

I FARNESE

Architettura,
Arte, Potere.

sommario cartella stampa

Comunicato stampa
Scheda tecnica
Colophon
Scheda catalogo
Testi istituzionali
Saggio del curatore dal catalogo
Le ragioni di una mostra
Sezioni tematiche del catalogo delle opere
Scheda Gazzetta di Parma e I Farnese
Selezione immagini per la stampa
Scheda bookshop
Schede offerta didattica
Schede promotori e sponsor

Mostra organizzata da

 PILOTTA

Prodotta in
partenariato con

 Electa

Con il sostegno di



In collaborazione con



Con il patrocinio di



Con la partecipazione di



Partner



Sponsor tecnici





comunicato stampa

PARMA, COMPLESSO MONUMENTALE DELLA PILOTTA 18 MARZO – 31 LUGLIO 2022

a cura di Simone Verde

con Bruno Adorni, Carla Campanini, Carlo Mambriani, Maria Cristina Quagliotti, Pietro Zanlari

Comitato scientifico presieduto da Bruno Adorni

I FARNESE. Architettura, Arte, Potere è realizzata dal **Complesso Monumentale della Pilotta** in collaborazione con **Università degli Studi di Parma, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Archivio di Stato di Parma, Ordine degli Architetti PPC di Parma, Fondazione Cariparma, Fondazione Arturo Toscanini**, con il sostegno del **Comune di Parma, del Comitato per Parma 2020, della Provincia di Parma** e in partenariato con **Electa**. Con la partecipazione di **Ambassade de France en Italie, Regione Emilia-Romagna Servizio Patrimonio culturale e Amici della Pilotta**. La mostra è patrocinata dal **Ministero della Cultura**, è inserita nei progetti di **Parma Capitale Italiana della Cultura 2020+21** e ha ricevuto la **Medaglia del Presidente della Repubblica**.

A ventisette anni dall'ultima esposizione sul tema, il Complesso Monumentale della Pilotta ospita, **dal 18 marzo al 31 luglio 2022**, una grande mostra dedicata alla **committenza della famiglia Farnese**, con l'obiettivo d'indagare la straordinaria affermazione della casata nella compagine politica e culturale europea dal Cinque al Settecento, attraverso l'utilizzo **delle arti come strumento di legittimazione**.

Il progetto scientifico presenta **una doppia novità**, quella di trattare i temi del collezionismo rinascimentale con gli strumenti della Global History, e di includere nel mecenatismo della famiglia le grandi fabbriche architettoniche.

L'esposizione coinvolge gli ambienti più spettacolari del Complesso Monumentale e s'inserisce nel più ampio progetto di rilancio dell'Istituto, che nel 2022 inaugura la totalità dei suoi spazi restaurati e riallestiti. La rassegna presenta **oltre 300 opere** provenienti da collezioni pubbliche e private, italiane ed europee insieme a opere della Collezione Farnese a Parma.

Da segnalare un **prestito eccezionale**, a conferma delle relazioni e dell'interesse dei Farnese per la cultura e gli oggetti provenienti da terre lontane e sconosciute: **per la prima volta in Italia dal Musée des Amériques-Auch**, la **Messa di San Gregorio** eseguita in Messico dagli indios per ringraziare Paolo III della bolla *Sublimis Deus*, che riconobbe l'umanità dei nativi americani e ne condannò lo sfruttamento.

Tra i prestiti, un nucleo di circa **200 disegni di architettura** – dal Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi, dalle raccolte grafiche statali di Monaco di Baviera, dagli Archivi di Stato di Parma, Piacenza, Napoli, Roma e Modena, dalla Biblioteca Nazionale di Napoli, dalla Reverenda Fabbrica di San Pietro e dello stesso Complesso Monumentale della Pilotta – presenta, insieme a **modelli, elaborazioni grafiche e filmati**, il quadro complessivo dell'architettura farnesiana dal punto di vista storico, urbano e territoriale, mettendo in rilievo la relazione tra questa disciplina e l'affermazione dinastica in termini di prestigio, espansione e visionarietà della committenza.

E quindi: **20 dipinti**, capolavori provenienti dal Museo e Real Bosco di Capodimonte di Napoli, tra cui spiccano opere di **Raffaello, Tiziano Vecellio, El Greco e Annibale Carracci**, sono disposti in dialogo con le opere del Complesso a rievocazione della galleria farnesiana, dove erano custoditi i 100 dipinti più significativi della collezione di famiglia.

Infine più di **80 oggetti** dal Gabinetto delle Cose Rare del Museo e Real Bosco di Capodimonte tra cui la **Cassetta Farnese**, insieme alla **Tazza Farnese** dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli, alle monete e medaglie del Complesso Monumentale della Pilotta e ai pezzi della Collezione Gonzaga di Guastalla confluiti nella collezione Farnese, permettono di ricostruire una **camera delle meraviglie rinascimentale**.

Il risultato è un *corpus* di materiali museali ed archivistici che confluisce per la prima volta in una delle mostre **più importanti mai realizzata sul tema del collezionismo rinascimentale e di sicuro la più ricca in assoluto sulla Collezione Farnese**, in cui si ritrova **una riflessione dell'aderenza tra residenze e raccolte artistiche, capace di evocare** quel connubio tra opere e architettura **che legava i contenuti al loro contenitore**.

Il percorso espositivo, sviluppato su diversi nuclei tematici, Architettura, Arte, Potere è articolato nei diversi spazi del Complesso della Pilotta: i Voltoni del Guazzatoio, il Teatro Farnese, la Galleria Petitot della Biblioteca Palatina e la Galleria Nazionale.

Ad arricchire ulteriormente l'itinerario di mostra si aggiunge il progetto musicale e artistico "*Settimane Farnesiane*" realizzato in collaborazione con La Toscanini che prevede, oltre alla programmazione di alcuni concerti in Teatro Farnese, l'allestimento di una sezione sulla cultura musicale in epoca farnesiana. In uno spazio appositamente dedicato sono esposti alcuni manoscritti, libretti a stampa e pagine di musica in edizione a stampa dell'epoca ed è predisposta una installazione multimediale in cui Enrico Onofri, direttore principale de La Toscanini, illustra il rapporto tra la Famiglia Farnese e la musica, con esempi musicali al violino e continuo (liuto).

In occasione dell'esposizione Electa pubblica **un catalogo di mostra** (480 pagine, 550 illustrazioni, AA.VV, a cura di Simone Verde) ed il **libro** *La scuola del mondo. Storie globali della collezione Farnese* una raccolta di saggi affidati a studiosi italiani e internazionali, a cura di Simone Verde.

Progetto grafico a cura dello Studio Leonardo Sonnoli.

La mostra s'inserisce nel più ampio **progetto di rilancio della Pilotta, imponente palazzo simbolo del potere ducale dei Farnese**, nel cuore del centro storico di Parma. Oggi è un Complesso Monumentale unico che racchiude il Teatro Farnese, la Galleria Nazionale di Parma, il Museo Archeologico Nazionale, la Biblioteca Palatina e il Museo Bodoniano, uniti da una storia antica, con collezioni ricche di tesori. Separati nel tempo, ritrovano dal 2016 la loro unità dando vita a un centro culturale e scientifico che si apre a un nuovo dialogo con i cittadini, grazie anche a un piano di recupero e rifunzionalizzazione degli spazi, a un ripensamento critico delle collezioni, a una serie notevole di restauri e all'inaugurazione di nuove sezioni. Prossime 'restituzioni' al patrimonio pubblico avverranno con le aperture della nuova sede del Museo Bodoniano e del nuovo percorso del Museo Archeologico Nazionale.

Ufficio stampa

Electa

Ilaria Maggi

Ilaria.maggi@electa.it

t. 02. 71046250 – cell. 338.3651875

responsabile comunicazione

Monica Brognoli

monica.brognoli@electa.it



scheda tecnica

Sede

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta
Piazza della Pilotta, 15

Date

18 marzo - 31 luglio 2022

A cura di

Simone Verde

Supporto alla curatela generale

Carla Campanini, Maria Cristina Quagliotti,
Pietro Zanlari

Sezione Arti e Collezionismo

Simone Verde

Sezione Architettura

Bruno Adorni, Carlo Mambriani e Pietro Zanlari
con Simone Verde

Sezione Musica

Alberto Triola – La Toscanini

Allestimento

Pietro Zanlari con Enrico Maria Ferrari

Organizzata da

Complesso Monumentale della Pilotta
in collaborazione con Università degli Studi di Parma,
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Museo
Archeologico Nazionale di Napoli, Archivio di Stato
di Parma, Ordine degli Architetti PPC di Parma,
Fondazione Cariparma, Fondazione Arturo Toscanini

Comitato Scientifico

Presidente Bruno Adorni

Comitato esecutivo

Carla Campanini Francesca Magri Carlo Mambriani
Daniele Pezzali

Prodotta da

Complesso Monumentale della Pilotta in partenariato
con Electa

Con il sostegno di

Comune di Parma, Parma Capitale Italiana
della Cultura 2020+2021, Provincia di Parma

Con la partecipazione di

Ambassade de France en Italie, Regione
Emilia-Romagna Servizio Patrimonio culturale
e Amici della Pilotta

Patrocinata da

Ministero della Cultura

Partner

Comitato per Parma 2020, Chiesi

Sponsor tecnici

Tep, Coop

Catalogo

Electa

Orari

martedì - domenica: dalle 10.30 alle 18.30

lunedì chiuso

la biglietteria chiude alle 17.45

Info e prenotazioni

complessopilotta.it

ifarnese.ticka.it

T. 02 21213614

Prenotazioni Gruppi, Scuole e Visite guidate

info@adartem.it

Tel. 02 6597728

ifarnese.ticka.it

Prevendita:

Diritto di prevendita (per chi preacquista on line,
da aggiungere al prezzo del biglietto mostra)

Diritto di prenotazione obbligatorio per gruppi e scolaresche:

1,50 euro prevendita biglietto individuale

1,00 euro prevendita biglietto gruppi

0,50 euro prevendita biglietto scuole

Biglietto mostra+museo (Complesso Monumentale+ mostra)

Intero: 16 euro

Ridotto: 14 euro

Ridotto gruppi: 12 euro (gruppi di adulti 12-30 pax)

Ridotto speciale convenzioni: 11 euro (Amici della Pilotta; possessori del biglietto di ingresso al Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli; abbonati TEP titolari di card Mi Muovo e dipendenti TEP previa esibizione del badge aziendale; soci di Coop Alleanza 3.0, previa presentazione della tessera sociale Carta Socio Coop in biglietteria; soci CNA in possesso di tessera e/o card di riconoscimento, iscritti all'Ordine degli Architetti PPC di Parma)

Minori 6-18 anni: 8 euro

Giovani 18-25 anni: 9 euro

Ridotto speciale possessori di Parma card: 14 euro

Scuole: 6 euro

Gratuito: bambini sotto i 6 anni; accompagnatore familiare o appartenente a servizi socio- assistenziali di cittadini dell'Unione Europea portatori di handicap con documentazione sanitaria (il portatore di handicap entra gratuitamente); membri I.C.O.M. (International Council of Museums); guide turistiche dell'Unione Europea munite di licenza professionale/mediatori culturali; giornalisti italiani e stranieri, previa richiesta di accredito all'ufficio stampa del Complesso o di Electa il giorno dell'inaugurazione (negli altri giorni il biglietto è pari al ridotto); militari e forze dell'ordine in servizio; l'accompagnatore per gruppo di adulti; max 2 accompagnatori per gruppo scuola.

Informazioni



www.complessopilotta.it

+39 0521 220400

@pilottaparma

I FARNESE

Architettura,
Arte, Potere.

colophon

Organizzata e prodotta da

In collaborazione con



Ministro
Dario Franceschini

Segretario Generale
Salvatore Nastasi

Capo di Gabinetto
Lorenzo Casini

Direttore Generale Musei
Massimo Osanna

*Capo Ufficio Stampa
e Comunicazione*
Mattia Morandi

Segretariato Regionale Emilia-Romagna
Corrado Azzollini

*Soprintendenza Archeologia
Belle Arti e Paesaggio per le province
di Parma e Piacenza*
Maria Luisa Laddago

Per la Garanzia di Stato

Direttore Generale Musei
Massimo Osanna

*Direttore del Servizio I
"Servizio amministrativo e vigilanza"*
Felice Pier Carlo Iacobellis

Funzionario responsabile
Ketti Maria Germana Muscarella

Segretario tecnico
Martina Corsi

**LA MOSTRA HA RICEVUTO
LA MEDAGLIA DEL PRESIDENTE
DELLA REPUBBLICA**



Direttore
Simone Verde

Aspetti amministrativi e legali
Giuseppe Gentile, Giacomo Biamonti,
Alessandro Gasparini, Luca Scotto,
Domenico Scalia, Stefano Valentini

Ufficio personale
Annamaria Evangelista

Servizi di segreteria
Pierina Bertoni, Claudia Montagna

Ufficio mostre e prestiti
Carla Campanini,
Maria Cristina Quagliotti
con il supporto di Chiara Grassani

Ufficio tecnico e progettazione
Diego Cauzzi, Graziano Gentile

Conservazione preventiva e restauro
Diego Cauzzi, Gisella Pollastro, Vincenzo
Rondinelli

Ufficio comunicazione e promozione culturale
Annalisa Scimia

Ufficio Stampa
Comin & Partners

Web
Alter Adv

Apparati di mediazione
Simone Verde
*con Carla Campanini,
Maria Cristina Quagliotti*

Museo Archeologico
Flavia Giberti, Angela Mutti

Direzione Biblioteca Palatina
Paola Cirani

*Ufficio mostre e prestiti
Biblioteca Palatina*
Elisa Montali, Viviana Palazzo

Ricerca iconografica
Ilaria Azzoni, Enrico Campioli

Ricerche bibliografiche
Elisa Montali, Viviana Palazzo
*con la collaborazione di Ilaria Azzoni,
Elvira Grigolini
e il supporto di Alessandro Biella*

Servizi di accoglienza e vigilanza in mostra
Personale di accoglienza e vigilanza del
Complesso Monumentale della Pilotta.
Capiservizio: Stellina Di Meo, Marco
Raffaini, Carmela Santini
CIVITAS Securitas Srl
G.S.A. – Gruppo Servizi Associati



Direttore
Valentina Bocchi

Ufficio mostre e prestiti
Valentina Bocchi

Ufficio comunicazione
Valentina Bocchi

*Servizi sala studio, ricerche
per corrispondenza*
Assistenti alla fruizione e accoglienza



**UNIVERSITÀ
DI PARMA**

Magnifico Rettore
Paolo Andrei

Pro Rettore Vicario
Paolo Martelli

Pro Rettore con delega per la Ricerca
Roberto Fornari

*Pro Rettore con delega per la Didattica
e servizi agli studenti*
Sara Rainieri

Pro Rettore con delega
per la Terza Missione
Fabrizio Storti

*Delegato alle iniziative
culturali di carattere storico*
Piergiorgio Genovesi

*Gruppo di lavoro
sull'architettura farnesiana*
Bruno Adorni
Carlo Mambriani
Fabio Stocchi



Presidente
Franco Magnani

Consiglio Generale
Alberto Chiesi, Margherita Maria
Campanini, Alessandro Chiesa,
Giampaolo Dallara, Lorella Franzoni,
Giovanni Marani, Corrado Mingardi,
Enrico Montanari, Giacomo Rizzolati

Consiglio di Amministrazione
Maria Laura Bianchi, Giovanni Fracasso,
Daniele Pezzali, Marcella Saccani

Collegio Sindacale
Andrea Gemmi, Roberto Perlini,
Veronica Tibiletti

Area Segreteria Generale
Daniela Pelacci, Roberto Decò,
Alberto Mordonini, Chiara Reggiani

Area Interventi Istituzionali
Donatella Aimi, Gino Cimoli,
Ilaria Conti, Alessandro Mora,
Andrea Passera

Area Amministrazione
Giovanni Puma, Fabrizio Bertolotti

Ufficio Segreteria Legale
Antonio Lunardini

Ufficio Attività Culturali
Francesca Magri

Ufficio Stampa
Giovanni Fontechiari

Biblioteca di Busseto
Cristiano Dotti
Maria Teresa Lucchetti



Consiglio dell'Ordine (2021-2025)

Presidente

Daniele Pezzali

Vicepresidente

Vincenzo Mainardi

Segretario

Maria Teresa Dejana

Tesoriere

Gino Occhialini

Matteo Barbieri, Eleonora Caggiati,
Fabio Ceci, Francesco Di Gregorio,
Malda Frai Eman, Marisa Pizzi,
Andrea Zerbi

Consiglio dell'Ordine (2017-2021)

Presidente

Daniele Pezzali

Vicepresidente e segretario

Vincenzo Mainardi

Tesoriere

Emmanuele Ollari

Matteo Barbieri, Maria Paola Bezza,
Fabio Ceci, Pietro Cattabiani, Alice
Dall'Asta, Giovanni Ghirardi, Gabriella
Incerti, Cecilia Merighi,
Monica Pisanu, Andrea Zerbi

Segreteria

Caterina Delsante, Paola Rossi

Ufficio stampa

Mara Corradi

Web

Sara Antolotti



Soci fondatori originari

Regione Emilia-Romagna
Comune di Parma
Provincia di Parma

Soci

Comune di Castelfranco Emilia
Comune di Modena
Comune di Ravenna
Comune di Sassuolo
Fondazione Cariparma
Fondazione Monteparma
Fondazione Teatro Rossini
di Lugo
Unione Pedemontana Parmense

Presidente

Carla Di Francesco

Consiglio di Amministrazione

Cristina Ferrari, Giuseppe Negri

Sovrintendente e Direttore Artistico

Alberto Triola

Collegio dei Revisori dei conti

Angelo Anedda (presidente)
Elisa Venturini (membro effettivo)
Massimiliano Ghizzi (membro effettivo)

Ufficio stampa

Veronica Boldrin

e con



Direttore

Sylvain Bellenger



Direttore

Paolo Giulierini

In partenariato con

Electa

Amministratore Delegato

Rosanna Cappelli

Direttore Mostre e Marketing

Chiara Giudice

Responsabile Mostre

Roberto Casseta

Organizzazione mostra

Grazia Miracco, Camilla Musci

Responsabile Editoriale

Marco Vianello

Responsabile Progetti
e sviluppo internazionale

Carlotta Branzanti

Responsabile
Comunicazione

Monica Brognoli

Ufficio Stampa

Ilaria Maggi

Marketing

Giulia Zanichelli
con Aurora Portesio

Sponsor ed Eventi

Giulia Mordivoglia

Digital e social media

Stefano Bonomelli

Responsabile Librerie

Laura Baini

Bookshop e merchandising

Carla Ingicco,
Chiara Circolani

Mostra

A cura di

Simone Verde

Supporto alla curatela generale

Carla Campanini, Maria Cristina
Quagliotti, Pietro Zanlari

Comitato Scientifico

Presidente Bruno Adorni

Elena Bonora, Università di Parma

Carlo Mambriani, Università di Parma

Simone Verde, Direttore Complesso

Monumentale della Pilotta

Pietro Zanlari, Ordine Architetti Parma

Sylvain Bellenger, Direttore Museo

e Real Bosco di Capodimonte

Paolo Giulierini, Direttore Museo

Archeologico Nazionale di Napoli

Eike Schmidt, Direttore

Gallerie degli Uffizi

Graziano Tonelli, già Direttore

Archivio di Stato Parma

Valentina Bocchi, Direttore

Archivio di Stato Parma

Enzo Bentivoglio, già Università

di Reggio Calabria

Lina Bolzoni, Scuola Normale

Superiore di Pisa

Richard Bösel, Università di Vienna

Gigliola Fragnito, Università di Parma

Alexandre Gady, Université Paris-

Sorbonne, Direttore Centre André Chastel

Gregory Hanlon, Dalhousie University -

Halifax, Nova Scotia

Andrea Merlotti, Direttore Centro

Studi Venaria Reale

Paolo Portoghesi, Professore emerito

Università La Sapienza di Roma

Augusto Roca de Amicis, Università

La Sapienza di Roma

José Luis Sancho, Patrimonio

Nacional de España

Nicola Soldini, SUPSI Svizzera

Simonetta Valtieri, già Università

di Reggio Calabria

Vitale Zanchettin, Soprintendente

ai Beni Architettonici Musei Vaticani,

IUAV Venezia

Comitato promotore

Complesso Monumentale della Pilotta,

Università degli Studi di Parma,

Ordine degli Architetti PPC di Parma,

Fondazione Cariparma

Comitato esecutivo

Carla Campanini, Francesca Magri,

Carlo Mambriani, Daniele Pezzali

Sezione Arti e Collezionismo

a cura di Simone Verde

Sezione Architettura

a cura di Bruno Adorni, Carlo Mambriani

e Pietro Zanlari con Simone Verde

Rilievi architettonici

e ricerca documentaria

Laura Boiardi, Gianluca Calderini,
Laura Cazzato, Manuela Cozzi,
Maria Teresa Dejana, Giulia Gallani,
Vittoria Lachi, Elena Lavezzini,
Franco Lori, Anna Schiaretti,
Lorenzo Zappavigna

Sezione Musica

a cura de La Toscanini

Sovrintendente e Direttore Artistico

Alberto Triola

Direttore principale Enrico Onofri

Coordinatore artistico Matteo Pais

Progetto Emanuele Genuzzi

Ricerca e contenuti Giulia Bassi

con la consulenza di Marco Capra,

Luca Della Libera

Installazione multimediale Promusic

Progetto di Allestimento

Pietro Zanlari

con Enrico Maria Ferrari

e la collaborazione di

Sara Venditti e Irene Di Santo

Realizzazione dell'allestimento

Macrocoop – Servizi per la

Comunicazione

Vetrine

Xilografia nuova srl

Cornici

Soquadro di Sclafani Franco

Immagine coordinata

Studio Sonnoli /

Leonardo Sonnoli, Irene Bacchi

con Maria Cecilia Cirillo,

Laura Scopazzo

Fotografie

Carlo Gardini

Giovanni Hänninen

Franco Lori

Apparati multimediali/filmati di mostra

Pixelite

Realizzazione plastico

borgo di Caprarola

Rilievi fotogrammetrici

ABACUS s.a.s. di Botti arch. Stefano & C.

e Studio Arco S.r.l.

