono l'identificazione. Sono infatti scomparsi i due grandi camini al centro della veduta e sono state tamponate le aperture a sinistra per ricavare la cosiddetta cappella musicale, di cui restano ancora visibili le curiose arcate su colonne binate, parte di un portico seicentesco a probabile servizio delle cantine monastiche, raffigurato anche da Giuseppe Giacopelli (Galleria Nazionale, inv. 1139), ma con scorcio quasi opposto. L'assenza di figure, l'erba incolta e i muri sbrecciati conferiscono alla veduta un senso di silenzio e di decadenza. A.M.



SALVATORE MARCHESI (Parma, 1852-1926)

Un cortile nel già convento di San Giovanni, 1870

Olio su tavola, cm 49,9 × 41,5. Parma, Galleria Nazionale, inv. 674

«Imprevedibile per un giovane appena diciottenne» (Copertini 1971, p. 114), quest'opera fu esposta, con altri tre dipinti dell'autore, alla mostra tenutasi a Parma in occasione del Primo congresso artistico nazionale (1870). Entrò in Galleria l'anno seguente, quando fu estratta dalla Società di incoraggiamento. Si tratta probabilmente del primo lavoro in cui Salvatore raffigurò il monastero che aveva ispirato allo zio Luigi quadri famosi (ad es., Galleria Nazionale, inv. 102 e 765) e avrebbe in seguito suggerito al nipote oltre una dozzina di scene (un suo acquarello di soggetto analogo, forse uno studio preparatorio per quest'opera, fu esposto alla «Mostra retrospettiva del paesaggio parmense dell'Ottocento» nel 1936, nr. 148). Lo scorci rappresenta l'angolo di un cortiletto oggi identificabile con quello – assai rimaneggiato – al civico 21/b di borgo Retto, decisamente alterato, ma ancora connotato dallo stesso portone carraio nella muraglia di recinzione. C.M.

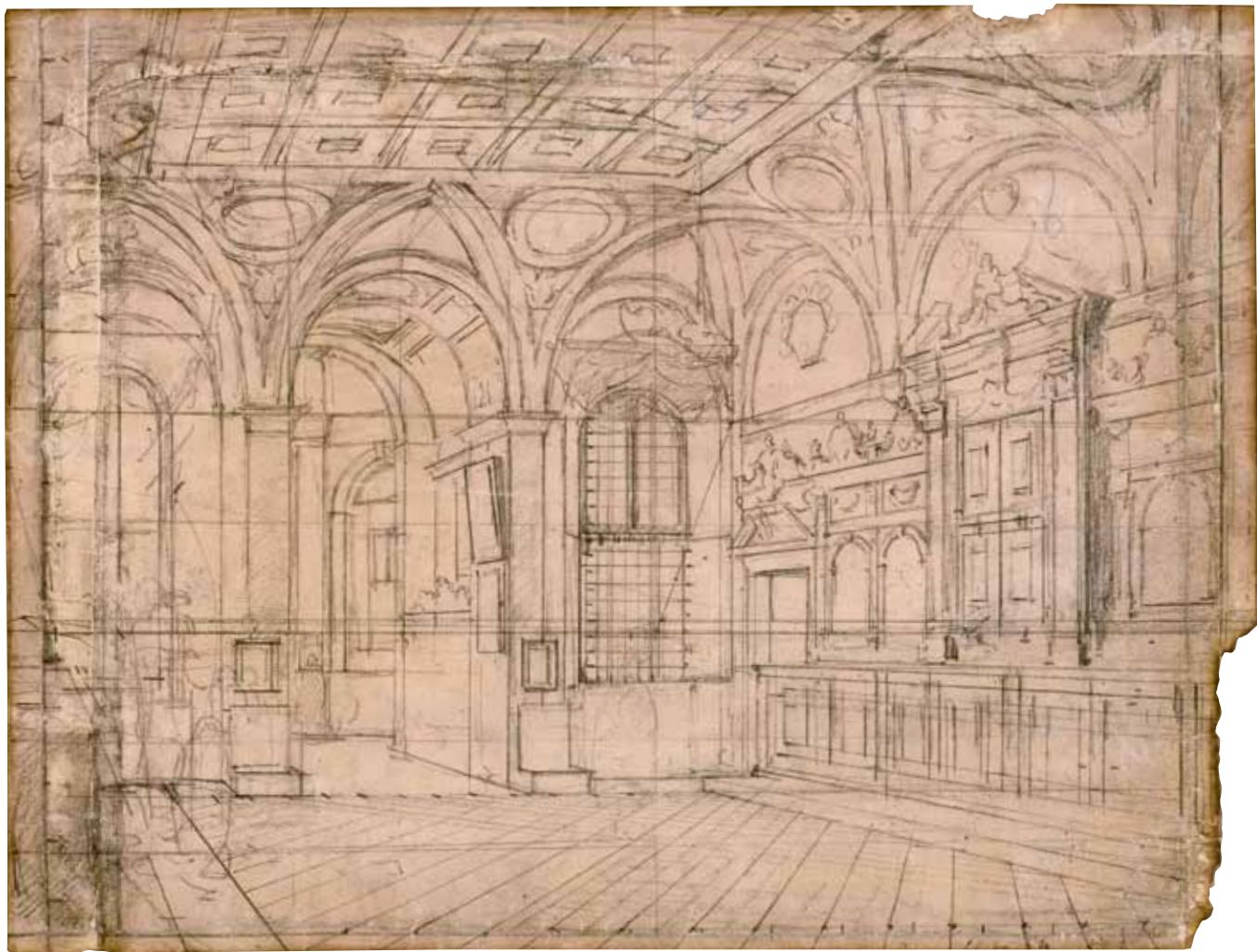


LUIGI MARCHESI (Fontanelle, Parma, 1825-Parma 1862)

Studio prospettico della sagrestia di San Giovanni, 1857

Disegno a lapis su carta, cm 26 × 33. Parma, collezione privata

L'inedito disegno preparatorio al successivo olio della Galleria Nazionale (inv. 102) e/o alle altre versioni (o repliche) note è preziosa testimonianza del *modus operandi* di Marchesi e più in generale dei pittori d'interni, fondato sull'attenta resa prospettica dello spazio da rappresentare. La maggior parte delle linee curve risulta tracciata a mano libera sulla griglia preparata a tavolino dal pittore, che ha impiegato invece righello e squadra per le linee di fuga, gli spigoli dei volumi principali e le scanzioni regolari dei riquadri del pavimento e delle inferriate alle finestre. In casi come questo, lo schema prospettico era dunque laboriosamente costruito a partire da un preliminare e accurato rilievo architettonico dell'ambiente. A tali faticose operazioni, risparmiate al fotografo (e al pittore che basava la composizione su lastre fotografiche), il vedutista affiancava un abbozzo a



*Luigi Marchesi,
Studio prospettico della
sagrestia di San Giovanni,
1857. Disegno a lapis
su carta. Parma,
collezione privata.*

colori, colto nel miglior momento di luce, per fissare l'atmosfera generale e le varianti cromatiche delle superfici. Con questi ausili, poteva infine procedere alla stesura dell'opera, il più delle volte all'interno del proprio studio.

