



Maria Carla Ramazzini Calciolari

## La costruzione e la decorazione della Sala Maria Luigia nella Biblioteca Palatina di Parma



### Abstract

Tra il 1828 e il 1834 viene costruita e decorata la nuova sala della Biblioteca Ducale (oggi Biblioteca Palatina) che prenderà il nome di Sala Maria Luigia. Già più di un decennio prima Maria Luigia aveva sovvenzionato la Biblioteca per la realizzazione di una sala destinata ad ospitare i codici ebraici della collezione De Rossi. In entrambi i casi vengono scelti due artisti di spicco, Giovan Battista Borghesi e Francesco Scaramuzza, e due soggetti allegorici incentrati sulla figura di Maria Luigia come protettrice delle arti e delle scienze cittadine.

L'articolo si propone di ripercorrere la storia di questo "muro", una commissione pubblica dal forte valore simbolico e dall'importante significato politico, cercando di ricostruire i rapporti intercorsi tra il Bibliotecario Pezzana, l'architetto di Corte Nicolò Bettoli e il Direttore dell'Accademia di Belle Arti Paolo Toschi, e di individuare i modelli culturali, architettonici ed artistici di riferimento.

Between 1828 and 1834 the new hall of the Ducal Library (now Palatina Library) has been constructed and decorated. More than ten years before Maria Luigia subsidized the same Library with the construction of a room to host the Jewish codes of De Rossi's collection. In both cases two leading artists have been chosen, Giovan Battista Borghesi and Francesco Scaramuzza, and two allegoric subjects of Maria Luigia as the protector of parmesan arts and sciences.

The article has the intention of telling the story of this "wall", a public commission with strong symbolic value and important political meaning, trying to retrace the relationships between the librarian Pezzana, the court's architect Nicolò Bettoli and the Academy of Fine Arts' Director Paolo Toschi, and to identify some cultural, architectural and artistic models.



La vicenda della Sala Maria Luigia della Biblioteca Ducale (oggi Palatina) di Parma non si può ridurre semplicemente alla storia della costruzione e della decorazione di un insieme di muri. Il salone fatto erigere da Maria Luigia negli anni '30 dell'Ottocento è infatti un "muro" che assume un valore fortemente simbolico di autocelebrazione politica e culturale, soprattutto se letto in relazione al momento politico ed istituzionale, quello dei moti liberali che scuotono le regioni nord italiane nel 1831, in cui viene a collocarsi la sua realizzazione.

È ovviamente un muro fisico, la cui costruzione viene pensata dal Bibliotecario Ducale già nel 1828 e la cui decorazione si protrae fino al 1834, ma soprattutto è un

muro simbolico, la cui vicenda racchiude vari ed interessanti risvolti di carattere politico, ideologico e culturale e il cui modello è quello imperiale francese.

L'importanza di questa impresa per Maria Luigia risulta evidente dal suo inserimento in un volume di carattere propagandistico, in cui vengono ricordate tutte le principali realizzazioni di carattere monumentale e benefico portate a termine nei trent'anni trascorsi dal suo insediamento a Parma, pubblicato per volere del Conte Carlo di Bombelles nel 1845 (Bombelles 1845).

E tra i "monumenti" di carattere culturale, spicca appunto il nuovo salone fatto costruire dalla sovrana per la Biblioteca Ducale che «per istile architettonico supera d'assai il restante di questo sontuoso Edifizio».

Ma procediamo con ordine. Come accennato, l'idea della costruzione di una nuova sala per la Biblioteca si deve allo zelo e alla perseveranza del Bibliotecario Ducale, Angelo Pezzana che già dal 1828 si adopera per la sua realizzazione coinvolgendo nel progetto l'Architetto di Corte Nicolò Bettoli.

Pezzana aveva già presentato al Presidente dell'Interno Ferdinando Cornacchia, il progetto di aggiungere un nuovo corpo di fabbrica al lato meridionale della Pilotta, quello affacciato verso la Ghiaia, per farne una sala atta a contenere un gran numero di volumi, quando il 16 gennaio 1829 chiede a Bettoli la sua perizia così da poter iniziare i lavori in primavera.

Per impegni con la costruzione del Teatro Ducale però l'architetto non riesce a compilare la perizia prima dell'estate ed è il 6 agosto quando Pezzana può chiedere i primi finanziamenti per intraprendere il lavoro «in via economica» (Biblioteca Palatina di Parma, d'ora in poi BPPr., Copialettere Pezzana, vol. VIII, lett. nn. 68, 222, 240).

In dicembre Pezzana fa collocare «un grande ammasso di sassi» nel cortile verso la Ghiaia e spiega: «la sala debb'essere elevata parte al di sopra del mio appartamento, e parte sopra alcune contigue abitazioni attinenti al Palazzo Ducale, ed occupate da impiegati di Corte» (Ciavarella 1962b, pp. 107-108).

L'inizio dei lavori è documentato da una lettera del 29 aprile 1830 in cui il Bibliotecario chiede tremila lire «poiché è già posto mano da qualche giorno al lavoro per la costruzione della nuova sala, e le spese tanto per la mano d'opera quanto per i materiali assorbiranno ben presto le Ln. 6000 che io ricevetti nello scorso anno» (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. VIII, lett. n. 441).

La costruzione procede abbastanza rapidamente e dopo un anno dall'inizio dei lavori è quasi terminato «il grosso muro della nuova Sala di questa D. Bibl.<sup>a</sup> che guarda verso la Ghiaia» e si progetta di coprirlo con «l'ampissimo tetto» per proteggerla dalle piogge dell'autunno imminente (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. VIII, lett. n. 477, s.n., 6 agosto 1830).

A questo punto però si determina una battuta d'arresto nella progressione del cantiere e la prima parte del 1831, che vede i moti liberali sconvolgere per mesi la vita istituzionale della città, diventa molto difficile per l'impresa della Biblioteca e per il Pezzana che si adopera invano per mesi per ottenere le quindicimila lire stanziare in bilancio al fine di terminare la costruzione.

Nel vuoto istituzionale che si determina con la rivolta popolare e la fuga del Governo a Piacenza, Pezzana è costretto a ripetere molte volte la richiesta di denaro, interpellando addirittura il Governo Provvisorio e dimostrando così di tenere più al suo stabilimento che alla lealtà verso la Sovrana momentaneamente allontanata (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. VIII, lett. nn. 550, 579, 597, 599).