Modellazione e stampa

3DPR S.R.L.

Assicurazioni

Aon

Trasporti

Montenovi srl

Sistema di monitoraggio

Tecno-el, Roma

Sistema illuminazione

CO.L.SER srl

Con il sostegno di



Un progetto nell'ambito di
Parma 2020+21
Capitale Italiana della Cultura

un programma di
Città di Parma

sostenuto e messo in opera
con il contributo di
Ministero della Cultura
Regione Emilia-Romagna
Comune di Parma
Fondazione Cariparma
Comitato per Parma 2020

e in collaborazione con
Provincia di Parma
Università degli Studi di Parma
Diocesi di Parma
Destinazione Emilia

con la partecipazione attiva
del sistema pubblico e privato
di tutto il territorio

Con la partecipazione di



Partner



Presidente

Federico Pizzarotti

Vicepresidente

Paolo Alinovi

Direttore

Ezio Zani



Sponsor tecnici



La Sala della Musica allestita da
La Toscanini, all'interno della mostra,
è realizzata grazie al contributo di
Fondazione Monteparma

Sostenitori delle Settimane Farnesiane



Catalogo

A cura di
Simone Verde

Testi di

Bruno Adorni, Barbara Agosti,
Luigi Allegri, Valentina Balzarotti,
Giuseppe Bertini, Carla Campanini,
Marco Cavaliere, Paola Cirani,
Marzio Dall'Acqua, Davide Domenici,
Carlo Gasparri, Francesco Luisi,
Carlo Mambriani, Linda Martino,
Andrea Merlotti, Paolo Parmiggiani,
Patrizia Piscitello, Maria Cristina
Quagliotti, Guido Rebecchini,
Claudio Rinaldi, Alessandra Rullo,
Andrea Torre, Antonio Tosini,
Claire Van Cleave, Simone Verde,
Pietro Zanlari

Coordinamento editoriale
Cinzia Morisco

Redazione
Emanuela Di Lallo

Progetto grafico
Studio Sonnoli /
Leonardo Sonnoli, Irene Bacchi

Impaginazione
Barbara Galotta

Ricerca iconografica
Simona Pirovano

Prestatori

Auch, Musée des Amériques
Bologna, Biblioteca Universitaria
Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro
Ferrara, Biblioteca Comunale Arioste
Firenze, Galleria degli Uffizi - Gabinetto
dei Disegni e delle Stampe
Firenze, Museo Stibbert
Milano, Museo Poldi Pezzoli
Mileto, Museo Statale
Modena, Archivio di Stato
Monaco, Staatliche Graphische
Sammlung
Montefiascone, VT, Rocca dei Papi,
Museo dell'Architettura Antonio
da Sangallo il Giovane
Montpellier Méditerranée Métropole,
Musée Fabre
Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio
Emanuele III
Napoli, INAF - Museo dell'Osservatorio
Astronomico
Napoli, Museo Archeologico Nazionale
di Napoli
Napoli, Museo e Real Bosco di
Capodimonte
Parma, Archivio di Stato
Parma, Archivio Storico Comunale
Parma, Collezione d'arte Fondazione
Cariparma
Parma, Collezione d'arte Fondazione
Monteparma
Parma, Collezione privata
Parma, Conservatorio "Arrigo Boito"
Parma, Crédit Agricole
Parma, Fondazione Museo Glauco
Lombardi
Parma, Liceo Artistico Statale "Paolo
Toschi"
Parma, Ordine costantiniano di San
Giorgio
Piacenza, Archivio di Stato
Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese
Roma, Archivio di Stato
Roma, Ministero dell'Interno, Fondo
degli Edifici di Culto Chiesa del SS. Nome
di Gesù all'Argentina
Roma, Museo delle Civiltà - Museo
preistorico etnografico "Luigi Pigorini"
San Pietro in Cerro, PC, Collezione
Castello
Siviglia, Archivo General de Indias
Torre Pellice, TO, Biblioteca della
Fondazione Centro Culturale Valdese
Venezia, Biblioteca Marciana
Venezia, Università Iuav - Archivio
Progetti

Ringraziamenti

Luca Abbati, Barbara Agosti, Manuel
Álvarez Casado, Cristina Ambrosini,
Nastassia Maria Andreani, Angelo
Andreotti, Alfredo Avanzini, Corrado
Azzollini, Ilaria Azzoni, Stefania
Babboni, Antonella Balestrazzi, Mauro
Cardinal Gambetti, Maria Chiara Barilla,
Francesco Baroni, Don Marco Bedini,
Sylvain Bellenger, Francesca Belmessieri,
Enrico Bergonzoni, Valentina Berneschi,
Alessandro Bersani, Luigi Bertogalli, don
Marcello Benedini, Enzo Bentivoglio,
Anna Bianchi, Valentina Bocchi, Mirna
Bonazza, Lina Bolzoni, Richard Bösel,
Stefano Botti, Camilla Brivio, Enrica
Caffarra, Rosa Maria Camozzo, Stefano

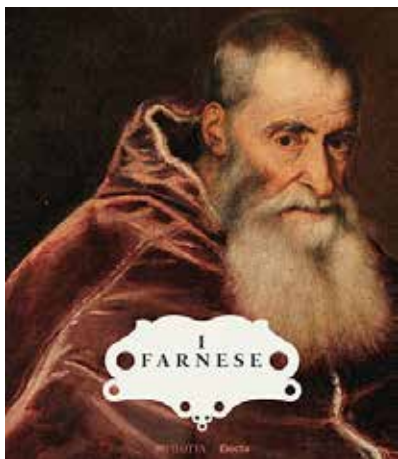
Campagnolo, Michela Canova, Concetta
Capasso, Angelo Carbone, Filippo Caruso,
Paolo Castellani, Fabien Ferrer-Joly Chief,
Rita Clementi, Anna Coccioni Mastroviti,
Marina Cogotti, Eva Coisson, Enrico
Colle, Carlo Colonna, Lorenzo Confortini,
Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma,
Cesare Conti, Cornicciari, Enrico Corvino,
Joseph Corvino, Dario Costi, Giorgio
Cozzolino, Patrizia Cremonini, Esther
Cruces Blanco, Pietro D'Alessandro,
Pietro D'Alessandro, Francesca dal
Lago, Mirko Degli Esposti, Giulia
De Santis, Gaia del Pino, Maria Elisa
della Casa, Simona di Marco, Filippo
Demma, Antonio De Ruggi, Luigi Di
Todaro, Riccardo Domenichini, Mario
Epifani, Mauro Felicori, Francesca
Fionda, Giovanna Flamma, Gigliola
Fragno, Alexandre Gady, Corrado
Galligani, S.E. card. Mauro Gambetti,
Gino Gandolfi, Riccardo Gandolfi,
Carlo Gardini, Mauro Gargano, Stefano
Gargiulo, Davide Gasparotto, Maria Lucia
Giacco, Antonella Gigli, Paolo Giulierini,
Giovanni Godi, Maria Pia Guermandi,
Michele Guerra, Romy Halász, Gregory
Hanlon, Michael Hering, Michel Hilaire,
Marco Horak, Lorenza Iannacci, Maria
Iannotti, Maria Luisa Laddago, Anna
Laura, Laëtitia Leininger, Carmen
Leopardi, Gerlando Lo Presti, Alessandro
Malinverni, Attilio Mancini, Marco
Mansi, Francesca Mantelli, Marcella
Marconi, Lucia Marinelli, Linda Martino,
Andrea Massari, Giovanni Massera, don
Corrado Mazza, Francesca Mazzoli, Anna
Mazzocchi, Padre Massimo Marelli S.I.,
Andrea Merlotti, Martin M. Morales,
Antonella Mucciaccio, Paola Mulazzani,
Giacomo Nerozzi, Faustino Nigrelli,
Ranieri Orlandi, Federica Ottoni, Maria
Luisa Pacelli, Andrea Pacchiarotti,
Amedeo Palazzi, Paolo Parmiggiani,
Luciano Passini, Francesco Pavesi,
Mariachiara Petrolini, Roberto Pettenati,
Giuseppe Piperata, Patrizia Piscitello,
Elisabetta Polidori, Paolo Portoghesi,
Elena Previdi, Manuela Rafeiani, Flora
Raffa, Paola Ragionieri, Antonella
Ramazzotti, Silvana Randazzo, Elisabetta
Reale, Anna Riva, Claudio Rinaldi, Rivotti
Maurizio Snc, Caterina Rizzuto, Augusto
Roca de Amicis, Carmine Romano,
Emanuela Rossi, Lucio Rossi, Davide
Rosso, Luca e Lucio Rovati, Alessandra
Rullo, Simona Sabbadini, Annalisa
Sabattini, José Luis Sancho, Francesca
Sandrini, Ombretta Sarassi, Martina
Saulle, Davide Scaccaglia, Giuseppe
Scaltriti, Cesare Schiatti, Heike Schmidt,
Girolamo Sciuolo, Franco e Matteo
Sclafani, Nicolò Sconziano, Federico
Sgobazzi, Loredana Smafora, Pierluigi
Spagoni, Nicola Soldini, Francesco
Soncini, Andrea Spaggiari, Franco
Spaggiari, Francesca Spagnolo, Pierluigi
Spagoni, Francesca Speculati, Pierre
Stépanoff, Fabio Stocchi, Yuri Strozzi,
Carlo Tascarella, Francesco Tasini,
Iñigo Teery Gómez de Terreros, Marco
Tinelli, Lorena Tirenì, Graziano Tonelli,
Francesca Torelli, Antonio Tosini, Adele
Trani, Renato Trapè, Simona Turriziani,
Simonetta Valtieri, Pablo Vázquez Gestal,
Cristina Vecchi e Roberto Frignani,
Francesca Velani, Antonio Villa, Andrea
Villani, Sara Vitulli, Caterina Volpi, Pietro
Zander, Vitale Zanchettin, Ezio Zani,
Annalisa Zanni, Kurt Zeitler

Si ringrazia tutto il personale del
Complesso Monumentale della
Pilotta per la disponibilità e la fattiva
collaborazione.

I FARNESE

Architettura,
Arte, Potere.

scheda catalogo



I FARNESE. Architettura, Arte, Potere

aa.vv.

a cura di:	Simone Verde
editore:	electa
pagine:	480
illustrazioni:	550
edizione:	italiano
formato:	24 × 28 cm
prezzo:	52 euro
in libreria:	marzo 2022
isbn:	9788892821828

In occasione di “I Farnese. Architettura, Arte, Potere” (Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, 18 marzo-31 luglio 2022) **Electa pubblica un catalogo** che rispecchia, per numero di contributi e imponenza dell'apparato iconografico, la monumentalità della mostra. Una selezione di **quasi 300 immagini** tra le opere esposte – provenienti da collezioni pubbliche e private, italiane ed europee – illustra quelle che erano un tempo l'antica quadreria farnesiana, in cui erano custoditi i cento dipinti più importanti della collezione, con capolavori di Raffaello, Tiziano, Carracci, Correggio ed El Greco, e la celebre Wunderkammer, che, con i suoi eccezionali oggetti in oro, argento, ambra, cristallo di rocca e pietre dure, torna a rivivere negli spazi della Pilotta. Ampio spazio è dato anche alle imprese delle grandi fabbriche architettoniche e di urbanistica e allo sviluppo del territorio, con particolare riferimento ai principali interventi commissionati ad architetti del calibro di Vignola, Antonio da Sangallo il Giovane, Baldassarre Peruzzi e Michelangelo.

Il volume, curato da Simone Verde, **include inoltre 33 testi di 26 tra storici dell'arte e dell'architettura, professori, archeologi ed esperti di Casa Farnese**. Contributi critici che, rimescolando un po' le carte rispetto all'andamento del percorso espositivo, ricostruiscono il contesto artistico, storico, politico di due secoli di una dinastia “all'italiana”, dando forma a un grande racconto che spazia dalla committenza farnesiana agli incarichi e ai consulenti di corte, dalle forme del mecenatismo e i suoi protagonisti alla nascita delle grandi collezioni di pittura, antichità, numismatica, armature, glittica ed *exotica*, senza dimenticare il Teatro Farnese, opera-simbolo, testimonianza dell'intero progetto dinastico.

Oltre al **catalogo di mostra** (pp. 480, 550 ill., a cura di Simone Verde) **Electa pubblica anche *La scuola del mondo. Storie globali della collezione Farnese*** (a cura di Simone Verde), una raccolta di **saggi affidati a studiosi italiani e internazionali** che approfondisce i vari aspetti del collezionismo farnesiano, riservando una particolare attenzione alla prospettiva critica della storia globale.

SOMMARIO

INTRODUZIONI

“D’ogni terra e quindi e quindi estrema”. Paolo III e il ristabilimento dell’autorità di Roma al tempo globale di Carlo V
Simone Verde

I Farnese. Una dinastia “all’italiana”
Andrea Merlotti

I COMMITTENTI E LA LORO CERCHIA

Paolo III e l’officina delle arti a Roma
Guido Rebecchini

Emulazione e sublimazione. I Farnese e le pratiche collezionistiche della Roma rinascimentale
Simone Verde

Paolo Giovio, Fulvio Orsini e la teoretica delle raccolte Farnese
Simone Verde

Giorgio Vasari nella cerchia farnesiana, tra pittura e storiografia
Barbara Agosti
Valentina Balzarotti

I Farnese committenti di scavo
Marco Cavalieri

I mondi extraeuropei nelle collezioni Farnese
Davide Domenici

IL MECENATISMO FARNESIANO E LE SUE FORME

Il mecenatismo farnesiano a Roma e nel Lazio
Barbara Agosti

Mecenatismo e committenze artistiche a Parma e Piacenza al tempo dei Farnese
Carla Campanini

I Farnese: l’architettura, la corte e la città da papa Paolo III al duca Ranuccio I
Bruno Adorni

I Farnese e l’architettura, dal duca Odoardo a Elisabetta regina di Spagna
Carlo Mambriani

LE COLLEZIONI

Collezioni farnesiane: inventari e documenti per ricostruirne la formazione
Giuseppe Bertini

Restauratio Romae: la collezione Farnese e il palazzo di Campo de’ Fiori
Simone Verde

Una visita guidata a Palazzo Farnese. Il dismesso *Museum Farnesianum* all’epoca dell’inventario del 1644
Simone Verde

Le collezioni Farnese di antichità tra Roma, Parma e Napoli
Marco Cavalieri

La glittica della collezione Farnese
Carlo Gasparri

Il collezionismo numismatico e le medaglie dei Farnese
Paolo Parmiggiani

Armi e armature farnesiane tra guerra e rappresentazione sociale
Antonio Tosini

I disegni della collezione Farnese
Claire Van Cleave

La collezione Farnese a Parma: la Galleria del Duca
Maria Cristina Quagliotti

La “Galleria delle cose rare di Parma”. Storia di una raccolta principesca
Linda Martino

Inventori, artigiani e maestri di stile: l’officina della *Cassetta Farnese*
Patrizia Piscitello

La collezione Farnese a Napoli
Patrizia Piscitello
Alessandra Rullo

LE CARTE

Parma e la Ducale Biblioteca Farnesiana
Paola Cirani

Complesse vicende degli archivi di interesse farnesiano
Marzio Dall’Acqua

La “Gazzetta di Parma” è nata il 20 giugno 1728
Claudio Rinaldi

TEATRI DELLA MEMORIA
E DELLA SOCIETÀ

Giovan Battista Aleotti e il Teatro Farnese di Parma.
Invenzione e reinvenzione sociale dello spazio
scenico tra Cinquecento e Seicento
Luigi Allegri

Musica alla corte dei Farnese
Francesco Luisi

All'ombra dei gigli. Letteratura e potere nelle corti
farnesiane
Andrea Torre

LA COLONIZZAZIONE
DEL TERRITORIO

Il governo del territorio ducale
Pietro Zanlari

L'architettura militare
Bruno Adorni

L'evidenza paesaggistica e simbolica del potere nei
giardini farnesiani
Carlo Mambriani

CATALOGO

STORIA DI UNA DINASTIA

LE PREMESSE DI UN PONTIFICATO

I FARNESE A ROMA: LA CITTÀ
E IL PALAZZO

I FARNESE A CASTRO E IN ALTRI LUOGHI
DELL'ITALIA CENTRALE

CAPRAROLA

PIACENZA (1545-1622)

PARMA (1545-1731)

PAOLO III E IL MONDO GLOBALE DI CARLO V

RESTAURATIO ROMAE

“MONSIGNOR GIOVIO,
ET MOLTI ALTRI LETTERATI”

DA ROMA A PARMA

TEATRI DELLA MEMORIA
E DELLA SOCIETÀ

APPARATI EFFIMERI
E RITUALITÀ DI CORTE

IL TARDOBAROCCO FARNESIANO

L'“ARMERIA SECRETA”

LA COLONIZZAZIONE DEL TERRITORIO

MUSICISTI A CORTE

PAESAGGI FARNESIANI

BIBLIOGRAFIA



testi istituzionali

DARIO FRANCESCHINI
MINISTRO DELLA CULTURA

Il Complesso Monumentale della Pilotta, restituito al suo splendore grazie all'azione innovatrice del museo autonomo che lo governa, va alle radici della propria storia, ospitando in alcuni dei suoi ambienti più suggestivi una parte delle collezioni della famiglia Farnese che, nel corso del Seicento, la casata parmense decise gradualmente di spostare da Roma a Parma. Ritorna così a casa, seppur temporaneamente, un insieme straordinario di manoscritti, libri, monete antiche, statuaria romana, dipinti e disegni che, nel 1734, Carlo di Borbone, figlio del re di Spagna Filippo V e dell'ultima erede di casa Farnese, Elisabetta, trasferì a Napoli, svuotando la Pilotta della sua bellezza e lasciandola ornata solo della forza austera con la quale era nata.

La mostra "I Farnese. Architettura, Arte, Potere" conclude così idealmente il biennio di *Parma Capitale Italiana della Cultura 2020+21*, portando oltre 300 opere provenienti da collezioni pubbliche e private nella città in cui la celebre dinastia rinascimentale, originaria della Tuscia meridionale, regnò per quasi due secoli a partire dal 1545, anno in cui Pier Luigi Farnese, figlio di papa Paolo III, fu investito dal padre del ducato di Parma e Piacenza.

Le opere in mostra illustrano l'interesse eclettico proprio del collezionismo rinascimentale che contraddistinse anche il casato Farnese: disegni di architettura, capolavori pittorici, oggetti preziosi quali la *Messa di san Gregorio*, rarissimo mosaico di piume su legno eseguito in Messico nel 1539 dagli Indios per ringraziare Paolo III della bolla *Veritas Ipsa*, nota anche come *Sublimis Deus*, con cui il pontefice Farnese riconosce la dignità di persone umane agli Amerindi con l'affermazione "indios veros homines esse", condannandone la riduzione in schiavitù.

I diversi spazi del Complesso della Pilotta, dai Voltoni del Guazzatoio al Teatro Farnese, dalla Galleria Petitot della Biblioteca Palatina alla Galleria Nazionale, accolgono in questo modo, a un quarto di secolo dall'ultima mostra farnesiana, parte delle opere che qui trovarono collocazione prima di venir spostate per lo più a Napoli e in parte disperse in diversi musei in tutto il mondo. Molti ritorni stanno caratterizzando l'azione del Ministero: questo è sicuramente il più imponente e, anche se temporalmente limitato al solo periodo della mostra, quello che più colpirà l'immaginario della comunità di riferimento. Parma, al termine di due anni importanti vissuti nel nome della cultura, avrà infatti l'opportunità di ammirare l'origine del successo conseguito e trovare così le energie necessarie a continuare a proiettarsi nel futuro. Un'occasione da non perdere, che sono certo verrà colta con entusiasmo.

MASSIMO OSANNA
DIRETTORE GENERALE MUSEI

Nei due anni di pandemia, tra chiusure a singhiozzo e difficoltà di ogni genere, i musei italiani non sono rimasti a guardare, ma molti di essi ne hanno approfittato per lavorare a progetti, approfondire il lavoro di ricerca, creare le premesse della ripartenza. È quanto successo con particolare cura al Complesso Monumentale della Pilotta che, grazie a mesi di intenso lavoro e in virtù della collaborazione con altri istituti del Ministero impegnati nella stessa opera di consolidamento e crescita, ci regala in questo 2022 una delle mostre più importanti d'Europa: "I Farnese. Architettura, Arte, Potere". Prestiti e sinergie scientifiche fuori dall'ordinario con il Museo e Real Bosco di Capodimonte, il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, l'Archivio di Stato di Parma hanno permesso di riportare nel palazzo che li aveva ospitati per un secolo capolavori assoluti come la Tazza Farnese, la Cassetta Farnese, i ritratti farnesiani di Tiziano, i più spettacolari pezzi esotici della Wunderkammer, compresa la celebre *Messa di san Gregorio* proveniente dalla Francia, un quadro di piume d'uccello realizzato da maestranze azteche per ringraziare Paolo III della bolla con cui nel 1537 aveva restituito loro la dignità di esseri umani.

Non vanno ovviamente tralasciati i disegni progettuali di Sangallo e di Michelangelo, i plastici e gli approfondimenti sull'architettura e sulla "colonizzazione del territorio", per una rassegna, la più completa mai realizzata, di questa pagina fondativa della storia europea delle collezioni. Non possiamo, infine, neanche dimenticare la congiuntura in cui si inaugura questa mostra organizzata con le più illustri

istituzioni culturali della città di Parma: l'Università, la Fondazione Cariparma e l'Ordine degli Architetti. Ovvero l'opera di riqualificazione, restauro, ripensamento museale che il Complesso sta vivendo da circa cinque anni, e cioè dalla sua costituzione amministrativa in museo autonomo e con la relativa sua prima direzione unitaria. A pochi mesi dalla fine dell'intenso lavoro che porterà all'inaugurazione di un istituto totalmente rinnovato e che ha già visto 20.000 metri quadri di riqualificazioni e decine di opere restaurate, con notevolissimi cantieri ancora in corso, questa mostra rappresenta la prima tappa di un percorso conclusivo verso una piena rinascita che ha visto spendersi, per Parma e a Parma, tutte le energie disponibili del nostro Ministero.

