

PALAZZO
ROTA PISARONI



FONDAZIONE
DI PIACENZA E VIGEVANO



PALAZZO
ROTA PISARONI

Saggi di

Anna Còccioli Mastroviti

Ferdinando Arisi

Paola Riccardi

Francesco Bussi

Angelo Benzi



FONDAZIONE
DI PIACENZA E VIGEVANO



PALAZZO ROTA PISARONI

© 2008, Fondazione di Piacenza e Vigevano
Tutti i diritti sono riservati

Presentazione

Da settembre 2007 Palazzo Rota Pisaroni è la *casa* della Fondazione di Piacenza e Vigevano: la prestigiosa e aristocratica dimora, che ebbe la ventura di ospitare anche la celebre cantante Rosmunda Benedetta Pisaroni, è ora la nostra sede operativa, strategicamente adiacente agli spazi della chiesa di Santa Margherita e Santa Liberata ove continua ad essere attivo l'auditorium, spazio di incontro e promozione culturale aperto alla città.

La cultura, nelle sue più diverse espressioni, è oggetto di costante attenzione e di significativo sostegno da parte dell'Ente che ho l'onore di presiedere; la salvaguardia del patrimonio storico e artistico dei territori di Piacenza e Vigevano guida il nostro operare e - in questa ottica - non poteva che cadere su una splendida dimora aristocratica la scelta della nuova sede per la Fondazione.

Questo volume intende rendere i dovuti onori alla secolare storia del palazzo, alle bellezze artistiche che lo adornano e agli interventi di ripristino architettonico che lo hanno reso adatto alla funzione per la quale è oggi impiegato. Per far ciò abbiamo fruito della competenza di un pool di studiosi - alcuni dei quali aveva già collaborato alla pubblicazione, edita nel 1996, dedicata alla *Chiesa di S. Margherita e S. Liberata* - composto da Anna Còcciolli Mastroviti, che ha svelato i pregi architettonici del Palazzo, comparandolo con altre residenze aristocratiche piacentine coeve; Ferdinando Arisi, che nel suo capitolo dedicato ai dipinti del Salone d'Onore, ha narrato le vicende collezionistiche presentando un

prezioso documento che svela l'origine della raccolta; Paola Riccardi, che ha trattato delle decorazioni a fresco di Luigi Mussi che impreziosiscono i soffitti degli ambienti principali; Francesco Busi, che nel capitolo dedicato alla "regina dei contratti" Rosmunda Benedetta Pisaroni, ha svelato le vicende biografiche e i successi raccolti da questa "celebrità" piacentina, che acquistò il palazzo nel 1825, trasformandolo in luogo di convegno per artisti e intellettuali dell'epoca; Angelo Benzi e Ugo Galluppi, che hanno puntualmente documentato le vicende dei cambiamenti di proprietà e le trasformazioni occorse al Palazzo dalla metà del XVIII secolo a oggi, compreso l'ultima campagna di riqualificazione funzionale all'accoglienza della sede della Fondazione.

Crediamo che l'apparato fotografico, in buona parte realizzato *ex novo* per questa pubblicazione, renda giusto tributo allo splendore di questa storica dimora piacentina.

Giacomo Marazzi

PRESIDENTE FONDAZIONE
DI PIACENZA E VIGEVANO

PALAZZO
ROTA PISARONI





ANNA CÒCCIOLI MASTROVITI

Una città “ornata di bellissimi edifici”

*Palazzo Rota Pisaroni a Piacenza:
cultura dell’abitare tra tradizione e rinnovamento**

Questo lavoro costituisce un tentativo di sintesi di un più ampio studio sul palazzo e sul sistema delle residenze gentilizie di età barocca e tardobarocca, avviato nell’ambito di un progetto di ricerca interuniversitario e si inserisce in un più lato contesto di studi relativi al tema dell’architettura civile barocca e al ruolo svolto dalla committenza¹. Una chiave di lettura che chi scrive ha per prima praticato per il sistema della residenza nobiliare a Piacenza, e che si è rivelato di estrema importanza, in quanto non solo ha permesso di ricomporre il patrimonio di intere famiglie, individuando e analizzando sistemi di dimore differenti, ma soprattutto ha portato alla luce le strategie residenziali e patrimoniali, le tipologie di insediamento, le influenze di espressioni architettoniche colte attraverso i canali di diffusione locali, le sollecitazioni provenienti da differenti aree di cultura. In questo contesto il caso di studio relativo a palazzo Rota Pisaroni, oggi proprietà della Fondazione di Piacenza e Vigevano, si impone, suggestivo e stimolante, per l’importanza della famiglia che ne ha promosso la costruzione, nonostante la quasi to-

¹ Il riferimento è all’*Atlante tematico del Barocco in Italia*, diretto da Marcello Fagiolo e, in particolare, agli studi in questo contesto già pubblicati: *Residenze nobiliari. Stato Pontificio e granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma, 2003; *Atlante tematico del barocco in Italia settentrionale. Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, Atti del Convegno di studi (Milano, Università Cattolica del S. Cuore, 10-12 dicembre 2003), in “Arte lombarda”, 2004/2,

* Sono grata a Luciano Serchia, architetto direttore coordinatore della Soprintendenza BAP di Parma e Piacenza, per avere discusso con me temi e problemi di architettura barocca già in occasione del procedimento di rinnovo della dichiarazione di interesse culturale di palazzo Rota ai sensi degli artt. 128 e 14 del D. Lgs. 42/2004. La stesura di questo lavoro si è avvalsa dei proficui e sollecitanti scambi di idee con la prof. Marinella Pigozzi dell’Università di Bologna. Grazie al direttore dell’Archivio di Stato di Piacenza, dott. G. Paolo Bulla e alla dott. Anna Riva; alla dott. Cecilia Farinelli e al geometra Corrado Frescari di Cariparma Crédit Agricole per avere agevolato le mie ricerche presso l’Archivio della Cariparma, ai dott. Giorgio Fiori e Carlo Emanuele Manfredi disponibili interlocutori sulle vicende di storia piacentina. La dott. Tiziana Libé, vice direttore generale della Fondazione di Piacenza e Vigevano, è stata ancora una volta importante referente nell’organizzazione del lavoro.

tale assenza della documentazione storica che avrebbe potuto restituire con sicurezza le fasi costruttive dell'edificio, rendere ragione delle scelte relative alla committenza architettonica e artistica. Seguendo un percorso di ricerca consolidato da tempo dagli studi di Anna Maria Matteucci² e di Marinella Pigozzi³ sul contesto bolognese, nonché sulle peculiarità architettoniche e sulla specificità delle trasformazioni urbanistiche, dell'architettura dai Farnese ai Borbone, insistere sul tema del palazzo barocco e tardobarocco manifesta una volontà di studio che sottende nuove prospettive di analisi storico-critica, suscettibili di ulteriori approfondimenti, sia nella verifica sistematica delle fonti, sia nel confronto fra cultura locale e ricerche progettuali di ambito extraducale⁴. Inoltre, l'analisi delle dimore nobiliari del Sei e Settecento ha permesso di registrare un dato piuttosto significativo: l'interesse paritario, da parte dei proprietari, per le residenze rurali e per il palazzo di città. Per lo studio di palazzo Rota Pisaroni e dell'edilizia urbana fra XVII e XVIII secolo, si è rivelata opportuna la conoscenza del contesto bolognese⁵.

Il sito: le ragioni della scelta nel contesto dell'aristocrazia piacentina

“Non v'è città in Italia dove le case siano più riccamente ammobiliate, di guisa che è un grande piacere vedere gli appartamenti di molti... dove non mancano... i più eccellenti e rari quadri... statue grandi e piccole... bronzi o marmi disposti in modo che rendono, a chi li guarda, questi luoghi deliziosi”⁶. Sono meravigliati i viaggiatori stranieri di fronte ai palazzi dell'aristo-

moncini, 2 voll., Firenze, 1995, pp. 253-271; M. Pigozzi, *Da Giulio Troili a Ferdinando Galli Bibiena: teoria e prassi*, in *L'architettura dell'inganno: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del Convegno di studi (Rimini, 28-30 novembre 2002), a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze, 2004, pp. 119-132; M. Pigozzi, *Da Giulio Troili a Giovanni Paolo Panini a Ferdinando Galli Bibiena. Teoria, esercizi e prassi dell'architettura in prospettiva*, in M. Pigozzi, A. Còccioli Mastroviti, *Prospettiva e Architettura. Trattati e disegni del Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, a cura di M. Baucia, Piacenza, 2004, pp. 11-39; M. Pigozzi, *I luoghi dell'abitare della classe senatoria bolognese fra Seicento e Settecento: i Marescotti e gli Aldrovandi*, in “Arte lombarda”, N.S. 141.2004, 2, p. 35-46; M. Pigozzi, *Ferdinando Galli Bibiena: le esperienze di Seghizzi e di Traili e la consapevolezza della teoria prospettica dei francesi*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Convegno Internazionale di Studi (Lucca, 26-27-28 maggio 2005), a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze, 2006, pp. 285-294.

⁴ Questo scritto affronta in forma sintetica alcune questioni che saranno successivamente trattate in un contributo più ampio, in corso di stampa nell'*Atlante tematico del Barocco in Italia*, diretto da M. Fagiolo, al quale si rimanda.

⁵ M. Pigozzi, *Le gallerie degli Arcadi bolognesi. Dall'allegoria alla storia*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, cit., pp. 243-256; M. Pigozzi, *I luoghi dell'abitare della classe senatoria bolognese fra Seicento e Settecento. I Marescotti e gli Aldrovandi*, Atti del Convegno di studi *Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, *Atlante tematico del Barocco in Italia settentrionale* (Milano, 10-13 dicembre 2003), in “Arte lombarda”, 2004/2, pp. 35-46.

⁶ Pierre d'Avity (1643), in A. Sorbelli, *Bologna negli scrittori stranieri*, I, Bologna 1924-1926, pp. 272-274 e nell'ed. a cura di G. Roversi, Bologna, 1973, pp. 74-77.

⁷ J. Mabillon, cit. in A. Sorbelli, *Bologna, 1927-1933*, II, p. 215; E. Landi, *I visitatori e le immagini*, in *Le grandi dimore storiche in Emilia Romagna*, Cinisello Balsamo, 1986, pp. 133-156.

⁸ A. Còccioli Mastroviti, *Struttura e organizzazione spaziali del palazzo e della villa bolognesi nella trattatistica, negli scritti dei viaggiatori stranieri, nelle guide*, in *Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, Atti del Convegno di studi a cura di M.L. Gatti Perer, A. Rovetta (Milano, Università Cattolica del S. Cuore, 10-12 dicembre 2003), in “Arte lombarda”, 2005, pp. 59-66.

⁹ *Disegni per la residenza nelle testimonianze dell'Archivio di Stato di Piacenza e di collezioni private*, catalogo e mostra di Piacenza a cura di Anna Còccioli Mastroviti (dicembre 1994-marzo 1995), Piacenza, 1994.

¹⁰ A.M. Matteucci, *Un palazzo in una città di palazzi*, in A.M. Matteucci, F. Montefusco Bignozzi, C. De Angelis, P. Nannelli, *Palazzo Marescotti Brazzetti in Bologna*, Bologna, 1984, pp. 30-47.

crazia senatoria, all'ostentazione, in forma edilizia, del potere politico correlato al potere finanziario⁷.

Bologna, “città di palazzi”, accoglie i viaggiatori nella dimensione privata degli interni, di cui essi registrano le atmosfere sonuose, gli appartamenti nobili scintillanti del colore degli ori e delle stoffe che rivestono le pareti, soprattutto la pittura a fresco e i molti dipinti. L'arredo, mobilio e suppellettili preziose, argenti e sculture, ma soprattutto i quadri di mano dei più prestigiosi pittori che la scuola bolognese vantava, li affasciano. È la *Laudatio Bononiae urbis* giocata sul filo dell'entusiasmo e dell'ammirazione sia per le architetture dell'aristocrazia senatoria sia, soprattutto, per le molte e ricche collezioni di dipinti.