Ma è solo a maggio con il ritorno del Governo ducale e l'insediamento di un nuovo Presidente dell'Interno, Francesco Cocchi, che Pezzana vede esaudita la richiesta così che entro l'estate si riescono a far terminare «tutti i muri esterni, ed il tetto per porre al coperto gli appartamenti sottoposti, e la sala stessa e [...] tutte le volte di questi appartamenti» (Ciavarella 1962b, pp. 108-109; BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 74).

La primavera del 1832 vede arrivare finalmente il momento della costruzione della grande volta a botte che deve coprire il salone, che Pezzana vuole costruire «tutta di un fiato» utilizzando le seimila lire stanziare appositamente da Maria Luigia (Ciavarella 1962b, p. 109; BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 199).

In giugno si pone il problema di erigere il ponteggio, che Pezzana risolve rivolgendosi a Challiot, Intendente della Casa Ducale, per chiedere in prestito dal Palazzo alcune «antenne» per il ponte, giustificando la richiesta con il fatto che la Biblioteca si può considerare una «dipendenza» della Corte (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 269).

Abbiamo le successive notizie sulla volta il 4 marzo del 1833, quando Pezzana rinnova le sue istanze per avere i fondi indispensabili per finirne la costruzione e spiega l'urgenza di dover riconsegnare al Palazzo Ducale le «antenne» del ponte: «Queste antenne si lasciarono in piedi e collegate col resto del costosissimo gran ponte perché al ritorno della buona stagione potessero i pittori giovare di esso ponte per dipingere la pred.a volta, e si ottenesse importante risparmio dal non costruirlo di nuovo» (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 467).

Nei documenti al momento consultabili, questa è la prima volta che viene menzionata l'intenzione di far dipingere la volta della sala per completarla. Nell'impossibilità di accedere all'Archivio di Stato e all'Archivio interno della Biblioteca infatti, non si può stabilire con certezza se la decorazione pittorica sia stata prevista fin dall'inizio della costruzione oppure se l'idea sia stata successiva al progetto di Bettoli. Sembra comunque probabile che fosse già in previsione.

È proprio in tale frangente che entra in scena il Direttore delle Scuole e delle Gallerie dell'Accademia Paolo Toschi per proporre di far dipingere la volta dai giovani artisti che frequentano l'istituto da lui diretto.

Il 24 maggio 1833 Toschi scrive al Presidente Cocchi:

Sebbene all'aspetto delle rovine fisiche e morali in cui lasciassi cadere l'Accademia delle Belle Arti, alla direzione della quale dichiarai per altro da gran tempo di non pigliar parte, io abbia motivo a credere che poco valgano o nulla le mie proposte, pure non ometto nemmeno questa volta di venir esponendo alla saggezza di V.E. quello che sembrami utile e conveniente. Una superba sala è stata aggiunta all'edificio della Ducal Biblioteca che ben meriterebbe di essere decorata siccome la sua destinazione richiede. Avuto riguardo a tal destinazione non meno che alla Sovrana Munificenza che in tante grandiose opere fra noi risplende, si pensava di lasciare nella detta sala, e sonosi lasciati di fatto degli scomparti dove la pittura a tempera potrebbe degnamente rappresentare soggetti analoghi allo stabilimento. Aprirebbe l'adito a giovare di qualche commissione i nostri artisti; a fornir loro il mezzo onde spiegare la propria abilità; ad incoraggiare i progressi dell'arte. Queste sono le cose che virtualmente riserba di fare ogni Principe che instituisca un'Accademia di arti belle nel modo stesso che piaceva all'Augusta nostra Sovrana d'instituire e ordinare. Chè non basta aprir delle Scuole e un Istituto, ma per corne gloriosi frutti è forza dare agli artisti delle commissioni. E se in alcun tempo fu questa una parte spettante a' Principi buoni, esser la debbe al certo ne' tempi nostri. In cui (lasciando anche stare le presenti calamità accidentali) due circostanze principalmente hanno pressoché tolto il lavoro ai poveri artisti: una l'infinita partizione delle ricchezze per le nuovi leggi civili, sicché grandi famiglie divenute piccole offerir non ponno ai medesimi che una sterile protezione; altra l'essere soppressi tanti Corpi religiosi i quali porgevano alimento alle arti mercé le sontuose opere che facevano fare, e i beni de' quali si devolterono ai governi. In forza di simili considerazioni io reputerei cosa degna della Sovrana generosità il dare a' migliori artisti dipintori l'incumbenza di eseguire a tempera le medaglie e i fregi che possono occorrere alla compiuta decorazione della nuova Sala della Biblioteca. Siffatti lavori non importerebbero nemmeno una grave spesa: eppure nell'avvilimento in che trovansi gli artisti a questi tempi, sarebbe già un vantaggio rilevante che loro appresterebbersi.

Onde ho giudicato bene di significare all'E.V. questo mio pensiero qualunque siasi: affinché ella voglia, se il creda opportuno, sottoporlo alla sovrana benignissima comprensione; od almeno affinché io non abbia da alcuno né

giammai ad essere rimproverato di omissioni o di silenzio (Archivio dell'Accademia di Parma, d'ora in poi AAPr., Copia delle Lettere 1820-1834, lett. n. 745).

Toschi è chiaramente in polemica con il Presidente dell'Interno e con la Duchessa con cui i rapporti sono molto tesi dal 1831. I moti hanno infatti lasciato importanti conseguenze anche in Accademia e la Sovrana, non gradendo la partecipazione del Direttore e di alcuni allievi alle sollevazioni, ha disposto l'allontanamento di alcuni individui facinorosi e degli allievi stranieri (quasi tutti studenti della Scuola di Incisione dello stesso Toschi), rifiutando inoltre di approvare i premi distribuiti dal Corpo Accademico.

Toschi, costantemente controllato dalla polizia ducale, non ha però perso il suo posto di Direttore dell'Accademia. Nonostante ciò, indispettito per la questione dell'allontanamento dei suoi allievi e per il comportamento tenuto dal Governo nei suoi confronti, arrivato alla sospensione dello stipendio, tra il 1831 e il 1833 non svolge veramente le sue mansioni non presentandosi mai in Accademia ed anzi boicottandone i concorsi.

Una delle sue prime azioni dopo il lungo silenzio è proprio questa lettera in cui fa presente gli obblighi che secondo lui Maria Luigia dovrebbe prendersi nei confronti dei migliori allievi dell'Accademia, ai quali non è sufficiente garantire l'insegnamento ma è assolutamente necessario provvedere delle commissioni perché si possano mantenere.

