This is the peer reviewd version of the followng article:

Ut pictura musica. Anna Campori Seghizzi e la formaziona artistica di una nobildonna tra Sette e Ottocento / Castagnetti, Riccardo. - In: MUSICA & FIGURA. - ISSN 2284-032X. - 10:(2023), pp. 105-128.

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

13/01/2026 07:59

(Article begins on next page)

Ut pictura musica.
Anna Campori Seghizzi e la formazione artistica di una nobildonna tra Sette e Ottocento*

Riccardo Castagnetti
Harvard University - Università di Modena e Reggio Emilia

Anna Campori: moglie, madre, artista tra due secoli

Nella chiesa modenese di S. Biagio nel Carmine, sulla parte alta della controfacciata, a destra del portale, è collocato un monumento dedicato ad Anna Campori.[1] L'opera, realizzata dallo scultore Giuseppe Pisani,[2] fu commissionata dal conte Paolo Seghizzi in memoria della moglie, scomparsa l'8 ottobre 1821 (figg. 1, 2). Il cenotafio, in marmo di Carrara, è sormontato da un fastigio che imita il coperchio a tetto di un sarcofago, con acroteri decorati a fogliami, al centro del quale sono posti, sotto una corona, gli stemmi delle famiglie Seghizzi e Campori. Nel pannello superiore, all'interno di un tondo con ghirlanda, si trova il busto a bassorilievo della defunta, effigiata di profilo, nelle fattezze di una matrona romana, con un diadema ricoperto da un velo che ricade sulle spalle.[3] Al centro, affiancata da due fiaccole, è posta l'epigrafe commemorativa, sorretta da una mensola.
Per la composizione dell'iscrizione, il conte Seghizzi si era rivolto all'epigrafista Michele Ferruzzi.[4] Nel testo, la figura di Anna Campori viene tratteggiata sullo sfondo del modello ottocentesco della moglie e madre esemplare, contrassegnato da un profondo senso del decoro, della dignità e del dovere, declinato

* Questa ricerca ha ricevuto il finanziamento del programma dell'Unione Europea Horizon 2020 per la ricerca e l'innovazione "Marie Sklodowska-Curie", grant agreement n. 101031614. Nel testo verranno utilizzate le seguenti sigle: GEMo = Galleria Estense di Modena; BEUMo = Biblioteca Estense Universitaria di Modena.

1 Cfr. G. SOLI, *Chiese di Modena*, a cura di G. BERTUZZI, 3 voll., Modena, Aedes Muratoriana, 1974, I, pp. 198, 208; L. CHELLINI, E. PANCALDI, *Guida storico-artistica di Modena e dintorni*, Modena, Cavallotti, 1926, p. 167; L. SILINGARDI, *Dall'ideale classico al "bello morale". L'Accademia Atestina di Belle arti e la scultura a Modena dalla fine del Settecento alla metà dell'Ottocento*, «Accademia Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti di Modena. Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie», XI, I, 2008, pp. 209-265: 224.

2 Cfr. G. PISANI, *Catalogo delle opere di Giuseppe Pisani dedicate a S.A.R. Francesco IV, Arciduca d'Austria, Principe Reale d'Ungheria e Boemia, Duca di Modena, Reggio, Mirandola, Massa e Carrara*, Modena, Vincenzi e compagno, 1835, p. 5. Giuseppe Pisani (1758-1839), dopo essersi perfezionato all'Accademia di Belle Arti di Firenze, si trasferì dapprima a Roma e successivamente a Vienna. Stabilitosi infine a Modena, Pisani, nominato scultore di corte, insegnò dal 1815 all'Accademia Atestina di Belle Arti, della quale, dal 1° novembre del 1821, divenne direttore, carica che mantenne sino alla morte. Tra le opere del periodo modenese sono da annoverare il monumento funerario dedicato al duca Ercole III d'Este, di chiara ispirazione canoviana, collocato nel 1820 all'interno del Duomo di Modena e in seguito trasferito nella chiesa di San Vincenzo nel 1898, i monumenti commemorativi di Anna Campori e del poeta e saggista Giovanni Moreali, eretti entrambi nella chiesa di San Biagio nel Carmine tra il 1821 e il 1822, e il busto e l'urna del matematico Paolo Ruffini, del 1831, nella chiesa di Sant'Agostino.

3 Il ritratto di Anna Campori rispecchia il neoclassicismo antiquario di maniera che caratterizza lo stile di Pisani e ricorda da vicino un tondo di Maria Beatrice Ricciarda d'Este Austria, attualmente disperso, realizzato dallo scultore nel 1816 e noto unicamente grazie a un'incisione di Antonio Gajani. Cfr. SILINGARDI, *Dall'ideale classico al "bello morale"*, cit., pp. 220-221.

4 Michele Ferrucci (1801-1881), originario di Ravenna, subito dopo aver completato gli studi di umanità e retorica nel seminario di Faenza, aveva acquisito una certa notorietà come scrittore «dotto ed elegantissimo» in lingua latina e come autore di epigrafi. Nel gennaio del 1821, appena ventenne, gli furono affidate le iscrizioni funebri per le esequie del celebre epigrafista Stefano Antonio Morcelli. Nell'arco dei cinque anni seguenti, Ferrucci compose oltre duecentocinquanta iscrizioni latine per diverse occasioni, che in parte pubblicò nel suo *Specimen inscriptionum, hisce accedunt carmina nonnulla* (Pesaro, 1826), nel quale incluse anche l'epitaffio dedicato ad Anna Campori. Come osserva Lidia Maria Gonelli, lo stile epigrafico di Ferrucci è contraddistinto da «chiarezza e concisione dell'enunciato, sicura padronanza di stilemi e costruzioni sintattiche», anche se talvolta «le iscrizioni risultano encomiastiche al di là di ogni verosimiglianza e non riescono a sottrarsi a desideri ed indicazioni precise dei committenti». cfr. L. M. GONELLI, *Ferrucci, Michele*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 47, 1997, pp. 245-247.

attraverso le virtù della castità, della carità e della prudenza.[5] A queste qualità, l'epigrafe antepone però le particolari doti culturali e artistiche possedute in vita dalla consorte, della quale viene rimarcata non solo l'attitudine agli studi letterari, alle belle arti e alla musica, ma anche il livello di eccellenza raggiunto in questi campi. Per sottolineare plasticamente questo elemento caratterizzante della personalità di Anna Campori, in calce al monumento figurano sovrapposti una tavolozza con pennelli e alcuni spartiti. Il ritratto complessivo che emerge dal monumento rispecchia così l'immagine ideale della donna in grado di unire la sollecitudine e la perizia nella cura domestica alle prerogative culturali della sociabilità femminile nell'ambito delle élites nobiliari.[6]

Anna Campori nacque nel 1781 in una delle casate modenesi più illustri. Il padre, Giuseppe Campori, settimo marchese di Soliera, era una figura di spicco dell'ambiente politico del Ducato.[7] La madre, Ginevra Legnani Ferri, discendeva da una delle famiglie patrizie bolognesi più in vista.[8] Dal matrimonio, celebrato il 7 ottobre 1777,[9] erano nati Carlo, Anna e Rosa.[10] La famiglia possedeva una sontuosa dimora in via Ganaceto, nella quale era custodita una ricchissima collezione di preziosi dipinti

---

[5] Il testo, pubblicato su foglio singolo, unitamente a quello della lapide funeraria (Bononiae, ex Offic. Nobiliana, s.d.), è il seguente: A ℞ Ω | MEMORIAE ET PIETATI | ANNAE IOSEPHI MARCH. F. CAMPORAE | COOPTATAE INTER MATRONAS AVLAE MVTINENSIS | CVIVS EXVVIAE | CONDITAE SVNT | IN AEDE CVRIAL. SALICET. AD SCVLTENNAM | HAEC APTA LITTERAR. STUDIIS ET BONIS ARTIBVS | DIAGRAPHICES PICTVRAE MVSICAE PERITIA | LONGE VLTRA FEMINAM EXCELLVIT | MATRISFAMILIAS OFFICIIS EGREGIE PERFVNCTA | GRAVITATIS ET CASTIMONIAE LAVDEM | CONTINENTI ERGA INOPES BENIGNITATAE AVXIT | AD CONSILIA PRVDENS UNIVERSIS PERACCEPTA | DECESSIT IN PACE ID. OCT. A. MDCCCXXI | OVVM ESSET ANNOR. XXXX M. D. XXVLL TANTVM | RELICTA IVLIA FILIA VNICA | EXEMPLO ELVS AD VIRTVTEM INSTITVTA | PAVLLVS DE SEGHITIIS COM. CVR. | CONIVGI OPTIMAE CONCORDISSIMAE. Cfr. BEUMo, Raccolta Ferrari Moreni, Famiglie modenesi, cassetta 105, n. 3, *Seghizzi*, n. 7. Come già ricordato, i due epitaffi sono compresi anche in M. FERRUCCI, *Specimen inscriptionum, hisce accedunt carmina eiusdem nonnulla*, Pisauri, ex Typographeo Nobiliano, 1826, pp. 38-39.

[6] Sulla sociabilità, come elemento fondamentale per la ricostruzione dei percorsi di formazione/educazione femminile in ambito culturale, artistico e politico delle donne cfr. *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Atti del convegno di studi (Milano, 23-25 gennaio 2003), a cura di M. L. BETTI Ed E. BRAMBILLA, Venezia, Marsilio, 2004; E. MUSIANI, *Circoli e salotti femminili nell'Ottocento: le donne bolognesi tra politica e sociabilità*, Bologna, CLUEB, 2003; M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carrocci, 2000. Sulla sociabilità femminile in ambito musicale cfr. C. STEFFAN, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2007; R. CYPESS, *Women and Musical Salons in the Enlightenment*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2022.