C.M.

LUIGI MARCHESI (Fontanelle, Parma, 1825-Parma 1862)
La sagrestia della chiesa di San Giovanni a Parma, 1857
Olio su tela, 60 x 75. Parma, Galleria Nazionale, inv. 102

La veduta della sagrestia benedettina è senz'altro una delle più rinomate opere del pittore, frequentemente esposta e più volte replicata, ma sempre con varianti. Grazie alla continuità d'uso, l'ambiente è rimasto sostanzialmente inalterato. Marchesi ha saputo tradurre sulla tela lo studio abbozzato sul disegno oggi in mostra, restituendone i particolari caratterizzanti e animandolo di figure silenziose, intente a preparare la celebrazione della messa. Il dipinto fu sorteggiato dal duca Roberto I alla mostra della Società di incoraggiamento del 1857 e trattenuto nella sua collezione privata. Entrato poi nella Pinacoteca, venne inviato all'Esposizione nazionale di Firenze del 1861, dove si aggiudicò la medaglia d'oro per la classe XXIII di pittura.

A.M.



*Luigi Marchesi,
La sagrestia della chiesa
di San Giovanni a Parma,
1857. Olio su tela. Parma,
Galleria Nazionale.*

*Carlo Gardini,
fotografia, 2011.*



*Nelle pagine seguenti:
Salvatore Marchesi,
Sagrestia di San Giovanni
Evangelista – Restauro,
1883-1886.*

*Olio su tela. Parma,
collezione Michelotti.*

SALVATORE MARCHESI (Parma, 1852-1926)

Sagrestia di San Giovanni Evangelista – Restauro, 1883-1886
Olio su tela, cm 92 × 135. Parma, collezione Michelotti

Quest'opera, firmata in basso a sinistra, fa parte del gruppo d'interni di chiese e conventi eseguiti dall'autore tra il 1870 e il 1886. Salvatore Marchesi, nipote di Luigi già allievo di Guido Carmignani nel corso di paesaggio all'Accademia di Parma, seppe applicare con tale maestria gli effetti luministici ed intimistici da accostarsi ai Migliara, ai Bisi e agli Inganni, i maestri italiani di questo genere pittorico. La sua brillante carriera accademica lo portò ad assumere dal 1886 il ruolo di professore di prospettiva all'Istituto di belle arti di Palermo. L'opera rivela l'incanto di un luogo ai più sconosciuto ma assai suggestivo, quello della sagrestia, descrivendolo insieme al lavoro abituale delle persone impegnate nella pulizia e nel restauro della suppellettile liturgica. In una composizione studiata, benché apparentemente casuale, all'interno di una griglia prospettica bifocale, l'ambiente e i suoi arredi sono restituiti con assoluta precisione; la luce proveniente da nord-est impreziosisce e riscalda un'atmosfera austera solo in apparenza, ma resa familiare dalla naturalezza dei gesti dei protagonisti.

M.M.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)

La facciata e il campanile della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma, c. 1874

Stampa all'albumina, mm 319 × 235,
montata su cartoncino, mm 438 × 332

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 44/9

La ripresa pomeridiana rivela una situazione pressoché immutata della piazza davanti al monastero benedettino e tramanda i lacerti di decorazione ad affresco, in seguito perduti, sulla facciata a destra della chiesa.

C.M.

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)

Il campanile e la cupola di San Giovanni Evangelista, ante 1872

Stampa all'albumina, mm 258 × 192,
montata su cartoncino, mm 336 × 250

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*,

Foto Micheli Mariotti

L'angolazione della ripresa è identica a quella più ampia dello stesso Beghi, pure esposta in mostra, ma scattata dal piano inferiore del medesimo edificio in strada San Nicolò.

C.M.

PIETRO DALL'OLIO (Poviglio, Reggio Emilia, 1839-Parma, 1889)

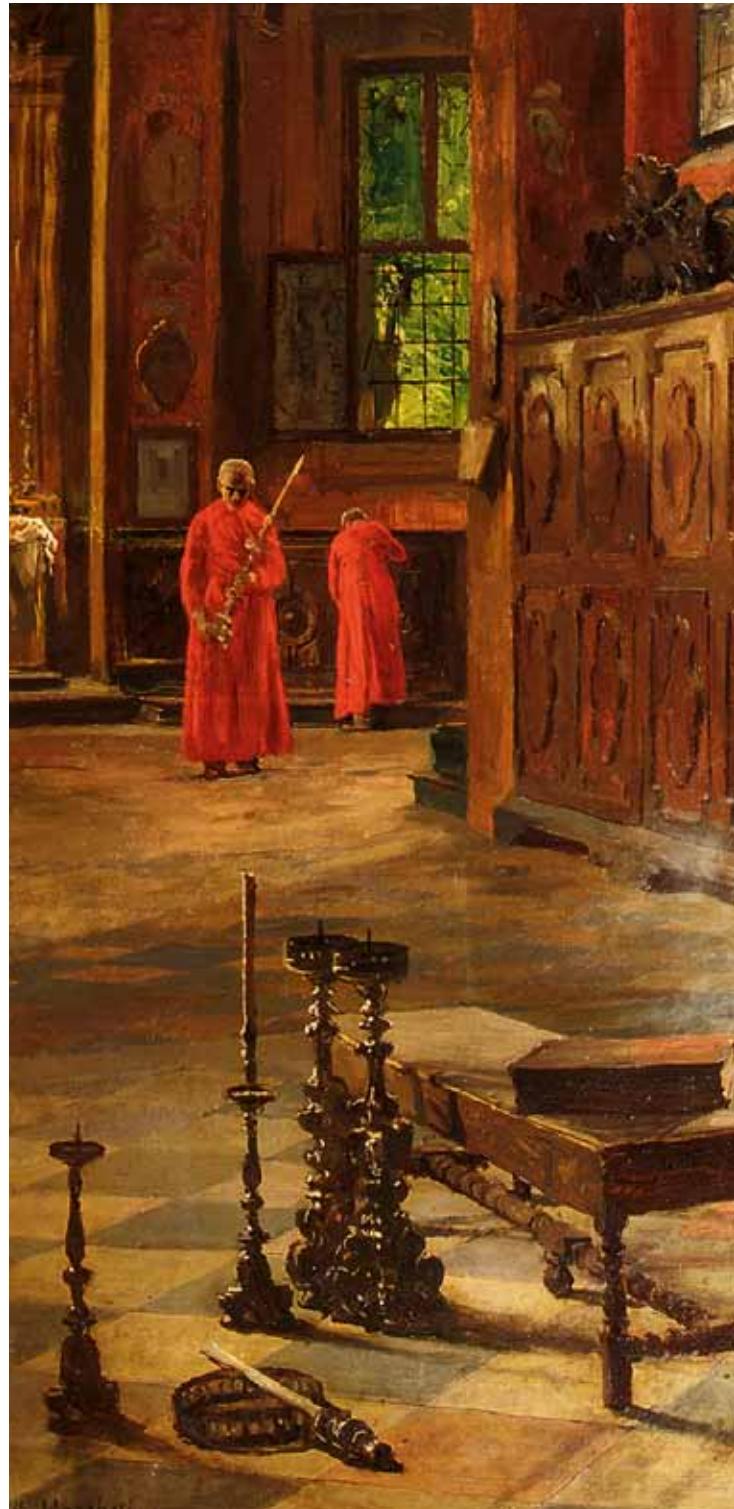
Sacristia nella Chiesa di San Giovanni Evangelista in Parma,
ante 1887