Nelle parole di Toschi si nota il tono molto risentito e accusatorio: la Duchessa viene identificata come colei che non si spende abbastanza per proteggere i propri artisti e che ha addirittura messo in condizione l'unica persona che ne aveva le capacità, di non poterlo più fare.

È infatti implicito che questa perorazione di Toschi sia più per se stesso che per i suoi alunni: è una richiesta di una nuova legittimazione dopo la spinosa vicenda dei moti, una richiesta di nuova libertà operativa per l'Accademia e per il suo Direttore.

Il lavoro della Biblioteca si presenta ai suoi occhi come un'ottima possibilità di ritornare a gestire a suo modo gli aspetti artistici della vita cittadina e per ottenere l'assenso della Duchessa lo maschera come un modo di far sentire la propria protezione ai pittori accademici.

Bisogna ammettere che spesso Toschi si prodiga per i giovani allievi dell'Accademia e per i pittori parmigiani in generale: lui stesso nelle sue memorie ricorda di non aver mai lasciato un giovane di talento senza aiuti e incoraggiamenti e ammette di aver sempre ricevuto risposte positive dalla Sovrana (Mavilla 1992, p. 892). Basterà ricordare l'impegno da lui profuso per ottenere ai pittori di Parma e in

primis a Giovan Battista Borghesi, l'incarico della decorazione del Teatro Ducale, da lui interamente progettata perché non venisse lasciata ad un'equipe di pittori milanesi guidata da Alessandro Sanquirico.

Tuttavia questo interesse verso gli artisti non è mai fine a se stesso ma è sempre anche un modo per mettere in buona luce l'Accademia da cui provengono e lui stesso che ne è il Direttore.

Toschi sa bene che il successo degli artisti è direttamente proporzionale al prestigio dell'istituto in cui si sono formati e di coloro che sono responsabili di tale formazione.

Ma anche Maria Luigia sa che il successo degli artisti e dell'Accademia è un potente mezzo di propaganda e di affermazione politica, culturale e sociale, non solo presso i sudditi ma anche presso gli altri Stati. La Duchessa non fa quindi fatica ad accettare la richiesta di Toschi e a ridargli quell'autonomia da lui tanto desiderata e che in fondo solo profitti poteva portare all'immagine del Ducato.

Tornando alla Biblioteca, qualche giorno dopo la lettera di Toschi, il Corpo Accademico che dovrebbe stabilire se tale proposta sia da assecondare, si limita a delegare a tale scopo una commissione formata da Toschi, Pezzana e Bettoli e a lodare l'iniziativa (AAPr., Carteggio 1833, n. 61; Atti 1832-1838, adunanza del 4 giugno 1833).

Cocchi in una lettera privata a Pezzana dice di apprezzare l'idea di Toschi, che gli piacerebbe assecondarla ma che tutto dipende dal prezzo. Invita a fargli avere il prima possibile la stima così da poterla sottoporre alla Sovrana (BPPr., Carteggio Pezzana, cass. 10, Cocchi Francesco, lett. del 12 giugno 1833; AAPr., Carteggio 1833, n. 10).

Il progetto definitivo viene stilato dalla commissione il 22 giugno e viene presentato all'Accademia qualche giorno più tardi già firmato anche dai pittori.

I tre Commissari hanno pensato di dividere così la decorazione della volta: a Francesco Scaramuzza affidano la realizzazione della medaglia centrale da dipingere con «un soggetto per bel modo simboleggiato, che guardasse alle prime origini delle scienze e delle arti» (*Prometeo*); a Giovanni Gaibazzi assegnano i due ottagoni laterali da riempire con «gli Stemmi dell'Eccelsa Protettrice pur dipinti a colori e sostenuti da Genii delle Scienze e delle Arti»; a Stanislao Campana affidano i due lunghi spazi rettangolari posti sotto la medaglia centrale, da dipingere con «due soggetti patrii dipinti a foggia di bassorilievo in bronzo» (*Incontro di Petrarca con Azzo da Correggio e l'Accademia degli Innominati*); ai due allievi dell'Accademia Giocondo Viglioli e Giuseppe Varoli affidano i quattro quadrati da completare con vari soggetti di carattere scientifico e filosofico; a Girolamo Gelati e Filippo Bocchi assegnano infine tutta la parte ornamentale, comprendente i due archi posti alle

estremità della volta «a festoni coloriti, in gruppi di produzione dei tre regni della natura», il fregio della trabeazione e il cassettonato della volta con centoquarantaquattro rosoni.

Tutti questi lavori, stimati cinquemila lire nuove, si dovrebbero completare entro settembre «onde profittare del gran ponte già da pezza costruito, che richiederebbe grave spesa se si avesse a ricostruire, o si dovesse pagarne il nolo per lungo tempo» (AAPr., Carteggio 1833, n. 79; Ciavarella 1962b, pp. 110-113).

Il Corpo Accademico si trova concorde con la proposta della Commissione e con la somma preventivata e quindi chiede l'approvazione sovrana (AAPr., Atti 1825-1838, adunanza del 26 giugno 1833).

Ma Maria Luigia prima di decidere chiede di poter vedere «uno schizzo delle dipinture da farsi, onde conoscere dell'insieme delle medesime». Nonostante le perplessità di Toschi e Pezzana, il desiderio della Sovrana viene accontentato e il 14 agosto arriva in Accademia la notizia che il progetto è stato approvato e che deve essere iniziato il prima possibile (AAPr., Carteggio 1833, nn. 146, 148, 150, 154).

Nello stipulare i contratti, Toschi Pezzana e Bettoli specificano di non aver potuto abbassare di molto la somma pattuita perché il lavoro è abbastanza complesso, vista la «dignità del soggetto» e la difficoltà del «sotto in su» e delle molte figure da rappresentare e che quindi «richiede maggiori fatica, spese, e cura» rispetto ad altri lavori (AAPr., Carteggio 1833, n. 167).

Alla fine nei contratti vengono inserite due clausole con cui la Commissione intende tutelarsi: una, di far sostenere le spese del contratto ai pittori per tenerli più obbligati al loro impegno, e l'altra di poter sostituire gli artisti inadempienti a loro spese (AAP, Carteggio 1833, n. 88).

Seguendo le lettere del Bibliotecario non è difficile capire la veloce progressione del lavoro in questa fase. A novembre Pezzana chiede soldi per terminare «l'edifizio della Nuova Sala» e alla fine di dicembre scrive a Bombelles per informarlo che verranno tolti definitivamente i ponteggi e quindi Sua Maestà potrà recarsi di persona a vedere le pitture della volta finite (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. nn. 431, 478).