Il diffuso clima di cultura, la presenza degli “uomini illustri” e di un autorevole Studio, puntualmente menzionato da tutti i viaggiatori, dell'Accademia Clementina (1710), dell'Istituto delle Scienze fondato dal Marsigli (1658-1730) nel 1711, la figura di G. Pietro Zanotti catalizzano, nel Settecento, l'attenzione dei viaggiatori che affidano alle pagine dei loro diari la memoria visiva di quanto di più interessante avevano avuto l'opportunità di vedere.

Anche a Bologna il palazzo è il segno tangibile della continuità familiare. Le famiglie senatorie avviano interventi di abbellimento, acquistano dipinti e arredi, promuovono i cantieri della decorazione. La dimora e le sue dimensioni, funzionalmente adeguate alle nuove consuetudini, gli arredi e l'ornato testimoniano il tenore di vita, la consistenza patrimoniale, lo status di chi vi abita⁸. Con Bologna, Piacenza è forse l'unica città ad esibire un'edilizia nobiliare così ampiamente testimoniata da una documentazione che consente in molti casi la ricostruzione ad annum dei singoli cantieri⁹. Nella città farnesiana, a partire dalla metà del Seicento la necessità di dilatare, anche enfaticamente, gli spazi deputati dal cerimoniale allo svolgimento di feste e di eventi importanti, coinvolge molte famiglie dell'aristocrazia. All'incirca nello stesso periodo si assiste, a Bologna, a un analogo “mal della pietra”. Protagoniste, nella città pontificia, famiglie nobili e non, di recente investite della dignità senatoria¹⁰. Dietro le permanenze dell'impianto urbano, una serie di interventi di ampliamento, abbellimento, ristrutturazione e ammodernamento ha interessato le dimore familiari dell'antica aristocrazia e della più recente nobiltà. L'uso delle carrozze obbligava

² A.M. Matteucci, *Bologna città di palazzi*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, cit., pp. 235-242; A.M. Matteucci, *Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, cat. mostra (1979) di Bologna, Bologna, 1980, pp. 3-15; A.M. Matteucci, *L'influenza della veduta per angolo sull'architettura barocca emiliana*, in Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, C.H.I.A., 5 (Bologna, 1979), a cura di A. Schnapper, Bologna, 1982, pp. 129-139; A.M. Matteucci, *L'architettura del Settecento*, Torino, 1988; A.M. Matteucci, *Architetture dell'inganno*, in *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, cat. mostra, a cura di A.M. Matteucci, A. Stanzani, Bologna, 1991, pp. 17-39; A.M. Matteucci, *I Galli Bibiena nell'architettura del Settecento*, in *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, Atti del Convegno (Bibiena, 1995), a cura di D. Lenzi, Bibiena, 1997, pp. 35-54; A.M. Matteucci, *I Bibiena e l'architettura tardo barocca*, in *Bibiena una famiglia europea*, cat. mostra, a cura di D. Lenzi, J. Bentini, Venezia, 2000, pp. 53-68; A.M. Matteucci, *Napoli e l'Emilia: concordanze e reciproche influenze*, in *Ferdinando Sanfelice, Napoli e l'Europa* a cura di A. Gambardella, Napoli, 2004, pp. 25-33.

³ M. Pigozzi, *Le gallerie degli Arcadi bolognesi. Dall'allegoria alla storia*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, cit., pp. 243-256; M. Pigozzi, *Il palazzo bolognese degli Aldrovandi, Domus Sapientiae*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, a cura di G. Si-

poi alla riorganizzazione del piano terreno e degli accessi padronali, era indispensabile ricavare ambienti per il ricovero dei veicoli e le scuderie per i cavalli. Dove lo spazio lo consentiva, si organizzavano cortili separati per l'accesso padronale e per lo sbarco delle carrozze, quest'ultimo dava accesso alle stalle e agli ambienti di rimessaggio. È il caso dei palazzi Baldini, Marazzani Visconti, Landi di Chiavenna, Anguissola di Grazzano.

1, 2

Il dinamismo della cantieristica residenziale che caratterizza la città a partire dalla metà del Seicento e per tutto il secolo successivo, e il programma di autocelebrazione cui tende soprattutto la nuova ambiente nobiltà, investono con maggiore vivacità gli interni delle fabbriche, riservando alle facciate un rinnovamento condotto sul filo di una rivisitata geometria.

La glorificazione del casato si manifesta anche e soprattutto per mezzo di una dimora "magnifica". Dallo studio della Matteucci sull'architettura residenziale di età barocca è emerso il volto di una "città di palazzi" che non ha pari in Emilia¹¹. Un così intenso incremento dell'edilizia privata lungo precise arterie e in prossimità o sulle principali piazze cittadine, nonché il progressivo, conseguente arricchimento della forma urbana si giustificano in relazione alla presenza di un ceto nobiliare economicamente solido, alla sua stessa mentalità pervasa da quel "mal della pietra" che ne sostanzia la programmatica feconda *res aedificatoria* per tutta la seconda metà del Seicento e il secolo successivo. Vetustà del casato, elevato censo e larga disponibilità di beni materiali caratterizzavano la committenza piacentina, l'ambiziosa nobiltà.

3

Un sensibile mutamento di indirizzo qualifica il XVII secolo rispetto al precedente. Orgoglio patrizio e ricchezza equamente amministrata dirottano gli ingenti capitali, di derivazione fondiaria e mercantile, e mantenuti per fedecommesso, nella costruzione di palazzi e ville suburbane destinati a consacrare la fama di singoli individui o di differenti personalità di una medesima famiglia, talora in competizione tra loro. Uno dei mezzi di esibizione della ricchezza era quello di impegnarla nella costruzione di "fabbriche magnifiche". Del resto l'opera capillare di rimodellamento dell'edificato era promossa pressoché esclusivamente dall'iniziativa privata. Alle forme della tradizione architettonica emiliana, in pieno XVIII secolo il "theatrum" architet-

¹¹ A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza dal barocco al neoclassico*, Torino, 1979.



1. COSIMO MORELLI, Palazzo Anguissola di Grazzano, Piacenza



2. GIOVANNI BATTISTA ERCOLE, ADALBERTO DELLA NAVE, Decorazione a quadratura del salone d'onore di Palazzo Anguissola di Grazzano, Piacenza

tonico della nobiltà affianca e impone la ricerca di nuovi modelli elaborati da architetti di cultura e di gusto ora lombardo, ora romano a connotare in modo specifico la via alla architettura patrizia del Settecento a Piacenza.

Alla fine del Cinquecento tra i nobili di città a più alto reddito figuravano il marchese Alessandro Anguissola di Grazzano, residente nella vicinia di S. Savino, i conti Ottavio Scotti e Paolo Camillo Scotti della vicinia di S. Giacomo e il conte G. Battista Zanardi Landi residente nel palazzo di piazza S. Antonino. Fra Sei e Settecento emergono, per ampie disponibilità finanziarie, i Malvicini Fontana, i Baldini, i Costa e i Giandemaria¹². Nel 1765 il patrimonio dei Baldini, oriundi di Genova, è l'ottavo nel ducato di Piacenza per estensione¹³. Una volta acquisita e consolidata la ricchezza economica, si rendeva necessaria la sua traduzione in prestigio. La strategia adottata dai Baldini è comune a quella perseguita da molte altre famiglie di recente nobilitazione: la costruzione di una prestigiosa dimora in città.

Strettamente connesso alla costruzione del palazzo o "casa dominante" secondo l'indicazione più frequentemente riportata negli inventari settecenteschi, è il tema delle scelte tipologiche e funzionali che caratterizzano l'edilizia residenziale dei secoli XVII e XVIII a Piacenza. Si tratta sovente di scelte operative sorrette da motivazioni legate alle nuove funzioni spaziali (scala nobile e salone d'onore) introdotte nei palazzi bolognesi fin dal primo Seicento e che anche a Piacenza significano volontà di adeguamento alle esigenze di rinnovo della dimora. La creazione di nuovi episodi tipologici, dalla scala monumentale al salone delle feste a doppio volume, alla galleria e alla cappella o oratorio, sono gli elementi ricorrenti nell'elaborazione di questa "nuova" tipologia residenziale abitativa, all'interno della quale gli spazi di servizio e l'abitazione della servitù sono relegati in zone prestabilite. Ci riferiamo, fra le altre, alle dimore dei conti Marazzani su piazza S. Antonino e Douglas Scotti da Vigoleno su piazzetta Tempio, ma anche a quelle dei marchesi Baldini sulla attuale via S. Siro e Malvicini Fontana da Nibbiano su via al Teatro, attuale via Verdi, angolo via S. Franca. Si tratta di fabbriche erette fra la seconda metà del XVII e i primi decenni del XVIII secolo e che solo esternamente mostrano fedeltà a quella "mediocritas" riconosciuta tra i valori fondativi di tanta architettura cinquecen-

¹² *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza, 1979, ad voces.

¹³ L. Maffini, *Struttura sociale e organizzazione sociale. L'esemplare ascesa di una famiglia di formaggiai*, in "Bollettino Storico Piacentino", 1985, pp. 2-24.



3. DOMENICO VALMAGINI, Palazzo Ferrari Sacchini, Piacenza
4. Palazzo Costa, Piacenza, particolare del partito centrale

tesca. In realtà le dimore citate si accreditano più per la consistenza della loro estensione frontale e per la teoria di finestre che non per orditura di facciata o per particolari inserti decorativi. Solo in alcuni casi le nuove grandi facciate furono “fatte e ordinate da buoni Architettori”¹⁴. Si provvede talora alla sola enfaticizzazione dell’ingresso con l’inserimento in asse al portale del balconcino con relativa porta - finestra e con l’aggiunta dello stemma gentilizio, unici elementi caratterizzanti strutture edilizie incombenti sulle limitate sezioni stradali, e per questo motivo obbligate a punti di osservazione obliqui, “per angolo”, secondo quanto negli stessi anni andava proponendo in teatro Ferdinando Galli Bibiena. La rete viaria cittadina già nel XVII e XVIII secolo era infatti composta da assi lunghi e stretti e l’unica arteria di un certo respiro era la Strada Gambarà, ipotizzata arteria di attraversamento della zona sud della città, sulla quale tuttavia non si esercitò lo sfoggio di grandiosità di alcun intervento di edilizia residenziale.

Nel panorama architettonico barocco caratterizzato da vistosi segni edilizi, esibizione di un profondo rinnovamento sociale ed economico, si colloca il cantiere di palazzo Rota Pisaroni.

Il 15 agosto 1769 i Rota avevano ottenuto il titolo comitale, dopo avere già acquisito, nel 1699, la nobilitazione. Raggiunta una solida posizione economica con la produzione e il commercio dei cordami, e alla ricerca di una promozione sociale, il progetto e la costruzione di una adeguata dimora si prestavano dunque a fornire un’eloquente testimonianza delle aspirazioni della famiglia e del nuovo ruolo che essa ambiva ricoprire nella vita cittadina. Anche a Piacenza infatti, il processo di aristocratizzazione passa attraverso il prestigio della residenza.

Grazie alle floride condizioni economiche, alla metà del 700 la famiglia diede origine alla trasformazione edilizia del patrimonio immobiliare. La creazione del nuovo modello palaziale si rafforza con l’esclusione delle attività commerciali, delle botteghe, a vantaggio delle esigenze di rappresentanza. È chiaro che il raggiunto, prestigioso status, impose alla famiglia di esibire non solo i vantaggi derivanti dalla solida posizione economica, bensì gli attributi della nobiltà.

Nell’ambito della proprietà immobiliare, il palazzo di famiglia rappresentava la consacrazione più visibile dell’ascesa sociale.

¹⁴ S. Serlio, *I sette libri dell’architettura*, II, Libro settimo, Venezia, 1584, p. 156.

¹⁵ M.A. Visceglia, *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Napoli, 1988, p. 46.