Stampa all'albumina, mm 263 × 365,
montata su cartone, mm 336 × 500

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

Lo scatto documenta la fortuna di questa bella sagrestia cinquecentesca presso gli artisti parmensi. Il fotografo, però, a differenza dei colleghi pittori, non inquadra la parete con le finestre, ma quelle più illuminate sul lato opposto, evitando così il rischio di sovrapposizione.

C.M.





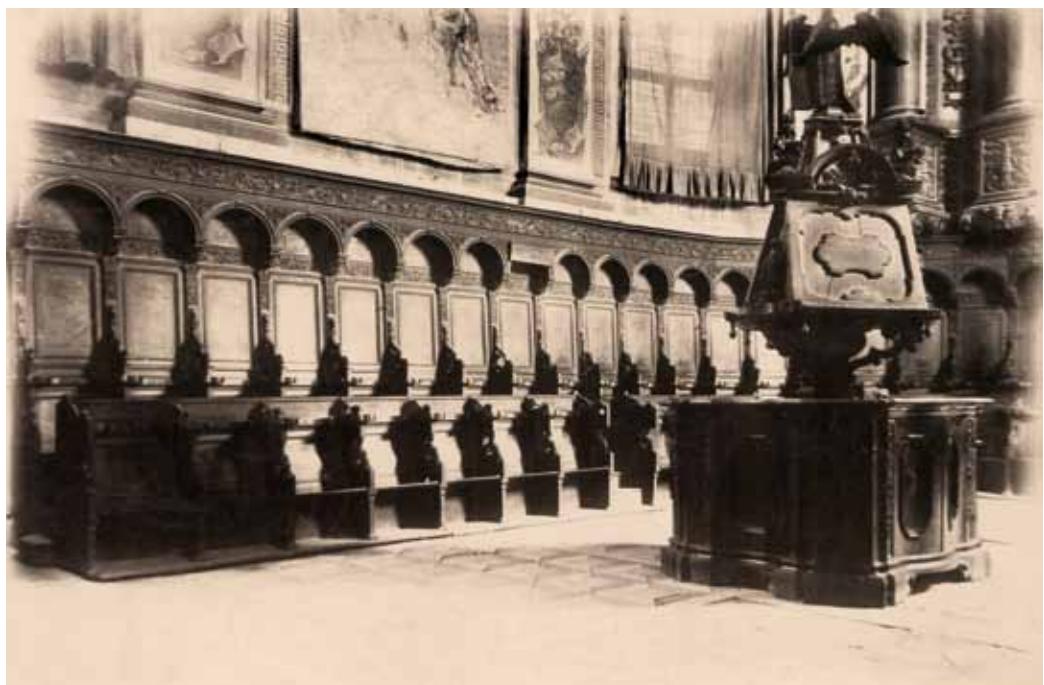


*Pietro Dall'Olio,
Sacristia nella chiesa di
San Giovanni Evangelista
in Parma, ante 1887.*

*Stampa all'albumina
montata su cartone.
Parma, Biblioteca
Palatina.*

*Pietro Dall'Olio,
Coro nella chiesa di
San Giovanni in Parma,
ante 1887.*

*Stampa all'albumina
montata su cartone.
Parma, Biblioteca
Palatina.*





Pietro Dall'Olio,
Interno della chiesa
di San Giovanni,
ante 1887.
Stampa all'albumina
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.

*Pietro Dall'Olio, attr.,
Spezieria di San Giovanni
Evangelista, ante 1887,
particolare.*

*Stampa all'albumina
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.*

PIETRO DALL'OLIO (Poviglio, Reggio Emilia, 1839-Parma, 1889)
Coro nella chiesa di San Giovanni in Parma, ante 1887
Stampa all'albumina, mm 242 × 378,
montata su cartone, mm 335 × 500
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

Al pari della sagrestia, anche il coro di San Giovanni Evangelista attrasse i pittori locali, in particolare Salvatore Marchesi, di cui restano diverse opere sul tema, una delle quali molto lodata da Camillo Boito (*Luigi e Salvatore Marchesi* 1998, p. 21). Qui il fotografo pare quasi influenzato dagli scorci diagonali dei suoi colleghi vedutisti, con il monumentale leggio barocco che si staglia sulla fuga di scranni rinascimentali del coro, non diversamente da quanto accade nella tela, però «in controparte», di Salvatore Marchesi (1883-1885).

C.M.

PIETRO DALL'OLIO (Poviglio, Reggio Emilia, 1839-Parma 1889)
Interno della Chiesa di San Giovanni, ante 1887
Stampa all'albumina, mm 338 × 260,
montata su cartoncino, mm 500 × 335
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

La chiesa si presenta pressoché uguale allo stato odierno, eccettuata la presenza del pulpito mobile e una diversa dotazione di sedili. La consunzione del bel pavimento a tessere policrome di marmo e laterizio suggerisce la possibilità di anticipare la foto alla fase precedente i restauri progettati da Luigi Rondani negli anni Settanta e compiuti nel 1880, dei quali dà notizia la «Gazzetta di Parma» il 22 giugno di quell'anno.