Ma da una lettera della Commissione del 16 gennaio 1834 si capisce che solo i pittori di figura hanno già portato a termine da quasi due mesi la loro parte, mentre gli ornatisti non possono concludere la volta e il fregio perché la stagione invernale non lo consente. I tre Commissari collaudano i lavori dei figuristi «eseguiti nella rispettiva interezza, e secondo i disegni approvati da S.M.» e chiedono al Governo i loro compensi (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 501).

Lo scomparto centrale, di forma rettangolare, viene dipinto da Scaramuzza con il tema mitologico *Prometeo che, protetto da Minerva, rubando una scintilla al Sole, porta all'umanità la luce dell'arte e della scienza* [Fig. 4].

Un tema fortemente allegorico e celebrativo, che si allinea con altre imprese realizzate durante il ducato di Maria Luigia: basti pensare alla statua del Canova che la ritrae nelle vesti della dea romana Concordia e al sipario dipinto da Borghesi per il Teatro Ducale nel 1828, rappresentante la sovrana nelle vesti di Minerva, circondata da Apollo e le Muse (il cui programma iconografico potrebbe essere stato pensato dallo stesso Pezzana insieme all'archivista Amadio Ronchini) oppure semplicemente alle medaglie accademiche recanti l'effigie della Sovrana e l'epigrafe «CORONAT IPSA MINERVA».

Ma soprattutto è ad un'altra opera del Borghesi, presente all'epoca nella stessa Biblioteca e oggi perduta, che bisogna guardare per capire veramente il significato della decorazione: si tratta della volta affrescata per la Libreria Derossiana nel 1820. In quest'opera Borghesi aveva infatti dipinto Minerva con le sembianze della Duchessa, mentre porge ad Apollo Palatino, nume tutelare della Biblioteca, «la face della sapienza» alla presenza di Parma, ritornata a splendere con l'arrivo della nuova Sovrana che ha donato alla città i meravigliosi codici ebraici appartenuti all'orientalista piemontese Gian Bernardo De Rossi (Ciavarella 1962b, pp. 98-99; Farinelli 1992, p. 131).

È abbastanza curioso che due dipinti di soggetto così simile vengano realizzati nello stesso contesto a distanza di una decina d'anni l'uno dall'altro: evidentemente la Duchessa ha in mente un ampio programma con l'obiettivo di celebrare la protezione da lei accordata alle arti, alla cultura e alle scienze negli anni, proprio per far capire che tale attenzione alla vita culturale ed artistica della città non è mai venuta meno e non è mai passata in secondo piano nonostante le difficoltà economiche e politiche.

È infatti molto significativo che tale decorazione sia la prima grande impresa pubblica realizzata dopo la crisi istituzionale del '31 e il suo significato si può leggere proprio in relazione alla riappacificazione della Sovrana con la città e in particolare con quell'élite culturale che aveva partecipato ai moti, a cui decide di elargire un nuovo monumento come segno del suo perdono e come manifesto del suo restaurato potere.

Il dipinto rappresenta Prometeo in volo verso la terra con in mano la fiaccola accesa, la cui fiamma è stata appena rubata dal carro dorato del Sole che vediamo in secondo piano, con Apollo seduto e tre cavalli scalpitanti. Alle spalle di Prometeo la figura di Minerva, anche qui allegoria di Maria Luigia, armata e accompagnata dalla civetta, lo difende dall'eventuale ritorsione del dio solare. Attorno a loro

danzano tra le nubi dorate le nove muse, divinità protettrici delle arti, che sembrano rallegrarsi del dono che Prometeo intende fare all'umanità. Sul fondo, quasi dissolta nella luce solare, è visibile la figura di Mercurio con il caduceo che corre a portare la notizia sull'Olimpo.

Questo dipinto è la prima importante commissione pubblica affidata a Scaramuzza che viene scelto nonostante la sua non limpidissima condotta politica, che l'ha visto partecipare ai moti e fervente bonapartista, tanto che Mistrali lo definirà «un liberale implacabile e una testa un po' pericolosa» (Capelli & Dall'Olio 1974, p. 18).

Questa è anche la prima grande composizione realizzata dal pittore su un soffitto: la difficoltà maggiore era rappresentata dal numero delle figure e dalla visione da sotto in su, risolta con un attento studio della prospettiva e delle proporzioni e dividendo le figure in piccoli gruppi autonomi ma connessi tra di loro nella scansione in profondità e nei continui rimandi e giochi di sguardi.

Sono evidenti i riferimenti all'opera di Borghesi ma semplificati e declinati, piuttosto che in linea con il neoclassicismo del sipario del Regio, con quella vena purista, comunque di forte impatto compositivo e cromatico, che Scaramuzza aveva appreso a Roma negli anni del suo pensionato artistico, tra 1826 e 1829.

È evidente come durante il soggiorno romano la sua pittura si sia svincolata dai modelli dei suoi primi maestri (Martini, Pasini e Tebaldi) per aprirsi allo studio di Raffaello oltre a quello intenso sul Correggio. L'apertura in senso purista è palese in questo dipinto che per alcuni aspetti si può accostare ad un altro soggetto mitologico, il *Trionfo di Apollo*, progettato da Pelagio Palagi per una sala del Palazzo Reale di Torino alla fine degli anni '30 (Dalmasso 1991): pur nella differenza di composizione, simile è l'assenza di ambientazione e la dispersione della scena nella luce dorata, come vicina è la gamma cromatica; identica è la posa di Prometeo e Apollo, che entrambi hanno attinto da modelli classici e neoclassici e che il miglior allievo di Scaramuzza, Cecrope Barilli, riprenderà per la figura del *Genio Tedoforo* dipinta sul soffitto del Palazzo della Consulta a Roma.

Scaramuzza e Palagi non possono essersi conosciuti a Roma, ma il giovane parmense può aver visto gli affreschi del bolognese in Palazzo Torlonia, una sorta di rivisitazione in senso purista del classicismo seicentesco (Susinno 1991).

Un altro esempio per Scaramuzza potrebbe essere stato il *Prometeo* dipinto da Giuseppe Collignon a Palazzo Pitti a partire dal 1814: simile è infatti la composizione dei due dipinti, con il gruppo di personaggi in volo raccolti attorno al carro di Apollo e alle figure di Prometeo e Minerva, come simile è il significato allegorico dei dipinti, entrambi allusivi della generosità del sovrano.