[7] Giuseppe Campori (1749-1818), patrizio di Modena, di Cremona e di Bologna, si era formato nel Collegio dei Nobili di San Carlo. Gentiluomo di camera di Ercole III e successivamente consigliere di Stato di Francesco IV, dopo essere stato nominato colonnello della Guardia urbana nel 1782, ottenne il grado di generale maggiore, assumendo infine, nel 1814, il comando supremo delle truppe estensi. Nel 1796, Campori aveva ricevuto nel palazzo di famiglia Napoleone Bonaparte insieme al suo seguito. Quale membro della reggenza, dopo la proclamazione, nel 1797, della Repubblica Cisalpina, Campori era stato arrestato e condotto a Milano, dove fu immediatamente prosciolto per ordine diretto di Bonaparte, che, nel 1805, lo invitò a Milano ad assistere alla propria incoronazione. Membro dell'Accademia ducale dei Dissonanti, nel 1813 Campori fece parte della Direzione agli spettacoli di Modena, la commissione preposta all'organizzazione e alla vigilanza degli spettacoli e delle attività nei teatri cittadini. Cfr. O. F. TENCAJOLI, *Il palazzo Càmpori in Modena*, «Ars et Labor», LXIII, 4, 1908, pp. 287-291: 289.

[8] Ginevra Legnani Ferri (1756-1801), figlia del conte bolognese Girolamo Legnani, esponente di rilievo della vita politica bolognese della seconda metà del Settecento, fu donna colta e raffinata, «annoverata fra le Dame di Corte che allora denominavansi *della Scaletta*». Cfr. T. BAYARD DE VOLO, *Vita di Francesco V. Duca di Modena (1819-1875)*, 4 voll., Modena, Immacolata Concezione, 1878-1885, IV, 1885, p. 255.

[9] Per l'occasione fu pubblicata una raccolta di poesie: *Per le faustissime nozze del nobil uomo signor Marchese Giuseppe Campori e della nobil donna signora Contessa Ginevra Legnani. Rime dedicate all'impareggiabile merito de' signori sposi*, Modena, Eredi Soliani Stampatori Ducali, [s.d. ma 1777]. Cfr. O. PINTO, *Nuptialia: saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze, Olschki, 1970, p. 215.

[10] Carlo Campori (1779-1857), ottavo marchese di Soliera, ricoprì come il padre incarichi a corte in qualità di ciambellano del duca e comandante della guardia d'onore. Sposò la contessa Marianna Bulgarini (1791-1878) dalla quale ebbe quattro figli: Cesare (1814-1880), Giovanna (1816-1884), Giuseppe (1821-1887) e Francesco. Rosa Campori si unì in matrimonio con il marchese Federico Bovio-Silvestri, nobile bolognese.

e disegni.[11] Tra i quadri di palazzo Campori rientravano anche quelli ereditati dai tre fratelli nel 1805,[12] a seguito della prematura comparsa dalla madre.[13]

Anna Campori crebbe dunque in un ambiente artisticamente molto raffinato, circondata da capolavori che poteva quotidianamente osservare. Nobildonna colta, integrata nel tessuto aristocratico e intellettuale modenese, aveva sposato il conte Paolo Seghizzi, personalità di rilievo politico e culturale,[14] entrando a corte come dama di palazzo dell'arciduchessa Maria Beatrice Ricciarda Cybo-d'Este.[15] Non stupisce dunque il suo interesse per la pittura, seppur coltivata esclusivamente per diletto, e nemmeno la passione per lo studio della musica. Più rilevante sembra invece la questione se, e fino a che punto, queste forme di espressione artistica praticate da Anna Campori siano riconducibili esclusivamente ai percorsi formativi femminili sette-ottocenteschi omologati sul modello della moglie e madre virtuosa confinata nello spazio domestico.

Questo saggio intende mettere in luce i significati connessi all'educazione artistica femminile in ambito nobiliare tra Sette e Ottocento. La figura di Anna Campori è in questo senso significativa poiché, se da un lato i suoi studi presentano gli elementi caratteristici della formazione pittorica e musicale di una nobildonna di questo periodo, dall'altro, la sua produzione grafica lascia intravedere i tratti di una autonomia espressiva che si colloca al di là della semplice etichetta della dilettante, consentendo un ripensamento critico di questa categoria. Attraverso lo studio della documentazione pittorica e musicale conservata presso la Galleria e nella Biblioteca Estense di Modena, il contributo ricostruisce il ruolo svolto dalla pratica artistica nella formazione e nella vita di Anna Campori. Saranno evidenziati non solo gli aspetti fondamentali di quella che fu l'educazione alle belle arti e alla musica di una nobildonna nella Modena tra Settecento e Ottocento, ma anche il significato e il valore delle scelte espressive di un'artista che, attraverso l'esercizio della pittura e della musica, seppe ritagliarsi una forma di espressione e realizzazione personale.

---

[11] Nel 1850 Luigi Maini descrisse palazzo Campori in questi termini: «fu sempre tra i meglio ornati di Modena […] ed anche a dì nostri si va decorando di sempre nuovi ornamenti. Furono scelti a dipingerne le vôlte e le pareti i migliori artisti, che fiorissero in Modena, e vi si vedono pregevoli lavori del Vincenzi, del Minghelli, e del Pesarese. Vi si ammirano ancora molti quadri di valenti pittori antichi e moderni, fra i quali nominerò Innocenzo da Imola, il Francia, il Parmigianino, lo Schedone, Lodovico Lana, A. Carracci, Carlo Cignani, Wouvermans, Vandyk ecc.; e parecchi originali disegni di Giulio Romano, dei Carracci, di Tiarini, di Lionello Spada, di Guido Reni, del Guercino ecc.». Cfr. L. MAINI, *Soliera: castello del modenese già feudo Campori. Cenni storici*, Modena, Cappelli, 1850, p. 53.

[12] Sull'inventario della raccolta Legnani confluita in parte ad Anna Campori Cfr. M. C. MARCHETTI, C. D'ONOFRIO, *Palazzo Legnani Pizzardi*, Casalecchio di Reno (Bologna), Grafis, 1991, pp. 158-163; N. GASPONI, *Giuseppe Campori (1821-1887): una vita dedicata alla ricerca e al collezionismo*, in *Giuseppe Campori collezionista. 100 disegni della raccolta della Biblioteca Poletti*, a cura di N. GASPONI, Modena, [Nuovagrafica, Carpi], 2001, p. 64, 104-5.

[13] Nel 1801 palazzo Campori fu parzialmente distrutto dall'esplosione di un deposito di polveri sistemato sotto i portici da alcuni ufficiali polacchi. Lo scoppio provocò il crollo della facciata e dell'appartamento superiore, causando la morte della marchesa Ginevra Legnani. Cfr. *Storia di Modena e dei paesi circostanti dalle origini fino all'anno 1860, compilazione di A. N.*, Modena, Namias e C., 1894, p. 631; *La Galleria Estense. Doni, lasciti, acquisti (1884-1990)*, a cura di G. GHIRARDI, Modena, Franco Cosimo Panini, 1990, p. 18.

[14] Paolo Seghizzi, ciamberlano di Francesco IV d'Este, il suo nome figura tra i conservatori della città. Membro della Reale Accademia Filarmonica di Modena, a partire dal 1819 fece parte, insieme a Pietro Campi e a Nicolò Bayard de Volo della Direzione agli spettacoli. Cfr. *Almanacco di corte per l'anno 1821*, Modena, Soliani, [1821], pp. 116, 152, 156, 170, 173; G. DOTTI MESSORI, *Suonare per la Comunità: i fondi musicali nell'Archivio Storico Comunale di Modena*, «Quaderni Estensi. Rivista online dell'Archivio di Stato di Modena», n. 0, 2009, pp. 1-18: 5-6. http://www.quaderniestensi.beniculturali.it/QE/messori.pdf (ultima consultazione 05/07/2024)

[15] Cfr. *Almanacco di corte per l'anno 1821*, cit., p. 119. Da rilevare che, come solitamente avveniva nelle maggiori corti italiane ed europee, anche in quella modenese ampio spazio era dedicato alla musica vocale da salotto, come suggeriscono le dediche di numerose stampe e manoscritti dei primi decenni dell'Ottocento. Cfr. C. STEFFAN, *Spigolature da salotto. Osservazioni sulla musica vocale da camera dell'Ottocento in rapporto ad ambito e fonti modenesi*, «Quaderni Estensi. Rivista online degli Istituti culturali estensi», I, 2009, pp. 158-175, http://www.quaderniestensi.beniculturali.it/qe1/steffan.pdf (ultima consultazione 05/07/2024).

Addomesticare le arti

L'educazione femminile in ambito nobiliare e alto-borghese tra XVIII e XIX secolo prevedeva l'esercizio delle belle arti e della musica non in vista dello sviluppo di competenze professionali ma in funzione dell'acquisizione di abilità sociali.[16] Saper dipingere, suonare il pianoforte, conversare o danzare erano considerate e apprezzate come virtù solamente se rimanevano circoscritte entro i limiti ristretti e determinati di un modello precostituito di soggettività femminile.[17] Al di fuori di questo ambito potevano diventare pericolose distrazioni dai doveri connessi ai ruoli familiari e sociali imposti alle donne.[18] La preoccupazione pedagogica che vedeva in ogni forma di espressione femminile al fuori dalla sfera della vita privata un possibile sovvertimento degli assetti sociali e delle gerarchie di genere da essi implicate, si trova espressa in uno dei più diffusi testi sull'educazione femminile tra Settecento e Ottocento, come sottotesto dei pericoli connessi al binomio arte ed eros: «Tutto ciò che può risvegliare l'amore, quanto più addolcito e mascherato, tanto più mi sembra pericoloso. La musica e la pittura hanno bisogno delle medesime precauzioni; queste arti sono del medesimo genio e del medesimo gusto».[19] Se, come scriveva Ginevra Canonici Fachini, «ogni buon padre, ogni buona madre brama che la sua figlia divenga perfetta in ogni genere di studio, e di lavori, nel ballo, nella pittura, nella musica, in ogni cosa infine»,[20] Caterina Franceschi Ferrucci tuttavia chiariva: «disapprovo chiunque faccia della sua

---

[16] A questo proposito è interessante notare che anche nel *Collegio di musica delle donzelle*, aperto a Napoli tra il 1807 e il 1809 e destinato alla formazione musicale femminile, «invece di far studiare a quelle giovanette a preferenza l'arte del canto per professarla poi, si educavano quasi esclusivamente per farle divenire buone madri di famiglia». Cfr. F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, vol. II, Napoli, Morano, 1882, p. 55. Sulla formazione musicale femminile a Napoli nel corso del XIX secolo cfr. C. CONTI, *Nobilissime allieve: della musica a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli, Guida, 2003; R. CAFIERO, *Apprendiste di canto e di accompagnamento: la formazione musicale delle donzelle fra educandati e Collegio di musica*, in *Dai Conservatori al Collegio. L'insegnamento della musica a Napoli fra Settecento e Ottocento*, a cura di R. CAFIERO, Lucca, LIM, 2023, pp. 373-456.