PAOLO GIULIERINI

DIRETTORE MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI

Siamo onorati di poter dare il nostro contributo, in termini di prestiti, a questa mostra eccezionale voluta fortemente dal direttore Simone Verde, nonostante i difficili anni che ci stiamo mettendo alle spalle.

Si tratta di una risposta forte, colta, frutto di un rigoroso progetto scientifico e di un esemplare metodo di rete interistituzionale.

Oggi i fasti del collezionismo rinascimentale in capo a questa straordinaria casata rifulgono di nuovo e ci fanno comprendere, in maniera nitida, che i pilastri dell'eredità classica, della sua riscoperta e rielaborazione, sono intimamente legati e che, probabilmente, la nostra percezione del passato dipende più dal potente filtro culturale dei Farnese che dalle ideologie che l'Evo antico in origine elaborò.

CHRISTIAN MASSET

AMBASCIATORE DI FRANCIA A ROMA

Negli ultimi decenni la storiografia ha conosciuto innovazioni senza precedenti che hanno investito il dibattito pubblico e hanno trovato espressione in progetti internazionali e in nuove forme culturali delle relazioni diplomatiche. Una di queste, probabilmente una delle più significative, è stata realizzata dal Louvre nella sua sede di Abu Dhabi, dove la storia dell'arte è stata letta alla luce di un universale comune a tutti i popoli, la cui ricerca non poteva che essere spinta dalle sensibilità della globalizzazione. Per restare alla Francia, un altro esperimento museale intenzionato a investigare con luce nuova le relazioni che hanno nutrito, contaminandole, civiltà diverse, ha preso a Lione il nome di Musée des Confluences, stimolando la riflessione sulle radici delle forme contemporanee di convivenza tra culture diverse nello spazio sempre più polifonico delle nostre società. Oggi il Complesso della Pilotta, e la sua curatela della mostra, guardando anche a queste esperienze, tenta una operazione unica nel suo genere e mai intrapresa in Italia: una lettura globale della collezione Farnese, alla luce degli stessi strumenti cui il Louvre degli Emirati e il magnifico museo lionese devono la loro esistenza.

L'Ambasciata di Francia, sita stabilmente in Palazzo Farnese dal 1874 e che alle collezioni della famiglia di Paolo III ha dedicato studi, pubblicazioni e, nel 2010, una esposizione, non poteva che partecipare a questa iniziativa, contribuendo al suo disegno con un sostegno significativo alla cooperazione scientifica. Accogliendo lo stimolo internazionale del progetto parmigiano e della sua chiave di lettura, vuole raccogliere il senso globale della sua visione della storia e contribuirvi assieme al museo con un convegno internazionale che si terrà a Parma in autunno, invitando a raccolta, attorno ai più importanti studiosi dei due paesi, l'Italia e la Francia, i più originali esponenti della comunità scientifica internazionale grazie all'impegno dell'École française de Rome. Lo fa salutando per il momento il generoso contributo delle collezioni francesi alla mostra che, grazie a un prestito, che non è errato definire storico, da parte del Musée des Amériques di Auch, ha permesso di esporre per la prima volta in Italia un'opera di importanza fondamentale e che infintamente parla all'etica delle nostre società sempre più sensibili ai temi dell'inclusione e del razzismo: il quadro fatto di piume d'uccello che le popolazioni autoctone del Messico realizzarono per Paolo III attorno al 1537 al fine di ringraziarlo per la bolla *Sublimis Deus* che riconosceva in loro degli esseri umani e non più degli esseri inferiori da ridurre in schiavitù.

VALENTINA BOCCHI
DIRETTORE ARCHIVIO DI STATO PARMA

L'Archivio di Stato di Parma, depositario della memoria storica del territorio, conservatore, tra le altre, delle preziose carte farnesiane, ha aderito con entusiasmo alla richiesta di collaborazione a questa mostra sui Farnese del direttore Simone Verde, consapevole che l'evento sarebbe comunque stato anche l'occasione per far conoscere e valorizzare i propri documenti, editi o inediti. Per dare supporto al dispiegamento di forze e di intenti messi in campo, l'Istituto ha offerto agli esperti coinvolti nel lavoro di ricerca la disponibilità ad effettuare una approfondita ricognizione nei ricchi fondi cartografici e documentari. L'elaborazione teorica si è poi concretizzata nell'individuazione di un'importante messe di documenti (93 esposti in mostra), per la maggior parte mappe, rilievi, prospetti e spaccati, che hanno consentito ai curatori di qualificare l'evoluzione artistica e architettonica della città e del territorio come momento culminante dell'affermazione del potere della casata farnesiana.

MAURO FELICORI
ASSESSORE ALLA CULTURA E PAESAGGIO DELLA REGIONE EMILIA-ROMAGNA

Molti sono i motivi che fanno di questa mostra un evento di rilievo assoluto. L'importanza pur straordinaria dei singoli pezzi esposti viene pertanto ad essere solo uno dei temi, e forse neppure il principale.

La fusione perfetta contenitore – Complesso della Pilotta – contenuto è infatti oltre modo sottolineata dalla recentissima riorganizzazione museale del complesso stesso, chiamato a interpretare, grazie alla competente e appassionata opera del direttore Simone Verde, un ruolo finalmente di primo piano quale motore culturale della città.

Negli spazi farnesiani restaurati e ripensati secondo una nuova disposizione delle collezioni funzionale a una lettura storico-critica più aggiornata delle opere, tornano gli oggetti di una collezione di fama mondiale. Ma non si tratta di un semplice ritorno *quo antea*: al contrario l'obiettivo della mostra è pienamente ancorato al presente. Attraverso una rilettura della collezione e dell'intero apparato culturale farnesiano – e quindi assieme alle opere d'arte, il teatro, i monumenti – troviamo un'interpretazione di come le strategie di adattamento a un mondo che cambia improvvisamente (allora, come ora) “usino” il patrimonio culturale come strumento di espressione di valori e aspirazioni.

È quanto succede anche oggi, ed è compito delle istituzioni culturali – *in primis* i musei – aiutarci a comprendere questo fenomeno nella sua continuità nel tempo e quindi nella sua attualità.

In ragione non solo della sua importanza dal punto di vista degli studi di settore, ma per il carattere di operazione culturale a tutto tondo, l'Assessorato alla Cultura e Paesaggio della Regione sostiene convintamente “I Farnese. Architettura, Arte, Potere”. La vicenda storica dei Farnese è intersecata profondamente, come noto, al territorio emiliano, ma attraverso ciò che collezionarono e costruirono, i Farnese seppero proiettarsi da una dimensione locale, quale era quella cui i cambiamenti geopolitici successivi alle scoperte geografiche li avrebbero condannati, a quella globale.

Un'aspirazione, questa, che caratterizza anche la contemporaneità, ma che per essere perseguita senza superficialità e durevolmente ha bisogno di partire da una capacità di lettura critica dei fenomeni anche – e forse soprattutto – sotto il profilo culturale.

In questa partita da giocare sul piano globale, così come sta succedendo al Complesso della Pilotta, le nostre istituzioni culturali possono pertanto interpretare un ruolo di primo piano, pur se a livelli diversi, ma perseguendo sempre l'obiettivo di anticipare i temi del presente, ciascuno con i propri mezzi e le proprie vocazioni.

MICHELE GUERRA
ASSESSORE ALLA CULTURA E ALLE POLITICHE GIOVANILI DEL COMUNE DI PARMA

La mostra “I Farnese. Architettura, Arte, Potere” è uno dei maggiori progetti del programma di *Parma Capitale Italiana della Cultura 2020+21*. Arriva nella primavera del 2022 perché l'emergenza pandemica ha suggerito uno spostamento in avanti che consentisse a un pubblico il più possibile largo di raggiungere la nostra città e poter visitare questa esposizione che ha elementi di unicità di estrema rilevanza. Non si tratta soltanto delle oltre 300 opere – alcune delle quali per la prima volta in Italia – che rendono la mostra una delle maggiori dedicate al collezionismo rinascimentale e al sistema di potere

farnesiano; si tratta anche di scelte metodologiche e allestitivo molto precise e consapevoli. In primo luogo, il ricorso agli strumenti analitici e di ricerca della cosiddetta Global History, attraverso i quali il direttore del Complesso Monumentale della Pilotta Simone Verde e il suo team hanno voluto restituire il senso di distanze spaziali e temporali che si incontrano entro un sistema di comunicazione ampio e capace di articolare immaginari contaminati e complessi; in secondo luogo, l'adesione dell'esposizione alla Nuova Pilotta, così da porre in dialogo il pensiero sui Farnese con la filosofia che negli ultimi anni ha caratterizzato il rinnovamento del Complesso Monumentale stesso. Questa mostra unisce pertanto il tempo passato che racconta e la contemporaneità del museo che la ospita, un museo fatto di spazi e patrimoni diversi che esprimono con forza la loro attualità e riflettono la composita identità storica di Parma. Se il Tempo è stato il filo conduttore dei progetti di Parma 2020+21, fin dal fortunato *claim* "La cultura batte il tempo", la mostra sui Farnese sa esserne, oggi, splendida interprete, prolungando l'eredità di un modello che vuole continuare a dare i suoi frutti, nella forma sinergica e collaborativa che è stata alla base di questa straordinaria avventura.

PAOLO ANDREI

MAGNIFICO RETTORE UNIVERSITÀ DI PARMA

Ai Farnese lo *Studium* parmense deve il suo rilancio istituzionale tra Cinque e Seicento, così come la chiamata in città della Compagnia di Gesù, il cui collegio di San Rocco sarebbe più tardi divenuto, per iniziativa del Settecento riformatore, la sede centrale dell'Università di Parma. Il debito storico verso la dinastia ducale non è tuttavia la ragione principale per cui l'Ateneo ha convintamente aderito al progetto della mostra "I Farnese. Architettura, Arte, Potere": la ferma convinzione, infatti, che una ricerca scientifica di punta possa trasformarsi, se in grado di coagulare forze locali, nazionali e internazionali, in un'occasione di crescita culturale e scientifica, con importanti ricadute anche sui flussi turistici e sullo sviluppo territoriale, ha spinto docenti, allieve e allievi dell'unità di Architettura della nostra Università a impegnarsi nelle ricerche d'archivio, nei rilievi architettonici e nei progetti di restauro e valorizzazione, gli esiti dei quali costituiscono la struttura conoscitiva delle sezioni espositive dedicate a tale disciplina, per la prima volta affrontata sistematicamente in una rassegna sui Farnese.

Il progetto complessivo della mostra, sviluppato attraverso una feconda collaborazione istituzionale tra il Complesso Monumentale della Pilotta, sede impareggiabile per un'esposizione come questa, l'Università di Parma, l'Ordine degli Architetti di Parma, l'Archivio di Stato di Parma, il Comune di Parma e la Fondazione Cariparma, si colloca a pieno titolo all'interno della cornice di *Parma Capitale Italiana della Cultura 2020+21* e ha registrato la convinta partecipazione di altre prestigiose istituzioni: la Fondazione Arturo Toscanini, il Museo e Real Bosco di Capodimonte e il Museo Archeologico Nazionale.

Esprimo, pertanto, un sincero ringraziamento al professor Bruno Adorni, per lungo tempo stimato docente di Storia dell'Architettura presso la nostra Università, al professor Carlo Mambriani e all'intera *équipe* di studiosi che ha contribuito alla progettazione e alla realizzazione della sezione tematica dedicata all'architettura farnesiana; unitamente a loro, desidero rivolgere sincero apprezzamento e gratitudine per quanto realizzato a tutte le componenti della compagine istituzionale che, sotto la guida del direttore del Complesso Monumentale della Pilotta, dottor Simone Verde, hanno permesso la realizzazione di questo straordinario progetto culturale.

FRANCO MAGNANI

PRESIDENTE FONDAZIONE CARIPARMA

La valorizzazione dell'identità storica e del patrimonio culturale del territorio è tra i compiti fondamentali di Fondazione Cariparma, come lo sviluppo di sinergie tra gli enti del territorio stesso.

Con questo spirito Fondazione Cariparma si è subito resa disponibile quando nel 2019 è stata coinvolta dal Complesso Monumentale della Pilotta di Parma, dall'Università e dall'Ordine degli Architetti di Parma nella ideazione e realizzazione di questa importante iniziativa. Da allora, intorno all'organizzazione della mostra si sono aggiunte molte istituzioni, non solo locali, molti enti culturali su tutto il territorio italiano, perché la storia dei Farnese è una storia che nasce nella Toscana, si sviluppa tra Roma e l'Emilia Romagna per terminare a Napoli e in Spagna.

Le vicende della dinastia, che ha visto la sua affermazione in pieno Rinascimento, sono proseguite durante tutta l'epoca barocca, fino al 1731, coinvolgendo per rapporti, influenze e politiche tutta l'Italia da nord a sud e le grandi potenze europee dell'epoca, utilizzando l'architettura e le arti come strumento della propria affermazione.

Per queste ragioni la nostra Fondazione è orgogliosa di aver partecipato alla produzione e al sostegno

di questa mostra che darà un contributo importante alla conoscenza di una parte così di rilievo della Storia italiana.

Si auspica quindi che il lavoro in sinergia che si è creato per la sua realizzazione possa diventare un sistema collaudato di sviluppo del territorio e della sua cultura.

DANIELE PEZZALI

PRESIDENTE ORDINE DEGLI ARCHITETTI PPC DI PARMA

Ci sono famiglie che incarnano lo spirito di un'epoca, le spinte politiche di un territorio, le aspirazioni di un momento storico, fino a diventarne emblema. Il legame tra i Farnese e Parma potrebbe anche essere espresso in questi termini.

La mostra "I Farnese. Architettura, Arte, Potere" racconta due secoli di dominio di una dinastia che, tra Cinquecento e Settecento, non soltanto fu tra le più influenti, ma soprattutto fu in grado di declinare il concetto di mecenatismo delle arti a esercizio politico.

L'architettura, prima fra tutte, costituì nella parabola dei Farnese un saldo veicolo di trasmissione della cultura e uno straordinario strumento di partecipazione alla vita pubblica. Come allora, ci auguriamo che il suo valore educativo, ai giorni nostri spesso così difficile da riscontrare, torni a essere manifesto e che tutti coloro che visiteranno questa mostra si sentano nuovamente portati a partecipare al bene comune e alla vita sociale, raccogliendosi in quegli spazi urbani che a tale scopo sono deputati.

Il nostro Ordine ha seguito l'intero percorso del progetto e di ciò voglio ringraziare il gruppo di architetti che volontariamente ha offerto le proprie competenze a supporto della ricerca documentaria e del concetto espositivo. La mia piena riconoscenza va ai colleghi Pietro Zanlari ed Enrico Maria Ferrari che vennero a proporci l'idea di una mostra sull'architettura farnesiana, perché a nostra volta la portassimo a compimento con l'aiuto delle istituzioni più rappresentative di Parma.

Dopo più di quattro anni di lavoro di squadra siamo certi che questo risultato sia la risposta di una città intera.

SIMONE VERDE

DIRETTORE COMPLESSO MONUMENTALE DELLA PILOTTA

Il Complesso della Pilotta è impegnato da cinque anni in una vera e propria rifondazione, esito di un elaborato lavoro di ricerca scientifica. Sono stati riqualificati ventimila metri quadri di superficie espositiva, restaurate oltre cinquanta opere, rilanciato il cantiere delle acquisizioni e delle pubblicazioni. Un percorso che trova compimento in questa mostra che, a pochi mesi dall'inaugurazione del Palazzo rinnovato, ripercorre le vicende da cui nacque la sua avventura culturale, ovvero la storia della collezione Farnese e delle sue pratiche enciclopediche che ispirarono i Borbone e Maria Luigia d'Asburgo anche dopo il trasloco di volumi, quadri e antichità farnesiane a Napoli. Questa congiuntura favorevole, però, non sarebbe stata sufficiente per mobilitare opere fragili e uniche al mondo, se la ricerca scientifica alle prese con la ricostruzione dell'istituto non avesse indicato la necessità di un aggiornamento. Se l'ultima esposizione dedicata al collezionismo farnesiano data a circa trenta anni fa, infatti, la nascita dei *post-colonial studies*, avvenuta negli anni settanta, ha imposto nel frattempo un decentramento crescente dello sguardo, dove per capire il sé ogni studioso ha dovuto saper mettere in discussione i suoi pregiudizi metodologico-culturali e guardare altrove. Grazie alle pratiche della storia globale, della storia connessa e persino della cosiddetta *big history*, si è compreso quanto la tradizione si sia nutrita, per definire il suo perimetro, dell'ambiente in cui cresceva e di apporti venuti da lontano.

Per venire alla mostra, la *Restauratio Romae* di Paolo III non fu soltanto una reazione al Sacco dei lanzichenecchi ma anche la risposta all'Impero globale di Carlo V, la più grande entità politica fino ad allora esistita, persino maggiore a quella di Traiano e che aveva ormai incrinato la centralità dell'Italia. In risposta a questa insidia, che si aggiungeva al dilagare dell'eresia protestante e della flotta ottomana nel Mediterraneo, Alessandro Farnese e i suoi nipoti codificarono, assieme alla loro corte, un'estetica classicista ispirata alle pagine più cosmopolite della storia imperiale. Sia nell'architettura che nella creazione artistica, formularono un universo capace di evocare l'inclusione della totalità del mondo nella tradizione cristiana e diedero perciò forma caleidoscopica alle loro raccolte e alla loro committenza, qui indagata in tutti i suoi settori. Se per questa mostra viene esposta per la prima volta in Italia una delle opere più singolari legate al pontificato di Paolo III, quella *Messa di san Gregorio* realizzata a Città del Messico dagli Indios per ringraziare il pontefice della bolla *Sublimis Deus* con cui aveva nel 1537 riconosciuta la loro dignità di esseri umani e mai giunta a destinazione, l'opera urbanistica del pontefice, quanto il dominio del territorio, particolarmente quello acquisito con la nascita del ducato, vengono analizzati nella prospettiva critica di una vera e propria

“colonizzazione” debitrice degli esperimenti di un’Europa moderna, drammaticamente addestrata nell’oppressione dei popoli d’oltre oceano.

Questo progetto, occorre sottolinearlo, è il risultato di un lungo e ricchissimo lavoro di gruppo. A partire dallo staff della Pilotta, ma anche grazie alla collaborazione con altri musei autonomi del Ministero della Cultura, in particolare il Museo e Real Bosco di Capodimonte, il Museo Archeologico Nazionale di Napoli e l’Archivio di Stato di Parma senza i quali non sarebbe stato possibile. Al di fuori del perimetro MiC, vanno annoverate le sinergie con l’Ambasciata di Francia, con cui verrà organizzato un convegno conclusivo, l’Università di Parma, l’Assessorato alla Cultura della Regione Emilia Romagna, il Comune di Parma, la Fondazione Cariparma, l’Ordine degli Architetti ed Electa a cui va il nostro riconoscimento assieme ai tanti studiosi che si sono prestati a dispensare i loro consigli. Un ringraziamento particolare va a Barbara Agosti, Andrea Merlotti e Caterina Volpi che hanno permesso di dare uno spessore insperato ai contributi cartacei di chi scrive. Di Leonardo Sonnoli è il progetto grafico, frutto anch’esso di ricerca scientifica e ispirato alle edizioni dei Viotti, stampatori “ufficiali” del ducato farnesiano, e in particolare allo splendido volume attribuito a Ottavio Farnese *Quaestiones Definitae Ex Triplici Philosophia, Rationali, Naturali, Moralii* del 1613. Infine, il consueto grazie agli Amici della Pilotta e alla sua presidente Ombretta Sarassi, per esserci sempre accanto anche nei momenti più difficili di questa nostra e appassionante avventura.

SYLVAIN BELLENGER

DIRETTORE MUSEO E REAL BOSCO DI CAPODIMONTE

La grande mostra organizzata dal Complesso Monumentale della Pilotta nella duplice cornice di *Parma Capitale Italiana della Cultura 2020+21* e della rinascita del famoso Palazzo della Pilotta intrapresa da Simone Verde non poteva svolgersi senza il contributo della Reggia di Capodimonte, dove le fortune della storia e i giochi dinastici che hanno costruito l’Italia e l’Europa nei secoli hanno portato gran parte delle collezioni costruite dai Farnese.

Questa straordinaria collezione, molto più di una eccezionale raccolta di opere e capolavori, rimane per il nostro tempo l’espressione determinata della costruzione di un contesto di cui l’Italia fu il leader e che, dai Paesi Bassi alla Spagna, dai paesi nordici alla Francia e all’Inghilterra, definì un nuovo rapporto intellettuale, spirituale, ma anche politico e commerciale dell’uomo con il mondo, un mondo che guarda all’Antichità come un ideale del presente e pone l’umanità e il suo ingegno al centro dell’universo.

Questa grande mutazione, dove l’individualismo, lo scientismo, il razionalismo, la concentrazione del potere temporale della Chiesa, combinati con l’intrigo politico, il lusso e la lussuria, diedero impulso al concetto di carattere, di psicologia, formò personalità forti e originali, tra le quali i Farnese occupano un posto di rilievo. Fu in questo periodo che Tiziano superò il ritratto politico introducendo il ritratto psicologico nell’immenso capolavoro di penetrazione introspettiva del triplice ritratto *Paolo Farnese e i suoi nipoti* (1546, Museo e Real Bosco di Capodimonte).