Non si può escludere che nel viaggio verso Roma Scaramuzza abbia soggiornato a Firenze e abbia potuto vedere le sale appena decorate in Palazzo Pitti, che si può immaginare l'abbiano colpito per la nobiltà dei soggetti, per la resa vigorosa delle immagini e per l'accentuazione luminosa e cromatica (Spalletti 1991).

Nel soffitto della Biblioteca sono poi riconoscibili alcuni caratteri distintivi di tutte le opere del pittore: il nudo raffaellesco di Prometeo ricorda quello del *San Giovanni Battista* mandato da Roma; le dolcissime figure femminili, desunte da Correggio e Raffaello, sono le stesse dipinte nel Tempietto di Selvapiana, nel Museo Ducale, nella Sala del Bibliotecario e nell'*Assunta* di Cortemaggiore; i colori squillanti e luminosi rimandano già a quella tavolozza ridotta, fatta di rosa, giallo-oro, verde e azzurro, che lo avvicina al purismo.

Ai lati del medaglione centrale, sono i due ottagoni dipinti da Gaibazzi con gli stemmi di Maria Luigia retti da tre genietti, vivaci come putti correggeschi, intenti a leggere e giocare. I putti dell'ottagono di destra recano tra le mani diversi oggetti che si riferiscono alle arti: la tromba, uno spartito, la lira, un ritratto e un progetto architettonico (simile a quello della Galleria dell'Accademia di Bettoli e Toschi). I putti dell'ottagono di sinistra invece mettono in evidenza oggetti che rimandano alle scienze: il bastone di Asclepio, un mappamondo e dei libri.

Sono completati a quest'epoca anche i due grandi riquadri a finto bronzo, opera di Campana, posizionati in corrispondenza del centro dei lati lunghi della sala, uno sopra la porta d'ingresso e uno dalla parte opposta: il primo rappresenta *il Tasso che legge nell'Accademia degli Innominati presieduta da Ranuccio Farnese alla presenza dei poeti parmigiani*, il secondo *l'Incontro a Parma del Petrarca con Azzo da Correggio circondato dai suoi tre fratelli, nel giorno della presa di Parma e dell'arrivo di Petrarca da Roma*.

Sono quindi due soggetti "patrii" che determinano un fortissimo legame tra la cultura antica di Parma, nata sotto il segno del Petrarca e abbondantemente protetta dalle dinastie passate come i Farnese, e la rinascita culturale ed artistica avvenuta con Maria Luigia.

A realizzarli è il Campana che aveva già dato prova di una certa dimestichezza con questo genere dei chiaroscuri, nei tre finti bassorilievi da lui dipinti nel Ridotto del Teatro Ducale e raffiguranti Apollo e le Muse e due episodi del mito di Teseo (Carpanelli 1969).

Questo interesse per i fregi a finto bronzo è sicuramente ripreso dal modello dei *Fasti napoleonici*, ciclo realizzato da Andrea Appiani per il Palazzo Reale di Milano (1803-1807) e ampiamente divulgato attraverso le incisioni di Giuseppe Longhi e Francesco Rosaspina.

Nei quattro scomparti laterali sono invece raffigurati, sempre a monocromo, *la Religione e la Filosofia che si danno la mano*, *Galileo che spiega il moto della terra*, entrambi opera di Varoli, *l'Invenzione della bussola di Flavio Gioia* e *l'Invenzione della stampa di Fust, Schöffer e Gutenberg*, realizzati invece da Viglioli; tutti soggetti legati al tema della scienza e delle scoperte tecnologiche del passato che ricevono un nuovo impulso sotto il governo di Maria Luigia.

Il 16 gennaio 1834 dunque non è stata ancora completata la parte di ornato affidata a Gelati e Bocchi: lo splendido cassettonato a rosoni della volta, il fregio della trabeazione con le lettere dell'alfabeto circondate da girali d'acanto e grifoni in posa araldica, di spiccato gusto neoclassico, gli arconi alle estremità della volta con le immagini dell'Artemide *Polymastòs*, simbolo della Natura con il volto di Maria Luigia, sovrastate da festoni di fiori e coppie di animali, i girali attorno alle lunette. La presenza di un'immagine come l'Artemide Efesina, scultura un tempo a Parma nelle collezioni farnesiane, è particolarmente affascinante e si potrebbe forse leggere come una delle tante riprese di iconografie legate ai Farnese, utilizzate da Maria Luigia per affermare la continuità del suo potere con quello dei primi duchi di Parma. È evidente in ogni caso la volontà di mettere in scena tutti gli aspetti della natura e della cultura, artistica e scientifica, per creare un'immagine omogenea ed onnicomprensiva del potere di Maria Luigia a Parma.

Di Gelati e Bocchi resta un disegno parziale nelle collezioni della Palatina, datato 30 agosto 1833, che presenta solo girali d'acanto invece dei grifoni nel fregio (Cirillo & Godi 1991, n. 461, p. 275).

Tale lavoro viene rimandato ad una stagione più propizia. Il 15 marzo però i pittori di ornato non hanno ancora iniziato il fregio, perché Pezzana sottopone al Presidente dell'Interno una prima idea della dedica da scrivere al centro della parete sud della sala.

La frase ipotizzata dal Pezzana e controllata dal Professore di Epigrafia Filippo Schiassi, è: «EX MUNIFICENTIA D. N. MAR. ALOISIAE AVG. EXEMPLA MAIORUM SUPERGRASSAE ANNO MDCCCXXXIV.» (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 577).

Ma a Maria Luigia non è gradita questa versione per il paragone che istituisce tra lei e i suoi predecessori e Pezzana è costretto a correggersi e a mandare delle alternative (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 585), nessuna delle quali però viene accettata interamente.

La scelta della dedica però non accelera i lavori che non riescono ad avviarsi alla conclusione, nonostante Maria Luigia abbia chiesto personalmente a Pezzana che la decorazione della Biblioteca sia finita il prima possibile (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 818).

Il ritardo è determinato dal fatto che Gelati è impegnato con lavori di decorazione nel Palazzo Ducale (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 841) e riesce a ricominciare il fregio solo a fine luglio.

Il 22 ottobre quando comunica a Cocchi la fine del lavoro, Pezzana lo informa di aver dovuto pagare Gelati per gli ultimi ritocchi «con un libro del valore di 10 a 12 lire nuove, valore al di sotto dell'opera di lui, e del quale non ostante è rimasto contento» (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. X, lett. n. 77).