C.M.



PIETRO DALL'OLIO
(Poviglio, Reggio Emilia, 1839-Parma 1889), attr.
*Particolare della Spezieria
di San Giovanni Evangelista, ante 1887*
Stampa all'albumina, mm 256 × 200,
montata su cartoncino, mm 330 × 250
Parma, Biblioteca Palatina,
Gabinetto disegni e stampe, c/6

Ancora una volta un fotografo insegue gli scorci già inaugurati dai pittori: lo stesso ambiente dell'antica spezieria benedettina (che Du Tillot aveva tolto ai monaci e dato in esercizio laico fin dal 1766), ossia la sala detta delle Sirene dalle figure intagliate nelle scanse seicentesche, era infatti stata raffigurata da Luigi Marchesi, in una tela del 1860 (Torino, Galleria d'arte moderna, inv. 323), dal lato opposto ma con analoga luce di taglio dalla finestra laterale.

C.M.

GIULIO CARMIGNANI (Parma, 1813-1890)
Veduta della chiesa del Quartiere, 1840/41
Olio su tela, cm 57 × 73
Parma, Fondazione Cariparma, F 3087

È oggi possibile dare un nome e una data all'inedito dipinto recentemente entrato nelle collezioni Cariparma come opera anonima. Si tratta infatti, con ogni probabilità, di quello esposto al Palazzo del Giardino nel 1841 e descritto da Carlo Malaspina: «Si incontra un dipinto del Sig. Carmignani che è una copia prospettica della nostra chiesa del Quartiere con alquante figure o macchiette presentanti spiritosamente una rissa popolana. La verità, la disinvoltura, il colorito e le proporzioni col vero sono



lodate da tutti in questo dipinto, nel quale il giovane dilettante lascia travedere una felice attitudine nel da lui prediletto passatempo» (da «Il Facchino», cit. in *Mecenatismo e collezionismo* 1974, p. 142). L'identificazione del dipinto, con un'importante veduta prospettica della fabbrica seicentesca e delle aggiunte di XVIII secolo, è rilevante per due ragioni. Da un lato, essa permette di anticipare di oltre dieci anni la più precoce opera databile di Giulio (finora attestata al 1853 nella veduta della Pilotta dal greto del Parma in collezione privata: *La città latente* 1995, p. 15). Dall'altro, mostra con quali strumenti da autodidatta e insieme con quanta applicazione il giovane tipografo – abbandonata la cura dell'avviata azienda di famiglia – maneggiasse tavolozza e pennelli. La soddisfazione di esporre in pubblico questo dipinto e riceverne gli elogi della critica fu probabile sprone per Giulio a proseguire nella strada intrapresa. La veduta è certamente successiva al 1840, quando Maria Luigia rinnovò l'Ospedale degli incurabili annesso alla chiesa (rifacendone il prospetto, qual è appunto ritratto nel quadro, sulla destra del tempio); e documenta uno scorcio dall'attuale via Imbriani (già del Quartiere), preziosa testimonianza degli ultimi edifici verso la chiesa, demoliti nel Novecento per creare l'ampia piazza antistante.

Giulio Carmignani,
Veduta della chiesa del
Quartiere, 1840/41.
Olio su tela. Fondazione
Cariparma.

Stanislao Campana,
La chiesa del
Quartiere in Parma,
1852. Olio su tela.
Parma, Fondazione
Cariparma.



STANISLAO CAMPANA (Pannocchia, Parma, 1794-Parma 1864)

La chiesa del Quartiere in Parma, 1852

Acquarello su carta, cm 28 × 21,4. Parma, Fondazione Cariparma, F 2313

La piccola veduta riprende al tramonto il corpo prismatico della chiesa farnesiana da un'angolazione oggi perduta a causa degli alti condomini edificati nel Novecento al termine delle *carrare* di San Giuseppe (corrispondenti all'omonimo borgo odierno). Esperto vedutista e sovente sostituto del maestro Boccaccio alla scuola di paese in Accademia, Stanislao Campana ritrae qui, quasi nostalgicamente in pieno periodo borbonico, la chiesa per la quale, su commissione di Maria Luigia (1835), aveva dipinto un'importante *Deposizione* di gusto carraccesco (oggi nel palazzo Vescovile) destinata al secondo altare di sinistra.

Erminio Fanti, Calesse con musicisti in piazza di paese (Chiesa di Santa Croce a Parma), 1888.
Olio su tela. Parma, Fondazione Cariparma.
Carlo Gardini, fotografia, 2011.
C.M.



ERMINIO FANTI (Parma, 1821-1888)