La dinastia dei Farnese, originata dalla piccola nobiltà laziale della Toscana, valorosi mercenari al soldo del miglior offerente, non fu sempre schierata dalla parte della Chiesa, al punto che Pier Luigi Farnese, al servizio di Carlo V nel 1527, partecipò al Sacco di Roma, approfittando dell’occasione per salvaguardare il Palazzo Farnese, mentre suo fratello Ranuccio proteggeva utilmente Clemente VII che si era rifugiato a Castel Sant’Angelo. Questa ambiguità opportunistica non si coniuga bene con la morale moderna, ma accompagnava gli incessanti cambiamenti di alleanza nella politica dell’epoca. I Farnese non avevano il lignaggio di case principesche come i Gonzaga, i Savoia o gli Este, ma produssero grandi figure come Alessandro (1468-1549), che divenne papa nel 1534 con il nome di Paolo III e fu una delle figure più importanti dell’Europa moderna. La storia registra il grande ruolo di Paolo III Farnese nella gestione politica dei conflitti spirituali che devastarono l’Europa, la grande crisi della Riforma che determinò le idee del governo degli uomini in un modo che è ancora avvertibile nei caratteri nazionali contemporanei.

Il suo nome è associato alla scomunica di Enrico VIII d’Inghilterra, che provocò l’Atto di Supremazia e lo scisma della Chiesa Anglicana, la bolla papale *Sublimis Deus*, che condannava la schiavitù delle popolazioni delle Nuove Indie, la creazione del Santo Ufficio e l’apertura del Concilio di Trento il 22 maggio 1542, una risposta alle richieste di Martin Lutero e Giovanni Calvino, che terminò nel 1563 con una politica militante espressa attraverso le immagini.

Paolo III Farnese continuò il mecenatismo di Giulio II, riportando a Roma Michelangelo per dipingere il *Giudizio Universale* (1536-1541) e Vasari per dipingere in cento giorni, nel 1546, le decorazioni dell’omonima sala nel Palazzo della Cancelleria, tra corso Vittorio Emanuele e il Campo dei Fiori. Non lontano, sempre sulla riva sinistra del Tevere, prima della sua elezione al papato, fece costruire per sé e per i suoi quattro figli il Palazzo Farnese, su disegno di Antonio da Sangallo.

I suoi nipoti, dalla parte del figlio maggiore Pier Luigi, primo duca di Parma e Piacenza, che erano divenuti ducati nel 1545, furono il cardinale Ranuccio Farnese, morto prematuramente nel 1565, e suo fratello Alessandro Farnese, detto il Gran Cardinale, che fece completare il Palazzo Farnese da

Michelangelo, Vignola e Giacomo della Porta. Francesco Salviati e Taddeo Zuccari affrescarono la Sala Centrale, dedicata alla glorificazione di Paolo III. In seguito, il nipote del Gran Cardinale, Odoardo Farnese, fece decorare la Grande Galleria da Annibale Carracci tra il 1595 e il 1597. Grande costruttore, il cardinale Alessandro fece costruire da Vignola la chiesa del Gesù e il palazzo di Caprarola. Acquistò il piccolo Palazzo della Farnesina e commissionò a Giulio Clovio le miniature delle *Ore farnesiane*. Commissionò anche la famosa *Cassetta Farnese* (Capodimonte), un oggetto che, come la saliera di Benvenuto Cellini, dimostra la folle ambizione, il lusso e la raffinatezza senza precedenti delle corti rinascimentali italiane.

Tanto quanto i Farnese di Roma, i Farnese di Parma coltivarono il lusso e le arti. Dotarono Parma di palazzi, chiese e giardini, tra cui l'incompiuto Palazzo della Pilotta. Gli ultimi due duchi, Francesco (1678-1727) e Antonio Farnese (1679-1831), morirono senza eredi, e la successione del ducato e la proprietà italiana con le sue collezioni di antichità e dipinti furono aspramente contese e sconvolte dalle tre guerre di successione, prima di Spagna, poi di Polonia, poi d'Austria, nelle quali si decise ogni volta il destino dell'Italia. Non senza straganti colpi di scena, come la simulazione di gravidanza di Enrichetta d'Este, vedova di Antonio Farnese. La successione passa infine in eredità all'infante spagnolo Carlo di Borbone, figlio di Filippo V e dell'ultima dei Farnese, Elisabetta. La duchessa Elisabetta di Parma aveva sposato in seconde nozze Filippo V di Borbone, nipote di Luigi XIV, re di Spagna e imperatore delle Indie, la potenza più estesa del globo. Questo matrimonio fu organizzato dalla potente principessa de La Trémoille des Ursins, una Orsini francese che aveva un controllo intimo sui dettagli della vita del re spagnolo. Come racconta Saint-Simon, Elisabetta ebbe l'audacia di farla scortare fuori dal regno di Spagna il giorno stesso del suo arrivo, dando ordine, dopo il loro primo incontro, di arrestarla, rapirla e ricondurla direttamente alla frontiera. La storia non è priva di scherzi e, come un ragnò sulla ruota del passato, tesse la tela e i fili delle ambizioni, delle audacie, della violenza e delle ferite, che a volte sembra riaprire.

La storia dell'arte, che tocca così tante discipline ma ha difficoltà a definirsi come tale, ci costringe a trattare con oggetti e forme. Il suo interesse per le persone, le sue ricerche e studi non hanno lo scopo di analizzare o determinare il carattere o la psicologia umana, ma di monitorare ed esaminare gli oggetti e il loro ruolo. Questo ruolo ha una costante nella storia, quella dell'ambizione degli uomini di costruirsi una memoria, o di appropriarsene per forgiare la propria immagine, le radici e l'identità. Questa logica era alla base dell'ambizione dei Farnese che, nel corso delle generazioni, accumularono a volte con la seduzione, altre con mezzi violenti e avidità, collezioni di antichità, gemme, libri e manoscritti, disegni, dipinti e oggetti d'arte preziosi che spostarono, anche parzialmente, tra le loro varie residenze tra Roma e Parma. Fu questa stessa convinzione che indusse Carlo di Borbone, nuovo re di un nuovo regno, a portare con sé la grande collezione di famiglia, per la quale fece edificare un palazzo, la Reggia di Capodimonte, la cui costruzione e il trasporto della collezione avrebbero richiesto decenni. Evidenziare quanto l'architettura, quest'arte di continue metamorfosi, facesse parte del mecenatismo farnesiano è una delle ambizioni della mostra al Complesso della Pilotta: i monumenti farnesiani e poi borbonici, a Roma come a Napoli e a Parma, ne sono una folgorante illustrazione.



saggio dal catalogo

“D’OGNI TERRA E QUINCI E QUINDI ESTREMA”

PAOLO III E IL RISTABILIMENTO DELL’AUTORITÀ DI ROMA AL TEMPO GLOBALE DI CARLO V

Quando il 13 ottobre del 1534 Paolo III venne eletto pontefice, Roma non avrebbe potuto trovarsi in acque peggiori. L’Europa continentale era spaccata da un conflitto senza quartiere tra Francesco I e Carlo V, mentre il Mediterraneo e i Balcani risultavano sempre più malsicuri, vista la penetrazione degli Ottomani fino quasi in Polonia. Il fronte cattolico non era unito neppure contro il nemico islamico, visto che dal 1526 il re di Francia aveva stretto alleanza con Solimano I con la scusa di tutelare i santuari cristiani in Terrasanta, ma in realtà affinché la pirateria e la fanteria turca fiaccassero l’Impero¹. Proprio quell’anno Francesco incitò il sultano a espugnare Buda, aprendogli un varco nel cuore di un’Europa che tre anni dopo avrebbe assistito sgomenta all’assedio turco di Vienna. Se nell’autunno del 1517 un agostiniano dal nome Martin Lutero aveva affisso sulla porta della chiesa del castello di Wittenberg, in Sassonia, una serie di 95 tesi che condannavano le degenerazioni della Chiesa di Roma, in pochi anni era dilagata una nuova via al cristianesimo, quella protestante, che avrebbe sottratto alla fede cattolica gran parte dell’Europa centro-settentrionale. Come se non bastasse, tra il 1532 e il 1534, di queste tensioni religiose aveva approfittato la corona inglese ed Enrico VIII aveva consumato lo scisma anglicano. Quanto all’Italia, stretta tra le ambizioni di Francia e Impero spagnolo, era andata dividendosi tra le rispettive fazioni, con una crescente irrilevanza politica.

Più in generale, e non solo per la presenza musulmana, ma anche per il dominio sul Nuovo Mondo, avanzavano il declino del Mediterraneo cristiano e lo spostamento del baricentro geopolitico su altre rotte, come quelle atlantiche, con l’afflusso di ricchezze mai viste dalle miniere americane che riducevano la potenza finanziaria su cui si era costruita l’Italia. In questa congiuntura tanto diabolica, l’apice del disastro si era verificato a marzo del 1527, quando le truppe imperiali, impegnate contro i francesi e la lega di Cognac, confluirono a San Giovanni, nei pressi di Bologna, e non avendo ricevuto soldo da mesi, decisero di muoversi alla ricerca di bottino. In particolare i lanzichenecchi, mercenari di fanteria tedeschi, schivata Firenze perché ben guarnita, invasero Roma e diedero seguito a una delle tesi di Lutero che, stigmatizzando il crescente traffico delle indulgenze per finanziare la nuova basilica vaticana, aveva invitato a “insegnare ai cristiani che se il papa conoscesse le esazioni dei predicatori di indulgenze, preferirebbe che la Basilica di San Pietro andasse in cenere piuttosto che essere edificata sulla pelle, la carne e le ossa delle sue pecorelle”². Penetrati nelle mura leonine, i mercenari misero a ferro e fuoco la città, devastarono chiese e opere d’arte, profanarono reliquie, diffusero la peste e seminarono violenze e morte, decimando la popolazione. Il papa Medici, Clemente VII, rimase dapprima assediato per quattro settimane in Castel Sant’Angelo e poi cedette, si consegnò ai rivoltosi in cambio di un riscatto, venne fatto prigioniero e dopo sei mesi fuggì liberato dai suoi, travestito ingloriosamente da ortolano per ripiegare su Orvieto.

Il risultato politico di questo disastro si sarebbe visto pochi anni dopo, a cavallo tra il 1529 e il 1530 con la stipula di ben due trattati con cui l’Italia passò sotto influenza imperiale; poi, con l’incoronazione di Carlo V imperatore per mano del papa, che avvenne per ovvi motivi a Bologna e non a Roma. L’unica concessione il pontefice la ottenne per sé, e i Medici ripresero Firenze, tanto più che la figlia naturale dell’imperatore, Margherita d’Austria, sposò il nipote di Lorenzo il Magnifico, Alessandro, che venne imposto al potere dalle truppe imperiali. Non molto diversa si disegnò la situazione nel resto della penisola: se il Regno di Napoli era alle dipendenze dirette della corona spagnola, Milano finì in balia dei ministri di Madrid mentre Siena dovette ospitare una guarnigione straniera. Genova e Mantova si schierarono dalla stessa parte, tramite gli intrecci e gli interessi delle famiglie più in vista, mentre Venezia si eclissava a causa della minaccia crescente dei turchi. Quando il 13 ottobre del 1534 Alessandro Farnese venne eletto successore di Clemente VII, si trovò dunque alle prese con una difficilissima eredità per Roma, fatta in gran parte di macerie.

A riassumere lo spirito con cui il nuovo pontefice, dopo la disastrosa condotta politica di papa Clemente, dovette assumere il suo gravoso incarico, il piacentino Cornelio Musso, celebre per aver tenuto la prolusione inaugurale al Concilio di Trento, in una lettera indirizzata alla sua attenzione stilò un quadro di esemplare chiarezza: “Quando non fusse mai altra ragion che la grandezza d’Italia nostra cara patria, la

più sana parte vorrà col sangue defender la grandezza della sedia apostolica, che certo non habbiamo quasi altro bene, et perduto o minuito quello siam tutti in preda non pur d'imperatori e regi, ma d'ogni minimo signoruccio"³.

Roma rimaneva l'unico baluardo dell'autonomia italiana, elemento chiave per il presidio degli interessi di una penisola sempre più priva di capacità finanziarie e militari, analisi che fu condivisa anche da Alessandro non appena si profilò l'elezione al soglio pontificio e che trovò corrispondenza in una strategia basata su tre pilastri fondamentali: di fronte alle incertezze suscitate dalla scoperta delle Americhe, al dilagare dell'eresia e del feroce dissenso spirituale, nonché alle insistenze di Carlo V per un concilio che ricomponesse lo scisma, rivendicare la centralità teologico-politica di Roma, passando attraverso una ristrutturata teologia della storia – per questo obiettivo era essenziale mettere in campo, contro l'agguerrita filologia di marca riformata, le migliori risorse della cultura umanistica italiana, da Pietro Bembo, a Jacopo Sadoleto, a Paolo Giovio; poi, un drastico chiarimento in termini disciplinari e dottrinali dell'autorità della Curia attraverso una politica di controllo e riforma che desse ordine alle numerose tensioni centrifughe in seno al corpo ecclesiastico, politica che nel 1542 portò alla nascita della Sacra Inquisizione; infine, ristabilita l'autorità morale e spirituale sull'Impero, il consolidamento dello scenario disegnato dai trattati del 1529-1530 e la sostituzione dei Medici con i Farnese negli equilibri sanciti dagli accordi di Bologna, approfittando del fatto che per la prima volta da Martino V il pontefice veniva da una famiglia romana, particolarmente predisposta, come un secolo prima con Oddone Colonna, a sovrapporre a proprio profitto i modelli del pontificato e quelli del principato.

Non passò molto tempo perché le intenzioni di Paolo III assumessero evidenza pubblica, e in effetti bastò attendere tre settimane dal conclave perché una versione rivisitata dei rituali della incoronazione indicassero con chiarezza lo schema teologico che avrebbe caratterizzato il pontificato. Tanto per cominciare, la cerimonia della *possessio*, ovvero il corteo cerimoniale che tradizionalmente da San Pietro si reca in Laterano, riconnettendosi con le radici costantiniane del cattolicesimo, venne messa in secondo piano e spostata più avanti, a metà aprile, divisa in due momenti scanditi da una messa solenne a metà percorso in Santa Maria sopra Minerva. Marginalizzando il Laterano, veniva capovolto il riconoscimento della Chiesa da parte dell'Impero e si stabiliva il centro scenografico di una vera e propria "incoronazione", come quella di Carlo V a Bologna, per il 1° novembre sul sagrato di piazza San Pietro, attorno alla struttura focale di un "tempio" effimero echeggiante quello di Salomone. L'incoronazione del pontefice avrebbe richiamato quelle già avvenute nello stesso luogo di altri sovrani⁴, dunque, dando risposta implicita a Lutero, alla sua violentissima polemica contro il potere temporale del papato e la costruzione della nuova basilica, o a coloro che, senza mettere in discussione l'autorità della Chiesa, avevano contestato lo strapotere della Curia.

Sarebbe errato sottovalutare queste scelte, così come la serie di riferimenti iconografici a Oriente che caratterizzeranno, come si vedrà, il pontificato e che il giorno dell'incoronazione trovarono espressione nel catafalco salomonico costruito in piazza San Pietro. Il progetto bramantesco della nuova basilica e la sua pianta centrale e "quadrata" erano stati già con Giulio II identificazione allegorica di Roma quale nuova Gerusalemme⁵, simbologia legata alla caduta di Costantinopoli del 1453 e alle difficili vicende del dominio musulmano in Terra Santa attorno a cui anche Carlo V aveva cercato legittimità politica, proponendosi di riunire in una crociata tutta l'Europa cristiana. Con questo tema, perciò, Paolo III riconduceva a sé il progetto teologico dell'Impero, rivendicava la totale autonomia della Chiesa nella sua legittima sovrapposizione alla Curia vaticana e sottoponeva alla propria l'autorità temporale del mondo cristiano. Non fu una scelta di poco conto e non rimase, come avremmo tendenza a pensare in termini secolari, circoscritta alle forme della drammaturgia. Fu invece un tema liturgico vero e proprio, carico di una sua drammatica sacralità, se si considera che le forme rituali assumevano un significato religioso e non consistevano in strumenti di *comunicazione* ma, come per le forme della creazione artistica, in veri e propri "atti consacrativi" esposti, nella cronaca successiva, alla prova o alla smentita del favore divino. Già nella drammaturgia della intronizzazione, dunque, Paolo III aveva messo mano alla chiave del suo pontificato: la ricostruzione in mano farnesiana del ruolo provvidenziale di Roma e della Chiesa.

A chi non fosse risultato chiaro in quelle settimane del 1534, sarebbe saltato agli occhi appena due anni dopo, in occasione della visita di Carlo V a Roma, tappa di un lungo viaggio trionfale nella penisola iniziato dai possedimenti spagnoli della Sicilia e del sud d'Italia, da vincitore cristiano contro gli Ottomani a Tunisi. Noti sono gli avvenimenti che scandirono quella visita iniziata il 5 aprile del 1536, così come gli interventi operati sul corpo dell'Urbe perché si prestasse al messaggio teologico-politico del papa: lo sgombero del Foro, l'elevazione di apparati effimeri e trionfali all'antica, la centralità del Campidoglio, sede dell'autorità municipale dell'Urbe che ricordasse l'origine⁶, anch'essa in Roma, dell'autorità politica così come identificata nel cristianesimo⁷. Ampiamente studiato è il rituale con cui Paolo III, accogliendo l'imperatore in una città ancora ferita dal Sacco, lo fece entrare da porta San Sebastiano, attraversare il Foro e girare intorno al colle Capitolino, sino a indirizzarlo verso il Vaticano per il ponte di Castel Sant'Angelo, in un percorso scandito dagli archi di trionfo imperiali e altri effimeri progettati da Antonio da Sangallo, tra esibizione di antichità come reliquie e di reliquie cristiane quali antichità, verso il cuore pulsante della Curia. Imposta in questi termini la propria supremazia universale, il pontefice accolse al suo fianco Carlo V nella liturgia in San Pietro, riconoscendone l'autorità, ma solo in quanto subalterna⁸.

Lo schema teologico-politico perseguito dal pontefice sembra illustrato da una immagine a stampa che si può ritenere ideata tra il 1537 e il 1540 da Francesco Salviati, in cui il sommo sacerdote di Gerusalemme, Jaddua, dai tratti estremamente simili a quelli di Paolo III, è ritratto mentre benedice Alessandro Magno ai suoi piedi, sullo sfondo di un tempio di Salomone che è in realtà San Pietro in Montorio, a tutti noto come primo esperimento architettonico del Bramante verso il progetto di San Pietro⁹. Alessandro Magno come Carlo V? Non necessariamente, ma il riferimento a un episodio della storia ellenistica tratto da Flavio Giuseppe¹⁰ piuttosto che a un altro della romanità assume qui un significato specifico¹¹, probabilmente motivato dal fatto che la simbologia imperiale con cui il pontefice doveva fare i conti era per molti versi estranea ai modelli e agli schemi cui erano stati abituati gli italiani del primo Rinascimento. Carlo, infatti, non era la riedizione eroica di un protagonista della storia antica, né soltanto l'incarnazione diabolica e da incubo del sovrano immaginato dal *De Monarchia*, anche se il consigliere politico più ascoltato dell'imperatore era l'italiano Mercurino Arborio di Gattinara, grande studioso ed estimatore del trattato dantesco¹². Grazie alla vastità dei suoi possedimenti, che travalicavano il mondo noto agli antichi e descritto dalle Scritture, egli era un sovrano senza precedenti, un inedito imperatore "moderno".

In seguito all'esplorazione di Cristoforo Colombo del 1492, alla nascita dei primi domini coloniali, aggiunti a una serie fortuita di eredità dinastiche e a una sapiente politica matrimoniale, la corona spagnola era divenuta la più vasta entità politica della storia occidentale, ben più ampia in terre e ricca di popoli rispetto all'Impero Romano, per cui la stessa figura di Carlo si stagliava enigmatica come un mito forse comparabile al solo Alessandro Magno, ma limitatamente al fatto che questi si era spinto oltre il fiume Indo, toccando un'Asia favolosa che era stata obiettivo di Colombo¹³.

La potenza senza precedenti degli spagnoli, la sconvolgente riscrittura dell'eredità antica e del disegno provvidenziale del cristianesimo che le esplorazioni avevano implicato, gli interrogativi sul significato di un allargamento improvviso dell'orizzonte geografico e antropologico mai neppure suggerito dalle Scritture erano perciò costanti emotive dell'Europa del Cinquecento mitigate soltanto dal progressivo chiarimento della natura di queste terre, che si scoprì solo in un secondo tempo essere sbalorditivamente le Americhe e non la costa orientale delle Indie. Una costante che gli spagnoli manipolarono molto presto e che Carlo V recuperò nella sua stessa divisa che recitava "Plus ultra", incorniciando lo stemma asburgico tra due imponenti colonne d'Ercole, e che risuonò non soltanto nella propaganda della letteratura iberica¹⁴, ma anche in quella italiana, tanto da finire magistralmente rappresentata nel XV canto dell'*Orlando Furioso*, nel vaticinio enigmatico e visionario di una profetessa ad Astolfo:

23

Veggio la santa croce, e veggio i segni
imperial nel verde lito eretti:
veggio altri a guardia dei battuti legni,
altri all'acquisto del paese eletti:
veggio da dieci cacciar mille, e i regni
di là da l'India ad Aragon soggetti;
e veggio i capitan di Carlo quinto,
dovunque vanno, aver per tutto vinto.

24

Dio vuol ch'ascosa antiquamente questa
strada sia stata, e ancor gran tempo stia;
né che prima si sappia, che la sesta
e la settima età passata sia:
e serba a farla al tempo manifesta,
che vorrà porre il mondo a monarchia,
sotto il più saggio imperatore e giusto,
che sia stato o sarà mai dopo Augusto.

25

Del sangue d'Austria e d'Aragon io veggio
nascere sul Reno alla sinistra riva
un principe, al valor del qual pareggio
nessun valor, di cui si parli o scriva.
Astrea veggio per lui riposta in seggio,
anzi di morta ritornata viva;
e le virtù che cacciò il mondo, quando
lei cacciò ancora, uscir per lui di bando.