Viene così finalmente portato a termine il lavoro di decorazione della grande sala che ha poi ereditato il nome da Maria Luigia e in cui verrà in seguito (1875) posta la sua erma scolpita dal Canova, originariamente nella Galleria dell'Accademia.

Pezzana, scrivendo a Cocchi della nuova sala il 12 maggio 1835, porge un ringraziamento a coloro a cui più di tutti si deve la riuscita di quest'opera: Niccolò Bettoli e Paolo Toschi (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. X, lett. n. 254).

È evidente come la collaborazione tra queste tre diverse personalità sia stata determinante per la compiuta realizzazione di questa impresa culturale ed artistica.

Bettoli ha ideato la forma della grande sala e il suo impianto prettamente neoclassico, con la volta a botte, le pareti scandite da nicchie alternate ad alte lesene corinzie, così come sono prescritte da Milizia (Milizia 1785, p. 268) e i due grandi finestroni semicircolari nei muri di testata.

È stata definita una sorta di "chiesa" o tempio «il cui effetto è basato più sul rapporto delle proporzioni e sulla monumentalità, che sull'ornamentazione» (Copertini 1955, p. 15) che infatti è ridotta all'essenziale. D'altronde lo stesso Bettoli, seguendo Cordemoy, Laugier e Milizia, raccomanda la natura e la ragione come basi dell'architettura, la funzionalità come suo fine, la semplicità e l'assenza di eccessive decorazioni come sua caratteristica (Bettoli 1823).

Tale modello di biblioteca ha le sue radici nell'imponente Sala Federiciana della Biblioteca Ambrosiana di Milano (1603-09) e si è sviluppato soprattutto nel Settecento. Si pensi alle grandi sale della Biblioteca Braidense, progettate da Giuseppe Piermarini e aperte al pubblico nel 1786, ma anche a un modello vicinissimo al Bettoli, come la galleria della stessa Biblioteca parmense fatta costruire su progetto di Petitot nel 1769.

Esempio di questa tipologia di edificio "basilicale", vero e proprio tempio del sapere, si può considerare anche il disegno dell'architetto rivoluzionario Boullée per la progettata e mai realizzata nuova sala della Bibliothèque nationale de France, con la grande volta a botte a cassettoni aperta al centro da un ampio lucernario rettangolare e impostata su colonne doriche. Un progetto utopico e grandioso, che fa del gigantismo la sua peculiarità, che Bettoli probabilmente conosce ma che è

difficile dimostrare se sia stato ripreso anche nel suo carattere ideologico o solo da un punto di vista formale.

Pezzana ha stilato il programma iconografico della decorazione pittorica, volto alla glorificazione del ruolo di Maria Luigia quale protettrice delle arti e della cultura, come pendant di quello già messo in opera con la volta della sala Derossiana e in parallelo con il sipario del Teatro, creando così un significativo ciclo di immagini glorificative della Sovrana e giustificatrici del suo potere. Non può sfuggire il riferimento ai tanti cicli di affreschi fatti dipingere da Napoleone a Milano per opera di Andrea Appiani in cui l'Imperatore viene assimilato a Giove: un modello imprescindibile di allegoria politica e del potere che l'ex Imperatrice dei Francesi aveva ancora davanti agli occhi e il cui spirito neoclassico sceglie di recuperare per questa sua apologia nelle vesti di Minerva.

D'altronde lo stesso modello imperiale francese è imprescindibile per tante corti italiane della Restaurazione. Si pensi solo a Carlo Alberto di Savoia che chiamando Palagi a Torino progetta la decorazione delle regge sabaude con intento celebrativo in senso nazionale oppure a Ferdinando III di Toscana che recupera il programma iconografico di Palazzo Pitti trasformando le glorie di Napoleone nella celebrazione degli Asburgo.

Soprattutto il modello di Appiani è importante anche per la resa in immagine del programma: l'impaginazione della volta riprende infatti quella dipinta dal pittore lombardo nella Villa Reale di Milano con al centro un *Parnaso* di mensegiana memoria. La similitudine della sala milanese con quella della Biblioteca è evidente: la spazialità ritmata dalle semicolonne alle pareti è la stessa; uguale è la decorazione della volta a finti cassettoni con un grande quadro riportato al centro e altri riquadri narrativi; sono presenti in entrambi anche i fregi a chiaroscuro.

La conoscenza a Parma della sala di Appiani si può documentare per la pubblicazione da parte di Giambattista Bodoni, per anni legato da amicizia al pittore milanese, di un breve testo descrittivo dell'opera, estratto di Luigi Lamberti (grecista ed estensore del programma iconografico del dipinto di Appiani) dal "Poligrafo Milanese", nel 1811.

Toschi deve aver tenuto presenti le opere di questo grande pittore neoclassico per aiutare con i «suoi utilissimi consigli e disegni» i pittori a tradurre l'allegoria di Pezzana in immagini di particolare forza visiva e cromatica, per creare così un bellissimo muro simbolico, celebrativo della Duchessa e nello stesso tempo delle Istituzioni culturali più note della città e a lei così legate, la Biblioteca e l'Accademia di Belle Arti.