¹⁶ Per questi aspetti rimando a A. Còccioli Mastroviti, *Piazze e architetture dal barocco all’età dell’antico regime*, in *Piacenza. La città e le piazze*, a cura di M. Spigaroli, Piacenza, 1999, pp. 157-219; A. Còccioli Mastroviti, *Caratteri distributivi, ambienti, decorazioni e arredi del palazzo nobiliari nell’età di Gaspare Landi*, in *Gaspare Landi tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno di studi in onore di Antonio Manfredi (Piacenza, 16 gennaio 2005), Piacenza, 2005, pp. 43-76; V. Poli, *Palazzo Galli. Città e residenza urbana a Piacenza*, in *Palazzo Galli*, Piacenza, 2007, pp. 15-45.

¹⁷ S. Pronti, *Pietro Perfetti incisore a bulino (1725-1770)*, Piacenza, 1981; A. Còccioli Mastroviti, *Città e territorio nella cartografia, (secoli XV-XIX)*, in *Il visibile racconto del mondo. Atlanti e libri di viaggio della Biblioteca Comunale Passerini Landi*, a cura di M. Pigozzi, Piacenza, 2008, pp. 75-118.

¹⁸ A.M. Matteucci, C.E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine*, Piacenza, 1991.

¹⁹ A. Còccioli Mastroviti, *Il sistema delle residenze nobiliari a Piacenza in età barocca: committenti, architetti, decoratori, collezionisti*, in *Marcello Fagiolo (a cura di), Atlante del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. L’architettura e le arti*, Roma, in corso di stampa.

Ciò vale anche per l’aristocrazia, che a partire dal XV secolo, istituì fedecommissi soprattutto sulle dimore. Ciò dimostra che l’istituto del fedecommesso non aveva solo una valenza economica, ma anche culturale, poiché “era il passato degli avi e il prestigio della famiglia prima che il valore economico che il palazzo rappresenta(va) che bisogno(va) tramandare”¹⁵. Grazie all’istituzione del fedecommesso, il nobile ha la possibilità di conservare il bene palazzo, primo indicatore della dignità sociale e della coesione familiare. La vendita della dimora avrebbe infatti comportato una interruzione della continuità e, quindi, il fallimento della politica e delle strategie familiari.

La costruzione dei palazzi da parte delle nobili famiglia a Piacenza ha notevolmente influito sulla *forma urbis*¹⁶. Già a partire dalla metà del XVI secolo, alcuni membri delle più prestigiose casate e della classe di potere dell’aristocrazia locale scelgono il sistema palazzo-villa-giardino quale segno tangibile e concreto dell’aggiornamento e del ruolo raggiunti. Un fenomeno che assurse a dimensione urbana al quale si deve rapportare la coeva ricca determinazione della dimensione decorativa degli spazi interni. Fra Sei e Settecento sono numerosi i sistemi palazzo-villa-giardino a Piacenza e nel territorio. Le incisioni di Pietro Perfetti (1725-1770) rendono ragione di una monumentalità architettonica e urbanistica testimoniata, nei due secoli precedenti, dalla cartografia, dalle piante della città e dalle vedute a volo d’uccello¹⁷. La particolare condizione della nobiltà locale genera uno straordinario sistema di residenze, palazzi, ville e giardini¹⁸. Un sistema diffuso che potrà essere ulteriormente indagato nella complementarietà dei linguaggi architettonici e figurativi, nei ritmi delle trasformazioni indotte soprattutto nel tardo Seicento e nel Settecento.

La lettura degli inventari testamentari e l’esplorazione degli Archivi privati - ricchi di una documentazione in larga parte ancora inedita - mi hanno consentito di affrontare lo studio del palazzo nobiliare da un’ottica privilegiata, entro la quale potere approfondire il rapporto tra architettura della residenza ed esigenze di rinnovamento, tra committente e progettista, e di indagare il mutare dello spazio dell’abitare nella residenza nobiliare a Piacenza¹⁹. Allo studio del cantiere e dei modelli di riferimento si può ora affiancare l’analisi di quel continuo processo di revi-

sione che ha significato aggiornamento degli spazi all'insegna di nuovi elementi, quale la simmetria nell'impaginato, propria dell'età del funzionalismo settecentesco²⁰, e l'aggiornamento delle decorazioni e degli arredi, come ho potuto appurare essere avvenuto nel palazzo del conte Bartolomeo Zanardi Landi (1738) su piazza S. Antonino²¹.

Ciò dimostra che anche dietro la permanenza monumentale del palazzo barocco e tardobarocco, si attuano una serie di interventi di ampliamento, adeguamento, ammodernamento e ristrutturazione che hanno interessato la maggior parte delle dimore cittadine a partire dalla metà e poco oltre del Settecento. Le carte catastali costituiscono strumenti eloquenti a questo proposito.

L'obiettivo alla base di queste operazioni, economicamente impegnative, è sufficientemente chiaro: attraverso il palazzo e i suoi arredi si intende affermare il prestigio del casato, celebrarne i fasti e dimostrare, con testimonianze ancora magniloquenti nell'austera età neoclassica, l'importanza, il decoro, il potere. La società piacentina è incline a concentrare lusso e mode all'interno del palazzo più che a ostentarli sulla pubblica via.

Lo spoglio degli inventari e dei testamenti dei membri di alcune grandi famiglie patrizie consente di chiarire il complesso nodo ricchezza-onore, di ricostruire le vicende del cantiere del palazzo urbano, le scelte della committenza a favore di un architetto forestiero piuttosto che di progettisti locali. Preziose "carte di famiglia" inerenti l'amministrazione, ma anche scritture contabili, testamenti, e carteggi che ci svelano, se opportunamente esplorate nelle molteplici trame fondanti un archivio gentilizio, i tratti salienti di un "sistema" aristocratico particolarmente attento alla tutela e all'ampliamento dei beni di famiglia²². Il palazzo come investimento dunque, ma anche come residenza dell'illustre committente. Il palazzo di famiglia - il cui valore politico è ormai assodato - è uno dei manufatti più idonei a dare concreta visibilità alla presenza del casato sulla scena urbana e, in quanto tale, luogo di prestigio in virtù degli sfarzosi arredi e della raffinata ornamentazione pittorica e plastica che maestranze qualificate erano chiamate a concertare. Sovente i collezionisti e gli "edificatori", appartenenti alla committenza nobiliare, sottolineano, con orgoglio, l'enorme quantità di denaro e di tempo profusi per queste imprese. L'impegno finanziario fuori dal-

²⁰ Una utile raccolta di trattatisti dell'età del Funzionalismo è in *Itinerario critico. Fonti per la storia dell'arte nel Seicento e nel Settecento*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, 1994.

²¹ Archivio di Stato, Piacenza (d'ora in poi ASPc), *Notaio Giuseppe Peracchi*, busta 16513 (registro), 13 giugno 1738, cc. 261 ss.

²² D. Morsia, *Società e cultura negli archivi familiari piacentini*, in *Storie di casa negli Archivi storici delle famiglie piacentine*, Atti del Convegno di Studi (Piacenza, 12 aprile 2002), in "Bollettino Storico Piacentino", fasc. 1°, 2003, pp. 141-149.

²³ Si vedano, in un più ampio orizzonte, gli studi di R. Ago, *Carriere e clientele nella Roma barocca*, Roma-Bari 1990; R. Ago, *Sovrano pontefice e società di corte. Competizioni cerimoniali e politica nella seconda metà del XVII secolo*, in *Cérémoniel et rituel à Rome (XVIe-XIXe siècle)*, a cura di M.A. Visceglia, C. Brice, Roma 1997, pp. 223-238; R. Ago, *Roma nel Seicento. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma 1998.

²⁴ A. Còccioli Mastroviti, *L'architettura del Settecento e il palazzo del marchese Filippo Douglas Scotti di Vigoleno*, cit., pp. 69-128.

²⁵ C.E. Manfredi, *La nuova vaga et dilettevole villa*, in A.M. Matteucci, C.E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, in *Ville piacentine*, cit, pp. 11-22.

²⁶ ASPc, *Tesoreria civica*, b. 15; V. Poli, *Proprietà immobiliare e nobiltà titolata a Piacenza nel 1737*, in "Strenna Piacentina", 1998, pp. 75-85; V. Poli, *Urbanistica, storia urbana, architettura*, in *Storia di Piacenza. Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, tomo II, Piacenza, 2000, pp. 925-1004.

²⁷ *L'Indice di tutte le parrocchie e l'Elenco delle case...*, sono stati integralmente pubblicati da G. Fiori, in *Il centro storico di Piacenza. Palazzi, case, monumenti civili e religiosi*, 3 voll., Piacenza, 2005.

l'ordinario e la quantità di tempo destinati a simili operazioni immobiliari sono puntualmente menzionati nei documenti, quali segni dell'esimia potenza della famiglia²³. Lo stesso concetto riemerge fra le carte dei conti Douglas Scotti di Vigoleno²⁴. L'idea di valore è intesa sia in senso economico, sia in senso culturale, politico, sociale, come prestigio, magnificenza, sfarzo. Nell'ambito di un ceto nobiliare composito, formato da casate che vantavano origini medievali e ascendenze feudali, e da famiglie di recente nobilitazione, con importanti cariche civili e militari nel ducato, il palazzo era certamente, anche a quelle date, una delle strutture più costose e impegnative per la famiglia²⁵.

Il palazzo rappresenta la storia e le tradizioni, ma anche le ambizioni della famiglia e dei suoi singoli membri. L'architettura è strumento ostensivo del proprio status sociale. In attesa di studi più approfonditi, la fonte principale di informazioni sull'architettura residenziale piacentina a conclusione dell'età farnesiana, resta il manoscritto del 1737, *l'Indice di tutte le Parrocchie esistenti in questa città di Piacenza*, meglio noto come *Giornale Zanetti*, dal nome del suo estensore²⁶. Il manoscritto, pur privo di disegni, consente di avere un quadro orientativo di tutte le dimore esistenti dopo la morte di Antonio (1731), ultimo duca Farnese. Sebbene il testo non ci dica nulla sul periodo di costruzione dei singoli palazzi, si è rivelato di estrema importanza soprattutto se indagato a confronto con *l'Elenco delle case e delle parrocchie di Piacenza nel 1692*²⁷.

È una forma particolare di mecenatismo l'architettura, dovuta alla sensibilità e al gusto del committente, alla sua passione per le arti, alla sua capacità di individuare tendenze innovative e di interloquire con gli artisti che alla fine avrebbero garantito la validità dell'operazione. Ciò spiega i molteplici interventi di ampliamento e/o di adattamento di edifici preesistenti che si registrano in maniera diffusa nel tessuto urbano a partire dalla prima metà del Seicento. Ampliamenti, accorpamenti e soprattutto rifigurazione di interni, rispondono a una nuova, raffinata concezione dell'abitare. Gli elementi di novità, nell'architettura nobiliare a Piacenza sono offerti dalle soluzioni scenografiche conferite ai collegamenti verticali e orizzontali, nel mettere in soluzione di continuità androne terreno - scalone - galleria, come 5-7 nei palazzi Baldini, Costa, Cavazzi della Somaglia, e nel dilata-

re illusionisticamente lo spazio ricorrendo alla decorazione a quadratura.

8-10

La nuova costruzione della dimora del nobile poteva comportare l'abbattimento di casupole fatiscenti, ma anche il rinnovo di un intero quartiere, con conseguente miglioramento dell'urbanistica. La distribuzione e la localizzazione delle singole famiglie dell'aristocrazia in città non era affatto casuale. Il nobile esigeva di abitare nel centro della città, in luoghi di facile accesso e visibili allo sguardo del pubblico. La presenza del palazzo delimitava un territorio i cui confini erano stabiliti dalle costruzioni satelliti, ossia chiese e oratori. Palazzo Rota Pisaroni sorge su un'area molto vicina a quella occupata dall'antica basilica di S. Eufemia, e a breve distanza dalla cinquecentesca chiesa di S. Sisto.

Era una scelta politica che legittimava la presenza della famiglia all'interno di un determinato quartiere. A Piacenza gli Scotti risiedevano in via S. Giovanni, i Fontana avevano le proprie case nella vicinia di S. Eufemia fino al XVI secolo, poi con l'avvento dei Farnese venne meno la necessità difensiva di rinchiudersi entro zone esclusive della città, e ogni famiglia optò per la zona economicamente più conveniente.