26

Per questi merti la Bontà suprema
non solamente di quel grande impero
ha disegnato ch'abbia diadema
ch'ebbe Augusto, Traian, Marco e Severo;

ma d'ogni terra e quindi e quindi estrema,
che mai né al sol né all'anno apre il sentiero:
e vuol che sotto a questo imperatore
solo un ovile sia, solo un pastore.

Pochi dubbi restano, dopo questi versi, sulla crisi attraversata della teologia cristiana della storia nella prima metà del Cinquecento. Un primo rovello riguardava la ragione per cui le Scritture avessero lasciato gli uomini della Chiesa all'oscuro dell'esistenza di una "quarta parte del mondo"¹⁵. Lo stesso rovello che più tardi spinse Giordano Bruno a ipotizzare l'infinità dell'universo, pagando per questo con la vita per mano di quel Santo Uffizio fondato nel 1542 proprio da Paolo III. Ariosto non ha dubbi: fu volontà di Dio mantenere sconosciuta l'esistenza di un nuovo continente, il quale volle "ch'ascosa antiquamente [...] che vorrà porre il mondo a monarchia, sotto il più saggio imperatore e giusto, che sia stato o sarà mai dopo Augusto". Dacché "nuovi Argonauti" avevano raggiunto "nuove terre e nuovo mondo [...] non solamente di quel grande impero ha disegnato ch'abbia diadema ch'ebbe Augusto, Traian, Marco e Severo; ma d'ogni terra e quindi e quindi estrema". La figura di Carlo V, e per volontà di Dio che "vuol che sotto a questo imperatore solo un ovile sia, solo un pastore", non aveva avuto eguali neanche nella storia mitica del cristianesimo. Tanto più che, da Asburgo, egli poteva fare affidamento sui concetti di una *translatio imperii* a Nord, a suo tempo elaborati a sostegno di Carlo Magno, per cui lo stesso Ariosto nella prima ottava dell'*Orlando furioso* aveva definito "re Carlo imperator romano"¹⁶.

In questo contesto, non era affatto facile la missione di Paolo III, dunque, e richiedeva un allargamento culturale, spirituale, ideologico e persino iconografico relativamente poco disponibile all'Italia del tempo, così chiusa nella crisi del bacino mediterraneo. Per ricondurre l'avventura di Carlo V dentro la tradizione, perciò, il pontefice fece innanzitutto affidamento sul fatto che al tempo il termine "Indie" poteva indicare sia le Indie "orientali" che quelle "occidentali"¹⁷, dacché qualificava qualsiasi spazio al di là di un oceano. Le Indie di Alessandro Magno, perciò (la cui autorità nell'iconografia elaborata da Salviati veniva sottoposta a quella del mondo giudaico-cristiano), erano inclusive anche delle Americhe, con un trasferimento dell'eredità dell'Oriente cristiano a Roma, ribadito dalla caduta di Costantinopoli. Di sicuro corrispose ancora allo sforzo indispensabile di allargare il campo l'approvazione della regola di sant'Ignazio di Loyola, nel 1539, e l'alleanza strettissima tra i Farnese e la Compagnia del Gesù, portatrice di una fede misticizzante e quindi meglio attrezzata sia per l'interpretazione allegorica delle Sacre Scritture, la cui comprensione letterale aveva indotto in errore, sia per l'evangelizzazione di popoli nuovi, molto lontani dal mito europeo della ragione. Ancora in questo senso va letta la promulgazione della bolla *Sublimis Deus*, del 1537, che se per la prima volta stabilì il diritto delle popolazioni autoctone americane a essere considerate parte del genere umano, allungò l'autorità di Roma al Nuovo Mondo, frapponendosi tra dominati e dominatori al fine di limitare il potere di Carlo V grazie alla schiera degli ordini missionari¹⁸. Come nella cerimonia dell'incoronazione, fu dunque uno degli obiettivi fondamentali di Alessandro Farnese, anche per ragioni teoretiche e gerarchiche cui erano sottoposte le altre, l'allargamento dell'orizzonte teologico con un richiamo diverso, rigenerato alla luce delle crisi del XVI secolo, al repertorio cristiano dell'antichità.

Il tema ritorna con maggiore chiarezza in uno dei cicli pittorici più importanti della Roma farnesiana, eseguito nel 1546 su commissione del gran cardinale, il nipote del pontefice Alessandro, ovvero la decorazione vasariana della Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria. La scelta del luogo era già carica di memorie, dacché era stata la sala di raccolta dei più alti prelati tenuti in ostaggio durante il Sacco, ma non solo. Il programma iconografico concordato da Vasari con Paolo Giovio prevedeva un *climax* tutto incentrato sulla figura del pontefice e sulla restaurazione teologico-politica della Chiesa: sulla parete corta, entrando a destra, si trova la tregua di Nizza con il papa, tra i contendenti Francesco I e Carlo V, campione della pace cristiana. Poi sempre lui – Paolo III – vestito da grande sacerdote ebraico riceveva, in un successivo riquadro, i progetti del nuovo tempio vaticano dalle allegorie di architettura, geometria, pittura e scultura.

Si è già visto nell'immagine a stampa di Salviati il riferimento alla benedizione di Jaddua, all'Oriente di Alessandro Magno, insomma a un episodio di storia antica che, almeno indirettamente, si riferiva al cosmopolitismo ellenistico, contro la tesi dell'unicità provvidenziale del progetto asburgico, segno che quella iconografia fu un atto pianificato e non prodotta dall'immaginazione dell'artista. Nel ciclo della Cancelleria, però, l'assimilazione della basilica vaticana al Tempio di Gerusalemme è realizzata con tale enfasi che tra le bestie gravate dai materiali edili vediamo addirittura cammelli, in una Roma inconfondibile, tuttavia, tant'è che ai piedi della fabbrica si distingue la famosa rotonda di Sant'Andrea ancora non demolita. Alla teologia della storia anti-imperiale si aggiungeva la polemica contro Lutero, quindi, dacché l'allegoria del Monte Vaticano in basso a destra poggia con un piede su due volumi a rappresentare, come ebbe a scrivere Anton Francesco Doni, "il vero fondamento della Chiesa"¹⁹, ovvero la legittimità teologica della Curia. A ribadire il riferimento polemico al mondo protestante, infine, le allegorie dello studio, della virtù, cui si aggiunge, legata a quest'ultima da una fune, quella dell'invidia "la quale", come scrisse ancora Doni, "per dolore se stessa affoga, mentre le s'empie la bocca di grandissimo veleno di che essa si pasce"²⁰. Ristabilita l'autorità di Roma come nuova Gerusalemme, infine, un terzo riquadro, che si apre illusionisticamente sulla parete lunga, ritrae il pontefice dispensare benefici ai membri virtuosi della sua cerchia – si distinguono tra i convitati alcuni degli uomini di lettere chiamati a contribuire al rinnovamento della Chiesa: Paolo Giovio, Iacopo Sadoletto e

Reginald Pole – nella solita identificazione tra istituzione spirituale e gerarchia vaticana già precedentemente evocata.

Qualora la densità iconografica fin qui vista non bastasse, il riquadro più significativo di tutti, l'ultimo sulla parete corta contrapposta alla tregua di Nizza, ovvero su quella più eminente, che si vede entrando, rappresenta le *quattro parti del mondo* omaggiare il pontefice in una profusione di esotismi: tre giraffe, un elefante, un uomo col pappagallo, una scimmia e, come ebbe sempre a scrivere Doni, qui, come e più che nelle altre scene, “modi strani di abbigliamento indosso, alle figure, grandissima diversità d'aria nelle teste così giovani come vecchi, e delle femmine con acconciature straordinarie di capelli di trecce, e poi abiti modernamente antichi e anticamente moderni”²¹, espressione quest'ultima ripresa da Pietro Aretino. Immagine decisamente anti-asburgica, essa conclude in perfetto *climax* la sequenza logica di una autorità ristabilita, esercitata non più in maniera retorica, ma politica, come dimostrato dalla bolla *Sublimis Deus*, accolta con irritazione da un Carlo V furente che tentò di impedirne la diffusione nei suoi possedimenti coloniali. E infine, a ricondurre ancora una volta le scoperte geografiche nell'alveo della tradizione e della dottrina, al di sopra vediamo due busti che rappresentano Augusto e Alessandro Magno, il quale “supra Garamantas et Indos protulit imperium”. Non solo gli africani ma anche gli indiani, ovvero la vastità del mondo ricompresa nella storia provvidenziale della Chiesa, checché ne argomentassero i filo-imperiali o l'Ariosto. Volendo rimanere al programma di Paolo III, sembra mancare un solo punto tra quelli annoverato, dunque, e cioè la contropartita nepotistica, la sostituzione dei Farnese ai Medici nella geopolitica dell'Italia centro-settentrionale, ma così non è.

Il ciclo della Cancelleria non era affatto originale ma almeno per quanto riguarda il riquadro più significativo, il tributo dei popoli del mondo, era l'abile trasposizione di una iconografia già studiata da Andrea del Sarto attorno al 1520 nella villa di Poggio a Caiano per Lorenzo de' Medici, dove il Magnifico era stato travestito da Giulio Cesare, iconografia che sarebbe stata ripresa più tardi ancora a Firenze, nel 1556 in Palazzo Vecchio, nella stanza intitolata a Lorenzo de' Medici. In entrambe queste ultime, però, il dispositivo propagandistico aveva diversa intensità teologica rispetto a Roma, trattandosi di rivendicare il generale riconoscimento di un principato e non l'universale potere della Chiesa sulle altre istituzioni della cristianità. A Poggio a Caiano la giraffa non è l'identificativo allegorico di un continente, ma un mammifero in carne e ossa, quello donato ai Medici nel 1487 dall'ambasciatore del sultano d'Egitto, Mohamed Ibn-Mahfuz, in ricerca di appoggio politico. Sarebbe potuto esserlo anche l'elefante della Cancelleria, probabile citazione di un altro episodio di storia medicea, ovvero dell'elefante Annone, tanto amato da Leone X e proveniente dallo Sri Lanka, offertogli in dono da Manuele d'Aviz di Portogallo nel 1514, se non fosse che nella teologia della storia studiata da Paolo Giovio per gli affreschi di Vasari ogni aneddoto assume lo statuto di un segno e di una prefigurazione destinata a compiersi, anche per quanto riguarda la storia dei Medici, soltanto con i Farnese. Ai piedi del pontefice, salutato dalle popolazioni del mondo, Giovio appose perciò una chiosa definitiva e senza appello: “Aureum seculum condit qui recto equabilique ordine cuncta dispensat”. Un modo di sottolineare come il continuo dissiparsi di risorse, mandate in fumo da guerre e conflitti, era dovuto allo scarso rispetto del magistero della Chiesa, ristabilito ora dal suo principe e dalla sua stirpe.

Senza alcuna esitazione, il programma del pontefice sembra a questo punto chiudersi come un cerchio, sovrapponendo la restaurazione religiosa con la missione storica della famiglia all'insegna di una coerenza e di una linearità che si tradurranno in un nuovo paradigma iconografico e in una nuova estetica, nonché in forme del tutto particolari di collezionismo²². Con il rilancio della committenza, al fine di richiamare nell'Urbe gli artisti fuggiti con il Sacco, si assiste in effetti a una crescita spettacolare della vastità e dell'ambizione rinascimentale dei progetti e dei cantieri, utili alla rinascita spirituale e politica di Roma. Seguono le fabbriche di famiglia, a cavallo tra potenza ingegneristica e splendore artistico, connubio tipico dell'antichità imperale. Infine, viene perseguito il riferimento estetico a quanto di più cosmopolita ci si poteva riferire nel mondo antico: nel 1538, la sostituzione dei Farnese ai Medici divenne una faccenda dinastica e il matrimonio di Margherita d'Austria, rimasta vedova di Alessandro de' Medici, con Ottavio, nipotino appena quindicenne del pontefice, portò in dote la celebre raccolta di gemme di Lorenzo il Magnifico. Tra queste, la meravigliosa tazza in agata di epoca ellenistica e di origine alessandrina che divenne uno dei simboli della collezione Farnese. Nel 1546 vennero rinvenuti nelle Terme di Caracalla l'*Ercole in riposo* e il *Toro Farnese*, identificati in base alle descrizioni di Plinio il Vecchio come copie degli originali di Lisippo e di Apollonio di Tralles, oggi al Museo Archeologico di Napoli, che, con un sopruso ai danni delle collezioni vaticane di cui si registrano ancora oggi le conseguenze per Roma, finirono ad adornare il cortile del palazzo di famiglia, sottolineando la predilezione per la statuaria antica, possibilmente policroma e di dimensioni colossali, in coerenza con l'estetica delle fasi più filo-orientali dell'Impero²³.

La ricerca spasmodica di pezzi che potessero soddisfare le esigenze collezionistiche farnesiane ispirò, nel 1550, l'acquisizione del versante settentrionale del Palatino al fine di mettere mano direttamente sulle antichità di stampo ellenistico che ornavano le residenze imperiali e sulla loro eredità simbolica, terreni da cui si continuarono a cavare antichità fino a Settecento inoltrato, come i due colossi in basanite di inenarrabile potenza, oggi a Parma²⁴. Accanto a queste, crescevano le collezioni di *exotica* provenienti dai continenti noti, cui avrebbe dovuto aggiungersi la celebre *Messa di san Gregorio* (cat. 101) realizzata da maestranze azteche sotto la direzione di monaci francescani per ringraziare Paolo III della bolla *Sublimis Deus* (cat. 100) e mai giunta a destinazione²⁵. Infine, per le committenze artistiche, la predilezione per la contaminazione degli stili e delle scuole che portò Tiziano accanto a Raffaello nelle

collezioni di famiglia sarà tendenza del mecenatismo mantenuta anche dalle generazioni seguenti, che concorsero a una reinvenzione cosmopolita del gusto rinascimentale. I Farnese, per dirla con le parole di Aretino, accelerando le tendenze del manierismo, contribuirono a gettare le basi di una cultura estetica “modernamente antica e anticamente moderna” resa possibile solo dall’allargamento dell’orizzonte culturale fuori dall’Europa e che, ispirando più che in passato le corti dell’assolutismo, creò le prime premesse culturali dell’universo barocco.

Esito delle raffinate strategie nepotistiche iniziate dal pontefice, nel 1565 Alessandro Farnese, figlio di Ottavio e di Margherita d’Austria, nipote di Paolo III e di Carlo V, cresciuto per gran parte alla corte spagnola delle Fiandre, sposò a Bruxelles Maria d’Aviz, nipote del re del Portogallo, e si avviò a una carriera di gran condottiere, combattendo sia l’eresia protestante sia quella musulmana. Il matrimonio fu uno degli eventi dinastici più impressionanti d’Europa e non poté che ripetere la solita panoplia relativa alla superiorità imperiale ma con rispetto di Roma, visto il coinvolgimento di un nipote del papa. Il resoconto dei festeggiamenti, redatto da un certo Francesco De Marchi, non fece che sottolineare ovunque possibile l’abbondanza degli esotismi, nel vestiario come negli oggetti da collezione, nell’arredamento e persino nei “cuochi indiani e di tutte le altre parti del mondo”. E prosegue: “Questo banchetto fu delle rare cose che si vedessero mai, perché vi erano vivande di molti e diversi paesi, quivi per gran miracolo recate, cioè delle Indie Orientali e Occidentali [...] meravigliosa cosa a dire, e quel di che la potentia de’ Romani non si vantò, è che avevano in tavola per bere acque del fiume Gange, del fiume Indo, del fiume Sale e di un altro gran fiume che dicono nascere dalle altissime montagne delle isole Molucche”²⁶.

Il tema è il solito, ora articolato in chiave gastronomica, di una vastità di orizzonti del mondo moderno più ampia che dell’antichità, con i suoi triti risvolti politici. Non manca l’implicazione teologica, però, se si considera che questi quattro fiumi sembrano soppiantare nella nuova realtà geografica del pianeta quelli che nel racconto biblico si dipartono dal Giardino dell’Eden e da lì ripartiscono le terre emerse del globo: il Fison, il Gehon, il Tigri e l’Eufrate. Intendiamoci, al matrimonio di Alessandro non si consumò un oltraggio alla Chiesa, dacché “ad alcuni gentiluomini italiani” venne data da bere “dell’acqua del fiume Tevere, riputata da loro per la più perfetta et eccellente acqua che sia al mondo”. Gli italiani ebbero il loro contentino, ma morto Paolo III da sedici anni e diventato spagnolo anche uno dei suoi più illustri discendenti, gli schemi iconografici che avevano opposto Chiesa e Impero, entrati in un nuovo immaginario collettivo, poterono essere praticati con una certa disinvoltura. Senza mai perdere il loro potenziale teologico, però, visto che il tema biblico dei quattro fiumi, obbligato a tenere conto delle nuove terre scoperte e ormai entrate nell’orbita della cristianità, verrà recuperato ottant’anni dopo in una delle realizzazioni più scenografiche di Gian Lorenzo Bernini, la fontana di piazza Navona, dimostrando tutta la sua vitalità simbolica, politica e narrativa. Qui, per una Chiesa trionfante ormai senza complessi, celebrata dalla nuova estetica del Barocco, il Tevere può scomparire del tutto, e lasciare il campo al Danubio, al Gange, al Nilo e al sudamericano Rio de la Plata.

Simone Verde
Direttore Complesso Monumentale della Pilotta

1
 Cfr. Malcolm 2020, p. 89 sgg.

2
 Martin Lutero, *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum* (“95 tesi”), 50, libera traduzione dall’originale latino.

3
 In *Acta Concilii Tridentini*, X, p. 452, lin. 20-26.

4
 Rebecchini 2020, pp. 16-21.

5
 Cfr. Madonna 1997, p. 32.

6
 Paolo III confermò infatti l’estensione a tutto lo Stato della Chiesa delle *Costituzioni Egidiane*, ovvero del *corpus* legislativo papale raccolto dal cardinale Egidio Albornoz, provvedimento già stabilito da Sisto IV nel 1473.

7
 Sul valore teologico-politico del colle capitolino: Miglio 1982, pp. 177-186; *Campidoglio* 1984, in part. il saggio di E. Tittoni *La formazione delle collezioni capitoline di antichità fra cultura e politica*, pp. 23-26; Saxl 1965, pp. 119-137; Weiss 1969; Franceschini 1986, pp. 141-150; Marino 1989, pp. 237-247.

8
 Sul viaggio di Carlo V a Roma, cfr. Visceglia 2001, pp. 361 sgg; Parker 2021, pp. 242-243.

9
 Quasi identica iconografia ricorre in una medaglia realizzata da Alessandro Cesati per Paolo III, la quale reca il motto “Omnes reges servient ei” a

ribadire la superiorità della Chiesa su qualsiasi potere secolare: Rebecchini 2020, p. 23.

10
 Flavio Giuseppe, *Antichità giudaiche*, XI, 337 [VIII, 5].

11
 Cfr. Bajard 1995, pp. 40-47.

12
 Yates 1990, p. 29.

13
 Più in generale, per tutto il Cinquecento, il termine “Indie”, partendo dall’equivoco di Colombo, finì per indicare non solo quanto avesse a che fare con le popolazioni autoctone delle Americhe (gli attuali “indiani” d’America) ma anche tutto ciò che venisse dal di fuori dell’Europa e dell’Africa, ovvero qualsiasi oggetto connesso con le terre raggiungibili via le navigazioni oceaniche. Verso la fine del XVI secolo, per esempio, è noto che Ferdinando de’ Medici aveva creato in Villa Medici un appartamento all’indiana, pieno di mobili “di Cina del Indie”: Andres 1976, vol. 1, p. 323 e vol. 2, pp. 285-288, nota 717.

14
 De Matos 1991.

15
 Così viene definito il continente americano, ad esempio, nella mappa omonima di Diego Gutiérrez, illustrata nel 1562 da Hieronymus Cock; e prima ancora in quella di Waldseemüller o *Universalis Cosmographia*, che nell’aprile del 1507 battezzò per prima le nuove terre con il nome di Amerigo Vespucci.

16
 Yates 1990, pp. 29-31.

17

18
 Gruzinski 2022.

19
 Doni 1970, p. 106.

20
 Doni 1970, p. 107.

21
 L’espressione “anticamente moderni e modernamente antichi” è tratta da una lettera di Pietro Aretino a Giulio Romano del giugno del 1542. Il passaggio esatto recita così: “E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio, s’eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi”: Aretino 1916, p. 186.

22
 In questo volume, cfr. il saggio di S. Verde *Una visita guidata a Palazzo Farnese*.

23
 24
 Cfr. Settis 2022.

25
 Cfr. Gruzinski 2022.

26
 De Marchi 1997, p. 86.



introduzione al percorso espositivo

LE RAGIONI DI UNA MOSTRA

Il Complesso Monumentale della Pilotta è impegnato da cinque anni ormai in una radicale opera di ristrutturazione, restauro, riallestimento. Insomma in una vera e propria rifondazione, esito di un lungo ed elaborato lavoro di ricerca scientifica. In questi sessanta mesi sono stati riqualificati ventimila metri quadri di superficie espositiva, restaurata una cinquantina di opere, rilanciato il cantiere delle acquisizioni e delle pubblicazioni. Un percorso che trova pieno compimento pubblico in questa mostra che, a pochi mesi dall'inaugurazione del Palazzo interamente rinnovato, ripercorre le vicende da cui nacque la sua avventura culturale, ovvero la storia della collezione Farnese, delle sue pratiche enciclopediche ispiratrici – anche dopo il trasloco di volumi, quadri e antichità a Napoli – per il risarcimento delle raccolte sottratte a Parma da Carlo di Borbone. Queste finalità istituzionali, però, non sarebbero state sufficienti a organizzare una mostra, mobilitando opere fragili e uniche al mondo, se la stessa ricerca scientifica messa in campo per la ricostruzione materiale e intellettuale dell'Istituto non avesse imposto un aggiornamento metodologico sulle modalità di indagine precedentemente adottate a proposito della storia del Palazzo e del suo contenuto.