## Immagini

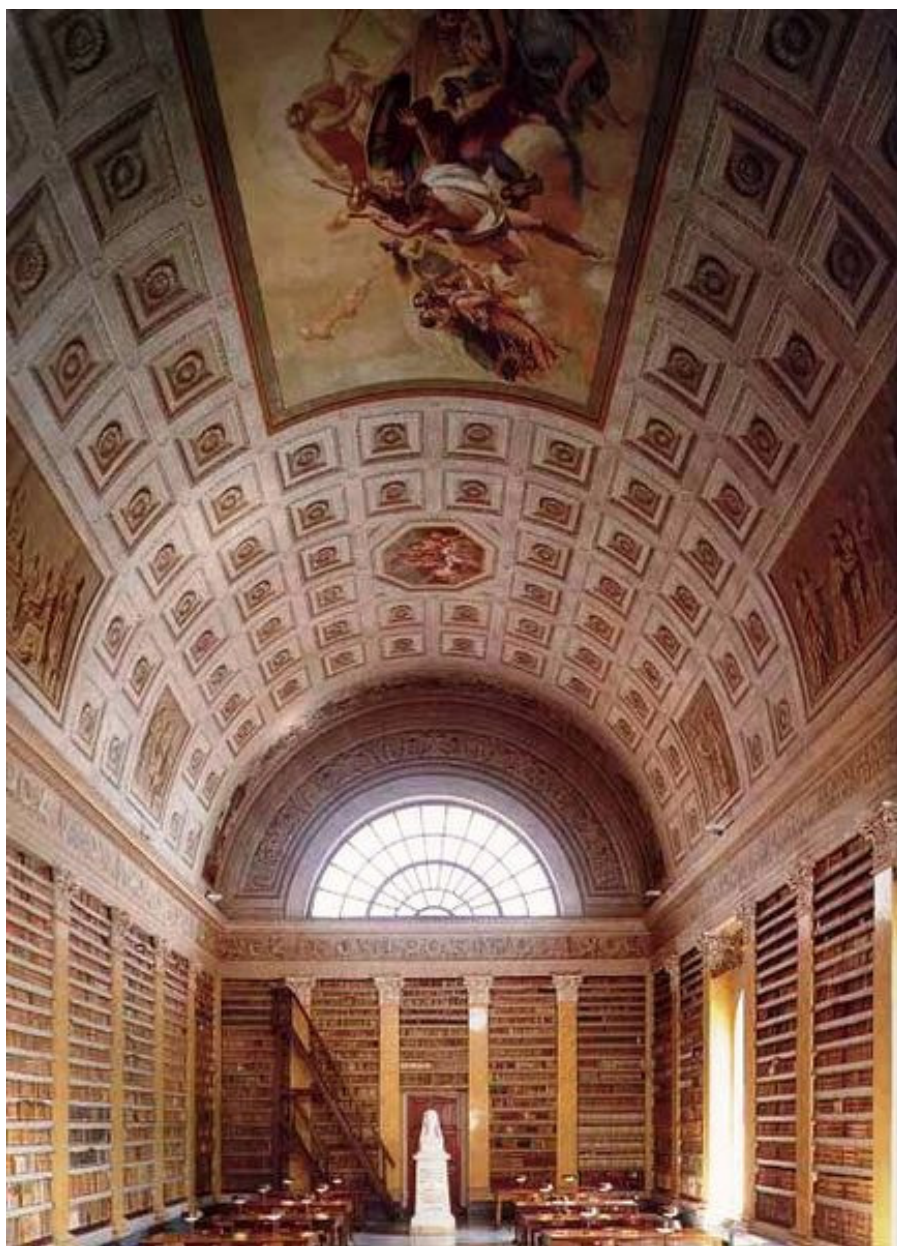


Fig. 1: Il Salone Maria Luigia (da Fornari Schianchi 1996, p. 196), Biblioteca Palatina di Parma, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



Fig. 2: Particolare della volta dipinta (da Gizzi 1996a, p. 97), Biblioteca Palatina di Parma, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



Fig. 3: Particolare della volta dipinta (da Gizzi 1996a, p. 97), Biblioteca Palatina di Parma, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



Fig. 4: Francesco Scaramuzza, *Prometeo, protetto da Minerva, ruba una scintilla al Sole e porta all'umanità la luce dell'arte e della scienza*, medaglione centrale della volta (da Gizzi 1996a, p. 96), Biblioteca Palatina di Parma, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

### L'autore

Maria Carla Ramazzini Calciolari (1984) si è laureata in Storia dell'Arte medievale moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Parma nell'anno accademico 2008-2009, con una tesi dal titolo "Accademia di Belle Arti di Parma: il primo decennio della direzione di Paolo Toschi (1820-1831)". Attualmente è dottoranda di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo (XXV ciclo) e continua le sue ricerche sull'Accademia di Belle Arti e sul dibattito artistico dell'Ottocento (Tutor: Prof. V. Strukelj).

E-mail: [mariacarla.ramazzinicalciolari@nemo.unipr.it](mailto:mariacarla.ramazzinicalciolari@nemo.unipr.it)

### Fonti manoscritte

Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Parma (AAPr.)  
– Atti 1825-1838, b. 267

- Carteggio 1833, b. 20
- Registro delle Lettere scritte dalla Direzione delle Gallerie e Scuole della Ducale Accademia delle Belle Arti, 1820-1834, b. 281

Biblioteca Palatina di Parma (BPPr.)

- Carteggio Pezzana, cass. 10, Cocchi Francesco
- Copialettere Pezzana, vol. VIII 1828-1831, vol. IX 1831-1834, vol. X 1834-1836

### Riferimenti bibliografici

Alessandri, A 1940, 'L'infarinatura letteraria di Giambattista Borghesi, e l'invenzione del suo sipario', in *Aurea Parma*, VI, pp. 205-208.

Allegri Tassoni, G 1993, 'Gli artisti docenti dell'Accademia di Parma', in *Aurea Parma*, III, pp. 244-252.

Allegri Tassoni, G 1962, 'Il carteggio Pezzana della Palatina', in *Archivio Storico per le Province Parmensi*, XIV, pp. 277-325.

Allegri Tassoni, G 1954, 'Nel centenario della morte di Nicola Bettoli', in *Aurea Parma*, III, pp. 141-158.

Allegri Tassoni, G 1983, 'Il Pittore Stanislao Campana', in *Archivio Storico per le Province Parmensi*, XXXV, pp. 261-270.

Bettoli, N 1823, *Introduzione al corso di Architettura civile*, Tipografia Ducale, Parma.

Biblioteca Nazionale Braidense, 1976, *La Biblioteca Nazionale Braidense di Milano*, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano.

Bombelles, C 1845, *Monumenti e Munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla, opera pubblicata per cura del Suo Gran Maggiordomo S.E. il Conte Carlo di Bombelles*, Parma, Renuard, Parigi, Litografie Deroy.

Capelli, G 1986, *1886-1986: Francesco Scaramuzza un illustre figlio di Sissa nel primo centenario della morte*, Benedettina Parma, Parma.

Capelli, G & Dall'Olio, E 1974, *Francesco Scaramuzza*, Battei, Parma.

Carpanelli, F 1969, 'Architettura dei teatri di Parma', in *I teatri di Parma dal Farnese al Regio*, a cura di I. Allodi, Nuove edizioni, Milano, pp. 25-43.

Castelnuovo, E (cur.) 1991, *La pittura in Italia. L'Ottocento*, voll. 2, Electa, Milano.

Cavalli, GP (cur.) 1976, *Pelagio Palagi artista e collezionista*, Grafis, Bologna.