[17] Come ricorda Luca Aversano, «vigeva la preoccupazione di contenere la formazione femminile entro un perimetro accuratamente delimitato, tale da garantire alle fanciulle dei ceti medio-alti un percorso scolastico funzionale alla loro educazione a ben figurare in società, piuttosto che mirato all'elevazione culturale. Le attività di maglia, cucito e ricamo rappresentavano l'elemento caratteristico della scuola femminile e contribuirono nell'Ottocento a mantenere operante la netta differenziazione fra il percorso di apprendimento scolastico riservato ai due sessi. Accanto alle citate discipline, le cosiddette "arti donnesche", l'offerta formativa comprendeva solitamente lo studio della lingua francese, del canto e del pianoforte, indispensabili a ben figurare nelle conversazioni salottiere e nelle occasioni di mondano intrattenimento». Cfr. L. AVERSANO, *La musica nella scuola tra Cavour e l'Italia unita*, in *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato Sabaudo e Italia Unita (1848-1870)*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 11-12 novembre 2011), a cura di E. CARERI, E. DONISI, Napoli, ClioPress, 2015, pp. 67-88: 73. Sull'educazione femminile in Italia nel corso del XIX secolo cfr. P. BIANCHINI, M. C. MORANDINI, *La scuola delle donne. Aristocratiche, borghesi, popolane*, in *Vita scolastica e pratiche pedagogiche nell'Europa moderna*, a cura di Maria Cristina Morandini, Firenze, Mondadori Università, 2022, pp. 105-133; *L'educazione delle donne. Scuola e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di S. SOLDANI, Milano, Angeli, 1989.

[18] Come osserva Loredana Magazzeni, «l'educazione rimarca l'importanza simbolica e culturale del corpo della donna, ponendolo come baricentro morale della famiglia: la maternità ne è il compito primario, assieme a quello dell'educazione dei figli». Cfr. L. MAGAZZENI, *Operaie della penna. Donne, docenti e libri scolastici fra Ottocento e Novecento*, Canterano, Aracne, 2019, p. 74.

[19] F. DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Della educazione delle fanciulle*, Padova, Minerva, 1822, p. 42. Sui paradigmi pedagogici e i modelli educativi fondati sullo stereotipo della donna mite e virtuosa ritirata nell'ambito domestico cfr. C. COVATO, *Idoli di bontà. Il genere come norma nella storia dell'educazione*, Milano, Unicopli, 2014; *Conduct literature for and about women in Italy 1470-1900. Prescribing and describing life*, a cura di H. SANSON, F. LUCIOLI, Parigi, Classiques Garnier, 2016.

[20] G. CANONICI FACHINI, *Sulla educazione, e direzione de' grandi conservatorj*, «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti», XXII, 1824, pp. 158-172: 167. Ginevra Canonici Fachini (1779-1870), colta nobildonna ferrarese, dedicò la maggior parte dei scuoi scritti e della sua attività culturale e politica alla questione femminile. Convinta della necessità di fornire una adeguata educazione alle giovani donne di qualsiasi estrazione sociale, sviluppò un programma educativo ispirato agli ideali egualitari proclamati dalla Rivoluzione Francese. Nella sostanza, tuttavia, contenuti e metodi educativi conservavano una fondamentale distinzione, mai messa in discussione, basata sul ceto, al quale corrispondeva di fatto una diversa istruzione che teneva conto del differente destino delle educande. Per le allieve di umili origini, formate per affrontare il mondo del lavoro, non era infatti prevista quella cultura musicale, linguistica o artistica, che, invece, Canonici Fachini prevedeva per le

figlia come or si dice *un'artista*. Lodo però que' parenti che nella musica erudiscono le figliole, purché queste mai non impieghino ad impararla troppo di tempo, né facciano mostra ambiziosa del saper loro».[21] All'espressione artistica femminile in ambito nobiliare non era dunque concesso di travalicare i confini della codificata figura della dilettante.[22]
Se da un lato gli studi pittorici e musicali di Anna Campori non paiono discostarsi dai percorsi tipici dell'educazione aristocratica, dall'altro, la profonda integrazione fra questi due linguaggi espressivi segnala dei tratti non del tutto omologabili alla mera fruizione amatoriale d'evasione e nemmeno alla spendibilità sociale delle prerogative culturali maturate.

Le miniature: autoritratti tra pittura e musica

L'attività pittorica di Anna Campori è documentata da trentasette piccoli dipinti, realizzati mediante la tecnica della miniatura su avorio, conservati nella Galleria Estense di Modena.[23] Nel loro insieme queste opere testimoniano non solo l'alto livello tecnico raggiunto dall'autrice e l'ampiezza della sua formazione culturale in campo letterario e artistico, ma anche il ruolo assegnato alla pittura come forma di espressione del sé.
La tecnica della miniatura ebbe tra il XVIII e il XIX secolo il momento della sua massima diffusione. Oggetti preziosi e facili da trasportare, le miniature erano infatti molto richieste e ricercate, soprattutto i ritratti. Figura di spicco in questo genere era stata Rosalba Carriera (1673-1757), che aveva elevato la ritrattistica in miniatura a vera e propria forma d'arte.[24] Accanto alla pratica professionale, questa tecnica aveva trovato una collocazione stabile all'interno dell'educazione nobiliare, in particolare di quella femminile, tanto da essere identificata come «l'arte per eccellenza delle donne».[25] In un trattato pubblicato a Milano nel 1758 si elencano quelle che sono le caratteristiche distintive di questo genere rispetto agli altri tipi di pittura: «Essa è più delicata. Vuol esser guardata da vicino. Non si può farla bene, che in picciolo. Non si lavora, che sopra la pergamena, o sopra tavolette. E i colori non si stemprano, che con l'acqua di gomma».[26] La scelta dell'avorio come supporto era motivata dalla ricerca

---

ragazze appartenenti alla nobiltà e alla borghesia. Su Ginevra Canonici Fachini cfr. F. SINOPOLI, *Da Corinne alle "altre": per un confronto tra Lady Morgan e Ginevra Canonici Fachini*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», I, 2010, pp. 31-44.

[21] C. FRANCESCHI FERRUCCI, *Degli studii delle donne*, Torino, Pomba e Comp., 1854, p. 342. Caterina Franceschi (1803-1887), letterata e scrittrice, sposò nel 1827 Michele Ferrucci. Il tema dell'educazione femminile è centrale nella sua produzione. Oltre al testo citato, Franceschi Ferrucci aveva pubblicato numerosi altri volumi dedicati all'educazione femminile, tra i quali *Dell'educazione morale della donna italiana* (Le Monnier, 1845). Cfr. MUSIANI, *Circoli e salotti femminili nell'Ottocento*, cit., p. 87.

[22] Sulla categoria socioculturale del "dilettante" cfr. E. MATTIODA, *L'invenzione del dilettante (1660-1800)*, in *La letteratura italiana e le arti*, atti del XX Congresso dell'ADI Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. BATTISTINI, V. CAPUTO, M. DE BLASI, G. A. LIBERTI, P. PALOMBA, V. PANARELLA, A. STABILE, Roma, Adi editore, 2018. http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 (ultima consultazione 05/07/2024)

[23] Le miniature di Anna Campori, unitamente ad un disegno a matita su carta, entrarono a far parte del patrimonio della Galleria Estense nel 1919, secondo quanto stabilito dal legato testamentario della figlia Giulia Seghizzi Coccapani Imperiali (1807-1895) risalente al 1895. Cfr. *La Galleria Estense. Doni, lasciti, acquisti (1884-1990)*, cit., p. 50-52.

[24] Alla produzione miniaturistica della pittrice veneziana è stata dedicata la mostra *Rosalba Carriera, miniature su avorio* (Venezia, Ca' Rezzonico – Museo del Settecento veneziano, 13 ottobre 2023 - 14 febbraio 2024) a cura di Alberto Craievich.

[25] Cfr. la voce *Miniatura* nella *Nuova enciclopedia popolare, ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. ecc.*, Torino, Pomba e compagno, 25 voll., 1857-1875 IX, 1847, pp. 425-433: «la miniatura essendo inimicissima della polvere, che irrimediabilmente, per poca che sia, la danneggia, par che ami la eleganza de' luoghi ove la nettezza fa l'ultima prova; e chieggia, essendo tutta gentile, d'esser da mano gentile maneggiata. Questo tacito invito che la miniatura fa al bel sesso, fu da molte ornatissime donne fin da tempi immemorabili accettato; e molte di esse sì fattamente vi si distinguono da farla dire l'arte per eccellenza propria delle donne».

[26] Cfr. *Trattato di miniatura, per imparare facilmente a dipingere senza maestro*, Milano, Galeazzi, 1758, p. 9. Ristampato nel 1777, questo manuale è basato sulla traduzione dal francese di un trattato teorico sulle tecniche pittoriche e sulla preparazione dei colori apparso per la prima volta a Parigi nel 1672 col titolo di *Traité de la mignature* e attribuito al pittore Claude Boutet. Il

di una maggiore qualità nella rifinitura finale del dipinto, come precisa un altro manuale dedicato alla miniatura, edito nel 1829 e in parte basato in parte sul precedente: «qualunque poi sia l'arte, con cui si possa lavorare sulla pergamena, la pittura fatta sopra la medesima non ha mai la finezza e la bellezza che ha fatta sull'avorio».[27] Il testo precisa poi i passaggi preliminari necessari per realizzare una miniatura su avorio.