A ventisette anni dall'ultima mostra sulla collezione Farnese, numerosi sono gli aspetti messi in luce dalla storiografia sulle pratiche collezionistiche. Dagli anni Settanta, la nascita dei *post-colonial studies* ha imposto un decentramento dello sguardo che per capire il sé ha imposto a tutti gli studiosi di mettere in discussione i propri pregiudizi metodologico-culturali e di guardare altrove. Grazie alle pratiche della storia globale, della storia connessa, e persino della cosiddetta *big history* – tutte discipline cresciute a dismisura negli ultimi quarant'anni – si è compreso quanto la tradizione si sia nutrita, per definire il suo perimetro, di apporti venuti da lontano. Per restare all'esempio dei Farnese, la *Restauratio Romae* di Paolo III non fu soltanto una reazione al Sacco, il ricorso alla storia antica dell'Urbe per una sua rifondazione, ma fu anche una risposta all'Impero globale di Carlo V, la più grande entità politica, per non dire cristiana, fino ad allora mai esistita, persino maggiore a quella di Augusto e di Traiano e che aveva ormai incrinato la centralità dell'Italia.

Come si vedrà nella mostra, in risposta a questa insidia, che si aggiungeva al dilagare dell'eresia protestante e della flotta ottomana nel Mediterraneo, Alessandro Farnese e la sua famiglia codificarono, assieme alla loro corte di letterati e di uomini di Chiesa, un'estetica classicista ispirata alle pagine più cosmopolite della storia imperiale, che intendeva moralmente e teologicamente riportare in vita. Sia nell'architettura che nella creazione artistica, inventarono un universo estetico-culturale capace di evocare l'inclusione della totalità del mondo nella tradizione cristiana, e diedero una forma caleidoscopica alle loro raccolte e alla loro committenza, per la prima volta indagata in tutti i suoi settori d'attività. Se in Pilotta viene esposta per la prima volta in Italia una delle opere più singolari legate al pontificato di Paolo III, quella *Messa di San Gregorio* realizzata a Città del Messico dagli indios per ringraziare il pontefice della Bolla *Sublimis Deus* con cui aveva nel 1537 riconosciuta la loro dignità di esseri umani, l'opera urbanistica del pontefice, quanto il dominio del territorio, particolarmente quello acquisito con la nascita del ducato, vengono analizzati nella prospettiva critica di una vera e propria «colonizzazione» debitrice, persino nella sua violenza, degli esperimenti di un'Europa moderna, drammaticamente addestrata nell'oppressione dei popoli d'oltre Oceano.



sezioni tematiche del catalogo delle opere

STORIA DI UNA DINASTIA

Originari di una famiglia longobarda di Orvieto, i Farnese presero il nome da *Castrum Farneti* (oggi Farnese) del quale erano signori dal secolo XI. A metà del Quattrocento, con Ranuccio il Vecchio, generale di papa Eugenio IV, dominavano su una vasta area dal lago di Bolsena al mare e ottennero la “custodia” di Viterbo, capitale del Patrimonio di San Pietro in Tuscia, dove resta il più antico palazzo farnesiano, nei pressi del duomo.

Ma la grande fortuna dei Farnese è dovuta soprattutto alla figura di papa Paolo III che, dall'interno della Chiesa e intervenendo sui luoghi simbolo della storia di Roma come il Campidoglio e il Palatino, fa della propria casata una delle dinastie sovrane europee.

Senza distrarsi troppo dalla sua abile e profonda azione per ricondurre i protestanti sotto il papato, che portò nel 1545 al Concilio di Trento, commise un clamoroso atto di nepotismo, che molti cardinali e sovrani disapprovarono: infeudò ereditariamente il figlio Pier Luigi di Parma e Piacenza, città all'estremo nord dello Stato pontificio, al confine con l'Impero. Fu un favore più riuscito e duraturo di quello famoso ma effimero di Alessandro VI per il figlio Cesare Borgia, in Romagna, o di quello vagheggiato da Leone X de' Medici per il fratello Giuliano di uno stato mediceo ricavato nel territorio della Chiesa.

Dopo l'assassinio del primo duca Pier Luigi a Piacenza nel 1547, con abilità i Farnese, destreggiandosi fra Francia e Impero (poi Spagna) riuscirono a riottenere la città nel 1556. Consolidarono il proprio potere in Emilia con un'azione ben coordinata dei due fratelli, il Gran cardinale Alessandro e il duca Ottavio, e della moglie di questo Margherita d'Austria, figlia di Carlo V, all'epoca delle grandi imprese del generale Alessandro nelle Fiandre, che riconquistò le province ribelli a Filippo II di Spagna.

Il duca Ranuccio I completò l'opera con la diplomazia ma anche con sospettosa sorveglianza e spietate esecuzioni per i feudatari più riottosi. Continuando la tradizione familiare di utilizzo delle arti e dell'architettura per la promozione dinastica, volle il *Magnum orbis miracolum* del Teatro Farnese a Parma e gli strepitosi *Cavalli* del Mochi nella piazza di Piacenza.

Perduti i feudi laziali a metà Seicento e morto l'ultimo cardinale della famiglia, le sorti della dinastia declinarono fino a quando nel 1714 la principessa Elisabetta riuscì a sposare il re di Spagna Filippo V e riportò per alcuni anni i Farnese alla ribalta della grande politica europea, ponendo le basi per il passaggio ereditario degli stati e delle collezioni artistiche ai propri figli Carlo e Filippo di Borbone.

LE PREMESSE DI UN PONTIFICATO

Quando il 13 ottobre del 1534 Paolo III venne eletto pontefice, Roma non avrebbe potuto trovarsi in acque peggiori. L'Europa continentale era spaccata dal conflitto tra Francesco I e Carlo V, mentre il Mediterraneo e i Balcani risultavano sempre più malsicuri, vista la presenza degli Ottomani. Il fronte cattolico non era unito neppure contro il nemico islamico, visto che dal 1526 il re di Francia aveva stretto alleanza con Solimano I con la scusa di tutelare i santuari cristiani in Terrasanta, ma in realtà affinché la pirateria e la fanteria turca fiaccassero l'Impero, tant'è che tre anni dopo avrebbe assistito all'assedio turco di Vienna. Come se non bastasse, tra il 1532 e il 1534, di queste tensioni religiose aveva approfittato la corona inglese ed Enrico VIII aveva consumato lo scisma anglicano. Più in generale, il dominio spagnolo sul Nuovo Mondo accelerava il declino del Mediterraneo cristiano e lo spostamento del baricentro geopolitico su altre rotte, come quelle atlantiche. In questo contesto, l'apice del disastro si era verificato a marzo del 1527, quando le truppe imperiali decisero di muoversi alla ricerca di bottino e i lanzichenecchi, mercenari di fanteria tedeschi, invasero Roma mettendola a sacco. Il risultato politico di questo disastro si sarebbe visto tra il 1529 e il 1530 con l'incoronazione di Carlo V imperatore per mano del papa a Bologna e non a Roma; poi, con la stipula di ben due trattati con cui l'Italia passò sotto influenza imperiale. L'unica concessione il pontefice la ottenne per sé: i Medici ripresero Firenze e la figlia naturale dell'imperatore, Margherita d'Austria, sposò il nipote di Lorenzo il Magnifico, Alessandro, che venne imposto al potere dalle truppe imperiali.

I FARNESE A ROMA: LA CITTÀ E IL PALAZZO

Come già i suoi predecessori, anche Paolo III apre nuovi tracciati viari nell'Urbe (le vie del Babuino, Trinitatis, di Panico, Capitolina e dei Baullari) e abbellimenti di strade esistenti (via del Corso, via Paola). In vetta al Campidoglio erige una torre che domina la città ed è collegata da un passetto esclusivo al sottostante Palazzo Venezia. Avvia presso Campo dei Fiori il proprio nuovo e grandioso palazzo, affidato ad Antonio da Sangallo il Giovane e ispirato alle antiche *domus*. Rielaborato continuamente nell'impianto e nei particolari dal Sangallo fra il 1513 e gli anni quaranta – ormai il committente è divenuto papa – il palazzo avrà il suo assetto definitivo e la piazza antistante sarà collegata alla via Papalis, aprendo la via dei Baullari, in funzione della veduta a cannocchiale della facciata.

Michelangelo varia con intensità la facciata tipicamente "sangallesca", senza ordini architettonici, per attenuarne la ripetitività attraverso la trifora architravata sopra il portale e il plastico cornicione di coronamento.

A "l'esterno sobrio e arcigno" (Frommel) risponde la complessità dell'impianto in isola a quattro ingressi, ispirato in parte alla casa romana antica, come il monumentale ingresso a tre navate, con colonne antiche di spoglio, il cui impianto nasce dall'erronea interpretazione del testo vitruviano fornita da fra' Giocondo (1511) circa l'ingresso alla casa nobile antica.

La fortuna dell'impianto planimetrico è attestata dalle numerose copie degli architetti cinquecenteschi e successivi.

Nel 1555, quando il palazzo è dei cardinali Ranuccio e Alessandro, Vignola entra nel cantiere, dapprima realizzando fedelmente le notevoli modifiche di Michelangelo, in seguito con qualche intervento decorativo: camini, portali e proposte nell'androne verso il giardino e forse nel giardino stesso. L'impresa costruttiva sarà conclusa nel 1589 da Giacomo della Porta, rielaborando la soluzione della facciata posteriore pensata da Michelangelo. Al piano nobile sarà così creata la grande galleria poi decorata dai Carracci.

I FARNESE A CASTRO E IN ALTRI LUOGHI DELL'ITALIA CENTRALE

Con la creazione del ducato di Castro Paolo III Farnese assegna al figlio Pier Luigi territori da tempo soggetti all'influenza dei Farnese. Lo stato comprende diversi centri a ovest del lago di Bolsena, raggiungibili dalla via Aurelia e altri centri a est del lago di Vico, raggiungibili dalla via Cassia. Già centro pulsante dall'Alto Medioevo e sede vescovile, Castro è promossa a capitale e dotata da Sangallo di nuove fortificazioni, dei palazzi della Zecca, dell'Osteria e del Podestà, case private, un convento e strade riattate. Ma nel 1641 è tolta ai Farnese da papa Urbano VIII, suscitando la "prima guerra di Castro"; il duca Odoardo Farnese la riconquista nel 1644, ma l'uccisione del Giarla, che vi si reca come nuovo vescovo, viene addossata ai Farnese, provocando la "seconda guerra di Castro" e la totale demolizione della città per ordine di papa Innocenzo X, nel 1649, a opera dalle truppe comandate dal cardinale Cristoforo Widmann.

Nonostante la successiva creazione dei ducati di Parma e Piacenza (1545), che amplia gli interessi famigliari oltre quest'area d'influenza, il rapporto con Viterbo (capoluogo del Patrimonio di San Pietro in Tuscia) continua a essere solido, grazie ai membri ecclesiastici della famiglia, specie con i cardinali legati Alessandro juniore e Odoardo.

Mentre le dimore farnesiane nella Tuscia da castelli fortificati si mutano man mano in dimore rinascimentali, i tecnici di fiducia della famiglia, da Antonio da Sangallo il Giovane a Vignola, si occuperanno in diversi centri soggetti alla Chiesa nell'Italia centrale di architettura sacra (il coro progettato per il duomo di Viterbo o la nuova San Tolomeo a Nepi), di questioni idrauliche (lo scavo della Fossa o Cava Paolina per la Cascata delle Marmore), o progetti di difesa costiera (Montalto di Castro).

CAPRAROLA

Palestra di lettura appassionata nel tempo per viaggiatori colti, critici e architetti come Vasari, Ammannati, Daniele Barbaro (uno dei maestri di Palladio), Montaigne fino ad Adolfo Venturi e Portoghesi, il prisma pentagonale del palazzo di Caprarola è incastonato sapientemente da Vignola nel paesaggio urbano e naturale.

La cittadina medioevale dalla contorta viabilità di montagna fu peraltro tagliata un po' crudelmente in "Corsica" e "Sardegna", come si dice ancora oggi, dal bisturi di Alessandro Farnese e del suo architetto con il rettilineo in leggera salita che, anche tramite ponti, è in funzione solamente della visione assiale del

palazzo, ovvero della gloria del Gran cardinale. Gloria sua e della famiglia che prosegue nell'illustrazione interna, sapientemente programmata dai letterati, *in primis* Annibal Caro: la storia (cioè i "fasti" farnesiani), l'ascendenza mitologica della famiglia, l'araldica, la geografia del suo potere, emblemi, simboli e allegorie, la scienza, la storia sacra.

Nonostante i due giardini quadrati disposti a ventaglio presso il palazzo e il magnifico grande parco con una parte all'italiana attorno al Casino del piacere e, se si vuole, il Barco per la caccia a poche miglia a sud, forse la residenza del cardinale ha un tono troppo "cittadinesco", come sostengono un po' ironicamente due aristocratici più "villerecci" come Vicino Orsini e il duca di Poli, pur membri dello stretto entourage farnesiano.

La famosa scala elicoidale che porta al solo piano del Cardinale (mentre ai piani dei cavalieri e degli stafferi, con rigida suddivisione sociale, si arriva tramite scale a chiocciola più piccole e semplici) è descritta meravigliosamente dal grande scultore e architetto Bartolomeo Ammannati: "Vidi poi la bella scala, ampia e magna, [...] di quella forma necessaria per mostrar il disegno e l'arte, e come si possono girar le pietre con grazia e soavità, facendo così vedere come abbia bisogno l'architetto degli studi di Euclide".

PIACENZA (1545-1622)

Con un atto di nepotismo, il papa Paolo III Farnese creò i ducati di Parma e di Piacenza nel 1545 per il figlio Pier Luigi, proprio mentre avviava il Concilio di Trento per riportare i protestanti nella chiesa di Roma: una coincidenza che turbò più di un cardinale.

Sembra che il primo duca volesse privilegiare Piacenza come città più popolosa e ricca di commerci rispetto a Parma. Decisa fu l'azione di governo di Pier Luigi, preparata dai cardinali legati filofarnesiani Gambara (1543-1544) e Grimani (1544-1545), per trasformare in capitale una città che non era sede del potere politico dall'età comunale. A sud della cerchia di mura fece costruire una poderosa fortezza pentagonale da Antonio da Sangallo il Giovane, scelta che fu concausa del suo assassinio da parte dei nobili piacentini, coordinati dal governatore di Milano don Ferrante Gonzaga con l'assenso dell'imperatore Carlo V.

Piacenza passò in mano imperiale fino al 1556, quando fu restituita a Ottavio Farnese, che si affrettò a erigere un forte segno dinastico: l'enorme e tetragono palazzo di corte iniziato nel 1558 da Francesco Paciotto e modificato nel 1561 da Vignola con una serie di disegni inviati alla duchessa Margherita d'Austria, allora nelle Fiandre. In contemporanea con questo, nella via Cittadella che lo congiunge alla piazza Grande (dei Cavalli), Vignola progettò anche il palazzo Radini Tedeschi, che avrebbe prospettato sulla grande piazza davanti alla fronte principale del Palazzo Ducale, rimasta incompiuta.

L'architettura piacentina si presenta fino al primo Seicento meno variegata di quella parmense, con un tono continuo controllato un po' burocraticamente dagli architetti della Comunità e della Commissione ducale della "politica et ornamento" istituita da Pier Luigi e confermata da Ottavio.

Nel segno della "presenza" farnesiana in città, si conclude questo periodo con la straordinaria impresa plastica e urbana dei due *Cavalli* del Mochi con i duchi Alessandro e Ranuccio nella piazza civica.

PARMA (1545-1731)

A differenza del padre, Ottavio privilegiò come sede della corte Parma, che gli era rimasta fedele. Pier Luigi, anche se con minor decisione che a Piacenza, aveva iniziato a migliorare la città con interventi di "decoro" urbano e attuato la tagliata di mezzo miglio attorno alle mura, disturbando molti cittadini.

Con prudenza, Ottavio cominciò a realizzare verso il 1560 la parte amena della corte nell'Oltretorrente, con il grande giardino e le relative "stanze" su progetto del Vignola, mentre abitava nel palazzo vescovile. Verso il 1570 si trasferì in un isolato urbano prospettante su strada San Barnaba (oggi Garibaldi), riattato in maniera compromissoria, e dieci anni dopo tentò di conferirgli un tono "principesco" con il "Corridore", su probabile progetto di Paciotto, diretto al ponte Verde e al Giardino, forse ispirandosi alle residenze medicee di qua e di là dall'Arno.

Alla fine del secolo, il nipote Ranuccio I realizzò, con l'aiuto iniziale di Simone Moschino, scultore-architetto di cultura toscana e michelangiolesca, l'enorme Palazzo della Pilotta, con scuderie per cavalli e muli, guardaroba, immenso salone polifunzionale poi trasformato nel Teatro Farnese, e lo scalone imperiale esemplato su quello dell'Escorial di Filippo II, che anticipa il carattere cerimoniale e distributivo degli scaloni barocchi.

Oltre la corte, anche la città si dotava di architetture dall'ampio ventaglio espressivo, grazie a Giovanni Boscoli e Simone Moschino, dalla maniera più toscana e in parte michelangiolesca, e agli allievi e collaboratori parmigiani del Vignola: il più quieto Giovan Francesco Testa (Palazzo Buralli in strada della

Repubblica, rinnovato per l'ingresso della moglie del principe Alessandro, Maria di Portogallo, nel 1566; il grande Palazzo Tarasconi in strada Farini) e il più sperimentale Giovan Battista Fornovo (San Quintino, 1560 circa; Ss. Annunziata, 1566, che anticipa il barocco borrominiano nel singolare contrappunto fra cappelle radiali convesse e pareti concave tra i contrafforti).

Gli ultimi Farnese promossero la proliferazione dei collegi della Compagnia di Gesù e quelli delle madri Orsoline, rispettivamente dedicati all'educazione dei giovani e delle fanciulle. I Gesuiti ebbero la propria sede a Parma (1659-1750), Piacenza (1594-1684), Busseto (1648-1689) e Borgo San Donnino, oggi Fidenza (1697-1722).

PAOLO III E IL MONDO GLOBALE DI CARLO V

In seguito all'esplorazione di Cristoforo Colombo, nel 1492, la corona spagnola era divenuta la più vasta entità politica della storia occidentale, ben più ampia in terre e ricca di popoli rispetto all'Impero Romano. La potenza senza precedenti degli spagnoli, la sconvolgente riscrittura dell'eredità antica e del disegno provvidenziale del cristianesimo che le esplorazioni avevano implicato furono temi che gli spagnoli manipolarono molto presto e che Carlo V recuperò per sé, insidiando l'autonomia dell'Italia e della Chiesa. Confrontato a questa sfida, Paolo III venne spinto a un allargamento culturale, ideologico e persino iconografico relativamente poco disponibile all'Italia del suo tempo, così chiusa nella crisi del bacino mediterraneo. Corrispose allo sforzo indispensabile di allargare il campo l'approvazione della regola di sant'Ignazio di Loyola, nel 1539, e l'alleanza strettissima tra i Farnese e la Compagnia del Gesù, portatrice di una fede misticheggiante e quindi meglio attrezzata per l'evangelizzazione di popoli nuovi. Ancora in questo senso va letta la promulgazione della bolla *Sublimis Deus*, del 1537, che se per la prima volta stabilì il diritto delle popolazioni autoctone americane a essere considerate parte del genere umano, allungò l'autorità di Roma al Nuovo Mondo, frapponendosi tra dominati e dominatori al fine di limitare il potere di Carlo V grazie alla schiera degli ordini missionari. Vanno anche ricondotte a questa prospettiva scelte collezionistiche allargate a tutti i popoli del mondo, pur sempre tentando una ricomposizione delle loro estetiche all'interno della tradizione cosmopolita dell'Impero Romano e del suo statuto nella storia del cristianesimo.

RESTAURATIO ROMAE

Nel contesto del primo terzo del Cinquecento, Roma rimaneva l'unico baluardo dell'autonomia italiana, elemento chiave per il presidio degli interessi di una penisola sempre più priva di capacità finanziarie e militari, analisi che fu condivisa anche da Alessandro Farnese non appena si profilò l'elezione al soglio pontificio e che trovò corrispondenza in una strategia basata su tre pilastri: di fronte alle incertezze suscitate dalla scoperta delle Americhe, al dilagare dell'eresia e del feroce dissenso spirituale, rivendicare la centralità teologico-politica di Roma, passando attraverso una ristrutturata teologia della storia; poi, un drastico chiarimento in termini disciplinari e dottrinali dell'autorità della Curia attraverso una politica di controllo e riforma che desse ordine alle numerose tensioni centrifughe, politica che nel 1542 portò alla nascita della Santa Inquisizione; infine, ristabilita l'autorità morale e spirituale sull'Impero, il consolidamento dello scenario disegnato dai trattati del 1529-1530 e la sostituzione dei Medici con i Farnese negli equilibri sanciti dagli accordi di Bologna, approfittando del fatto che per la prima volta da Martino V il pontefice veniva da una famiglia romana, particolarmente predisposta a sovrapporre a proprio profitto i modelli del pontificato e quelli del principato.

Il rilancio della committenza, per richiamare nell'Urbe gli artisti fuggiti dal Sacco, accompagnò la formazione delle collezioni di famiglia con la comune finalità di contribuire ideologicamente al progetto teologico-politico della *Restauratio Romae*. In risposta allo spazio allargato al nuovo mondo e dominato dalle tendenze centrifughe dell'Impero spagnolo, dell'eresia musulmana e protestante, l'estetica perseguita dal pontefice recuperò quanto di più cosmopolita era noto del mondo antico. Nel 1546 vennero rinvenuti nelle Terme di Caracalla l'*Ercole in riposo* e il *Toro Farnese*, identificati in base alle descrizioni di Plinio il Vecchio come copie degli originali di Lisippo e di Apollonio di Tralles, oggi al Museo Archeologico di Napoli, che, con un sopruso ai danni delle collezioni vaticane di cui si registrano ancora oggi le conseguenze per Roma, finirono ad adornare il cortile del palazzo di famiglia, sottolineando la predilezione per la statuaria antica, possibilmente policroma e di dimensioni colossali, in coerenza con l'estetica delle fasi più elleniche e filo-orientali dell'Impero. Nel 1586 lasciato ereditario di Margherita d'Austria, moglie di Ottavio e già vedova di Alessandro de' Medici, fu la celebre raccolta di gemme di Lorenzo il Magnifico. Tra queste, la meravigliosa tazza in agata sardonica di epoca ellenistica e origine alessandrina che divenne uno dei simboli della collezione. Accanto a queste, crescevano le collezioni di

exotica provenienti dai continenti noti mentre, per le committenze artistiche, la contaminazione degli stili e delle scuole che portò Tiziano accanto a Raffaello nelle collezioni di famiglia sarà tendenza del mecenatismo mantenuta anche dalle generazioni seguenti che concorsero a una reinvenzione cosmopolita del gusto rinascimentale.