Il palazzo che i Rota si fecero erigere nel XVIII secolo si trova nel centralissimo quartiere dei Fontana, antica casata che dominava la zona nord ovest della città e che aveva estesi possedimenti in val Luretta e in val Tidone, risponde in pieno ai requisiti sopra delineati.

L'analisi delle piante e delle vedute di città prodotte fra 1500 e 1750, pur nella esigua varietà dei modi e delle tecniche di scelta grafica, documenta la città e i suoi edifici ora con vedute a volo d'uccello o a cavaliere, ora con vedute assonometriche. I tracciati viari e le piazze sono resi con disegno geometrico. La rappresentazione del tessuto urbano all'interno del quale gli edifici principali sono rappresentati in prospettiva o in assonometria sollecita a una serie di riflessioni in relazione alla città di Piacenza, ove le scelte dell'aristocrazia cittadina locale sono leggibili nel disegno pietrificato della città non solo in termini immobiliari, bensì di qualità e di forma che questi hanno assunto. Dalla lettura attenta di inventari, note di spese, registri contabili, dai carteggi familiari, dall'intreccio di questi documenti è possibile fare derivare risultati di un certo spessore.

11



5. GIUSEPPE COZZI, Scala del Casino Nicoli Scribani, Sant'Antonio a Trebbia, Piacenza



6. GIUSEPPE COZZI, Particolare della scala del Casino Nicoli Scribani, Sant'Antonio a Trebbia, Piacenza



7. FERDINANDO GALLI BIBIENA (attr.), Scala d'onore di Palazzo Costa

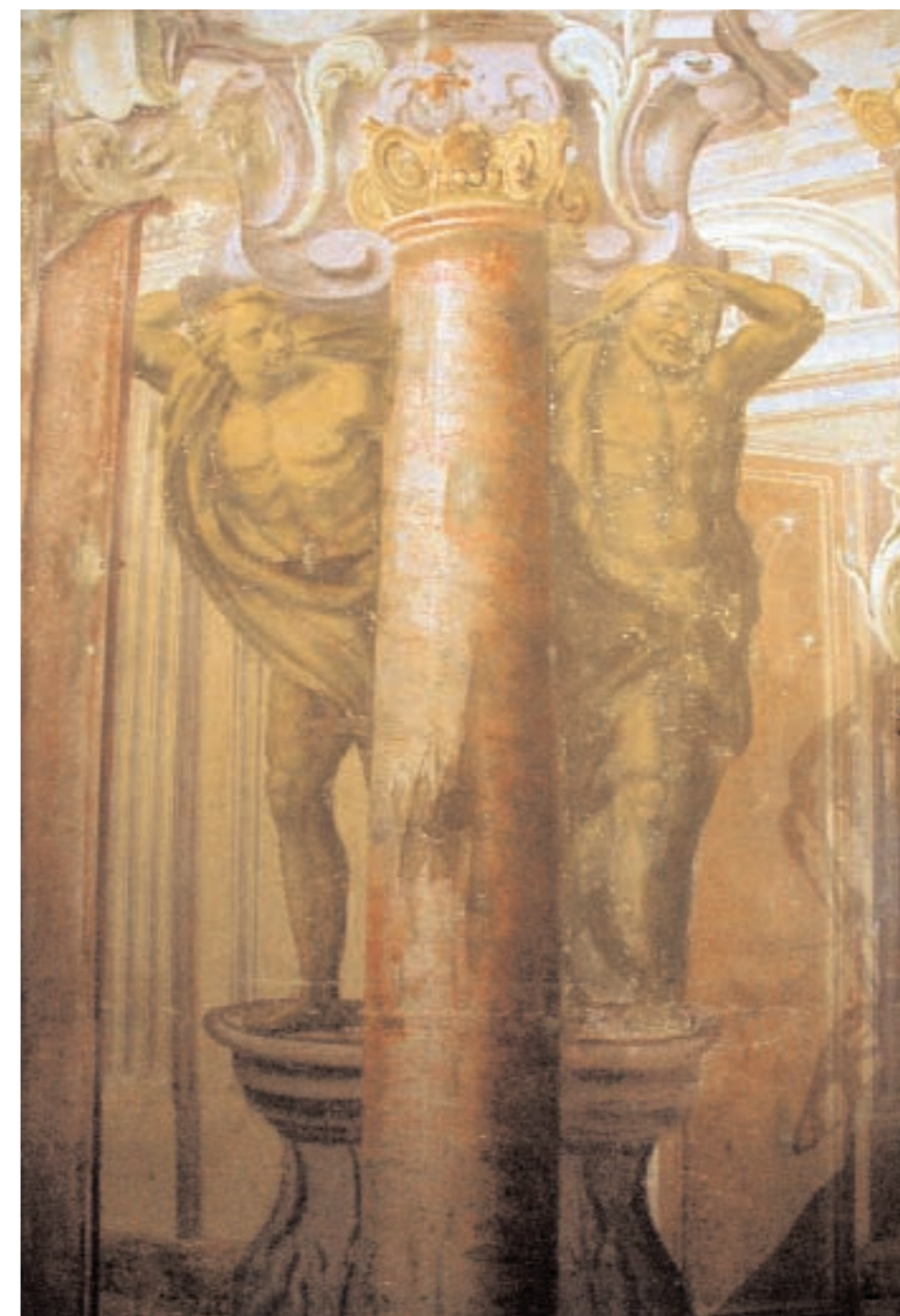
NELLA PAGINA SEGUENTE

8. GIOVANNI EVANGELISTA DRAGHI, *Bacco e Arianna*, volta del salone d'onore di Palazzo Costa





9. FERDINANDO GALLI BIBIENA, Decorazione a quadratura del salone d'onore di Palazzo Costa (fine XVII secolo)



10. FRANCESCO NATALI, Decorazione a quadratura della galleria del Palazzo di Orazio Cavazzi conte della Somaglia (primo decennio del XVIII secolo)

In primo luogo si delinea il peso sociale del casato che anche a Piacenza si misura attraverso la capacità di risiedere stabilmente in una parte della città, secondo una sorta di automatismo di identificazione topografica che sfrutta l'attaccamento al sito. Il caso dei Douglas Scotti di Vigoleno è forse uno dei più eloquenti. Insediato in via S. Giovanni, fin dal Trecento, il nucleo di questa grande famiglia resta radicato alla contrada nella quale avrebbe poi innalzato il monumentale palazzo (1718), oggi sede della Prefettura. È consuetudine, a Piacenza, che alcune grandi famiglie mantengano a lungo la residenza nel luogo già abitato dagli avi. L'antica famiglia Landi è presente in città già dall'anno Mille; Cristoforo, uno dei discendenti del capostipite del ramo delle Caselle rappresentato da Pompeo (1491-1530), promosse il raddrizzamento del corso del Po (1593) nel tratto che corre vicino ai suoi estesi possedimenti delle Caselle. L'ascesa dei Landi delle Caselle risale al XV secolo, quella degli Scotti, diramati in 11 famiglie, è collocabile al secolo XIV²⁸. Oltre ai conti Scotti, potrei ricordare i conti Zanardi Landi e gli Anguissola. Talora la collocazione urbana del palazzo è sufficiente per dedurre una vicenda secolare che si svolge in parallelo all'evoluzione della città.

Qualora si registri invece lo spostamento della casata da una zona all'altra della città, ciò è legato alla volontà di occupare e valorizzare zone fino ad allora di minore interesse residenziale, ma che comunque avrebbero garantito larghi spazi al cantiere e, soprattutto, eccellenti esiti qualitativi. Le scelte dei singoli committenti non furono casuali, caddero su zone caratterizzate da una significativa presenza di case da nobili. È un dato riconosciuto che le famiglie che hanno un forte risalto economico e politico sulla scena cittadina, sono determinate a dare forma visibile al prestigio raggiunto e consolidato con l'apertura di grandi cantieri edilizi. In alcuni casi si tratta di ristrutturare vecchie dimore, in altri, di erigerne nuove²⁹. Il capitolo dell'architettura residenziale in chiusura del Cinquecento è siglato, in città, da due monumentali fabbriche. I palazzi Scotti da Fombio e Barattieri. La residenza che il conte Barattieri volle su strà Levata costituisce una testimonianza eloquente dell'intelligente e fattiva cooperazione avvenuta fra committente, architetto e decoratori³⁰.

Anche a Piacenza la costruzione della nuova residenza cittadina o la ristrutturazione della dimora avita è interpretata non



²⁸ G. Fiori, *Landi*, in *Le antiche famiglie di Piacenza*, cit, pp. 250-260; G. Fiori, *Scotti*, *ibidem*, pp. 387-403.

²⁹ Per l'architettura della residenza a Bologna si veda M. Pigozzi, *Il Palazzo bolognese degli Aldrovandi, domus sapientiae*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, Atti del Convegno (Firenze, 9-11 giugno 1994), a cura di G. Simoncini, 2 tomi, tomo I, Firenze, 1995, pp. 253-271; D. Lenzi, *Una residenza "da gran principe", il palazzo dei Ranuzzi tra Seicento e Settecento*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi*, Bologna, 1994, pp. 65-77.

³⁰ A. Coccioli Mastroviti, *Il palazzo dei conti Barattieri: tipologia, organizzazione spaziale e decorazione di una dimora aristocratica a Piacenza nel Settecento*, in *"Strenna Piacentina"* 1994, pp. 121-142; V. Poli, *Rinascimento nell'architettura a Piacenza*, Piacenza, 2006.

11. HENDRIK VAN SCHOEL, *La nobilissima città di Piacenza* (1590?)

solo come significativa testimonianza del raggiunto prestigio e del consolidato assetto economico, ma anche, e in misura maggiore, come elemento eloquente di quei valori immutabili di identificazione familiare nei quali si riconosce il committente. Impegnati in rilevanti imprese edificatorie sono i conti Barattieri, gli Scotti, gli Anguissola, i Malvicini Fontana, i Ferrari, i Marazzani Visconti, i marchesi Landi di Chiavenna, i Baldini. Nel repertorio ampio di queste circostanze, solo il cantiere della dimora dei Barattieri, su strà Levata, ha un avvio cinquecentesco.

Nella ricerca di una più aulica destinazione dello spazio privato urbano alcune grandi famiglie, il cui decollo patrimoniale ha prodotto, sul volgere del Seicento, il consolidarsi economico, scelgono assi viari non periferici né di veloce scorrimento, ma nel cuore della città e, sovente, in prossimità di antichi insediamenti religiosi. È il caso dei palazzi Costa, Nicelli, Baldini, Douglas Scotti di Vigoleno e, in chiusura del Settecento, di palazzo Scotti di Sarmato su via S. Siro - quasi una *via nobilium* come la genovese Strada Balbi - oppure, ed è il caso più interessante per le implicazioni di carattere urbano e scenografico, dei palazzi dei conti Marazzani Visconti, Zanardi Landi e Anguissola di Cimafava su via Giordani - piazza S. Antonino.

13, 14

La limitatezza dei siti non esercita vincolo alcuno sulla volontà privata di intervento architettonico. In una sequenza topografica basterà ricordare, nell'arco cronologico compreso fra il 1680 e il 1780, la costruzione dei palazzi Costa e Anguissola di Grazzano su strada S. Lazzaro, Douglas Scotti di Vigoleno, Mulazzani Maggi e Fogliani su via S. Giovanni, Malvicini Fontana e Scotti di S. Giorgio Della Scala su via al Teatro, Landi Pietra (distrutto), Zanardi Landi e Marazzani Visconti su piazza S. Antonino, Anguissola di Cimafava su via Giordani, Appiani d'Aragona Borromeo, Giacometti, Passerini e Giandemaria su via Scalabrini, Baldini e Scotti di Sarmato su via S. Siro. Fra questi solo i palazzi Douglas Scotti di Vigoleno, che si affaccia su piazzetta Tempio, e Anguissola di Cimafava sono di fondazione settecentesca³¹. Gli altri edifici sono il portato di interventi di ampliamento mediante l'acquisizione e l'accorpamento di singole unità.