L'avorio si sceglie bianchissimo, senza vene apparenti, assai compatto, ma non però lustro, e ridotto in sottilissime tavolette […] Prima di dipingere sopra questo avorio si appiana con un raschiatojo, onde levarne i segni della sega, ed in seguito vi si passa sopra leggiermente con un dito della polvere finissima di pietra pomice ad oggetto di sgrassarlo. Si può anche risparmiare questa operazione trovandosi presso chi vende colori tavolette d'avorio benne e preparate. In seguito s'incolla di dietro all'avorio con gomma una carta bianca; poiché avendo già detto che le tavolette d'avorio debbono essere sottilissime, e perciò hanno trasparenza, la bianchezza della carta le penetra, ed accresce la bianchezza che è propria dell'avorio. […] Per disegnare sul fondo, su cui si vuol dipingere, ordinariamente non si fa uso della canna di lapis, detto comunemente piombino; ma di un ago d'oro, d'argento, od anche di rame.[28]

Nonostante la conoscenza del disegno venga indicata come un requisito indispensabile per la realizzazione di una miniatura su avorio,[29] entrambi i manuali, per venire incontro alle esigenze degli *amateurs* meno versati nell'arte, descrivono alcuni metodi per trasferire sulla tavoletta un'immagine preesistente, traendola da un disegno a matita o da una stampa.[30]

La documentazione superstite non consente di determinare con precisione a che età Anna Campori intraprese lo studio della pittura. Secondo quanto previsto dal percorso educativo femminile tratteggiato da Ginevra Canonici Facchini, fino alla pubertà l'esercizio del disegno e della musica ha primariamente una funzione ricreativa e deve «accordarsi come compenso del molto affaticare della memoria».[31] È solo a partire dai quattordici anni che «una fanciulla, può dedicarsi maggiormente alla pittura, o alla musica, se ad esse sentesi portata dal genio».[32] È dunque verosimile ipotizzare che Anna Campori abbia iniziato ad approfondire le proprie competenze artistiche intorno al 1795. Pur in assenza di dati sulla diffusione della tecnica della miniatura a Modena, è opportuno notare che l'insegnamento di questa tecnica pittorica faceva parte del curricolo del Collegio dei Nobili di Modena almeno dagli ultimi decenni del XVIII secolo, durante i quali il docente incaricato era il pittore di origine pesarese Antonio Verni.[33] Il padre di Anna Campori si era formato all'interno dell'istituzione nobiliare modenese

---

notevole successo editoriale di questo testo, più volte riedito in forme variamente rivedute ed aumentate, attesta la popolarità e la diffusione dell'arte della miniatura.

[27] Cfr. *Il maestro del dipingere in miniatura, a tempera e ad acquerello o sia Insegnamenti per dipingere in queste varie maniere da sé soli*, Milano, Sonzogno, 1829, p. 40. L'impiego della tempera sull'avorio conferiva ai diversi strati di colore un aspetto trasparente e luminoso. Per rendere foglio di avorio adeguato come supporto per la pittura occorreva applicarvi sopra alcuni strati di carta, fissandoli con colle animali.

[28] *Il maestro del dipingere in miniatura, a tempera e ad acquerello*, cit., pp. 43-44.

[29] Cfr. *Trattato di miniatura*, cit., p. 10; *Il maestro del dipingere in miniatura*, cit., p. 45.

[30] Cfr. *Trattato di miniatura*, cit. p. 4: «Si può in questa maniera, servendosi della finestra, o d'un vetro, che si esporrà al chiarore, copiare per trasparenza ogni sorta di stampe, di disegni, e altre cose in carta, o in pergamena». P. 4. La presenza di un disegno a lapis su carta facente parte della collezione (GAMo, inv. R.C.G.E. 4233-820855, *Testa di imperatore*), nel quale si può chiaramente riconoscere uno studio preparatorio della miniatura *Ritratto di imperatore* (GAMo, R.C.G.E. 4233-820898, tempere su avorio), lascia ipotizzare che Anna Campori in alcuni casi realizzasse prima un bozzetto su carta e poi lo trasferisse sulla tavoletta d'avorio.

[31] CANONICI FACHINI, *Sulla educazione, e direzione de' grandi conservatorj*, cit., p. 166.

[32] *Ivi*, p. 168.

[33] Cfr. A. GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871, arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Giorgio Ferrari-Moreni*, 3 voll., Modena, Tipografia Sociale, 1873, II, p. 221. Secondo quanto riportato da Giuseppe Campori, Verni si era trasferito a Modena, dove era stato riconosciuto per la sua abilità nella miniatura. Dal 1790 il nome di Verni figura tra gli insegnanti del Collegio dei Nobili di Modena come docente di disegno e

ed era stato successivamente coinvolto nella sua amministrazione. Non è azzardato supporre che Verni, o un suo allievo, siano stati coinvolti nell'educazione privata in casa Campori, oppure che la giovane Anna abbia ricevuto lezioni da un altro pittore attivo come insegnante nell'Accademia di Belle Arti di Modena, Giuseppe Fantaguzzi, alle opere del quale le sue miniature si avvicinano per taluni tratti stilistici.[34]

È possibile affermare che in questa raccolta si manifesta chiaramente l'intento dell'autrice di confrontarsi con un'ampia varietà di soggetti: mitologici, popolari, allegorici, religiosi, storici.[35] Dal punto di vista della composizione il taglio prevalente è quello ritrattistico.[36] In quasi tutte le miniature di Anna Campori il modello di riferimento è quello del ritratto, declinato in tutte le sue forme, a mezzo busto, al ginocchio, a figura intera, rivolto in vari modi all'osservatore, dal profilo alla posa di tre quarti e alla rappresentazione frontale. Secondo la lettura di Graziella Martinelli Braglia le opere di Anna Campori possono essere viste come «saggi dal codificato stile neoclassico»,[37] che presentano alcune affinità con le opere di Giovanni Battista Gigola, celebre miniaturista dotato di grande abilità tecnica.[38]

Se i dipinti di argomento mitologico e allegorico attestano le frequentazioni letterarie di Anna Campori,[39] e le copie dimostrano le sue conoscenze in ambito artistico,[40] particolarmente significativa è però la presenza nella raccolta di almeno quattro autoritratti. In queste miniature, la figura della pittrice è resa ben riconoscibile dalla presenza di alcuni dettagli ricorrenti: la pettinatura a chignon con riccioli cadenti ai lati del viso, il semplice abito bianco accompagnato da uno scialle rosso. Attraverso questi dipinti la nobile modenese documenta visivamente diverse fasi della sua vita dalla fanciullezza fino alla maturità. Nel *Ritratto di giovane donna* (fig. 3), di gusto pienamente neoclassico, si scorge il mezzo busto di Anna Campori nella piena adolescenza che, l'abito cinto sotto al seno, sorridente in volto, guarda

---

miniatura, posizione che ricoprì fino al 1822. Tra i suoi allievi Campori annovera il conte bolognese Ulisse Aldrovandi, che si dedicò anche in seguito all'arte della miniatura, e del conte Francesco Leopoldo Cicognara (1767-1834). Cfr. G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico corredato di documenti inediti*, Modena, Tipografia della R. D. Camera, 1855, p. 484.

[34] Per il confronto stilistico tra Anna Campori e Giuseppe Fantaguzzi (1771-1837) cfr. G. MARTINELLI BRAGLIA, in *Modelli d'arte e di devozione. Adeodato Malatesta 1806-1891*, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, Reggio Emilia, Convento di S. Domenico, 18 aprile-14 giugno 1998) a cura di C. DELLA CASA Milano, Skira, 1998, n. I. 50, *Ritratto della marchesa Anna Campori Seghizzi*, pp. 146-147. Su Giuseppe Fantaguzzi cfr. G. MARTINELLI, *Fantaguzzi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 44, 1994, pp. 618-620.

[35] Seppure con inevitabili semplificazioni, i soggetti delle miniature possono essere suddivisi come segue: 13 ritratti (dei quali 4 autoritratti), 10 soggetti di argomento mitologico, 6 scene/ritratti popolari, 4 allegorie e 4 soggetti religiosi. Alla collezione è stata dedicata la mostra *Una pittura femminile piccola piccola. Anna Campori Seghizzi e il suo tempo* (Galleria Estense di Modena, 15 febbraio - 29 agosto 2021), ideata da Martina Bagnoli e curata da Gianfranco Ferlisi

[36] La ritrattistica rappresenta la tipologia per eccellenza della miniatura tra Settecento e Ottocento. Cfr. la voce *Miniatura* nella *Nuova enciclopedia popolare,* cit., p. 426: «in questi nostri tempi l'attributo precipuo della miniatura è l'eseguimento dei ritratti: qui è dove maggiormente si esercita; qui dove l'ufficio suo ci viene non solamente più gradito, ma staremmo quasi per dire, necessario».

[37] G. MARTINELLI BRAGLIA, *La pittura nel Ducato austro-estense*, in *Lo Stato di Modena. Una capitale, una dinastia, una città nella storia d'Europa*, atti del convegno (Modena, 25-28 marzo 1998), a cura di A. SPAGGIARI, G. TRENTI, 2 voll., Modena, Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione generale per gli Archivi, 2001, II, pp. 225-254: 228.

[38] Cfr. MARTINELLI BRAGLIA, in *Modelli d'arte e di devozione. Adeodato Malatesta 1806-1891*, cit., p. 146. Su Giovanni Battista Gigola (1767-1841) cfr. G. CONTI, *Gigola, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 54, 2000, pp. 721-724.

[39] Ad esempio, *La chioma di Berenice* (GEMo, inv. R.C.G.E. 4219-817973) titolo dell'elegia di Callimaco, tradotto in latino da da Catullo, del quale era apparsa a Modena una versione italiana curata dal modenese Filidoro Meonidense (nome arcadico di Giovan Battista Vicini), poeta primario di S.A.S e membro dell'Accademia dei Dissonanti. Cfr. *Gl'inni di Callimaco in rimata italiana poesia esposti da Filidoro Meonidense P. A.*, Modena, Società tipografica, 1781.