Calesse con musicisti in piazza di paese (Chiesa di Santa Croce a Parma), 1888

Olio su tela, cm 51,3 × 40,1. Parma, Fondazione Cariparma, F 2325

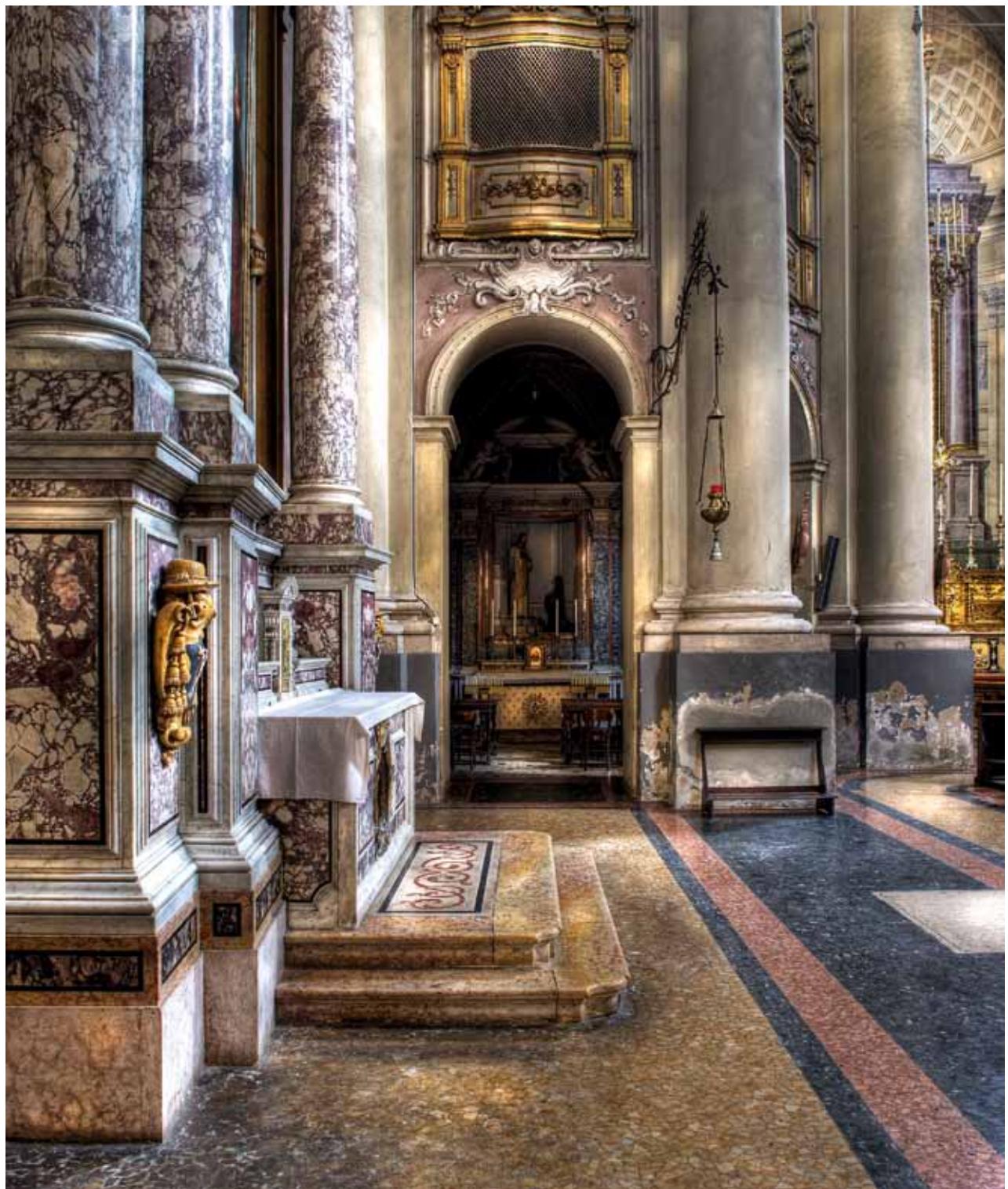
In primo piano la folla disposta attorno ai musicisti crea una fascia orizzontale che esalta, per contrappunto, la verticalità dello sfondo architettonico. Questo, insieme al cielo, occupa i due terzi del dipinto ed è fortemente rischiarato, aumentando il contrasto con le figurine in ombra. La facciata rappresentata corrisponde a quella della chiesa di Santa Croce quale doveva apparire prima dei restauri d'inizio Novecento, ma in controparte (non così il campanile), come ripresa da una stampa o una fotografia. Consacrata dal vescovo Grazia nel 1222, essa sorgeva al limite occidentale della Via Emilia, dando così il nome prima alla porta urbica e poi alla barriera. La presenza di un terrapieno o muraglione addossato e di altri aspetti incongrui fa dell'opera un «capriccio» che ricompono in maniera libera e fantasiosa, secondo una tradizione consolidata, elementi architettonici reali ma in parte decontestualizzati. La scritta «E. Fanti 1888», apposta sul verso, sembra riferibile alla data di esecuzione del dipinto, dunque uno degli ultimi prodotti dall'artista (morto in quell'anno), di cui non si conoscevano finora opere datate posteriormente al 1879.

Nelle pagine seguenti:

Luigi Marchesi, Interno della chiesa di San Rocco a Parma, c. 1858-1861.
Olio su cartone. Parma, Galleria Nazionale.

Carlo Gardini, fotografia, 2011.
A.M.





Filippo Beghi, Facciata della chiesa soppressa di San Francesco del Prato di Parma, post 1853. Stampa all'albumina montata su cartoncino. Parma, Biblioteca Palatina.

Pietro Dall'Olio, Chiesa di San Francesco, ante 1887. Stampa all'albumina montata su cartoncino. Parma, Biblioteca Palatina.

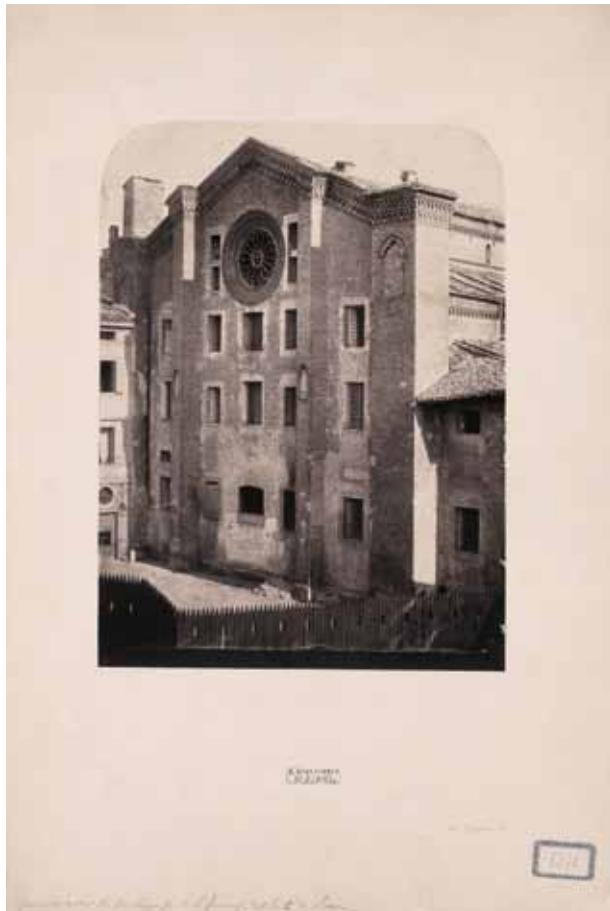
LUIGI MARCHESI (Fontanelle, Parma, 1825-Parma 1862)
Interno della chiesa di San Rocco a Parma, c. 1858-1861
Olio su cartone, cm 54 × 56. Parma, Galleria Nazionale, inv. 1141

L'elegante chiesa di San Rocco, situata a lato dell'omonimo collegio, attuale sede dell'Università, fu riedificata dai Gesuiti nella prima metà del Settecento. Marchesi la raffigurò più volte, con variate soluzioni compositive: qui con un taglio verticale e inconsueto, affollato di grandi semicolonne che permettono all'artista d'inseguire le sfumature d'ombra e i riflessi di luce sulle superfici cilindriche in materiali diversi. Collocandosi appena oltre l'ingresso laterale dall'odierna via Cavestro (già strada dei Quattro Malcantoni), il pittore rappresenta l'altare di Sant'Ignazio, nella cappella a sinistra della maggiore, mentre un sacerdote si appresta a distribuire l'eucaristia, con poche persone che devotamente si genuflettono o chinano il capo. La scena è curiosamente ombreggiata nel terzo superiore del dipinto, con un taglio d'ombra poco realistico, ma funzionale a concentrare l'attenzione sulla cerimonia sottostante.