Trasformazioni plurime e successive nel tempo non sempre consentono di ricostruire l'originario assetto di queste dimore e dei loro giardini. Una rilevante riforma edilizia che copre l'arco



³¹ ASPc, Archivio Douglas Scotti da Vigoleno, b.2365, vol. 102, *Narrativa della prima pietra posta nelle fondamenta della fabbrica del marchese Scotti da Vigoleno*, 1718; b. 2495, *Confesso fatto dall'aiutante Ignazio Cerri a favore di Filippo Maria Scotti*, 17 novembre 1730; ma si veda anche A. Còccioli Mastroviti, *Architettura come elemento di distinzione nobiliare nella Piacenza del Settecento: il palazzo del conte Filippo Maria Scotti da Vigoleno*, in "Strenna Piacentina" 1992, pp. 56-73; A. Còccioli Mastroviti, *L'architettura del Settecento e il palazzo del marchese Filippo Douglas Scotti di Vigoleno*, in *Il Palazzo della Prefettura di Piacenza*, a cura di F. Arisi, Piacenza 1995, pp. 69-128; L. Riccò Soprani, *Bartolomeo Rusca e Francesco Natali protagonisti di un capitolo affascinante del rinnovamento decorativo dei palazzi piacentini*, ibidem, pp. 131-159.

12. Palazzo dei marchesi Landi di Chiavenna sullo Stradone Farnese, Piacenza



13. Il portale di Palazzo Anguissola di Cimafova Rocca, Piacenza

14. Palazzo già dei conti Marazzani Visconti Terzi, Piazza S. Antonino, Piacenza, particolare

di oltre un secolo ed è pressoché esclusivamente privata, ad eccezione della monumentalità emergente dal contesto della pura stereometria del cinquecentesco palazzo del principe Farnese.

Committenza patrizia e *res aedificatoria* procedono infatti strettamente connesse dal Barocco dell'età dei Farnese alla tarda stagione neoclassica con i Borbone. La qualità degli interni e la dignità delle committenze ebbero punte elevate in Piacenza sul volgere del XVII e per tutto il XVIII secolo. Quella decisa volontà di *renovatio urbis*, già ricondotta a Pier Luigi Farnese, sembra riproporsi, ma con mutate valenze, nei programmi edilizi dell'aristocrazia. È del resto noto che né Francesco, né Antonio Farnese sostennero programmi e interventi edilizi concreti.

Indizi di palazzi, ritratti di città

Nella varietà dei linguaggi cartografici del Rinascimento e, in particolare, nella realizzazione della cartografia connessa a scopi cognitivi e operativi, si assiste alla produzione di iconografie sempre più fedeli degli ambiti territoriali e fluviali. Le raccolte cartografiche dell'Archivio di Stato di Parma e di Piacenza documentano in modo puntuale le opere, le tecniche di rilevamento e la relativa restituzione. Nel processo di progressiva definizione dell'immagine topografica si configurano gli ambiti della topografia, della cartografia, della corografia di cui ci parlava Claudio Tolomeo, e il tema "paesaggio" può essere rivisitato entro nuove coordinate³². Il paesaggio e l'edificato immaginari dell'antica *topothesia*³³ procedono da simbolo astratto a espressione di una tipologia, a sintesi grafica di corpi di fabbrica realmente costruiti. Lo testimoniano le carte del fiume Po disegnate da Alessandro Bolzoni e dal fratello Paolo. le mappe di Smeraldo Smeraldi (1553-1634), di G. Battista Barattieri (1601-1677)³⁴.

La perizia dei cartografi è strumento indispensabile per la gestione delle trasformazioni territoriali. Il paesaggio dei pittori e il paesaggio dei cartografi procedono, alla fine del Rinascimento, intersecandosi³⁵. Dal tardo Cinquecento al Settecento, l'arte della misura e l'arte della pittura procedono integrandosi verso la progressiva emarginazione della nota paesaggistica, verso la produzione di mappe connotate da un rigore geometrico proprio del

³² Per il paesaggio nella cultura artistica dell'antichità cfr. la voce *Paesaggio*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, V, Roma, 1963, pp. 816 ss. e il più recente G. Wataghin Cantino, *Veduta dall'alto e scena a volo d'uccello. Schemi compositivi dall'Ellenismo alla Tarda Antichità*, in «Rivista Italiana di Archeologia e Storia dell'Arte», n.s. 16, 1969, pp. 36 ss.

³³ Per la raffigurazione di paesaggi immaginari, *topothesia* nell'accezione di Servio e Lattanzio, cfr. A. La Rocca, *Lo spazio negato. Il paesaggio nella cultura artistica greca e romana*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, 2004, pp. 19-73.

³⁴ Per questi argomenti cfr. M. Pigozzi, *Il visibile racconto del mondo. Atlanti e libri di viaggio della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, in *Il visibile racconto del mondo. Atlanti e libri di viaggio della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, a cura di M. Pigozzi, Piacenza, 2008, pp. 1-54; A. Cöccioli Mastroviti, *Città e territorio nella cartografia*, ibidem, pp. 75-118.

³⁵ Per gli sviluppi della pittura di paesaggio oltre a E.H. Gombrich, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, 1973; G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, 1978, in part. pp. 105 ss.; per il taglio e per l'ottica metodologica si conferma imprescindibile la lettura di L. Puppi, *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, vol. Quarto, *Ricerche spaziali e tecnologie*, Torino, 1980, pp. 43-99. Cfr. anche A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, 1989; *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, a cura di R. Zorzi, Venezia, 1999; R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Bologna, 2001; *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*, Atti del Convegno (Cesenateco, 2002), a cura di A.M. Scanu, Bologna, 2004; e il recente C. Tosco, *Il paesaggio come storia*, Bologna, 2007 che affronta la questione "paesaggio" tracciando un percorso di metodo attraverso tre discipline: estetica, geografia, storiografia.

³⁶ M. Pigozzi, *L'apporto dell'architettura alla creazione del paesaggio bolognese e alla formazione dei tecnici locali. Dal controllo del territorio alla festa*, in *Memoria disegnata e territorio bolognese autori dal XX al XV secolo*, Atti delle Giornate di Studi Mengoniani (Fontanelice, 15 novembre 2003), a cura di A.M. Guccini, Bologna, 2004, pp. 95-130.

³⁷ Cfr. A. Cöccioli Mastroviti, *Il disegno della città nella cartografia: il caso di Parma*, in *La città opera aperta nel tempo*, Atti del Convegno di Studi (S. Gemignano, 28-30 giugno 2002), a cura di E. Mandelli, Firenze, Alinea, 2002, pp. 747-751.

³⁸ ASPc, *Mappe e disegni; Archivio Marazzani Visconti Terzi; Archivio Nicelli*.

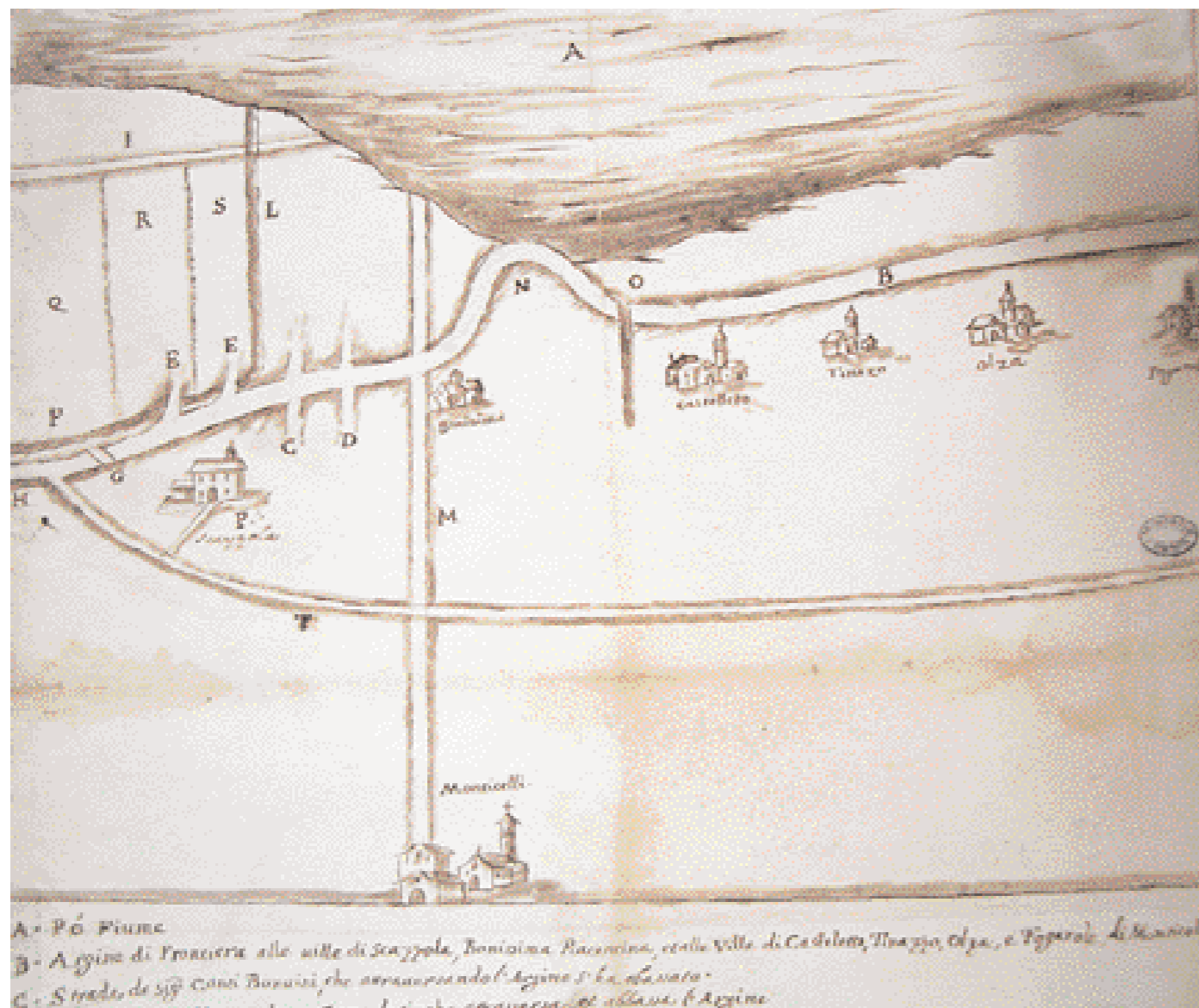
³⁹ Cfr. anche *L'immagine interessata. Territorio e cartografia in Lombardia tra Cinquecento e Ottocento*, cat. mostra di Milano, Como, 1984; per l'ambito locale, V. Poli, *Urbanistica, storia urbana, architettura*, cit.

perito agrimensore e del tecnico militare. Da rappresentazioni areali caratterizzate da tracce-contorno che delimitano gli elementi costitutivi, a restituzioni grafiche che visualizzano, qualificandole, le singole parti costruttive. Il metodo descrittivo diviene progressivamente più puntuale e nel nostro repertorio cartografico la traccia-contorno cede il passo alla traccia tessitura che ha un ruolo significativamente più rilevante. Suggerisce le caratteristiche delle superfici raffigurate e degli elementi architettonici presenti su di esse.

La rappresentazione del territorio nel Cinquecento è affidata ad architetti e a ingegneri militari, quindi ad agrimensori, le cui seducenti restituzioni grafiche corredate da dettagliate *legende* utili alla comprensione del territorio e dei tipi di insediamento, forniscono una registrazione territoriale facilmente comprensibile a chi, all'epoca, possedeva qualche nozione di geometria³⁶. Del resto, l'esigenza del proprietario di poter disporre di una puntuale documentazione del proprio patrimonio immobiliare, può essere interpretata come supporto indispensabile per il buon governo e conservazione dello stesso. La carta è testimonianza di sovranità, ma anche strumento di conoscenza per una migliore azione di controllo³⁷.

Oltre ai numerosi cabrei³⁸, sempre più precisi nel rendere riconoscibile l'immobile e l'identità del casato, ora caratterizzati dal permanere di stilemi antichi a testimoniare lo spessore storico della famiglia, ora arricchiti dall'adozione di codici linguistici moderni per sottolineare l'aggiornamento della committenza, una molteplicità di carte della città e del territorio, importanti per qualità grafica, documenta l'opera di controllo e di regimazione dei corsi d'acqua cui sovrintendevano ingegneri-architetti e periti pubblici³⁹.