Chiarini, M & Padovani, S 1999, *Palazzo Pitti Galleria Palatina e Appartamenti Reali*, voll. 2, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.

Ciavarella, A 1962a, 'Due date celebrative', in *Archivio Storico per le Province Parmensi*, XIV, pp. 237-258.

Ciavarella, A 1962b, *Notizie e documenti per una storia della Biblioteca Palatina di Parma*, Biblioteca Palatina, Parma.

Cirillo, G 2002, *Ennemond Alexandre Petitot, Lyon 1727-1801 Parma*, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, Parma.

Cirillo, G & Godi, G 1991, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Banca Emiliana, Parma.

- Coghi Ruggiero, T 1986, 'La formazione artistica di Francesco Scaramuzza e un suo dipinto, forse perduto, rivelato da una rara incisione', in *Aurea Parma*, III, pp. 219-224.
- Copertini, G 1954, 1955, 'Nicola Bettoli architetto teatrale', in *Parma per l'arte*, III, pp. 119-122, I, pp. 3-20.
- Copertini, G 1971, *La pittura parmense dell'Ottocento*, a cura di G. Allegri Tassoni, Cassa di Risparmio di Parma, Parma.
- Dalmasso, F 1991, 'La pittura in Piemonte nella prima metà dell'Ottocento', in *Castelnuovo 1991*, pp. 45-64.
- Lamberti, L 1811, *Descrizione del dipinto a buon fresco eseguito nella Reale Villa di Milano dal Sig. Cavaliere Andrea Appiani Primo Pittore di S.M.I.E.R.*, Parma, co' tipi bodoniani.
- Farinelli, L 1991, 'La Biblioteca Palatina di Parma', in *Le grandi Biblioteche dell'Emilia e del Monferrato. I Tesori di carta*, Grafis, Bologna.
- Farinelli, L 1992, 'La Biblioteca e Maria Luigia', in *Maria Luigia Donna e Sovrana. Una corte europea a Parma 1815-1847*, Guanda, Parma.
- Fornari Schianchi, L (cur.) 2001, *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. L'Otto e il Novecento*, Franco Maria Ricci, Milano.
- Fornari Schianchi, L (cur.) 1996, *Il Palazzo della Pilotta a Parma. Dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, Franco Maria Ricci, Milano.
- Galbiati, G 1951, *Itinerario dell'Ambrosiana*, Hoepli, Milano.
- Gizzi, C (cur.) 1996a, *Francesco Scaramuzza e Dante*, Electa, Milano.
- Gizzi, C 1996b, 'Francesco Scaramuzza, un artista "nato per sentir Dante"', in *Gizzi 1996a*, pp. 15-34.
- Godi, G 1974, *Mecenatismo e collezionismo pubblico a Parma nella pittura dell'Ottocento*, Step, Parma.
- Kaufmann, E 1976, *Tre architetti rivoluzionari: Boullée Ledoux Lequeu*, Angeli, Milano.
- Lasagni, R 1999, *Dizionario biografico dei parmigiani*, voll. 4, PPS, Parma.
- Leoni, M 1824, *I principali monumenti innalzati dal 1814 a tutto il 1823 da Sua Maestà la principessa imperiale Maria Luigia arciduchessa d'Austria duchessa di Parma ora pubblicati da P. Toschi, A. Isac e N. Bettoli, e descritti da Michele Leoni*, Parma, co' tipi bodoniani.
- Lombardi, G 1937, 'I disegni di Paolo Toschi per la decorazione del Teatro Regio', in *Aurea Parma*, I, pp. 9-12.
- Malaspina, C 1869, *Nuova Guida di Parma*, Grazioli, Parma.
- Martinelli Braglia, G 1991, 'La pittura dell'Ottocento in Emilia Romagna', in *Castelnuovo 1991*, pp. 245-287.
- Martini, P 1869, *Intorno il sipario dipinto da Giambattista Borghesi*, Carmignani, Parma.
- Mavilla, A 1992, *Paolo Toschi e il suo tempo: le lettere di un incisore dal fondo del Museo Glauco Lombardi*, Guanda, Parma.
- Mavilla, A 1996, 'Le volte affrescate di Francesco Scaramuzza, "Pictor deliciarum"', in *Gizzi 1996a*, pp. 73-84.

- Mazzocca, F 2007, *La Galleria d'Arte moderna e la Villa Reale di Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Mazzocca, F 1991, 'La pittura dell'Ottocento in Lombardia', in *Castelnuovo* 1991, pp. 87-155.
- Mazzocca, F 1986, 'Vicende e fortuna grafica dei Fasti Napoleonici di Andrea Appiani', in *Mito e storia nei "Fasti di Napoleone" di Andrea Appiani. La traduzione grafica di un ciclo pittorico scomparso*, De Luca, Roma, pp. 17-26.
- Medioli Masotti, P 1973, *Paolo Toschi*, Artegrafica Silva, Parma.
- Milizia, F 1785, *Principj di Architettura civile*, voll. 3, Remondini, Bassano.
- Morandi, C 1995, *Palazzo Pitti: la decorazione pittorica dell'Ottocento*, Sillabe, Livorno.
- Pellegrini, M 1965, *Ennemondo Alessandro Petitot, 1727-1801, architetto francese alla Real Corte dei Borbone di Parma*, Tipografia Già Cooperativa, Parma.
- Pinto, S (cur.) 1972, *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale: collezioni lorenesi, acquisizioni posteriori, depositi*, Centro Di, Firenze.
- Poppi, C (cur.) 1996, *Pelagio Palagi Pittore: dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, Electa, Milano.
- Ricciardi, ML 1996, *Biblioteche dipinte. Una storia nelle immagini*, Bulzoni editore, Roma.
- Serrai, A 2006, *Breve storia delle Biblioteche in Italia*, Sylvestre Bonnard, Milano.
- Sgarbi, V (cur.) 2003, *Scaramuzza*, Allemandi, Torino.
- Spalletti, E 1991, 'La pittura dell'Ottocento in Toscana', in *Castelnuovo* 1991, pp. 288-366.
- Susino, S 1991, 'La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento', in *Castelnuovo* 1991, pp. 399-430.
- Zanchi, A 1995, *Andrea Appiani*, CLUEB, Bologna.
- Zanchi, A 1999, 'Lo stile pittorico di Andrea Appiani nei grandi cicli a sfondo mitologico', in *Canova e Appiani. Alle origini della contemporaneità*, a cura di R. Barilli, Mazzotta, Milano, pp. 39-50.