A.M.

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)
Facciata della chiesa soppressa di San Francesco del Prato di Parma, post 1853
Stampa all'albumina, mm 275 × 205, montata su cartoncino, mm 480 × 315
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 13/1

La ripresa, effettuata dal secondo piano di una casa prospiciente il piazzale della chiesa, ne documenta la palizzata lignea con feritoie a difesa del carcere da eventuali attacchi della popolazione, secondo l'assetto precedente la costruzione del muro di cinta visibile nella fotografia di Dall'Olio esposta in mostra. C.M.



FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)

Fianco della chiesa soppressa di San Francesco del Prato di Parma, post 1853

Stampa all'albumina, mm 275 × 205, montata su cartoncino, mm 480 × 315

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 13/3

Ancora dal secondo piano di una casa prospiciente il piazzale, la fotografia mostra le molteplici alterazioni subite dalla chiesa gotica e della sua torre in seguito alla trasformazione in carcere napoleonico del convento francescano.

Enrico Pezzani, *La Chiesa della Steccata dal Teatro Regio, c. 1874. Stampa all'albumina montata su cartoncino. Parma, Biblioteca Palatina.*

C.M.

Pietro Dall'Olio, *Chiesa della Steccata, ante 1887. Stampa all'albumina montata su cartone. Parma, Biblioteca Palatina.*

PIETRO DALL'OLIO (Poviglio, Reggio Emilia, 1839-Parma, 1889)

Chiesa di San Francesco, ante 1887

Stampa all'albumina, mm 367 × 272, montata su cartoncino, mm 499 × 335

Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

Il confronto con la fotografia di Beghi attesta l'avvenuto ripristino delle strombature nei due antichi portali dell'edificio, al centro e a destra della fronte. L'intervento denota una crescente sensibilità per i monumenti patrii, specialmente per quelli medievali, benché nella fattispecie la chiesa restasse adibita a carcere. La ripresa mostra inoltre la precedente palizzata in legno sostituita in età postunitaria con un più solido muro ad ampio cancello centrale, che non rinuncia alle feritoie per le armi da fuoco. Da pochi anni questo manufatto è stato raso al suolo per riaprire la visuale della chiesa e del palazzo Cusani (attuale Casa della musica), conservando le cimase dei pilastri del cancello e un ricordo della giacitura della cinta sul nuovo selciato.

C.M.



Pietro Dall'Olio,
Sacristia nella Chiesa
della Steccata, ante 1887.
Stampa all'albumina
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.

ENRICO PEZZANI (Parma, 1819-1879)
La Chiesa della Steccata dal Teatro Regio, c. 1874
Stampa all'albumina, mm 334 × 301, montata su cartoncino, mm 438 × 332
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6, 44/15

La ripresa dal Teatro Regio mostra la chiesa cinquecentesca della Steccata in un aspetto piuttosto diverso da quello attuale, con le pareti totalmente coperte da intonaco, sebbene assai degradato. Il palazzo d'angolo è stato riformato a metà Ottocento, perdendo quell'aspetto antico che aveva nell'acquarello raffigurante il Teatro Ducale (esposto nella sezione *La zona della Corte*). Diversa rispetto a oggi risulta anche la sistemazione dei paracarri circostanti la chiesa.

C.M.

PIETRO DALL'OLIO (Poviglio, Reggio Emilia, 1839-Parma 1889)
Chiesa della Steccata, ante 1887
Stampa all'albumina, mm 370 × 270, montata su cartone, mm 500 × 335
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

Benché ripresa da un lato diverso rispetto alla foto precedente, ossia dal tratto di strada Garibaldi (già San Barnaba) davanti alla piazzetta della Steccata, è evidente come nei pochi anni intercorsi tra le due fotografie la chiesa sia stata sottoposta a un quasi totale rifacimento degli intonaci, che saranno poi del tutto rimossi durante la campagna di «restauri» guidata da Edoardo Collamarini nel primo decennio del Novecento.

C.M.



PIETRO DALL'OLIO

(Poviglio, Reggio Emilia, 1839-Parma 1889)
Sacristia nella Chiesa della Steccata, ante 1887
Stampa all'albumina, mm 370 × 270,
montata su cartoncino, mm 500 × 335
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/6

La monumentale e ricchissima sagrestia nobile della Steccata attrasse l'attenzione dei pittori e dei fotografi parmensi non meno di quella benedettina di San Giovanni: Roberto Cobianchi riferisce che un lodatissimo quadro di Salvatore Marchesi, frutto di paziente rilievo architettonico e dettagliata restituzione prospettica di questo ricco ambiente, fu esposto alla mostra di Brera nel 1875 (in data probabilmente utile perché Dall'Olio lo conoscesse). Il disegno preparatorio al dipinto, irrintracciabile, era stato acquisito dal Comune di Parma quale esempio agli studenti di prospettiva (Luigi e Salvatore Marchesi 1998, pp. 47, 54). Il fotografo ha qui disposto ad arte paramenti e oggetti liturgici per evocare l'uso dell'ambiente e il tesoro di arredi sacri conservato negli armadi barocchi.

C.M.

FILIPPO BEGHI (Parma, 1812-1872)

L'oratorio di San Lorenzo, ante 1860
Stampa all'albumina, mm 250 × 191,
ritagliata lungo la linea del cielo e montata
su cartoncino, mm 265 × 210
Parma, Biblioteca Palatina, *Gabinetto disegni e stampe*, c/4, 14

La fotografia è l'unica testimonianza visiva del maquillage neogotico della chiesetta, che dava nome al piazzale circostante e dalla fine del Settecento ha avuto fama ininterrotta negli studi locali (e non) quale sede presunta di una cattedrale di «San Lorenzo», eventualmente ariana, ravvisata nella *ecclesia s. Laurenti* di un placito dell'anno 830 (in realtà, una cappella del palazzo vescovile). L'aggiornamento dell'edificio fu eseguito nel 1830 – come certificano inedite licenze comunali dell'epoca – da Gaetano Bonardi, «architetto e pittore tanto della Facciata come della Torre», incaricato da don Salvatore Galloni, «primicerio della Cattedrale e Conservatore dell'Oratorio», previa l'approvazione dell'influente direttore dell'Accademia Paolo Toschi. Il degrado degli affreschi avvalorà l'ipotesi di datazione dello scatto a ridosso dei lavori di demolizione eseguiti non, secondo quanto si riteneva finora (p. es., Rosati 1990, p. 84), il 6 maggio 1858. È questa infatti la data della soppressione canonica dell'oratorio: le deliberazioni della *Giunta municipale* (Archivio Storico del Comune, vol. 1, 6 febbraio 1861) attestano che l'abbattimento seguì in realtà due anni più tardi, dal 10 febbraio al 10 novembre 1860.