[40] Due miniature sono chiaramente derivate da opere di Michele Desubleo (1601-1676), attualmente conservate nei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna: *Diana* (GEMo, R.C.G.E. inv. 4230-821285) e *Apollo* (GAMo, inv. R.C.G.E. 4221-820915), nel quale Anna Campori sostituisce alla viola da gamba dell'originale, una più "filologica" lira). Un'altra copia è la *Madonna in estasi* (GEMo, inv. R.C.G.E. 4220-820883) da Guido Reni (1575-1642).

serenamente l'osservatore, sullo sfondo di una natura verdeggiante.[41] Nella *Figura femminile inginocchiata* (fig. 4), una miniatura molto più audace e personale rispetto alla precedente, la pittrice si ritrae in età giovanile, a figura intera, intenta ad incidere il monogramma «*A.C.*» sul tronco di un albero di fronte al quale è inginocchiata.[42] La morbida veste bianca lascia intravvedere la spalla destra nuda, lo scialle rosso non è indossato ordinatamente ma lasciato liberamente ricadere sul corpo. A differenza degli altri autoritratti, la pittrice non rivolge lo sguardo all'osservatore ma all'azione che sta svolgendo, attraverso la quale manifesta il desiderio di lasciare traccia di sé. Il dipinto, caratterizzato da una forte tonalità emotiva, porta in primo piano l'elemento soggettivo, richiamando alcuni tratti caratteristici del romanticismo. La natura non possiede i toni rassicuranti e armoniosi del *Ritratto di giovane donna*, ma appare incontaminata e selvaggia, pervasa da una certa inquietudine. Il paesaggio, non più relegato a semplice sfondo, diviene lo scenario di una dialettica interiore, animata da quella ricerca di unità tra spirito e natura che l'arte è chiamata ad indagare. Attraverso quest'opera Anna Campori mostra di concepire la pittura non come un mero diletto ma come uno strumento espressivo attraverso il quale manifestare la sfera più intima della propria soggettività, dalla quale, sotto forma di vagheggiamento onirico, emerge la tensione tra il proprio sé e il ruolo socialmente prescritto al quale era destinata.
La composizione dell'*Autoritratto* si conforma nuovamente allo stile della ritrattistica neoclassica (fig. 5).[43] La vegetazione sullo sfondo conserva l'ispirazione naturalistica romantica ma la compostezza della figura dell'autrice è la stessa che si trova nel *Ritratto di giovane donna*, rispetto al quale, pur mantenendo la semplicità dell'impianto rappresentativo, viene accentuata la consapevolezza aristocratica della postura e del volto, attraversato da un sorriso appena accennato, i profondi occhi neri appena velati da una nota malinconica. La dinamica del desiderio che caratterizza la *Figura femminile inginocchiata* è del tutto assente, così come la dimensione interiore della rappresentazione, quasi del tutto riassorbita in quella esteriore.
L'ultimo degli autoritratti, probabilmente l'ultimo ad essere realizzato è l'*Autoritratto con la figlia*, nel quale l'altra passione di Anna Campori, la musica, si incontra con la pittura. Prima di affrontare l'analisi di questo dipinto è opportuno però rivolgere l'attenzione agli studi musicali di Anna Campori.

Gli studi musicali di Anna Campori: tra sonatine e solfeggi

Nell'ambito dei percorsi educativi femminili in ambito nobiliare tra Sette e Ottocento non è infrequente l'accostamento dello studio del disegno e della pittura a quello della musica. Anna Campori non rappresenta in tal senso un'eccezione, ma la conferma di un binomio pedagogico frequentemente riscontrato. Tuttavia, a causa dell'assenza di documenti diretti, in molti casi risulta arduo ricostruire contenuti e metodi dell'insegnamento della musica all'interno di contesti privati e individuali. Per sua natura, infatti, la dimensione domestica dell'educazione al di fuori dei contesti istituzionali lascia scarse testimonianze e rari resoconti sistematici.
Grazie ad alcuni manoscritti autografi conservate nella Biblioteca Estense di Modena, è possibile, invece, formulare alcune ipotesi sul percorso di apprendimento musicale della nobildonna modenese. Si tratta in prevalenza di materiali didattici, redatti ad uso di Anna Campori da Michele Fusco, musicista napoletano attivo a Modena a partire dai primi anni del XIX secolo come compositore, direttore e insegnante di musica.[44] Le lezioni di musica di Anna Campori con Fusco, possono essere collocate

[41] GAMo, inv. R.C.G.E. 4229-820847, *Ritratto di giovane donna*. Pittura a tempera su lastra di avorio, diametro 110 mm.
[42] GAMo, inv. R.C.G.E. 4231-821259, *Figura femminile inginocchiata*. Pittura a tempera su lastra di avorio, 110×110 mm.
[43] GAMo, inv. R.C.G.E. 4247-820909, *Autoritratto*. Pittura a tempera su lastra di avorio, 76×62 mm.
[44] Nato a Napoli intorno al 1770, Michele Fusco compì gli studi musicali nella capitale partenopea. Tra il 1788 e il 1804 risulta attivo a Cagliari, come attestato anche dall'esecuzione di due cantate profane: *La felicità della Sardegna*, composta nel 1794 su testo di Giuseppe Chiappa, e *L'isola dei sogni*, su testo di Raimondo Valle, composta nel 1798. Dopo aver prestato servizio come maestro di cappella nella regia corte di Sardegna, come si evince da una dedica a Maria Beatrice di Savoia

intorno al 1811, come attesta la data indicata sul frontespizio di uno dei fascicoli. Per quanto concepiti in vista dell'acquisizione di una conoscenza pratica della musica conforme al corredo educativo di una nobildonna, e non dunque in vista di una formazione professionale, questi manoscritti consentono di delineare non solo alcuni aspetti della metodologia del maestro napoletano ma anche il livello di competenza previsto dal percorso didattico seguito da Anna Campori nell'ambito della musica strumentale e vocale,[45] documentando al contempo alcune pratiche musicali caratteristiche dei salotti aristocratici italiani nella prima metà dell'Ottocento.

Il primo manoscritto, di carattere miscellaneo, è concepito per lo studio del pianoforte, e contiene alcune elementari istruzioni tecniche seguite da semplici brani. Nelle dimore aristocratiche e borghesi del primo Ottocento il pianoforte era ormai divenuto un elemento di arredo molto comune. Strumento d'elezione per l'organizzazione di concerti privati, grazie alla sua diffusione il pianoforte fu lo strumento musicale che più di altri trovò spazio all'interno dell'educazione musicale femminile in ambito nobiliare, sia come strumento solistico, sia in funzione di accompagnamento al canto. Questo manoscritto è composto da tre fascicoli, redatti in momenti diversi.[46] Il più antico, intitolato *Principj d'intavolatura con suonatine* (cc. 3*r*-6*v*), è dedicato allo studio della tastiera e contiene quattro brevi brani. Il primo, chiaramente composto per un principiante, è un esercizio consistente nella ripetizione di una figurazione di quattro ottavi per grado congiunto, che si presenta sia in forma ascendente sia discendente, giungendo infine a formare una scala diatonica completa (fig. 6). La diteggiatura, indicata per entrambe le mani, utilizza sempre la stessa sequenza: 1-4 e 4-1.[47] Per facilitare la lettura della chiave di basso, Fusco indica il nome delle note attraverso il sistema alfabetico. Segue uno studio sui movimenti melodici di terza, in cui la mano sinistra suona quasi costantemente in ottava, mentre il terzo

---

(1792-1840) datata 1814 (cfr. BEUMo, MUS.F.0400, *Concerto di piano forte obbligato con più strumenti*, c. II*r*), Fusco si trasferì successivamente a Modena verso il 1807 (Roncaglia), o il 1809 (Pougin), dove si stabilì definitivamente, integrandosi pienamente nell'ambiente musicale cittadino. Nella capitale del ducato Fusco ricoprì la carica di maestro concertatore e direttore dei cori nel Teatro comunale vecchio di via Emilia. Nel 1818 si candidò come maestro di cappella della cattedrale, senza tuttavia ottenere la nomina. Alcune dei suoi brani furono eseguiti nei concerti della Società filarmonica modenese. Alla composizione e alla direzione affiancò l'attività didattica, almeno a partire dal 1811. Tra i suoi allievi si registra il nome di Angelo Catelani (1811-1860). Morì a Modena all'età di 58 anno il 23 agosto 1828. Cfr. G. SIOTTO PINTOR, *Storia letteraria di Sardegna*, 4 voll., Cagliari, Tipografia Timon, 1843-1844, III, 1844, p. 512; *Catelani (Angelo)*, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié*, a cura di F.-J. FÉTIS, 8 voll., Paris, Firmin Didot, 1860-1865, II, 1861, pp. 217-218; A. GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena*, cit., I, 1873, p. 228; *Fusco (Michele)*, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, par F.-J. Fétis. Supplément et complément*, a cura di A. POUGIN, 2 voll., Paris, Firmin-Didot, 1878-1880, I, 1878, p. 353; L. F. VALDRIGHI, *Alcune ristrette biografie di musicisti modenesi e dell'antico dominio estense, specie degli ultimi tempi*, Modena, Ditta tipografica Rossi, 1886; G. GIACOMELLI, *Della musica in Sardegna. Ricerche storiche*, Cagliari, Tipografia dell'Unione Sarda, 1896, p. 56; G. RONCAGLIA, *La cappella musicale del Duomo di Modena*, Firenze, Olschki, pp. 201-203; F. MARRI, *La cappella musicale turritana della Cattedrale di Sassari nei secoli XVIII-XIX*, «Note d'archivio per la storia musicale», II, 1984, pp. 67-116: p. 68. R. MILLEDDU, *Michele Fusco e la cappella civica di Cagliari tra Settecento e Ottocento*, Nuoro, Ricercare Musica, 1997; ID., *Aspetti del paesaggio sonoro della Settimana Santa a Cagliari: tra Sardegna e Oltremare*, in *Know the sea to live the sea. Conoscere il mare per vivere il mare*, atti del Convegno (Cagliari, 7-9 marzo 2019), a cura di R. MARTORELLI, Perugia, Morlacchi, 2019.

[45] Sullo studio congiunto della pratica strumentale e vocale cfr. CANONICI FACHINI, *Sulla educazione, e direzione de' grandi conservatorj*, cit., p. 168: «né può temere d'alcun rischio l'amorosa educatrice accordando alle giovanette dotate di bella voce e sonora l'aggiungere alla musica istrumentale la vocale ancora».

[46] BEUMo, MUS.F.1879, *Sonatine*. Fascicolo manoscritto di cc. 8, numerazione moderna a matita: c. 1*r* *Sonatina per cembalo del maestro Michele Fusco scritta per la signora contessina Anna Campori Seghizzi*; cc. 1*v*-2*r*, *Allegretto* (Si♭ maggiore); c. 2*v*, [bianca]; c. 3*r*, *Principj d'intavolatura | con suonatine | del maestro Fusco | per uso della signora contessa Anna Sighizzi* [sic]; c. 3*v*, [sonatina] (Do maggiore), c. 4*r* [sonatina] (Do maggiore); cc. 4*v*-5*r*, [sonatina] (Fa maggiore); cc. 5*v*-6*r*, [sonatina] (Fa maggiore); c. 6*v*, [bianca]; cc. 7*r*-8*r*, *Sonatina per cimbalo di Michele Fusco fatta per la signora contessa Campori Seghizzi*; c. 8*v*, [bianca].