Il confronto e il progresso delle conoscenze teoriche e pratiche in materia di governo delle acque, di tecniche di misurazione e di rilevamento urbano e territoriale per una traduzione cartografica, di intuizioni di idrodinamica era favorito dalla varia provenienza dei tecnici presenti a Corte. Stilano relazioni, perizie, resoconti, opere editoriali di natura diversa accompagnate da carte topografiche sempre più precise. Scrutata con occhio attento, la maglia idraulica del territorio farnesiano (fiumi perenni, il Po, canali dai profili geometrici rettilinei o tortuosi) regi-



15. Corso del fiume Po, particolare con i borghi di Olza, Fogarole, Tinazzo (Parma, Archivio di Stato)

stra una gamma numerosa di manufatti idraulici. Nella costruzione e nel sincronismo di tanti elementi regolatori erano insiti i segreti della navigazione fluviale e della produzione di energia idraulica, alla base dell'economia dei commerci a Piacenza⁴⁰. L'importanza del corso fluviale rappresentato che permetteva il trasporto di uomini e merci spiega la frequenza di queste carte e ribadisce il ruolo essenziale del fiume come rapida via di trasporto⁴¹. Ora raffigurato come asse di simmetria al centro della carta, ora con le ramificazioni degli affluenti che segnano la maglia territoriale entro cui si collocano città e castelli, il fiume e il territorio, con le sue caratteristiche produttive evidenziate con segni di immediata percezione che distinguono il bosco dai terreni incolti, dai campi seminati, sono protagonisti di una rappresentazione cartografica elaborata, con una tecnica sempre più sofisticata, dagli ingegneri di Corte. Si veda la bella carta che Domenico Valmagini, architetto di Corte, eseguì nel luglio 1691⁴², sulla quale raffigura i beni che i marchesi Landi delle Caselle e i Casati possedevano lungo il Po. Il fiume è reso con una cromia vivace che distingue l'estensione boschiva, le aree sabbiose, 16 e le tre isole⁴³.

Parallelamente a questa produzione cartografica legata a problemi idraulici, le vedute della città davano rilievo a *topoi* privilegiati, tendevano a offrire un "ritratto" di immediata percezione della città nel suo organismo complessivo: il palazzo Farnese con i giardini, il palazzo e la piazza del Comune, la cattedrale, la chiesa di S. Antonino, la cittadella di Pier Luigi Farnese. Prive di inserti allegorici o mitologici, di scale metriche e di punti di orientamento, di sottotitoli e di legende, queste vedute a volo d'uccello raffiguravano la città murata su un territorio di cui non precisano le peculiarità, in alcuni casi su un fondo bianco interrotto a nord dal corso del fiume Po⁴⁴. Sono raffigurazioni che non sempre rispecchiano l'effettiva distribuzione dell'edificato nobiliare, pur riportando l'andamento delle mura e il reale corso del canale Fodesta all'interno del perimetro urbano, come nelle rappresentazioni schematiche e limitate al solo perimetro fortificato di una città attraversata da numerosi canali, al cui interno sono indicate solo le chiese di S. Francesco e di S. Giovanni, "piazza Grande" e la "piazza mercantile"⁴⁵. Testimoniano la costruzione del territorio, l'interesse per disegnarlo, rappresentarlo in carte ri-

⁴⁰ È il caso della mappa eseguita dall'ingegnere camerale Marcantonio Morelli nel 1767, che visualizza sia l'andamento delle rete idrica (ASPr, *Mappe e disegni*, mappa 2172), sia la presenza su di essa di manufatti, alla quale aggiungo la nota mappa raffigurante un ramo del Po, di cui si conoscono la data e il nome dell'autore, il perito piacentino Gianantonio Tocchi. È ascrivibile a una vertenza o controversia circa la riparazione degli argini, problema che interessava uomini e "ville" del territorio.

⁴¹ M. Rossi, *Le vie d'acqua tra rilievo e disegno: l'assetto idraulico e le geometrie del paesaggio parmense*, in "Disegnare", a. XIV, 26/2003, pp. 62-71.

⁴² ASPr, *Ufficio dei Confini*, b. 142, disegno 556, in scala di trabucchi piacentini. P. Castignoli, C. Vela, *Trebbia*, cat. mostra di Piacenza, Piacenza, 1990

⁴³ ASPr, *Archivio Morando*, b. 9 e ASPr, *Mappe e disegni*, vol. 34/28. La carta del 1687, raffigurante il corso del Po presso Piacenza, di cui Valmagini fornisce esclusivamente parte del perimetro murario, nei pressi delle porte Fodesta e Borghetto, documenta l'attività dell'architetto, progettista dell'oratorio di S. Cristoforo (1685) e della chiesa delle Benedettine (1687), anche nel settore del rilevamento territoriale.

⁴⁴ Biblioteca Comunale Passerini-Landi, Piacenza (BCPc), *Piacenza città antichiss. In Lombardia di qua dal Po*, cass. 1, n. 19; *Plaisance*, cass. 1, n. 20; Piacenza, cass. 2, n. 9; *L'antichiss. e nobiliss. Città di Piacenza*, cass. 2, n. 2.

⁴⁵ BCPc, cassetto 2, n. 1

spettose della sua “geometria”. È un materiale sollecitante che invita a una indagine sulla rappresentazione dello spazio urbano e sulla sua restituzione reale, topograficamente attendibile, volta a rappresentare la città nella sua interezza⁴⁶. La profondità di campo consentita dalla tecnica della veduta a volo d’uccello non solo favorisce la diffusione delle rappresentazioni sistematiche dei luoghi del mondo, ma, nello specifico urbano, permette di stabilire i rapporti spaziali tra i luoghi rappresentati, fornisce uno strumento di informazione circa l’accessibilità e la topografia dei luoghi stessi. Anche l’iconografia di Piacenza gode di un’apprezzabile ricorrenza, potendo fruire di cartografi di corte e di uffici cartografici creati dai Farnese e incentivati dai Borbone. Da queste carte si ricavano interessanti informazioni sullo spazio costruito, attraverso codici e tecniche della rappresentazione che riflettono motivazioni diverse in rapporto all’esecutore - ingegnere, ingegnere militare, cartografo, tecnico al servizio della corte, agrimensore, cosmografo - alla committenza - sovrani, magistrature, istituzioni pubbliche, nobili, letterati - alle funzioni militari, amministrative, fiscali, progettuali e agli usi della restituzione di queste visioni di città, alle diverse componenti culturali, al crescente mercato dell’iconografia urbana attivato già alla fine del Cinquecento⁴⁷.

Prive di autore, carte sciolte forse facenti parte di un *liber urbium*, uno dei numerosi “teatri” di città, fortunato filone dell’iconografia urbana inaugurato nel 1576 a Colonia con il primo volume delle *Civitates orbis terrarum* di G. Braun e F. Hogenberg, e poi indicati con il termine atlanti, le grandi carte della Biblioteca piacentina, qualitativamente non omogenee, costituiscono veri e propri “ritratti” di città, le cui emergenze architettoniche sono ordinate su un ideale reticolo geometrico. Se analizzate con attenzione, tuttavia, consentono di formulare una prima, attendibile, fisiognomica urbana. È possibile tracciare un ritratto della città dei Farnese e delle sue emergenze architettoniche nell’arco di oltre due secoli di iconografia urbana. Carte di città, vedute urbane nelle quali è sempre raffigurato il fiume Po. Il Po scorre a nord, percorso da imbarcazioni e animato dai traffici mercantili, come ci documenta la bella veduta di Henricus Van Schoel, una delle più antiche e puntuali raffigurazione cartografiche a volo d’uccello della città (1590 c.)⁴⁸. “La nobilissima

⁴⁶ I primi, veloci, contributi al tema, in ambito locale, sono offerti da E. Nasalli Rocca, *Antiche piante topografiche di Piacenza*, in «Strenna Piacentina», 1926, pp. 50-57; E. Nasalli Rocca, *Antiche piante topografiche di Piacenza*, Piacenza, 1927, che riprende, ampliandolo, il lavoro pubblicato sulla «Strenna Piacentina» del 1926; *Società e cultura nella Piacenza del Settecento incisioni disegni mappe*, cat. mostra a cura di S. Pronti, Piacenza, 1979, in part. pp. 15-16

⁴⁷ M. Quaini, *L'Italia dei cartografi*, in *Storia d'Italia*, VI, Atlante, Torino, 1976, pp. 5-50, fa una puntuale distinzione fra i prodotti cartografici degli ingegneri militari e quelli del sapere «libresco, gestito da letterati e fondato sulla tradizione dotta...», la cit. è a p. 11, ma si veda anche D. Woodward, *Maps as prints in the Italian Renaissance*, The British Library, London, 1996, ora nella trad. it. D. Woodward, *Cartografia a stampa nell'Italia del Rinascimento: produttori, distributori e destinatari*, a cura di E. Casti, Milano, 2002; per il tema della descrizione del paesaggio e i suoi rapporti con la geografia cfr. F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, 1992; R. Salerno, *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Milano, 1995.

⁴⁸ BCPC, cass. 2, n. 14. Cfr. anche E. Nasalli Rocca, *Antiche piante topografiche di Piacenza*, in «Strenna Piacentina», 1926, pp. 50-57, la carta è a p. 51; F. Da Mareto, pp. 120-121, tav. 197; B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza*, Parma, 1984, p. 132; M. Pigozzi, *Architettura d'acqua in Piacenza dal Rinascimento all'Ottocento*, cit., pp. 11-28, p. 13.



16. DOMENICO VALMAGINI, Carta raffigurante i beni dei marchesi Casati e Landi, 1691 (Parma, Archivio di Stato)

città di Piacenza”, resa con segno morbido quale consente la tecnica dell’acquaforte, fornisce un ritratto della città con il complesso monumentale di palazzo Farnese e con il palazzo di Madama, i molti giardini e orti conventuali e monastici, presenti soprattutto a sud. Sono inoltre riconoscibili i complessi conventuali di S. Sisto a nord, di S. Maria di Campagna con l’attiguo ospedale a est, la cittadella farnesiana. Dalla metà del Cinquecento queste vedute prospettiche divulgheranno l’immagine della città ribadendo, nei due secoli successivi, la sagoma della cittadella di Pier Luigi Farnese collocata sull’alto del foglio, simbolico dominio sullo spazio urbano, ma anche la presenza delle mura, memoria del dominio visconteo e farnesiano.

Nelle vedute di van Schoel, di Francesco Valesio (fine secolo XVI)⁴⁹, di Matteo Florimi (fine secolo XVI) la trama dei percorsi è ancora riconoscibile nel compatto tessuto degli edifici. Questi “ritratti” di città costituiscono la base per la successiva produzione cartografica, piuttosto ripetitiva, all’interno della quale permane fino al Settecento inoltrato la divaricazione fra la densità dell’architettura e del costruito *intra moenia*, e la grande estensione prativa a ridosso delle mura.

Le piante a stampa rappresentano non solo le città come erano, ma come avrebbero dovuto essere. La carta si carica di un valore non semplicemente constattivo. Non descrive solo uno spazio, un avvenimento, ma un progetto. Contemporaneamente alle carte del mondo, si moltiplicano i ritratti di Piacenza, vedute in prospettiva che, partendo da osservazioni dirette, esibiscono caratteri sempre più attendibili. Riproducendo la forma della città, delineata dal tracciato dei bastioni, disegnando la rete viaria interna e le costruzioni principali o più emblematiche (la Cattedrale, il palazzo del Comune, il complesso di S. Sisto), documentano la densità delle aree edificate e di quelle libere. Celebrano la città.

Nell’evoluzione del vedutismo urbano, la bella pianta di Piacenza di Alessandro Bolzoni della sala capitolare della cattedrale (1627) ha precedenti illustri e, soprattutto, si colloca in un contesto di raffigurazioni urbane molto articolato⁵⁰. La rappresentazione adottata, a volo d’uccello, è piuttosto attendibile per quanto riguarda la situazione di strade e di canali. È l’immagine di una città murata al cui interno il cartografo rileva le emer-



⁴⁹ BCPc, Cass. 1, 13.