C.M.



Filippo Beghi,
L'oratorio di San
Lorenzo, ante 1860.
Stampa all'albumina,
ritagliata lungo la linea
del cielo e montata
su cartoncino. Parma,
Biblioteca Palatina.



Bibliografia essenziale

La bibliografia generale e i relativi criteri di scelta sono indicati già in calce al «gemello» fascicolo 1860: *prima e dopo. Gli artisti parmensi e l'Unità d'Italia* (Parma, Palazzo Boschi Bocchi, 15 genn.-27 mar. 2001), a c. di G. Fiaccadori, A. Malinvernì & C. Mambriani, Parma, Fondaz. Cassa di Risparmio [Grafiche Step], 2011, p. 35, cui si aggiunga *Pasco oves meas. Il Monte di Pietà di Busseto e la sua Biblioteca*, a c. di C. Mingardi, Parma, Fondaz. Cassa di Risparmio di Parma & Monte di Credito su Pegno di Busseto [Grafiche Step], 2002. Sempre utile, FELICE DA MARETO, *Bibliografia generale delle antiche Province parmensi*, II. *Soggetti*, Parma, Deputaz. di St. patria per le Prov. parmensi [Editr. «La Nazionale»], 1974, con le «Aggiunte e correzioni» di R. LASAGNI, *Bibliografia parmigiana 1974-1983*, Parma, L. Battei, 1991, pp. 1-313.

Sono qui ricordate, in ordine cronologico e con speciale riferimento all'immagine storica della città e al vedutismo pittorico e fotografico, le pubblicazioni più consultate o accessibili, dalle quali si risale facilmente agli scritti anteriori (nel testo che precede, alcune sono citate con il solo nome dell'autore o il titolo seguiti dalla data di edizione): F. BEGHI, *Della fotografia e della sua applicazione alle belle arti ed alle scienze*, «La Stagione», I, 1858, pp. 58-67; E. CASA, *Parma da Maria Luigia imperiale a Vittorio Emanuele II*, Parma, Tipogr. Rossi-Ubaldi, 1901; A. ALESSANDRI, *Notizie sulla Vita e sulle Opere del Pittore parmigiano Guido Carmignani, &c.*, Parma, dall'Officina d'arti grafiche, 1910; *II^a Mostra sindacale d'arte e del paesaggio parmense – Mostra retrospettiva del paesaggio parmense dell'Ottocento* (Parma, 11 giu.-12 lu. 1936), Parma, Sindacato Belle Arti & Rotary Club [Coi tipi di M. Fresching], 1936; G. COPERTINI, *La pittura parmense dell'Ottocento*, a c. di G. Allegri Tassoni, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1971; L. GAMBARA, M. PELLEGRI & M. DE GRAZIA, *Palazzi e casate di Parma*, Parma, Tipogr. «La Nazionale», 1971; *Mecenatismo e collezionismo pubblico a Parma nella pittura dell'Ottocento* (Palazzo Ducale di Colorno, 26 ott.-26 nov. 1974), cat. della mostra, appar. filologico di G. Godi, Parma, Tipo-Lito Nuova Step, 1974; *Parma: la città storica*, a c. di V. Banzola, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1978; FELICE DA MARETO, *Chiese e conventi di Parma*, Parma, Deputaz. di St. patria per le Prov. parmensi [Tipo-lito «La Nazionale»], 1978 (Fonti e studi, s. I, [IX]); P. CONFORTI, *Le mura di Parma*, I. *Dalle origini alle soglie del Ducato (1545)*, e II. *Dai Farnese alla demolizione*, Parma, Banca del Monte [L. Battei], 1979 e 1980; C. CASTAGNETI, O. HAINESS & E. PELLEGRINI, *Le mura di Parma*, III. *Da città murata a organismo in espansione (1860-1914)*, Parma, L. Battei, 1980; R. TASSI, *Carmignani padre e figlio*, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1980; P. CONFORTI, *La cittadella di Parma*, Parma, Rotaract Club, 1982; B. MONTALE, *Clero e società civile a Parma dopo l'Unità (1861-1866)*, «Rassegna storica del Risorgimento», LXIX, 1982, pp. 420-441; P. ZANLARI, *Tra rilievo e progetto. Idrografia e rappresentazione del territorio nel Parmense: il caso del canale Maggiore*, Parma, Univ. degli studi. Centro di st. e ricerche dell'Amministrazione [Tipolitogr. «La Nazionale»], 1985; *Il Seminario di Parma. Un secolo di vita*, a c. di F. Barili, E. Dall'Olio, A. Maggiali & R. Mazzolini, Parma, Grafiche Step, 1986; R. SPOCCI, *In debito con la fotografia: «Al Ponte Dattaro presso Parma» di Guido Carmignani, «Malacoda»*, IV, 1988, v. (20), pp. 5-10; ID., *Agli albori della fotografia (1839-1860): note per un repertorio dei fotografi parmensi*.

Filippo Beghi,
Il campanile e la
cupola di San Giovanni
Evangelista, ante 1872.
Stampa all'albumina,
montata su cartoncino.
Parma, Biblioteca
Palatina.