[47] Questa tipologia di diteggiatura a gruppi di quattro, se da un lato sembra risalire alla prassi antica che non prevedeva il passaggio del pollice ma il semplice spostamento della mano, dall'altro è coerente con una delle regole di diteggiatura prescritte da Francesco Pollini (1762-1846) nel *Metodo per Clavicembalo*, la cui prima edizione comparve nel 1812 e della quale Fusco fu uno dei sottoscrittori: «Regola seconda. Allorché la scala ascendente non oltrepassa l'ottava, che di una nota sola, si rimetterà il pollice alla quinta e non più alla quarta del tuono colla mano dritta». Cfr. F. POLLINI, *Metodo per Clavicembalo*, Milano, Ricordi, s.d. [1812], p. 27.

è dedicato all'esercizio delle terzine arpeggiate. L'ultimo brano non possiede, come i precedenti, le caratteristiche di uno studio tecnico, e consiste, analogamente alla prima sonatina (cc. 1*v*-2*r*) in una breve composizione in forma ternaria A-B-A'. La metodologia adottata dal maestro napoletano privilegia non un apprendimento derivante dalla pratica alla tastiera esercitata su brani composti espressamente ad uso didattico e non dalla riproduzione meccanica di formule. In tal senso, è affine alla didattica degli strumenti a tastiera tipica del secolo XVIII, nella quale l'aspetto tecnico non si disgiungeva mai da quello esecutivo.

L'abilità e la raffinatezza raggiunta da Anna Campori alla tastiera si possono intuire dalla partitura della *Sinfonia* per pianoforte di Fusco, unico brano non didattico dedicato alla nobile allieva, la cui esecuzione richiede una buona padronanza tecnica ed espressiva dello strumento (fig. 7).[48]

Il documento più rilevante per comprendere il percorso di apprendimento di Anna Campori di consiste in una raccolta autografa di solfeggi a lei dedicata nel 1811 da Fusco (fig. 8).[49] Il contenuto lascia supporre che l'allora trentenne nobildonna modenese avesse già ricevuto una formazione musicale di base. La raccolta non appare infatti concepita per una principiante: al suo interno mancano gli esercizi preliminari tipici della didattica del solfeggio, basati sulle scale e sulle sequenze di movimenti melodici disgiunti. I solfeggi sono disposti secondo una complessità crescente, che si assesta intorno ad un livello intermedio, senza mai giungere ad un elevato grado di difficolta esecutiva. Nei primi tredici solfeggi Fusco fornisce soltanto la parte melodica, mentre negli ultimi quattro annota anche la linea del basso. Questa articolazione rispecchia un percorso di apprendimento in linea con la pedagogia musicale dei conservatori napoletani: l'allievo apprende dapprima a cantare accompagnato dell'insegnante e successivamente a eseguire il canto realizzando al contempo in modo estemporaneo l'accompagnamento. Fusco si mostra ben consapevole della plasticità del solfeggio come strumento didattico in relazione a diverse situazioni e obiettivi di apprendimento, che vanno dalla lettura intonata all'esecuzione, dal basso continuo alla composizione.[50] Dal punto di vista della struttura i brani della raccolta sono prevalentemente in forma tripartita e costruiti mediante la successione di brevi periodi delimitati da cadenze: ad una esposizione tematica segue una sezione contrastante, quasi sempre alla dominante, che conduce ad un periodo conclusivo nella tonalità d'impianto, a volte con funzione di ricapitolazione del tema iniziale [A-B-A']. In cinque solfeggi (nn. 8, 14, 15, 16 e 17) si possono inoltre distinguere due movimenti, suddivisi secondo lo schema agogico bipartito *adagio-allegro*, il primo dei quali conclude sempre sulla dominante.[51] Pur non essendo possibile stabilire se le lezioni di musica della contessa Campori abbiano incluso anche elementi di composizione,[52] i solfeggi di Fusco si prestano

---

[48] BEUMo, MUS.F.1955, *Sinfonia | per il pianoforte | del maestro Fusco | scritta per la signora contessa Anna Seghizzi Campori*, manoscritto di cc. 8.

[49] BEUMo, MUS.F.1904, *Solfeggi*. Fascicolo manoscritto, di cc. 12, ricoperto in carta gialla con motivi geometrici, numerazione moderna a matita: c. 1*r*, *Solfeggi | in chiave di Soprano | fatti dal maestro Michele Fusco | per la signora contessa Anna Campori | Seghizzi | nell'anno 1811*: c. 1*v*, 1° *Andante* (Do maggiore); c. 1*v*, 2°*Allegretto* (Sol maggiore); c. 2*r*, 3° *Allegro* (Do maggiore); c. 2*r*, 4° *Andante grazioso* (Re maggiore); c. 2*v*, 5° *Allegro non molto* (Fa maggiore); c. 3*r*, 6° *Larghetto espressivo* (La maggiore); c. 3*v*, 7° *Allegretto* (Mi maggiore); c. 4*r*, 8° *Largo non molto* / *Allegro* (Fa maggiore); c. 4*v*, 9°*Allegro* (Si♭ maggiore), c. 5*r*, 10° Larghetto (Mi♭ maggiore); c. 5*v*, 11° Allegretto (La♭ maggiore); c. 6*r*, 12° *Allegretto* (Fa maggiore); c. 6*v*, 13° Allegro (Fa maggiore); c. 7*r*, *Altri Solfeggi con l'accompagnamento di Basso*; cc. 7*v*-8*r*, 14° *Largo non molto* (Do minore) / *Allegro* (Do maggiore); cc. 8*v*-9*v*, 15° [s. i. agogica] / *Allegro* (Re maggiore); cc. 10*r*-11*r*, 16° *Larghetto* (La minore) / *Allegro con spirito* (La maggiore); cc. 11*v*-12*r*, 17° *Larghetto* (Mi maggiore], *Allegro* [Mi maggiore]; c. 12*v*, bianca.

[50] Sul solfeggio come strumento e metodo didattico, cfr. N. BARAGWANATH, *The Solfeggio Tradition. A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2020.

[51] La suddivisione in due movimenti, nella quala a un tempo lento ne segue uno veloce, si osserva anche in molte raccolte di solfeggi attribuite a Leonardo Leo (1674-1744). Cfr. P. SULLO, *I solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», I, 2009, pp. 97-115: 108.

[52] Anche se non indirizzati in senso professionalizzante, le nozioni di composizione di Anna Campori furono verosimilmente in linea con gli insegnamenti impartiti da Fusco ad Angelo Catelani (1811-1866), che studiò «armonia e contrappunto» sotto la guida del maestro napoletano nella seconda metà degli anni Venti dell'Ottocento a Modena. È

anche ad essere impiegati come modelli di scrittura melodica e di organizzazione formale.
A partire da queste considerazioni è possibile affermare che la metodologia di insegnamento implicita nella raccolta dei solfeggi di Fusco si inserisce pienamente nella prassi didattica napoletana.[53]
L'apprendimento del canto e dello strumento in Anna Campori si possono considerare come requisiti necessari all'esecuzione di quel repertorio vocale cameristico molto diffuso nell'Ottocento, fatto di ariette, cavatine, e romanze che, se da un lato era destinato allo studio della tecnica vocale, nella maggioranza era concepito per essere eseguito nello spazio sociali del salotto.[54] Per Anna Campori la pratica pianistica non era dunque rivolta all'acquisizione di una abilità tecnica fine a sé stessa, ma al consolidamento di una competenza esecutiva che, unita allo studio dell'accompagnamento, e quindi dell'armonia, diviene un mezzo per accompagnare il proprio canto alla tastiera sia in privato sia in pubblico. Altri documenti manoscritti attestano però anche un'altra dimensione della pratica musicale all'interno dell'ambiente domestico di casa Seghizzi: non solo una attività individuale ma anche passione familiare. Alcuni manoscritti testimoniano infatti che la musica fosse un'attività praticata da tutta la famiglia Seghizzi. Nella Biblioteca Estense si conserva, infatti, una copia redatta per il conte Paolo Seghizzi delle variazioni K. 179/189a, composte da Mozart su un minuetto di Johann Christian Fischer,[55] e la copia destinata ad uso didattico di un ciclo di variazioni per pianoforte in Re maggiore, composte da George Murray,[56] sul frontespizio del quale è specificato: «per uso di Giulietta Seghizzi,

---

possibile dunque supporre che nel corso delle sue lezioni, Fusco adottasse in modo sistematico i principi e gli strumenti attraverso i quali egli stesso si era formato alla scuola napoletana, i cui cardini erano rappresentati dall'esercizio del solfeggio e del partimento. CFR. R. CASTAGNETTI, *Ritratto dell'artista da giovane. Gli studi musicali di Angelo Catelani a Modena (1821-1831)*, «Studi Musicali», 2024, pp. 137-178.

[53] I contorni di questo iter formativo furono tratteggiati efficacemente da Ettore De Champs in questi termini: «Fino a qualche anno fa, in quasi tutte le scuole d'Italia, l'armonia s'imparava presso a poco nel metodo seguente. Conosciuti appena gl'Intervalli, studiavasi la cosidetta *Regola dell'Ottava*, impratichiti sufficientemente di essa nelle tre differenti posizioni, si passava senz'altro allo studio del partimento, poco o nulla curandosi, almeno nei primi tempi, di conoscere teoricamente l'origine e la tendenza degli accordi. Queste origini e queste tendenze s'imparavano a conoscere grado a grado che ci s'inoltrava nello studio, guidati in ciò oltrechè dal proprio talento, dalla viva voce del maestro insegnante e dalla lettura dei trattati di armonia che venivaci indicati di consultare». Cfr. E. DE CHAMPS, *Se sia miglior sistema quello usato anticamente a Napoli, d'iniziare alla composizione, studiando praticamente l'Armonia accompagnando sul basso numerato (Partimento) ovvero, come oggi da molti ad imitazione dei Tedeschi si pratica, studiando prima teoricamente l'Armonia*, «Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze», XVII, 1879, pp. 46-68: 46-47. Il passo è riportato in G. SANGUINETTI, *Decline and Fall of the "Celeste Impero": the Theory of Composition in Naples during the Ottocento*, «Studi Musicali», XXXIV, 2, 2005, pp. 451-502: 456-457.