⁵⁰ L. Nuti, *L'immagine della città europea nel Rinascimento*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e la rappresentazione di città nell'Europa del Rinascimento*, cat. mostra a cura di G. Romanelli, S. Biadene, C. Tonini, Venezia, 1999, pp. 21-27.

17. MATTEO FLORIMI, *La nobilissima città di Piacenza* (1597?)



18. ALESSANDRO BOLZONI, *Pianta di Piacenza* (secolo XVII)

genze monumentali, preoccupandosi di indicare i nomi delle porte e di rilevare anche il castello, i rivi e i mulini. Il problema delle fortificazioni di Piacenza, così bene evidenziato dalla cartografia cinquecentesca, la realizzazione e l'ampliamento di nuovi sistemi difensivi che sempre più adottavano bastioni e ravelini, erano problemi noti all'ingegnere piacentino, che dedica il 19 Libro Quarto del suo trattato all'architettura militare.

La pianta di Bolzoni afferisce alla tipologia delle vedute dipinte a fresco su muro, il cui valore simbolico si apparta a quello delle carte mobili, oggetto di collezione. È una messa in scena della rappresentazione geografica della città in uno spazio sacro. Nel momento in cui l'immagine della città è inserita in una architettura o entro un dispositivo ornamentale sfarzoso, come nel nostro caso, al contenuto squisitamente geografico si aggiunge un messaggio implicito nel quale lo spazio rappresentato è connesso al potere temporale o spirituale, politico, culturale, militare.

Carte murali stampate e carte dipinte sui muri dei palazzi, afferiscono al clima di cultura e di tradizione dei mappamondi medievali e dei planisferi nautici del Rinascimento. Si qualificano come strumenti necessari all'esercizio del potere: politico, economico, religioso.

Nel Settecento la cura dell'immagine urbana e territoriale si rafforza con il moltiplicarsi delle rappresentazioni cartografiche della città. Credo si possa collocare in questo contesto la visualizzazione dei grandi palazzi patrizi tramandata dalle incisioni di Pietro Perfetti.

Alla metà del XVIII secolo, la bella pianta di Piacenza affrescata in una loggia dell'Arcivescovado non solo restituisce l'immagine di una città murata ricca di giardini, di orti e di acque, ma anche di prestigiose residenze nobiliari. Protagonisti di questa parata architettonica, gli esponenti della nobiltà che ora ricoprivano incarichi amministrativi, ora diplomatici anche presso la Corte. Ben 123 sono le dimore dell'aristocrazia elencate nell'affresco, i "suntuosi Palagi" ricordati nella descrizione ammirata di Salmon (1679-1767)⁵¹.

⁵¹ T. Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico e morale... scritto in inglese dal signor Salmon, tradotto in olandese e francese, ed ora in italiano*, In Venezia, presso Giovambattista Albrizzi, 1731-1766. A tav. 37 la Carta geografica dei territori di Pavia, di Lodi e di Piacenza.

Di origini mercantili e artigianali i Rota, di cui si hanno notizie a partire dal XVII secolo, abitavano dapprima nella parrocchia di S. Maria di Borghetto ove possedevano alcune case. Capostipite noto è Gian Francesco, nonno di Giacomo (+1724) e Giuseppe (+1702), creati nobili il 26 maggio 1699 quindi iscritti nella classe Fontana il 2 giugno dello stesso anno. Alla fine del Seicento la famiglia si trasferisce nella vicinia di S. Giovanni in Canale, ove non dovette risiedere a lungo se già nel 1749 Girolamo acquista il palazzo dei conti Platoni, posto nella vicinia di S. Simone, sull'attuale via S. Eufemia 13. Creato conte da Ferdinando di Borbone nel 1769 e subito iscritto nelle liste dei magnifici della classe Fontana il 22 gennaio 1770, Giuseppe (+1792), figlio di Giacomo, è l'artefice della rifabbrica del palazzo. A lui si deve l'avvio del cantiere di via S. Eufemia, asse viario che deriva il proprio nome dall'antico complesso ecclesiastico e monastico che sorge a nord di esso, in prossimità dell'intersezione con via Borghetto. Il tratto iniziale dell'attuale strada S. Eufemia era anticamente denominato cantone della Lepre⁵².

La vicenda storico-architettonica di questa prestigiosa residenza urbana è difficilmente ricostruibile per l'esiguità della documentazione storica e d'archivio, per la scarsità di letteratura scientifica su questo singolo monumento. Quello di palazzo Rota Pisaroni non è l'unico caso nel quale la frammentarietà del supporto documentario e di conseguenza la difficoltà di definire sicure soglie temporali, consentano di delineare l'andamento di un lungo processo di rinnovamento costruttivo, grandioso per impegno e risultati, senza ricondurlo a un unico disegno predeterminato. Allo stato attuale degli studi, in attesa di potere accedere alle fonti decisive, è possibile argomentare sui dati sicuri acquisiti e fare alcune supposizioni.

Al 1750 datano infatti alcuni documenti e una richiesta per occupare parte di suolo pubblico, inoltrata dal conte alla Congregazione di Polizia e Ornato della città. L'attuale edificio è il portato di un'operazione edilizia seguita all'acquisizione, nel 1748, di una vecchia casa di Giulio Platoni, consigliere ducale i cui figli ottennero il titolo di conti di Gravago. Il nuovo rango raggiunto dalla famiglia indusse Giuseppe ad intraprendere i lavori di demolizio-

⁵² L. Scarabelli, *Guida della città di Piacenza*, Lodi, 1841; G. Buttafuoco, *Guida di Piacenza*, Piacenza, 1842; G. Aurini, *Piacenza nei suoi monumenti*, Piacenza, 1908; A. Pettorelli, *Piacenza monumentale*, Piacenza, 1908; G. Aurini, *Guida di Piacenza*, Piacenza, 1924.

⁵³ ASPC, *Mappe e disegni*.

⁵⁴ A.M. Matteucci, *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, cat. mostra, vol. 2, Piacenza, 1979; A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza*, cit., pp. 104-111.

ne della vecchia casa, per costruire una più sfarzosa dimora. La lapide tuttora visibile sotto il balcone della facciata posteriore ricorda il committente, Giuseppe Rota, il ruolo da questi avuto nel rifacimento del palazzo, e la data MDCCLXII, che deve ritenersi conclusiva del cantiere. Nella volontà del promotore di tali ingenti lavori si coglie un chiaro progetto di consolidamento dell'immagine familiare e dinastica attraverso l'architettura. Dalla lettura degli inventari testamentari (1793) di Pietro Rota, sui quali sarà opportuno tornare in seguito, si ricostruiscono le vastissime proprietà a Mezzana Citra, a Vallera di Pittolo e a Vallera Puglia oltre Trebbia, la tenuta di Polignano e quella di S. Nazzaro, acquisita dal conte Niccolò Morandi (1780)⁵³.

Il palazzo fu abitato dai conti Rota fino al 1830, allorché fu acquistato dalla cantante Benedetta Rosmunda Pisaroni, che nella campagna piacentina possedeva la bella villa di Colonese, nei pressi di Grazzano Visconti. In seguito alla morte della Pisaroni, il palazzo subì vari passaggi di proprietà. Nel 1906 lo acquistò la Cassa di Risparmio.

Con palazzo Mandelli, palazzo Rota Pisaroni è una delle testimonianze più significative e rilevanti dell'architettura barocchetta a Piacenza⁵⁴. La facciata su via S. Eufemia, ritmata dalla presenza di sei assi di finestre disposte su tre ordini, impreziosite da mosse cornici in stucco, si anima per il sinuoso flettersi delle cornici marcapiano. Le finestre dell'ordine terreno si raccordano a quelle dell'interrato mediante grosse volute disegnate su tracce preesistenti. La presenza di carnosì stucchi evoca quelli impiegati nelle decorazioni del palazzo del marchese Bernardino Mandelli, su via Mandelli, 14. All'esterno il palazzo si presenta come mole chiusa, e preziosa, con i pieni predominanti sui vuoti, e la rigorosa disposizione dei finestrati, del tutto in linea con la coeva architettura nobiliare.

Caratterizzata da inserimenti lessicali di cultura lombarda, la facciata principale non è scandita dall'ordine architettonico che invece ritma il fronte sul cortile. Il fronte su via S. Eufemia spezza la continuità architettonica della quinta stradale in virtù di un ritmo compositivo dinamico, ma soprattutto per una soluzione architettonica maestosa, non consueta nelle facciate dei palazzi nobiliari, che in palazzo Rota Pisaroni assume particolare singolarità grazie all'eleganza dei dettagli, al grado di lavorazio-



21. Il fronte su via S. Eufemia di Palazzo Rota Pisaroni

22. Lapide con la data "MDCCLXII", Palazzo Rota Pisaroni



23. Particolare del portale e del balcone del piano nobile di Palazzo Rota Pisaroni

24. Fronte sul cortile d'onore di Palazzo Rota Pisaroni





25. Particolare del fronte sul cortile d'onore di Palazzo Rota Pisaroni

ne dei materiali e alla distribuzione degli elementi architettonici, nella gerarchia funzionale e rappresentativa del palazzo⁵⁵. L'attenzione per il dettaglio decorativo svolta sul tema della concatenazione verticale delle aperture rivela un architetto capace di raffinate soluzioni. La semplicità e la linearità della fascia marcadavanzale dell'ordine terreno non trovano riscontro nei due ordini superiori, ove la fascia che corre sotto le finestre presenta un andamento plastico, fatto di concavità e convessità al piano nobile, e un andamento ancora più morbido nell'ultimo ordine. La rigidità sembra essere contraddetta anche nel portale di ingresso le cui carnose volute, poste a sostegno del soprastante balcone, sono disposte "per angolo", in esibito ossequio al dettato bibienesco. E Domenico Cervini, il professionista cui è stata di recente ribadita la paternità progettuale del palazzo, è architetto di cultura bibienesca, come peraltro confermano le scelte adottate in altri suoi progetti certi, fra i quali quelli per la scala nobile del palazzo dei marchesi Baldini su via S. Siro 72-76. Non si conosce con esattezza il suo percorso formativo, né sono emerse le tracce concrete del suo operato, ed anche negli studi recenti è ricordato come professionista di ambito bibienesco.

Il fronte di palazzo Rota Pisaroni evidenzia la ricerca di un linguaggio fondamentalmente rinnovato e aggiornato, cui non erano estranee le scelte della committenza. Le istanze innovative potrebbero essere state suggerite da considerazioni di prestigio, rese possibili da considerazioni economiche. Il fronte su via S. Eufemia sembra infatti porsi in competizione con i grandi palazzi della tradizione barocca lombarda, assumendoli come modello, ma declinandoli secondo influenze e stimoli di cultura emiliana e bibienesca. Si può assentire con Giorgio Fiori ed ipotizzare la presenza nel cantiere del palazzo di Domenico Cervini (Piacenza, 1689-1756), architetto largamente documentato a Piacenza nella prima metà del XVIII secolo⁵⁶. Autore di "magnifici apparati" che le fonti ricordano molto apprezzati, Domenico Cervini risulta firmatario di numerose perizie relative a palazzi pubblici e privati. La sua sapienza progettuale sarebbe comprovata anche da altre testimonianze: la bella scala di palazzo Tedaldi di via Poggiali, della casa di via S. Giovanni 26⁵⁷, la scala del palazzo Scribani di via Scalabrini 26, e lo scenografico scalone di palazzo Mulazzani Maggi di via S. Giovanni 15, caratte-

⁵⁵ G.P. Scavezzi, *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche*, Roma, 1983; N. Marconi, *Edificando Roma barocca. Macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVIII secolo*, Roma, 2007.

⁵⁶ G. Fiori, *Architetti, scultori e artisti minori piacentini*, in "Bollettino Storico Piacentino", 1971, pp. 54-70; M. Barbieri, *Cervini Domenico*, scheda in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, cat. mostra di Piacenza, Piacenza, 1979, pp. 93-95; A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza*, cit., passim.