si, «Aurea Parma», LXXIII, 1989, pp. 18-44; T. MARCHESELLI, *Le strade di Parma*, I, II e III, Parma, Tipolitogr. Benedettina editrice, 1988, 1989 e 1990 (Parma inedita, 4, 8 e 10); R. ROSATI, *Camera oscura 1839-1920: fotografi e fotografia a Parma*, Parma, Artegraf. Silva, 1990; G. FIACCADORI, *Introduzione*, in A.V. MARCHI, *Volti e figure del Ducato di Maria Luigia (1816-1847)*, Milano, Antea edizioni, 1991, pp. v-XLIX; *La città scomparsa. Parma nell'ottocento*, Parma, Tipolitogr. Benedettina Editrice, 1991; G. MARTINELLI BRAGLIA, *La pittura dell'Ottocento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a c. di E. Casteluovo, Milano, Electa, 1991², I, pp. 245-288; *Battistero di Parma*, [II]. *La decorazione pittorica*, Testi di J. Le Goff & al., Note sul restauro di B. Zanardi, Fotografie: Fotoscientifica di Broia e Finzi, Milano, F.M. Ricci, 1993; G. MARCHESI, *Cartoline da Parma: una nostalgica raccolta di immagini dalla collezione di Paolo Bolondi*, 1, Parma, Battei, 1993; G.P. SARDI, *La Città di Parma, delineata e divisa, &c., eseguita e compilata in quest'anno MDCCCLXVII*, a c. di [P. Coriani], Parma, PPS, 1993; *Adelchi Venturini: un pittore patrizio del secondo Ottocento* (Parma, Accademia naz. [di] belle arti, 20 ott. 1994), Presentaz. di M. Pellegrini, saggio e cat. di A. Musiari, collab. di B. Venturini, Sala Baganza (PR), Editoria Tipolitotecnica, 1994; *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza* (Mamiano di Traversetolo, Fondaz. Magnani Rocca, 11 sett.-27 nov. 1994), a c. di G. Godi & C. Mingardi, Parma, Ugo Guanda Ed., 1994; *La città latente, II. Aspetti iconografici della città nella pittura parmense dell'800 e oltre* (Parma, Palazzo della Pilotta, 18 nov. 1995-15 apr. 1996), a c. di L. Fornari Schianchi, Parma, Artegraf. Silva, 1995; *Parma nella seconda metà dell'Ottocento: mostra fotografica*, a c. di R. Spocci, Parma, Comune. Biblioteche e archivi, 1995; G. CAPELLI, *Alla ricerca di Parma perduta*, 1 e 2, Parma, PPS Editrice, 1997 e 1998; *L'osessione della memoria. Parma settecentesca nei disegni del conte Alessandro Sanseverini* (Parma, Palazzo Bossi Bocchi, 12 ott. 1997-11 genn. 1998), a c. di M. Dall'Acqua, Parma, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, 1997; *Enciclopedia di Parma. Dalle origini ai giorni nostri*, a c. di M. Dall'Acqua, Parma, F.M. Ricci, 1998; *Luigi e Salvatore Marchesi. Suggestioni di luce nell'Ottocento italiano* (Parma, Palazzo Bossi Bocchi, 22 nov. 1998-14 febb. 1999), a c. di G. Godi, C. Mingardi & V. Rabaglia, Parma, Fondaz. Cassa di Risparmio di Parma & Monte di Credito su Pegno di Busseto, 1998; R. COBIANCHI, *Guido Carmignani. L'«année parisienne» di un paesaggista a metà Ottocento*, Parma, PPS, 1999 (Quad. di Parma per l'arte, 3); G. GONIZZI, *La città delle acque: approvvigionamento idrico e fontane a Parma dall'epoca romana ai nostri giorni*, con una notizia sull'acquedotto romano di A. Borlenghi, Parma, PPS, 1999; R. LASAGNI, *Dizionario biografico dei Parmigiani*, Parma, PPS, 1999, 1-4; R.S. TANZI, *Cartoline da Parma: una nostalgica raccolta di immagini dalla collezione di Paolo Bolondi*, 2, Parma, Battei, 1999; *La Pinacoteca Stuard di Parma. Dipinti e disegni antichi e moderni*, a c. di F. Barocelli, Milano, Mazzotta, 2000; *La Galleria Nazionale di Parma. L'Otto e il Novecento*, a c. di L. Fornari Schianchi, Parma [Milano], Cassa di Risparmio di Parma & Piacenza [F.M. Ricci Ed.], 2001: in partic., le schede di L. Viola (nrr. 1034, 1040, 1042, 1044, 1045, 1046, 1136, 1137, 1140, 1159), D. Gasparotto (1053), N. Moretti (1089), C. Mambriani (1149, 1141), Id. & L. Viola (1121), S. Rossi (1157, 1154); G. GONIZZI, *I luoghi della storia: atlante topografico parmigiano*, 1, 2 e 3, Parma, PPS, 2000, 2001 e 2002; A. FORLANI TEMPEsti, *Alla scoperta del Battistero di Parma: l'impresa illustrativa di Paolo Toschi*, «Prospettiva», 106-107,

2002, pp. 183-190; *Museo Glauco Lombardi. Maria Luigia e Napoleone, testimonianze*, a c. di F. Sandrini, Milano, T.C.I., 2003; *Addio al Ducato. Parma nell'età della Destra storica (1860-1876) tra rimpianti ducali e orizzonti nazionali* (Parma, Palazzo Pigorini, 8-30 ott. 2005), Bologna, Clueb, 2005 (IBC. Immagini e documenti); T. MARCHESELLI, *Parma di una volta*, I-II (= 1-8), Parma, Gazzetta di Parma [Grafiche Step], 2006; *Parma ieri e oggi: immagini a confronto*, fotografie di M. Vescovi & N. Reali, testi di R. Spocci, Parma, Quadra edizioni, 2006; *Uno sguardo oltre le mura: Parma dall'età della Sinistra storica al nuovo secolo (1876-1900)* (Parma, Palazzo Pigorini, 14 ott.-12 nov. 2006), Bologna, Clueb, 2006 (IBC. Immagini e documenti); *La galleria delle arti dell'Accademia di Parma*, a c. di M. Dall'Acqua & L. Fornari Schianchi, Parma, M.U.P. Ed., 2007; *Storia di Parma*, I. *I caratteri originali*, a c. di D. Vera, Parma, M.U.P. Ed., 2008; *Santa Maria del Quartiere in Parma: storia, rilievi e stabilità di una fabbrica farnesiana*, a c. di P. Giandebiaggi, C. Mambriani & F. Ottoni, Parma, Grafiche Step editrice, 2009.

Indice

Ragioni di una mostra

p. 4

Parma: immagini della città dal Ducato all'Unità d'Italia

<i>L'immagine divulgata</i>	7
<i>Un catasto per la città</i>	11
<i>La scuola di paesaggio</i>	13
1. La cintura fuori porta	14
2. Ritratti dall'alto	22
3. Strade, borghi e cortili	26
4. Alla ricerca dei Navigli perduti	40
5. La piazza Grande	45
6. La zona della Corte	53
7. Il complesso episcopale	65
8. San Giovanni Evangelista e altre chiese	83
<i>Bibliografia essenziale</i>	103

*Finito di stampare nel mese di novembre 2011
da Grafiche Step, Parma*