“MONSIGNOR GIOVIO, ET MOLTI ALTRI LETTERATI”

La volontà di portare a maturazione le pratiche collezionistiche della Roma rinascimentale, non soltanto appropriandosi materialmente delle realizzazioni in sé concluse che le contraddistinguevano, ma anche con acquisizioni puntuali, committenza di scavi, realizzazione di copie, trasloco di antichità dagli spazi pubblici e dal suolo dell'Urbe, implicò il coinvolgimento dei più importanti umanisti e uomini di chiesa, molti dei quali già precedentemente attivi nei circoli medicei. La creazione di un vero e proprio circolo, su iniziativa del Gran cardinale Alessandro, emerge da un passaggio dell'autobiografia di Giorgio Vasari nel quale racconta di recarsi “spesso la sera, finita la giornata, a veder cenare il detto illustrissimo cardinal Farnese, dove erano sempre a trattenerlo con bellissimi et onorati ragionamenti il Molza, Anibal Caro, messer Gandolfo, messer Claudio Tolomei, messer Romolo Amaseo, monsignor Giovio, et altri molti letterati e galantuomini, de' quali è sempre piena la corte di quel signore”. La corte umanistica farnesiana, impegnata nel progetto di rifondazione della cultura cattolica che, non senza conflitti e profondi dissensi al suo interno, confluì nel progetto della Controriforma, produsse un rinnovamento intellettuale ben testimoniato dalla trattatistica coeva. In particolare nel campo della storiografia, dell'antiquaria, delle belle arti e dell'architettura, i contributi dei suoi più brillanti protagonisti, da Paolo Giovio, Fulvio Orsini, Giorgio Vasari, Giacomo Barozzi da Vignola rinnovarono a lungo il pensiero e le pratiche delle loro rispettive discipline, conferendo al contempo legittimità politica alle ambizioni nepotistiche dei Farnese.

DA ROMA A PARMA

Se l'estetica codificata dalla corte di Paolo III contribuì allo sviluppo e all'evoluzione della cultura rinascimentale verso i valori del manierismo e del barocco, a Parma e Piacenza i suoi discendenti, seduti per quasi due secoli sul trono ducale emiliano, continuarono a perpetuarne i principi costruendo un'identità culturale e artistica di dignità pari a quella delle altre corti italiane ed europee. Notevoli furono, in questa fase, gli scambi con le monarchie iberiche, ben compresa la lezione di Paolo III, ovvero avendo oramai chiaro lo spostamento del baricentro geopolitico sul fronte atlantico e a detrimento di un Mediterraneo diviso e in crisi nella sua porzione occidentale. Oltre al mecenatismo di questa fase, che portò alla creazione di un'estetica meticcica e cosmopolita elevata a sistema anche dal classicismo dei Carracci, non poté mancare l'interesse per il collezionismo, sempre avvertito come un imperativo dai membri della casata. Tra il 1660 e il 1662 Ranuccio II, temendo ulteriori ritorsioni del potere pontificio e le solite pretese dei creditori, decise di trasferire, a eccezione della statuaria su cui pesava un vincolo testamentario voluto dal Gran cardinale Alessandro, i tesori romani di Palazzo Farnese a Parma. La città si trovò trasformata in una meta del Grand Tour, dove le raccolte di famiglia dalla fastosa riedificazione imperiale su sfondo della missione provvidenziale della Chiesa proposta a Roma vennero riallestite seguendo logiche e un gusto più in linea con le quadriere dell'Europa continentale fino all'ulteriore trasloco a Napoli, una volta estinta la casata, su iniziativa di Carlo di Borbone, nel 1734.

TEATRI DELLA MEMORIA E DELLA SOCIETÀ

Nel 1618, il previsto viaggio di Cosimo de' Medici a Milano sarebbe dovuto diventare occasione di una sosta a Parma perché Ranuccio Farnese potesse rinsaldare i rapporti con Firenze e accelerare le trattative matrimoniali tra il suo primogenito e una principessa Medici. Per impressionare il granduca, venne decisa la costruzione di un teatro ligneo nella Sala d'Armi della Pilotta, affidato al ferrarese Giovanni Battista Aleotti, detto l'Argenta, che aveva già progettato numerose strutture e macchine teatrali.

In seguito, l'Aleotti venne sostituito dal marchese Enzo Bentivoglio, coadiuvato da Pier Francesco Battistelli e dal conte Alfonso Pozzo, ideatore del programma iconografico, che portarono a compimento il progetto e diressero pittori e stuccatori provenienti da varie città d'Italia. Vi presero dunque parte maestranze parmigiane (con Sisto Badalocchio), piacentine, bolognesi, capeggiate da Lionello Spada, e cremonesi, con Giovanni Battista

Trotti detto il Malosso.

La costruzione di una sala di spettacolo non fu una impresa ordinaria. La riscoperta del teatro antico, infatti, datava solo dai primi decenni del Cinquecento e aveva introdotto codici in netta rottura con le abitudini medioevali. Fu proprio nella reinvenzione del teatro, perciò, limitato nei secoli precedenti a rappresentazioni sacre nelle chiese o nelle piazze, che un nuovo modo di concepire i rapporti tra individuo e società, uomo e Dio, conobbe una delle forme più originali e caratteristiche dell'Europa moderna.

Il Teatro Farnese fu terminato nel 1618 per uno spettacolo-torneo di Alfonso Pozzo, *La difesa della bellezza*, mai andato in scena, dacché Cosimo de' Medici annullò il previsto viaggio a Milano per ragioni di salute. Venne inaugurato solo dieci anni dopo, per festeggiare l'ingresso a Parma della sposa del duca Odoardo Farnese, Margherita de' Medici, con una serie di eventi posti nelle mani di un "letterato-regista", Marcello Buttigli.

Finalizzata a stupire per magnificenza, la sala era lunga 87 metri, larga 32 e alta 22, sovradimensionata rispetto alla piccola corte e per questo utilizzata solo nove volte, sempre per eventi dinastici, l'ultimo dei quali nel 1732 in onore di don Carlo di Borbone. Le rappresentazioni inscenate nell'edificio vennero tutte pensate come fulcro di complessi cortei propagandistici che si snodavano con scenografie effimere lungo il percorso che conduceva in città le nuove duchesse.

Di origine rinascimentale e ispirati agli antichi trionfi, tali cortei erano stati riallestiti per la prima volta nel 1536 su idea di papa Paolo III, per onorare il viaggio di Carlo V a Roma. Erano divenuti poi una moda che da Firenze, Napoli e Milano si era diffusa in tutt'Europa, volti alla celebrazione dinastica e indirizzata sia alle altre corti che ai sudditi. A Parma toccarono vertici altissimi per fasto e splendore, costituendo quasi un esordio del grande teatro barocco con il fine della persuasione e della legittimazione politica del ducato.

APPARATI EFFIMERI E RITUALITÀ DI CORTE

Ricercando come "fin la meraviglia", l'età barocca esprime una forma di teatralità talmente diffusa da originare l'odierna "civiltà dell'immagine". Numerosissimi documenti a stampa e manoscritti testimoniano l'aspirazione ad apparire che animava i promotori di sontuosi apparati effimeri, lieti o lugubri, e il dovere ineludibile di manifestarsi, pena l'esclusione dalle dinamiche mondane e dalla percezione sociale.

Anche nei domini farnesiani e a Roma, il centro di potere al quale la dinastia tutto doveva, in un arco compreso tra l'inaugurazione del Teatro Farnese (1628) e il passaggio di potere tra gli ultimi duchi e i loro discendenti Borbone a metà del Settecento, si assiste a una proliferazione impressionante di apparati per ogni occasione, lieta o funesta, legata alle vicende della dinastia. In apparenza vere e proprie strutture architettoniche – archi trionfali, palazzi, teatri e moli pirotecniche – essi sono in realtà fatti di legno, cartapesta e stucco: materiali poveri e di breve durata, ma di pronta messa in opera e di facile riutilizzo. Anche per questo, il loro carattere effimero è controbilanciato dalla costante cura di sottrarle all'oblio: le dettagliate descrizioni a stampa spesso recano le immagini incise degli apparati o dei lunghi cortei di cavalieri e carrozze in occasione dell'arrivo di sovrani o personaggi illustri.

La diffusione urbana della teatralità rende le piazze e gli spazi aperti suburbani i luoghi privilegiati della festa, con una connotazione comunitaria più estesa, poiché tutti possono ammirare lo spettacolo, talvolta reiterato per più giorni: mirabolanti strutture effimere, costellate di statue delle Virtù e di mostruosi Vizi, trasmettono anche concetti moraleggianti. A concepirle e innalzarle sono gli stessi letterati, artisti e artefici attivi nei teatri, coadiuvati dagli artificieri, specialisti nell'animare la macchina con girandole, lingue di fuoco e folgori e talvolta innescare l'incendio che infine la avvolge e la incenerisce.

IL TARDOBAROCCO FARNESIANO

Ormai in declino politico e diplomatico, il duca Ranuccio II trasferisce da Roma a Parma i tesori artistici di famiglia, compresa la raccolta libraria, di cui per anni si studia una degna sede, poi realizzata dal figlio Francesco tra Corridore e Rocchetta. È un vero distacco dall'Urbe, riscontrabile anche in architettura, e proprio durante la stagione più influente del Barocco romano. La principale dimora extraurbana della corte a Colorno, ad esempio, vede sorgere una nuova ala (1663-1671) di forme tanto retrograde da apparire intenzionalmente "neofeudali".

Sempre in bolletta, il duca ricorre alla strada di incentivare i cantieri nobiliari e soprattutto religiosi, come nel caso eclatante del tempio civico della Steccata a Parma. Retta da una ricca congregazione laicale, la chiesa è sottoposta da metà Seicento a costosi interventi, a spese dei proprietari ma promossi dai duchi, che si accreditano come protettori dei confratelli contro i tentativi di controllo pastorale del vescovo.

Una netta virata formale si registra alla fine degli anni ottanta, in vista delle fastose nozze ducali del 1690. Protagonista di questa stagione è il bolognese Ferdinando Galli Bibiena, che trova qui le condizioni ideali per passare dalla pittura – di figura, di quadratura, di scene – all’architettura, ma anche per segnalarsi ai principi europei, in seguito committenti suoi e dei suoi discendenti per tutto il Settecento.

Pur evitando la “parete flessibile” tipica del Barocco romano, Ferdinando non rinuncia a una spazialità dinamica, attraverso rigide planimetrie ruotate “per angolo”, esuberanti decori pittorici e plastici, ma anche un uso intensivo di forature e diaframmi: una fantasmagoria di *horror vacui* e di *horror pleni*, come nel bellissimo disegno per la volta di Sant’Antonio Abate, mai esposto prima. Anche attraverso i suoi collaboratori, si consolida così una *koiné* artistica farnesiana, che troverà i suoi esiti migliori nelle spericolate quadrature, negli intagli esuberanti e negli scenografici scaloni piacentini.

L’“ARMERIA SECRETA”

La consistenza numerica della “Armeria Secreta” del Palazzo Ducale di Parma, per un totale di 2278 armi, parti di armi e accessori, è riscontrabile dall’inventario redatto, tra il 7 e il 28 maggio del 1731, in seguito alla morte del duca Antonio, ultimo erede maschio della famiglia Farnese, avvenuta il 20 gennaio dello stesso anno. L’importanza di una raccolta così significativa è legata alle pratiche e alle ritualità di corte, ma anche a un’estetica del valore militare in cui l’attività bellica consente di misurare il valore morale e di misurare nel favore divino la legittimità dell’agire storico. L’armeria farnesiana era organizzata lungo un ampio salone, in una sorta di galleria, con spazi ben scanditi da elementi architettonici, le armature e parti di esse erano quindi disposte lungo la sala, mentre numerose erano le panoplie alle pareti e roste come sovrapposte. Le armi da fuoco erano poste al centro, su tavoli e strutture a scomparti, mentre altre erano ubicate in una piccola sala al termine della “galleria”. Giunto a Napoli, questo patrimonio venne sistemato, gran parte ancora imballato, in alcuni ambienti di Palazzo Reale, dove subì danni e ulteriori spoliazioni.

Diverse sono in questo *corpus* le armature appartenute ad Alessandro Farnese, terzo duca di Parma e Piacenza, quarto duca di Castro e capitano generale dell’armata delle Fiandre. La formazione giovanile che aveva ricevuto il futuro condottiero ne aveva temprato il carattere, affiancando a studi umanistici un addestramento all’esercizio fisico e all’uso delle armi, che ne aveva esaltato le capacità di combattente. Studi successivi sull’arte militare gli fornirono ampie conoscenze sulle strategie militari. Abbinando a queste capacità una innata abilità diplomatica, Alessandro divenne campione della casata, prima di consacrarsi precocemente, per poi misurarsi nel resto della sua vita nelle Fiandre, già ventiseienne nella battaglia di Lepanto contro gli Ottomani, dove aveva combattuto al fianco di suo zio, don Giovanni d’Austria quasi coetaneo, a cui lo legava una forte amicizia.

LA COLONIZZAZIONE DEL TERRITORIO

Inventato il ducato occorre amministrarlo. Per ambire al “buon governo” del territorio, e a sfruttarne il potenziale, occorre consolidare il controllo sulle terre ancora gestite da autonomie feudali e dotarsi di organismi amministrativi centralizzati e autorevoli, supportati da un apparato tecnico all’altezza. Riottenuta Piacenza nel 1556, un lungo processo porterà al graduale riassetto infrastrutturale, ma per vederne i primi esiti ci vorranno molti anni e tre confische, accompagnate da trucidate esecuzioni, che ridurranno il residuo potere dei feudatari. Inoltre sarà necessaria la creazione di uffici operativi capaci di operare su vasta scala.

Una campagna di accurati rilievi del territorio produce il fondamentale *corpus* di conoscenze e la necessaria consapevolezza per definire gli obiettivi progettuali. Si incoraggiano le manifatture tessili, la stampa, i molini, le saline, si favorisce l’agricoltura intensiva, l’incremento delle reti di adduzione e di scolo delle città, l’espulsione dai centri abitati delle manifatture che producono residui macerati, quali concerie e cartiere, e si riforma l’apparato burocratico e normativo. Consolidare il controllo ducale porta risultati importanti: nuova efficienza, salubrità e, per alcuni, un miglioramento delle condizioni di vita. Parma passa da 18.000 abitanti a 26.000, mentre Piacenza a fine secolo supera i 30.000. Le riforme si condensano infine negli *Statuti* del 1623 emanati dal cardinal Odoardo, che non saranno più modificati nel successivo arco dinastico.

Mentre si celebra il definitivo riconoscimento del nuovo Stato farnesiano con l’inserimento delle mappe del ducato nelle gallerie delle carte geografiche che si vanno diffondendo nelle corti europee, e poi negli atlanti a stampa, gli uffici degli *ingegneri* delle congregazioni assumono un ruolo decisivo nella politica del territorio e il loro archivio cartografico si configura come un vero e proprio laboratorio progettuale per trasformare le politiche in azioni di governo.

MUSICISTI A CORTE

Le ambizioni della famiglia Farnese, le relazioni internazionali con le principali corti europee, i rapporti diretti con gli artisti intessono la trama di un racconto fatto di suggestioni che mettono in fila una serie di elementi e di tracce, e spiegano le ragioni per le quali Parma è annoverata tra le capitali della musica occidentale. I libretti esposti sono una selezione della ricca raccolta della Biblioteca Palatina e costituiscono la prova della passione dei duchi per la musica, unita al desiderio e al piacere per la committenza e il mecenatismo. Si vuole portare l'attenzione sulla fiorente attività di stampa che, prima di Bodoni, trova negli stampatori Viotti quegli insigni maestri che per due secoli a Parma hanno fervidamente lavorato nell'arte del libro.

Questa sezione accoglie due preziosi manoscritti che, pur essendo d'epoca farnesiana, fanno parte di raccolte dei Borbone, dinastia che ha soppiantato i Farnese, conservando tuttavia l'amore per la musica dei predecessori. Sono *L'Orontea* di Antonio Cesti (1656) e un frammento inedito della *Cantata HWV 79 alla caccia (Diana cacciatrice)* di Händel (1707) che, proprio in occasione della mostra, è stato riconosciuto come originale. Per quanto riguarda le opere pittoriche, se i dipinti di Felice Boselli (1704) si collegano al tema della caccia (in riferimento alla *Cantata* di Händel), il musico di anonimo e *Il suonatore di liuto* di Agostino Carracci si riferiscono al tenore Giovanni Ambrogio Fabi e a Santino Garsi da Parma, attivi presso la corte di Ranuccio I il cui ritratto domina la sala, in segno di omaggio, per i 400 anni dalla morte, a colui che nel 1618 fa costruire il magnifico Gran Teatro di Parma.

PAESAGGI FARNESIANI

Per celebrare i Farnese quali discendenti ideali di Venere ed Enea, il cardinale Alessandro junior, auspice il nonno papa, acquista le prime vigne sul Palatino (1542), il colle dove il mito collocava la nascita di Roma e dove avevano abitato Romolo, Augusto e numerosi imperatori. In buona parte perduti a seguito degli scavi archeologici otto-novecenteschi che cercavano i resti di quelle dimore illustri, gli Orti farnesiani erano già stati cava di marmi pregiati e di sculture prestigiose, come i due colossi romani in basanite ritrovati nel 1724 dall'archeologo e astronomo Francesco Bianchini e da lui pubblicati a stampa. I suoi scavi sul Palatino erano stati autorizzati e promossi dal duca Francesco I, che dall'Emilia volle fossero portate a Colorno entrambe le statue, sebbene mutilate, le prime romane autentiche che potevano lasciare Roma perché non soggette al vincolo che aveva posto sulla raccolta statuaria il cardinale Alessandro.

Nonostante vari tentativi, non si riuscì fino al Settecento inoltrato a trovare una pietra idonea alle integrazioni e le sculture rimasero sdraiate nel parco, finché sotto i Borbone, l'architetto Petitot costruì due giganteschi piedestalli nel giardino e vi allestì il meno rovinato dei due colossi (anche se le incisioni li raffigurano ottimisticamente entrambi eretti). L'altro rimase a terra in attesa di restauri finché Paolo Toschi, celebre incisore e direttore della locale Accademia, ottenne dalla duchessa Maria Luigia che i reperti fossero concessi alla Galleria e ricoverati nella tribuna ovale appositamente realizzata dall'architetto di corte Nicolò Bettoli.

I *Colossi* dunque costituiscono il *trait d'union* tra due dei maggiori giardini realizzati dai Farnese, quello nel luogo più carico di miti e leggende sull'origine di Roma, e l'ultimo, compiuto appena prima dell'estinzione del ramo maschile (1727) e praticamente devastato pochi mesi dopo da eventi bellici.



LA “GAZZETTA DI PARMA” È NATA IL 20 GIUGNO 1728

Con la recente scoperta della data di uscita del primo numero, la lunga storia della “Gazzetta di Parma” ha finalmente un punto d’inizio. Per consuetudine, si era sempre considerato il 1735 come anno di fondazione, essendo del 19 aprile 1735 la copia più antica posseduta, pur essendo certo che non fosse quello il primo numero: in prima pagina non c’è ancora la testata “Gazzetta di Parma” ma, di fianco alla data, compare l’indicazione “Num. 15” che non lascia spazio a dubbi. Altri indizi garantivano che la fondazione del giornale fosse più antica: la copia del 19 aprile 1735 fu trovata da Glauco Lombardi tra le carte degli Archivi parmensi conservati a Napoli, insieme a una copia del maggio 1734 (con l’indicazione “Numero 22”) e a una del 1738. La copia del 1734 fu affidata al giornalista Nello Quilici, all’epoca direttore del “Corriere Padano”, che aveva intenzione di scrivere una storia degli antichi giornali italiani. Ma Quilici morì nel 1940 in Libia sull’aereo di Italo Balbo e la copia del giornale andò dispersa¹.

Nel corso delle sue ricerche per la monumentale opera *L’arte tipografica in Parma*², lo storico Roberto Lasagni ha scovato due documenti che hanno permesso di datare al 20 giugno 1728 la prima pubblicazione: si tratta del permesso concesso dal duca Antonio Farnese al tipografo Giuseppe Rosati di stampare e vendere la “Gazzetta”³ e di un’annotazione nel manoscritto *Estratti delle cose più rimarchevoli ricavate da altro libro intitolato Giornale di Parma* che segnala la pubblicazione del primo numero il 20 giugno 1728 e indica il costo dell’abbonamento annuale⁴.

I due documenti, però, non sarebbero stati sufficienti per provare al di là di ogni dubbio che quella “gazzetta” o quei “foglietti” (i nomi generici con cui nel Settecento, e anche prima, venivano chiamati quelli che oggi definiamo giornali di informazione) fossero davvero gli “antenati” dell’attuale quotidiano. La certezza è arrivata collegando questa scoperta ad altri documenti rinvenuti in passato che provano la continuità delle *gazzette* del 1728, del 1729 e 1730, del 1732 e di quella del 19 aprile 1735, arrivata fino a noi, e dunque la continuità con il giornale che ancora oggi, 294 anni dopo la fondazione, esce in edicola.