[54] Per una ricognizione sulla musica nei salotti modenesi dell'Ottocento cfr. STEFFAN, *Spigolature da salotto*, cit.; EAD., *Il salotto di Vittoria Carandini Trivulzio e il suo Album di autografi*, «Quaderni Estensi. Rivista online dell'Archivio di Stato di Modena», VI, 2014, pp. 105-125. http://quaderniestensi.beniculturali.it/qe6/QE6_contributi_steffan.pdf (ultima consultazione 05/07/2024)

[55] BEUMo, MUS.F.1886, *Minué Rondò | con quattordici variazioni | per il cembalo | del signor Amadeo Wolfgango Mozart*. Fascicolo di cc. 16, numerazione moderna a matita. Si tratta di un manoscritto molto interessante nell'ambito della tradizione interpretativa delle opere per tastiera di Mozart in Italia. La copia del brano differisce in modo significativo dalla versione pubblicata nella *Neue Mozart-Ausgabe*. Da segnalare, inoltre, la presenza di due variazioni aggiuntive rispetto alle dodici originali, forse aggiunte dal copista, e una versione priva di ornamenti della variazione XI. Un riferimento a questo manoscritto si trova in E. BIGGI PARODI, *Osservazioni sulla tradizione interpretativa italiana di Mozart alla tastiera*, «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», 258, I, 2008, pp. 109-130. Ad attestare ulteriormente gli interessi musicali della famiglia Seghizzi, nella Biblioteca Estense è presente, inoltre, una copia delle otto variazioni K. 352/374c composte da Mozart sull'aria *Dieu d'amour* di André Grétry, appartenuta alla contessa Maria Seghizzi, moglie del conte Giuseppe Ferrari-Moreni, il cui nome figura tra i membri della Reale Accademia de' Filarmonici di Modena. Cfr. BEUMo, MUS.F.1921, *Ariette | avec variations | pour le clavecin, ou piano forte | par W. A. Mozart*. Fascicolo di cc. 6, numerazione moderna a matita.

[56] BEUMo, MUS.F.1997, *Variations | par | George Murray*, Fascicolo manoscritto di cc. 4, numerazione moderna a matita. Poche sono le notizie relative a questo compositore, il cui cognome attestato in numerose forme: Murriay, Murray, Murai. Una copia di questo brano, conservata nell'Archivio e Museo della Badia Basilica Benedettina di San Pietro a Perugia (M. CXXXII/62) riporta a c. 1*r* una dedica dell'autore a Maria Brizzi Giorgi (1775-1812), pianista e compositrice bolognese che diede vita nel 1806 all'Accademia Polinniaca, cenacolo culturale nato allo scopo di promuoveva la cultura musicale. Cfr. F. BOSDARI, *La vita musicale a Bologna nel periodo napoleonico*, Bologna, Azzoguidi, 1914, pp. 7-9; MUSIANI, *Circoli e salotti femminili nell'Ottocento*, cit., pp. 60-62.

che viene secondo il solito pregata di andare in tempo, e di obbedire al pazientissimo signor maestro».[57] L'apprendimento della musica all'interno del percorso educativo di Anna Campori può essere dunque visto in funzione di una conoscenza musicale pensata al contempo per il salotto, e dunque adatto alle convenienze della sociabilità, e alla fruizione domestica.

Interno di famiglia con musica

La raffigurazione della dimensione familiare della pratica musicale è alla base di un'altra miniatura di Anna Campori, l'*Autoritratto con la figlia* (fig. 9).[58] Questo dipinto si ricollega alla *Figura femminile inginocchiata*, con la quale condivide alcuni aspetti: la scelta della rappresentazione a figura intera, la presenza di uno sfondo contestualizzante e non meramente decorativo, la cura per alcuni dettagli, come il panneggio degli abiti e dello scialle rosso e, soprattutto, il carattere personale e intimo del ritratto. In entrambe le miniature, Anna Campori non si ritrae in posa statica, ma nell'atto di compiere un'azione: nella prima si tratta di un gesto grafico, nel secondo di un gesto sonoro. Nei due autoritratti, inoltre, l'autrice si firma, tracciando il monogramma del proprio nome o siglandone le iniziali. Tuttavia, lo scenario dei due dipinti è radicalmente differente: mentre la *Figura femminile inginocchiata* è collocata all'esterno, in un ambiente naturale, l'*Autoritratto con la figlia* è situato all'interno di una stanza, in un contesto domestico.

Anna Campori è seduta con la figlia in grembo, che tiene stretta a sé con il braccio sinistro, mentre con la mano destra accenna una melodia sul piccolo fortepiano che sta di fronte a loro. Indossano semplici abiti dai tenui colori, rispettivamente bianco e rosa. La bambina, come la madre, rivolge lo sguardo all'osservatore. Lo scialle rosso pende dallo schienale della sedia toccando il pavimento. Un piccolo mazzo di rose, unico elemento naturale del dipinto, giace distrattamente sotto la sedia. La piccola Giulia, che forse ha portato i fiori alla madre, ne tiene ancora una in mano. Sul listello frontale dello strumento si distinguono chiaramente le iniziali dell'autrice, inclusa quella del cognome coniugale, «*A C S*». Un pesante drappo azzurro copre interamente il fondale, conferendogli quasi un aspetto scenografico. Questo elemento sembra un rimando esplicito alla *chambre bleue* della marchesa de Rambouillet e suggerisce pertanto che il contesto di questa scena sia quello del salotto, luogo di confine tra spazio privato e sfera pubblica, ambiente al contempo familiare e sociale della pratica musicale.[59] Da questo punto di vista, la miniatura dunque non ritrae una semplice scena di intimità familiare: ciò che Anna Campori ritrae sull'avorio è l'educazione sentimentale della figlia Giulia.

Un cesto pieno di spartiti sotto al pianoforte rafforza la rilevanza del tema della pratica musicale all'interno del ritratto: la musica non è un dettaglio secondario e non costituisce solamente un pretesto rappresentativo ma è centrale per l'interpretazione del dipinto. Sul leggio poggia uno spartito aperto sul quale, con notazione musicale appena abbozzata,[60] sono tracciati dei pentagrammi sotto i quali si

---

[57] Il maestro al quale si fa riferimento potrebbe essere ancora Michele Fusco, anche se la grafia del manoscritto differisce da quella dei precedenti.

[58] GAMo, inv. R.C.G.E. 4248-820905, *Autoritratto con la figlia*. Pittura a tempera su lastra di avorio, 200×169 mm.

[59] La nobildonna francese Catherine de Vivonne marchesa de Rambouillet (1588-1665) diede vita ad uno dei primi salotti letterari parigini. La stanza adibita ad ospitare i suoi cenacoli culturali era stata denominata *chambre bleue* in virtù del colore della tappezzeria, realizzata in velluto blu, e divenne il luogo di riferimento nella capitale per le riunioni dell'alta società. I salotti artistici e letterari che presero vita in Europa tra Settecento e Ottocento ebbero nella *chambre bleue* uno dei loro modelli principali. Durante questo periodo, anche in Italia il salotto divenne non solo il luogo nel quale la colta aristocrazia si riuniva per discutere di letteratura, arte, musica e, in un secondo momento, politica, ma soprattutto ambito d'elezione della sociabilità femminile. Cfr. V. VON DER HEYDEN-RYNSCH, *I salotti d'Europa. Nella cultura, nell'arte, nella politica, nella diplomazia*, Milano, Garzanti, 1996, p. 40.

[60] La mancanza di accuratezza nella raffigurazione dello spartito non è da ascrivere ad una mancanza di conoscenza della scrittura musicale da parte della pittrice, ma alle difficolta connesse alle minuscole dimensioni del dipinto.

scorgono le parole «sempre con voi starò […] con me starai». Si tratta di una citazione testuale tratta dal duetto *Quel sepolcro*, contenuto nella terza scena del primo atto del dramma semiserio *Agnese* di Ferdinando Paër,[61] nel quale viene celebrato l'amore filiale (fig. 10). Quest'opera era stata messa in scena due volte a Modena, nel 1813 e nel 1816.[62] Anna Campori potrebbe avere avuto occasione di assistere alla prima rappresentazione, momento che appare coerente il momento in cui venne dipinto l'*Autoritratto con la figlia*, nel quale la piccola Giulia Seghizzi sembra avere un'età compresa tra i cinque e i sei anni. La data del 1813 è inoltre prossima a quella del manoscritto dei *Solfeggi* di Michele Fusco, che molto probabilmente all'epoca del dipinto svolgeva ancora attività di insegnamento tra le mura di casa Seghizzi.

Nell'*Autoritratto con la figlia* convergono così i differenti aspetti della complessa personalità di Anna Campori: l'artista, la madre amorevole, la raffinata e colta padrona di casa. La creatività pittorica e il talento musicale cercano una riconciliazione con il ruolo sociale e familiare che ne delimita l'esercizio. In questo senso, la *Figura femminile inginocchiata* assume un significato complementare rispetto a quello dell'*Autoritratto con la figlia*: la rappresentazione dell'interiorità nel suo rapporto con la natura cede il passo all'espressione del sé tra le mura domestiche. Anna Campori prende congedo dallo stereotipo romantico della fanciulla sognatrice, per abbracciare una dimensione dell'espressione artistica adeguata all'ambiente familiare e al salotto aristocratico.

Anna Campori: oltre la dicotomia artista/dilettante

---

[61] *Agnese*, composta nel 1809 e rappresentata per la prima volta nell'ottobre dello stesso anno nel Teatro privato di Villa Scotti a Ponte Dattaro (Parma), rappresenta l'opera di maggior successo e diffusione di Ferdinando Paër (1771-1839). Il libretto dell'opera, scritto da Luigi Buonavoglia, è tratto dalla novella di Amalia Opie *The Father and the Daughter*, della quale, nel 1802, era stata già approntata una versione teatrale in italiano da Filippo Casari. I temi principali della vicenda sono quelli della pazzia e dell'amore tra padre e figlia. Dopo essere stato abbandonato dalla figlia Agnese, fuggita con l'amante Ernesto, Uberto cade in preda alla follia e viene internato in un manicomio. Alcuni anni dopo, tradita da Ernesto, scappa dal marito, dal quale ha avuto nel frattempo una figlia, per cerca di riallacciare i rapporti e riconciliarsi con il padre, che la crede morta. Una mattina Agnese incontra un uomo piuttosto malconcio, nel quale riconosce un malato di mente fuggito dal vicino ospedale. Dopo essersi avvicinata, comprende tuttavia che si tratta proprio di suo padre. Agnese gli si fa incontro, ma Uberto non la riconosce, sentendosi però inconsciamente più sereno alla presenza della donna. È questo il momento nel quale viene intonato il duetto *Quel sepolcro*, nel quale compaiono le parole riprese da Anna Campori, intonate due volte in differenti contesti melodico-armonici. Alla domanda di Uberto «sempre con me starai?» Agnese risponde «sempre con voi starò». Nella parte successiva dell'opera, dopo aver convinto il personale dell'ospedale ad aiutarla, Agnese riesce finalmente a far ritrovare la ragione al padre, che la riconosce grazie a una canzone che cantava da bambina. Nel finale, Uberto perdona la figlia, accettando la sua unione con il marito, che a sua volta viene perdonato da Agnese. Cfr. G. CASTELLANI, *L'«Agnese» di Ferdinando Paër tra Parma e Parigi*, «Fonti Musicali Italiane», XII, 2007, pp. 107-123. Nel 1812 fu pubblicata a Parigi una trascrizione integrale dell'opera per voci e pianoforte realizzata da Ferdinando Simonis, mentre 1824 apparve una riduzione vocale del recitativo *O cielo che suono è questo* seguito dal duetto *Quel sepolcro*, pubblicata a Londra da Robert Birchall, che attesta ulteriormente la fortuna e la diffusione del brano ripreso da Anna Campori. A questo duetto, inoltre, il musicista e teorico parmigiano Carlo Gervasoni (1762-1819) dedicò una dettagliata analisi, lodandone la maestria compositiva e l'esemplarità. Cfr C. GERVASONI, *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica, ossia Metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica, a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali*, Parma, Blanchon, 1812, pp. 439-453. Il commento di Gervasoni alla seconda intonazione del testo citato da Anna Campori, più tesa armonicamente e melodicamente espressiva della prima, si trova a p. 449-450: «Nelle seguenti parole di Uberto: *Sempre con me starai?* e di Agnese: *Sempre con voi starò*, si è replicata l'antecedente progressione armonica e melodica: tanto giova assaissimo a rinforzare il sentimento. Si osservi con quale eleganza ed intreccio nelle due parti vocali si è espressa in seguito la ripetizione *sempre sempre*, e l'ottimo contrattempo nelle parti istrumentali, il tutto aggirato sopra l'accordo della quinta del tuono, e quello di sesta accresciuta, a cui per tre volte si ascende cromaticamente».

[62] A. GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, cit., I, pp. 225, 232. L'opera era stata rappresentata per la prima volta nel Teatro di via Emilia il 3 ottobre 1813, anno in cui, come si è già avuto modo di ricordare, la Direzione agli spettacoli era composta, tra gli altri, dal padre di Anna Campori, il marchese Giuseppe. Per la seconda rappresentazione, durante la stagione di carnevale del 1816, venne stampato il libretto *L'Agnese di Fitzhenry dramma semiserio in musica a otto voci da rappresentarsi in Modena nel Teatro in via Emilia il carnevale dell'anno 1816*, Modena, Vincenzi e compagno, [s.d. ma 1815/1816].

La vicenda biografica di Anna Campori conferma sostanzialmente quanto, nell'ambito dell'aristocrazia del primo Ottocento, l'esercizio femminile delle arti rimanesse circoscritto all'interno dei limiti imposti dal genere e dallo status sociale. L'analisi della sua produzione pittorica e i suoi studi musicali mostrano tuttavia che la nobildonna modenese non intese la pittura e la musica unicamente come elementi di distinzione sociale, ma come forme di espressione intima e personale consapevolmente agite: sia il gesto grafico sia quello sonoro furono per Anna Campori strumenti di analisi e di scrittura del sé. Sono soprattutto gli autoritratti ad attestare che la pittura non fu da lei praticata semplicemente per diletto, ma assunse il significato di una personale forma di rappresentazione interiore. Il suo profondo interesse per la ritrattistica non è riducibile, dunque, ad una scelta di maniera, ma manifesta il profondo significato introspettivo da essa associato alla pittura.
Questo aspetto della biografia di Anna Campori consente di problematizzare la polarizzazione tra il concetto di artista e quello di dilettante, evidenziandone i limiti. Il tipo di formazione artistica ricevuto dalla nobildonna modenese la colloca certamente all'interno della categoria dei dilettanti, tuttavia non in relazione ad una minore competenza, quanto piuttosto rispetto alla distanza dall'ambito professionale. Se è legittimo ascrivere Anna Campori alla categoria degli *amateurs*, da questa deve essere rimosso non solo il connotato spregiativo che rimanda alla inferiore abilità esecutiva, ma anche quello che riconduce ad una pratica artistica vissuta come semplice svago.[63] Inoltre, se da un lato, alla luce di queste precisazioni, sembra corretto definire Anna Campori una «raffinatissima dilettante»,[64] o un'*amateure*, dall'altro il suo itinerario mostra chiaramente elementi di integrazione tra l'istanza creativa e le condizioni imposte dal ruolo sociale e di genere che denotano una non comune autonomia espressiva.

Non si tratta solamente di determinare fino a che punto l'etichetta del "dilettante" sia applicabile alla figura di Anna Campori ma quanto l'esperienza soggettiva della sua espressione pittorica e musicale consenta di collocarla all'interno dell'ambito artistico. Anna Campori, infatti, sembra discostarsi sia dal modello tradizionale della nobile dilettante, sia dalla figura della *connoisseure*. Anche quest'ultima, infatti, non sembra cogliere pienamente la complessità del suo rapporto con l'arte. L'autonomia espressiva che anima la *Figura femminile inginocchiata* e l'*Autoritratto con la figlia* non può essere ridotta al diligente esercizio di una tecnica pittorica che ne farebbe «più oggetti di lusso che d'arte».[65] Anna Campori non fu solo una dilettante o un'artista "addomesticata" che seppe esercitare in modo diligente la tecnica pittorica, ma seppe piegare la propria esigenza espressiva entro i limiti concessi dalla dimensione familiare e sociale, senza sacrificare né l'aspetto tecnico né la qualità rappresentativa. Il linguaggio pittorico insieme a quello musicale furono i mezzi attraverso i quali fu in grado di affermare il proprio sé, conferendogli significato e valore estetico.

BIO:

Riccardo Castagnetti è Marie Skłodowska-Curie Global Post-Doctoral Fellow presso la Harvard University e l'Università di Modena e Reggio Emilia. Le sue pubblicazioni si concentrano sulla storia della musica nel XVIII secolo. Ha svolto ricerche anche nell'ambito della musica nella liturgia e nella diplomazia culturale italiana nei secoli XIX-XX. Tra le sue pubblicazioni, *Alla scuola del maestro di cappella: Andrea Basili e la didattica della composizione nel secolo XVIII* (LIM, 2019).

---

[63] Per un giudizio spregiativo sui nobili dilettanti d'arte nella letteratura coeva cfr. F. MILIZIA, *Amatori*, in *Dizionario delle belle arti del disegno*, *estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, 2 voll., Bassano, [Remondini], 1797, I, p. 26: «Amatori senza amore, conoscitori senza cognizioni, come conti e marchesi titolati. Vanità. Da un secolo in qua n'è cresciuto il numero, e va più crescendo in ragione che si moltiplicano i mercanti delle Belle Arti, cioè in ragion del lusso. E così è decresciuto e decresce il numero de' buoni artisti. Vi sono stati i veri amatori e conoscitori, ve ne sono ancora, ma rari rarissimi».
[64] MARTINELLI BRAGLIA, *La pittura nel Ducato austro-estense*, cit., p. 228.
[65] Cfr. *La Galleria Estense. Doni, lasciti, acquisti (1884-1990)*, cit., p. 51.

ABSTRACT:

L'esercizio delle belle arti e della musica era un elemento imprescindibile dell'educazione femminile in ambito nobiliare e alto-borghese tra XVIII e XIX. Non si trattava di un percorso finalizzato allo sviluppo di competenze professionali: saper dipingere, suonare il pianoforte, conversare o danzare erano considerate e apprezzate come virtù se circoscritte entro i limiti definiti dal ruolo e dallo status sociale. Ciò non toglie che il grado di abilità tecnica ed esecutiva raggiunto dalle giovani allieve fosse spesso di alto livello. Attraverso lo studio della documentazione pittorica e musicale conservata presso la Galleria e la Biblioteca Estense di Modena, il contributo ricostruisce il ruolo svolto dalla pratica artistica nella formazione e nella vita di Anna Campori (1781-1821), mettendo in luce alcuni aspetti dell'educazione artistica dell'aristocrazia femminile tra Sette e Ottocento. La figura di Anna Campori rappresenta un interessante caso di studio, poiché, se da un lato il suo percorso si inscrive pienamente nell'ambito della formazione pittorica e musicale amatoriale, tuttavia, dall'altro, la sua produzione grafica mostra i tratti di una padronanza tecnica e di un'autonomia espressiva tali da consentire un ripensamento critico della categoria di dilettante.

The practice of fine arts and music constituted an indispensable element of female education in the aristocratic and upper-class spheres between the 18th and 19th centuries. It was not a path aimed at developing professional skills; rather, the ability to paint, play the piano, converse or dance were considered and appreciated as virtues if circumscribed within the limits defined by role and social status. This does not detract from the fact that the technical and performing skills attained by the young pupils were often of a high standard. The study of the pictorial and musical documentation conserved in the Galleria and Biblioteca Estense in Modena allows us to reconstruct the role played by artistic practice in the training and life of Anna Campori (1781-1821). It also enables us to highlight some aspects of the artistic education of female aristocrats between the 18th and 19th centuries. Anna Campori presents a compelling case study. While her trajectory is clearly defined within the context of amateur painting and music training, her graphic production exhibits technical mastery and expressive autonomy, prompting a critical rethinking of the category of amateur.

KEYWORDS:

pittura, musica, autoritratto, Anna Campori, formazione artistica, educazione nobiliare

painting, music, self-portrait, Anna Campori, artistic training, noble education