Il documento fondamentale è il permesso accordato da Antonio Farnese a Giuseppe Rosati di stampare la “Gazzetta”. Lasagni lo ha trovato esaminando la serie del Carteggio del fondo Magistrato Camerale di Parma e Piacenza, fondo archivistico poco battuto dagli studiosi perché molto vasto, non immediato nella sua strutturazione e contenente numerosissimi atti riguardanti gli argomenti più disparati. Nell’atto, datato 17 giugno 1728, Antonio Farnese (ottavo duca di Parma e Piacenza, che governò dal 27 febbraio 1727 al 20 gennaio 1731, giorno della sua morte) recepisce la richiesta avanzata da Giuseppe Rosati e ne dà informazione al nobile piacentino presidente delegato del governatore di Parma, Giovanni Antonio Schizzati. Si legge: “Al presidente Schizzati. Illustrissimo e amatissimo, Havendo lo Stampatore Giuseppe Rosati implorata la nostra permissione di poter stampare, ed esitare privatamente ad ogni altro, e come stà espresso nell’accopiato suo memoriale, le Gazette in questa nostra Città, noi vi condescendiamo, e vi ordiniamo di dare gli ordini opportuni, sicche possa effettuarsi quanto desidera, osservando però nel resto le cautele solite praticarsi in simili stampe, avvertendo esso Rosati di dover portare alla nostra Segreteria di Stato esse Gazette prima di stamparle”.

L’altro documento citato da Lasagni è l’annotazione riportata nel manoscritto citato, trovato in Palatina dallo studioso Giuliano Masola. Vi si legge: “1728 20 giugno. Per la prima volta escono dal torchio di Giuseppe Rosati li foglietti per privilegio di Sua Altezza potendoli vendere liberamente ovunque, vendendosi alli associati per 10 paoli all’anno. Indi pubblicò li 28 dicembre che li avrebbe anche rilasciati per paoli 8 ed anche meno”.

Da notare che l’espressione “per privilegio” significa in esclusiva: cioè, non potevano essere stampati altri giornali a Parma, un particolare importante per arrivare a provare la continuità della testata.

Anche i duchi leggevano abitualmente la “Gazzetta”: Lasagni cita nella sua opera *L’arte tipografica in Parma* “il pagamento in data 4 gennaio 1734 di 68 lire allo stampatore Carlo Ghiroli, forse un lavorante dei Rosati, per sua ricognizione che sua altezza reale [il duca Carlo I di Borbone] li fa dare per avere il medesimo umiliati alla medesima altezza reale pel corso dello spirato anno 1733 li foglietti della corrente novita”⁵.

Un altro documento fondamentale per la prova della continuità è una lettera scritta dal segretario di Stato Ignazio Felice Santi per conto della duchessa Dorotea Sofia di Neuburg, alla quale erano stati conferiti i poteri undici mesi dopo la morte di Antonio Farnese (che non aveva eredi maschi), in seguito a lunghe trattative diplomatiche che avevano coinvolto le più potenti corti europee. Nella lettera, datata 4 gennaio 1732 (uno dei primi atti della duchessa: i pieni poteri di reggente le erano stati affidati il 29 dicembre 1731), si concedeva a



Prima pagina della “Gazzetta di Parma”, 19 aprile 1735: la copia più antica arrivata fino a noi. Archivio Gazzetta di Parma

Pagina 4 della “Gazzetta di Parma”, 19 aprile 1735, con l’indicazione dello stampatore Giuseppe Rosati. Archivio Gazzetta di Parma

Giuseppe Rosati di stampare “di settimana in settimana”. La scoperta del documento, custodito all’Archivio di Stato di Parma, si deve allo storico Marzio Dall’Acqua, autore di un articolo scritto nel 1985 in occasione del (presunto) 250° compleanno della “Gazzetta”⁶. Scrive Santi: “Mi comanda la serenissima signora duchessa padrona di far sapere in suo nome a vostra signoria colendissima, che debba permettere agli eredi di Paolo Monti di ristampare l’Almanacco del presente anno 1732, intitolato la ‘Galleria delle Stelle’. Acconsente l’altezza serenissima che lo stampatore Giuseppe Rosati continui di settimana in settimana l’impressione della solita Gazzetta di Parma, con che però prima la minuta della Gazzetta medesima sia riveduta, e corretta da vostra signoria illustrissima, onde con tale conduzione potrà ella permetterne d’ora in avanti l’impressione”⁷. Ancora una volta, si cita Giuseppe Rosati come stampatore della “Gazzetta di Parma”.

A questi documenti va aggiunta una citazione dello storico Salvatore Bongi (1825-1899), che rappresenta l’ultimo tassello per raggiungere la certezza che le citazioni di “gazzette” e “foglietti” siano riferite al quotidiano ancora in essere. Nel suo saggio “Le prime Gazzette in Italia”⁸ Bongi scrive: “Verso la fine del seicento, e nel principio del secolo dopo, si prendevano a stampare dei fogli politici in Milano Parma Bologna Foligno Lugano Napoli Forlì ed in altre città, la maggiore parte con privilegio dei governi e furono l’origine dei fogli ufficiali dei diversi Stati d’Italia”, precisando in una nota, riferendosi alla “gazzetta” impressa a Parma: “Ne abbiamo visto le annate 1729 e 1730. Allora si stampava da Giuseppe Rosati con privilegio”. Di nuovo l’indicazione del “privilegio”: a Parma non potevano essere stampati altri giornali. E di nuovo l’indicazione di Giuseppe Rosati come stampatore.

Sul numero più antico arrivato fino a noi, quello citato del 19 aprile 1735, in quarta pagina si legge: “In Parma, per Giuseppe Rosati, con licenza de’ superiori e privilegio”.

Ecco come abbiamo ritenuto di dimostrare, al di là di ogni dubbio, la continuità della testata: e cioè che “gazzette” e “foglietti” citati in questi documenti recuperati non fossero giornali usciti per brevi periodi e con cadenza irregolare, come è accaduto in molte città italiane nel Seicento e nel Settecento, ma che si tratti invece di un solo giornale e che quel giornale sia lo stesso ancora oggi pubblicato.

Riepilogando: citazioni del giornale garantiscono la sua esistenza nel 1728 (lettera di Antonio Farnese e annotazione nel manoscritto, con l’indicazione della data di prima uscita il 20 giugno), nel 1729 e 1730 (testimonianza di Salvatore Bongi) e nel 1732 (lettera della duchessa Dorotea Sofia). Del 1735 è la copia più antica posseduta. In tutte le citazioni si fa riferimento allo stampatore Giuseppe Rosati e in diverse occasioni si fa esplicito riferimento al “privilegio” concesso, comprovando quanto questo giornale sia oggi il più antico d’Italia ad aver avuto continuità storica di pubblicazione.

Claudio Rinaldi
Direttore Gazzetta di Parma

1 La ricostruzione è illustrata nel saggio di G. Gonizzi, *Fra storia e cronaca, giorno per giorno, in Parma è la Gazzetta: cronaca, cultura, spettacoli, sport: 285 anni di storia*, a cura di C. Rinaldi e G. Gonizzi, Gazzetta di Parma, Parma 2019.
2 Lasagni 2013-[2021]. L’opera, pubblicata da Silva Editore e in corso di completamento, è composta da 4 volumi suddivisi in 11 tomi, per complessive 10.000 pagine, contenenti circa 100.000 schede d’archivio. Sono già stati pubblicati il vol. 1 *Da Portilia agli Ugoletto (1471-1528)*, 2013, 612 pagine; il vol. 2 (2 tomi) *I Viotti e i loro contemporanei (1529-1673)*, 2016, 1261 pagine; i primi 2 dei 4 tomi del vol. 3 *Dai Rosati a Bodoni*

(1674-1834), 2021, 1552 pagine; l’uscita degli altri due tomi è prevista per il 2022; seguirà il volume 4, *Da Fiaccadori all’epoca presente (1835-2022)*, in quattro tomi.
3 Archivio di Stato di Parma, Magistrato camerale di Parma e Piacenza, Parma, Carteggio, b. 24, fasc. I.
4 Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parmense 433, *Estratti delle cose più rimarchevoli ricavate da altro libro intitolato Giornale di Parma 1701-1724 esistente nella libreria dei padri della Riforma di detta città, compilati dal marchese Alessandro Sanseverino 1802*, p. 114.
5 Lasagni 2013-[2021], vol. III, tomo 1 (2021), p. 409. Il documento è all’Archivio di Stato di

Parma, Computisteria borbonica di Parma, reg. 3, p. 547.
6 *Un’arzilla vecchietta*, in “Gazzetta di Parma”, 9 dicembre 1985, ripubblicato il 5 dicembre 2021 con il titolo *La scoperta della lettera di Dorotea Sofia di Neuburg*.
7 Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano Interno, b. 735.
8 S. Bongi, *Le prime Gazzette in Italia*, in *Nuova Antologia*, 1869, e in *Antologia della nostra critica letteraria moderna*, compilata da Luigi Morandi.

I FARNESE

Architettura,
Arte, Potere.

selezione immagini stampa

Le immagini possono essere utilizzate solo ed esclusivamente nell'ambito di campagne di recensioni segnalazioni giornalistiche, comunicazione social, in merito alla mostra *I Farnese. Architettura, Arte, Potere* (18 marzo-31 luglio 2022. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta)

Immagini stampa disponibili al link:

<https://www.electa.it/ufficio-stampa/i-farnese-architettura-arte-potere/>



Raffaello Sanzio, *Ritratto del Cardinale Alessandro futuro Papa Paolo III*, 1509-1511
olio su tavola, cm 139 × 91
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Dominikos Theotokopoulos, detto El Greco, *Ritratto di Giulio Clovio*, 1571-1572
olio su tela, cm 62 × 84
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Tiziano Vecellio, *Ritratto di Papa Paolo III*, 1543,
olio su tela, cm 113,7 × 88,8
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Annibale Carracci (Bologna 1560-Roma 1609), *Nozze mistiche di Santa Caterina*, 1585
olio su tela, cm 160 × 128
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Annibale Carracci, *Ercole al bivio*, 1596
olio su tela, cm 165 × 239
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Agostino Carracci (attribuito a), *Ritratto di Ranuccio I Farnese (?)*,
1653 circa,
olio su tela, cm 74 × 57
Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale
© Archivio Complesso Monumentale della Pilotta



Tiziano Vecellio, *Danae*, 1545 ca
olio su tela, cm 188 × 170
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Tiziano Vecellio, *Ritratto di Pier Luigi Farnese*,
1546,
olio su tela, cm 121 × 100
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Paolo III con un nipote*, 1534
olio su ardesia, cm 89,1 × 103,8
Parma, Complesso Monumentale della Pilotta
© Archivio Complesso Monumentale della Pilotta



Gian Lorenzo Bernini (bottega di), *Ranuccio II Farnese quarantenne*, 1675 circa
marmo di Carrara, h cm 79
Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale
© Archivio Complesso Monumentale della Pilotta



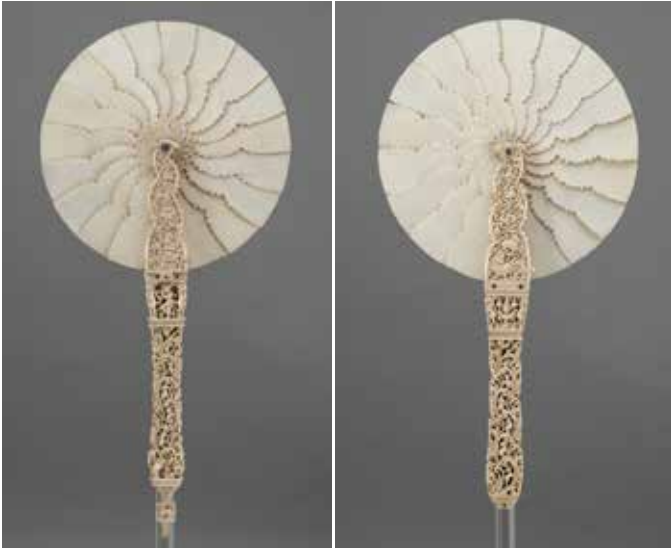
Manno di Bastiano Sbarri (Firenze, notizie fino al 1563); Giovanni Bernardi (Castelbolognese, 1494-Faenza, 1553), *Cassetta Farnese*, 1543-1561
argento dorato, sbalzato e fuso, lapislazzuli, smalto e sei cristalli di rocca intagliati, cm 42,3 × 26 × 23,5
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Tazza Farnese, cammeo in agata sardonica, diametro cm 20
Napoli, Museo Archeologico Nazionale
© per concessione del Museo Archeologico Nazionale di Napoli



Jacob Miller il Vecchio, *Diana cacciatrice su cervo*, argento dorato, cm 31.5
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Ceylon, Arte singalo-portoghese, **Coppia di ventagli**
XVI secolo
avorio, argento, zaffiro
cm 56.5 × 27; cm 51.4 × 27.3, largh. 4 cm
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Brocchetta, seconda met. del XVI secolo,
agata sardonica, oro, smalto, rubini, smeraldi
17,2 × 7,5 cm.
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Stile di Georg Petel, **Cilindro di un boccale con baccanale**
Germania Augsburg, metà del XVII secolo
avorio, cm h 15×14×13
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Due coppe cinesi, Cina, epoca di Kangxi (1662 – 1722),
Due coppe corno di rinoceronte, cm 13.5 × 10
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Olifante sapi-portoghese, XIV-XVII secolo, avorio
intagliato, lungh. cm 39, diam. cm 8
Roma, Museo delle Civiltà, Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini



Giovanni Bernardi (Castelbolognese, 1494 – Faenza, 1553?), **Bacile**
cristallo di rocca intagliato, rame dorato, argento
cm 9.5 × 50 × 4.6
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Georg Roll, Johannes Reinhold, *Globo celeste*, 1589, rame dorato, ottone, bronzo, argento, acciaio, cm 43 × 31 × 31
Napoli, INAF – Osservatorio astronomico di Capodimonte



Pompeo della Cesa (?), *Armatura per giostrare "all'italiana"*, metà del XVI secolo, forgiatura, incisione e doratura.
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Messa di San Gregorio, 1539, (Messico)
Mosaico di piume su tavola, cm 68 × 56
Musée des Amériques-Auch
crédit photographique Musée des Amériques-Auch



Parma, Giovan Battista Visconti, *Archibuso a ruota per Ranuccio I Farnese*, 1596 ca
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
© Museo e Real Bosco di Capodimonte



Caprarola (VT), **Palazzo Farnese**
Esterno
foto Franco Lori



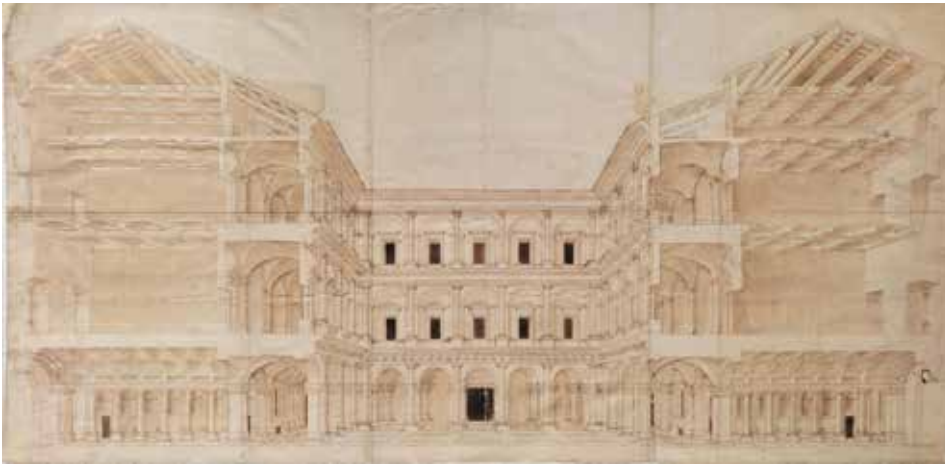
Parma, **Chiesa della Santissima Annunziata**
di Giambattista Fornovo
foto Bruno Adorni



Caprarola (VT), **Palazzo Farnese**
Scorcio della scala di Jacopo Barozzi da Vignola
foto Paolo Portoghesi



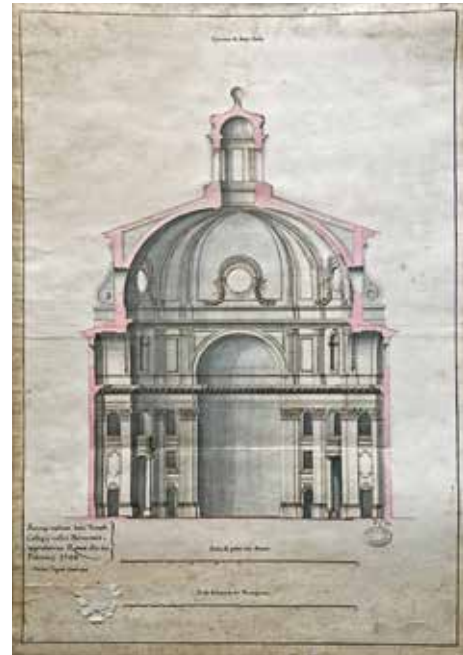
Ischia di Castro (VT), **Rocca Farnese**
foto Franco Lori



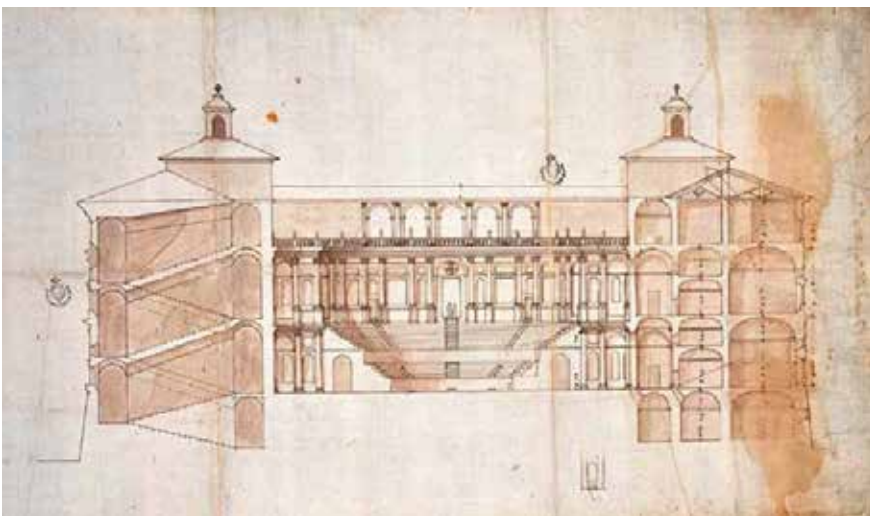
Jacopo Meleghino (?), *Progetto assonometrico di Palazzo Farnese a Roma*, Archivio di Stato di Modena, Mappario Estense



Girolamo Rainaldi (e Giambattista Magnani?), *Progetto per il nuovo palazzo di Parma con torre civica*, 1606, inchiostro e acquerello su carta, mm 1545 × 1440
Parma, Archivio di Stato, Mappe e Disegni, vol. 3/7



Ludovico Rusconi Sassi (attribuito a), *Progetto per la chiesa di San Rocco a Parma a pianta ellittica*, sezione trasversale, 1708, inchiostro e acquerello su carta, mm 716 × 486
Parma, Archivio di Stato, Mappe e Disegni, vol. 7/30



Jacopo Barozzi (il Vignola), *Sezione trasversale verso il Teatro per il Palazzo di Piacenza*, XVI secolo, inchiostro e acquerello su carta, mm 443 × 841
Parma, Archivio di Stato, Fabbriche ducali e fortificazioni, b. 8, fasc. 1/11



Parma, **Palazzo della Pilotta**, veduta del cortile di San Pietro Martire o della Pilotta.
© foto di Giovanni Hänninen



Parma, **Palazzo della Pilotta**, Galleria Nazionale, veduta del Salone ovale con i due Colossi di epoca romana
© foto di Giovanni Hänninen



Parma, **Palazzo della Pilotta**, Teatro Farnese, veduta del boccascena.
© foto di Giovanni Hänninen



Parma, **Palazzo della Pilotta**, Biblioteca Palatina, Galleria Petitot e Galleria dell'Incoronata
© foto di Giovanni Hänninen



Parma, **Palazzo della Pilotta**, Teatro Farnese, veduta della cavea.
© foto di Giovanni Hänninen



Un bookshop di design per la mostra *I Farnese. Architettura, Arte. Potere*

Una libreria ma anche una sala di lettura per ricreare all'interno di un bookshop museale, a cura di **Electa**, in un contesto architettonico di grande rilievo un'area accogliente per sfogliare un volume, per una riflessione visiva o per un approfondimento bibliografico.

Protagonista è la luce che gioca nello spazio grazie alle venti lampade Giravolta wireless ricaricabili disegnate da Basaglia Rota Nodari per Pedrali.

Proposte sia in versione da tavolo che da terra, grazie ai diffusori a led che ruotano a 360° permettono di orientare la luce in modi differenti. I libri sono disposti sui quattro grandi tavoli Arki di Pedrali che ricordano i tavoli da lavoro su cavalletti e nelle librerie Wave, di Favaretto & Partners per True Design, in lamiera d'acciaio verniciata, con i piani dalle linee sinuose. L'area lettura è caratterizzata da un sistema di imbottiti Buddy, design Basaglia Rota Nodari per Pedrali, dai volumi morbidi, disposti in linea. Accanto i tavolini Nolita di Pedrali e, nell'area desk, gli sgabelli Dome di Odo Fioravanti per Pedrali.

Il colore che ricorre nell'allestimento è il verde, per richiamare i toni naturali dei mattoni della struttura architettonica del Complesso ed il top in legno dei tavoli. Proposto nelle sue diverse sfumature, dal verde salvia del divano, dei tavolini e delle lampade al verde muschio delle librerie.

Allestimento
Elisa Musso

Si ringraziano

Pedrali per gli arredi
www.pedrali.com

PEDRALI

True Design per le librerie
www.truedesign.it

true