⁵⁷ L. Summer, *Una casa settecentesca di origine medievale in via S. Giovanni 26*, in "Strenna Piacentina", 1985, pp. 44-47.



26. Ingresso principale di Palazzo Rota Pisaroni



27. Palazzo Mandelli, Piacenza



28. Ingresso di Palazzo Mandelli

⁵⁸ G. Fiori, *Architetti, scultori e artisti minori piacentini*, cit., pp. 54-70; M. Barbieri, *Buzini Simone*, scheda in *Società e cultura*, cit., pp. 91-92.

⁵⁹ "D. Joseph Rota aedem hanc a fundam erexit ornavit perfecit a. MDCCLXII"

⁶⁰ A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza*, cit., p. 108.

⁶¹ Sull'organizzazione spaziale e distributiva del palazzo in alta Italia cfr. A. Scotti, *Aspetti dell'abitare in Italia nel XVI secolo*, Milano 2000, e *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, a cura di A. Scotti, A. Rossari, Milano, 2005; importante il recente studio di P. Ferrario, *La "Regia Villa". Il Castellazzo degli Arconti fra Seicento e Settecento*, Dairago, 2000. Per lo specifico contesto piacentino della cultura dell'abitare sussiste una interessante documentazione. Si cfr. A. Còccioli Mastroviti, *Dinamiche residenziali, decoratori, collezionisti a Piacenza fra Settecento e Ottocento: casati aristocratici e famiglie notarili*, in *Cose piacentine d'arte offerte a Ferdinando Arisi*, a cura di V. Anelli, Piacenza, 2005, pp. 219-257; A. Còccioli Mastroviti, *Caratteri distributivi, ambienti, decorazioni e arredi del palazzo nobiliare nell'età di Gaspare Landi*, in *Gaspare Landi tra Sette e Ottocento*, Convegno Storico in memoria di Antonio Manfredi (Piacenza, 16 gennaio 2005), Piacenza, 2006, pp. 43-76; A. Còccioli Mastroviti, *Documenti inediti per il sistema delle residenze nobiliari e la magnificenza del casato a Piacenza nell'età di Lotario Tomba*, in *Un nuovo teatro applauditissimo. Lotario Tomba architetto e il teatro Municipale di Piacenza*, Atti della giornata di studi (Piacenza, 4 dicembre 2004), a cura di G. Ricci, V. Anelli, Piacenza, 2007, pp. 167-207.

rizzato da un accentuato andamento obliquo delle rampe, enfatizzano la soluzione messa a punto in palazzo Baldini su via S. Siro 72-76.

Fiori ricorda anche il ruolo di Simone Buzzini (Piacenza, 1682-1750) nella fase iniziale del cantiere del nostro palazzo⁵⁸. Mastro muratore più volte documentato nei principali cantieri dell'edilizia privata della città, nel 1750 Buzzini risultava creditore dei Rota di una somma stabilita da una perizia stilata da Cervini. Poiché solitamente era l'architetto che fissava i compensi per i muratori e i capi mastri del cantiere, secondo lo studioso a Domenico Cervini si dovrebbe ragionevolmente ascrivere la paternità progettuale della monumentale dimora di via S. Eufemia, i cui lavori terminarono nel 1762, come conferma l'iscrizione ancora leggibile posta in corrispondenza del balcone sul cortile d'onore, sei anni dopo la morte dell'architetto⁵⁹. In assenza di riscontri documentari e di testimonianze di archivio che possano confermare la paternità all'architetto Cervini, ed assegnare un ruolo operativo a Simone Buzzini, si deve sottolineare l'eleganza del disegno dei ferri battuti del balcone esterno, dall'incisivo andamento mistilineo, ricondotti dalla Matteucci alla bottega di Lucio Sottili⁶⁰, l'artigiano cui spettano anche i cancelli del Collegio Alberoni (1760). Ad una bottega ancora anonima si devono invece i ferri battuti del cancello e quelli del balcone sul cortile, che sembrano ispirati a un gusto più francesizzante.

29-30

In pianta l'edificio sembra seguire il modello del palazzo tradizionale, con un cortile principale e un loggiato su due lati. Si dovrà tuttavia sottolineare che lo schema tipologico e la geometria dell'impianto non sono dichiarati all'esterno e, soprattutto, anche l'organismo architettonico di palazzo Rota Pisoni, come avviene per molti edifici storici edificati su preesistenze, e che hanno subito nel tempo modifiche interne, presenta notevoli difficoltà di lettura, determinate dalla presenza di elementi eterogenei per datazione, nonché dalla limitatezza delle informazioni sui materiali costitutivi. La mancanza di inventari coevi non consente di ricostruire l'originaria distribuzione interna degli ambienti⁶¹. Ciò nonostante è possibile enucleare i momenti fondamentali della storia attorno a tre fasi, l'ultima delle quali riconducibile agli interventi progettati dallo studio Franco Albini e Franca Helg di Milano (1973), che ha comportato la costruzione del nuovo corpo di



29. Cancelli al cortile d'onore di Palazzo Rota Pisaroni



30. Fronte sul cortile d'onore di Palazzo Rota Pisaroni, particolare

fabbrica negli anni 1971-1974. Il palazzo venne collegato con la restante parte del complesso e disimpegnato sui vari livelli per mezzo di una scala circolare fino al secondo piano, di una scala con più rampe ad andamento rettilineo per accedere al sottotetto, e di due ascensori. In conseguenza di questi lavori, è parzialmente mutato l'assetto distributivo degli spazi interni.

Molto diversa appare la facciata interna del palazzo che si articolava su un impianto ad U, secondo uno schema distributivo piuttosto diffuso nelle residenze urbane e nelle architetture di villa della vicina area lombarda. All'interno di un sistema compositivo così controllato, il palazzo esibisce elementi che dinamizzano l'impianto consueto. A cominciare dal cortile. La documentazione catastale reperita⁶² rende ragione di uno schema compositivo in origine articolato su due cortili, quello d'onore, tuttora esistente, e il cortile di servizio, spazi separati da una struttura muraria sulla quale nei primi anni del Novecento Francesco Ghittoni aveva dipinto un fondale prospettico di cui si conserva la testimonianza pittorica in collezione privata⁶³. Qui un portico di cinque campate su colonne in granito, ha verosimilmente suggerito al progettista di proporre per analogia, al piano nobile, un loggiato e una scansione con paraste di ordine ionico. 31 Si dovrà sottolineare la peculiarità tipologica del cortile del palazzo, caratterizzato da un portico sul lato sinistro e da uno sul fronte verso strada. Una situazione analoga si registra in altre 32 13 dimore nobiliari, fra le quali ricordo palazzo Tedaldi su via della Croce, 2, il complesso di palazzo Selvatico sullo stradone Farnese 23-27, palazzo Cigala Fulgosi di via Scalabrini, 49 e palazzo Sanseverino di via S. Giovanni 38⁶⁴. Al cortile si accede dal grande androne carraio che sottolinea l'assialità principale dell'edificio sia nell'impaginazione della facciata, sia rispetto allo schema di distribuzione degli spazi interni. Il portico a cinque campate, ortogonale all'asse compositivo retto del palazzo, conduce allo scalone principale, situato in posizione laterale. Di particolare qualità e interesse risultano l'inattesa posizione dello scalone, il cui avvio non è percepibile dall'esterno, e il suo impianto. All'interno il palazzo è infatti caratterizzato dall'inconsueto snodarsi dello scalone. Articolato in tre rampe, la prima di cinque gradini, le altre due di tredici gradini, conduce a due ingressi distinti, l'uno che immette direttamente al salone d'ono-



⁶² Cfr. l'intervento di Angelo Benzi in questo volume.

⁶³ F. Arisi, *Cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza, 1985, p.13; A.M. Matteucci, A. Stanzani, *Architetture dell'inganno. Cortili bibienschii e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, cat. mostra di Bologna, Bologna, 1991, pp. 358; A. Cöccioli Mastroviti, *La scena vegetale a Piacenza dal barocco all'età romantica*, Piacenza, 1995, p. 168. La tradizione dei fondali prospettici dipinti nei giardini ebbe larga diffusione anche nelle dimore storiche di Piacenza, come confermano le testimonianze superstiti relative ai palazzi Costa, Bertamini Lucca e Anguissola di Podenzano.

⁶⁴ L. Summer, *I cortili porticati a Piacenza*, in *Cose piacentine d'arte offerte a Ferdinando Arisi*, a cura di V. Anelli, Piacenza, 2005, pp. 77-98.

31. Il portico sul cortile d'onore di Palazzo Rota Pisaroni



32. Portico di Palazzo Rota Pisaroni

33 Particolare del corpo di fabbrica che ospita la scala d'onore di Palazzo Rota Pisaroni



34. Avvio della scala d'onore di Palazzo Rota Pisaroni

35. Scala d'onore di Palazzo Rota Pisaroni, particolare al primo pianerottolo



36. Volta affrescata della scala d'onore di Palazzo Rota Pisaroni

re, a doppio volume, che fortunatamente conserva intatta l'originaria organizzazione del ricco complesso decorativo, l'altro all'appartamento privato. Lo schema della "scala libera" esibisce in questo caso notevoli varianti rispetto ad altre soluzioni - per esempio quella adottata nel palazzo di via Garibaldi - e riduce l'affacciamento sul cortile al solo pianerottolo, che risulta così fulcro dell'intera composizione. È questo uno degli esempi più vivaci delle variazioni formali sul tema androne-cortile-scalone nella Piacenza della metà del Settecento, che potrà essere ulteriormente approfondito soprattutto in relazione alle soluzioni messe a punto nelle dimore nobiliari di Genova, dilatando l'ambito dei possibili modelli.

Dall'atrio e dal cortile d'onore il percorso degli ospiti illustri proseguiva lungo lo scalone fino a raggiungere il salone da ballo al piano nobile sul cui ricco apparato ornamentale si intrattengono Paola Riccardi e Ferdinando Arisi. Particolarmente sontuosi, gli affreschi e lo stucco giocano il ruolo essenziale nella configurazione di questi ambienti, e dichiarano la peculiarità della committenza in termini di politica artistica e culturale. Nel contesto dell'architettura nobiliare lo scalone inteso come elemento connettivo di quel sistema di celebrazione dello stato sociale giocato tra la ricercatezza della corte d'onore e lo sfarzo dei saloni, si pone sovente come fulcro della composizione planimetrica. È quanto si verifica nei palazzi Baldini, Costa, Anguissola 37-39 di Grazzano. Nell'ambito della cultura residenziale, l'attenzione si concentra sulle nuove valenze scenografiche privilegiate dalla ricerca architettonica tardobarocca non solo italiana.

Se si indaga il coevo contesto italiano e si analizzano alcune delle più significative realizzazioni condotte nei principali stati italiani, entro il primo trentennio del Settecento, un periodo di straordinaria e intensa attività edificatoria, si dovrà riconoscere che in diversi casi le ricerche svolte in questi decenni si pongono in continuità con quanto avviato negli ultimi decenni del Seicento. Oltre alle celebri e celebrate esperienze romane scandite da progetti quali quelli per palazzo Doria Pamphili al Corso e per palazzo Corsini alla Lungara⁶⁵, i più importanti ambiti culturali italiani sono segnati dall'elaborazione di innovative articolazioni spaziali e repertori formali. La sperimentazione di nuove, sfarzose spazialità e di insoliti percorsi architettonici, giocati sul sistema

⁶⁵ G. Carandente, *Il palazzo Doria Pamphili*, Milano, 1975; E. Borsellino, *Palazzo Corsini alla Lungara. Storia di un cantiere*, Fasano, 1988; T. Manfredi, *Funzione e rappresentazione nell'insediamento dei Corsini a Roma e Anzio*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, a cura di Simoncini, 2 voll., II, Firenze, 1995, pp. 399-411



37. FERDINANDO GALLI BIBIENA (att.), lo scalone d'onore di Palazzo Costa

38. Lo scalone d'onore di Palazzo Bertamini Lucca



39. COSIMO MORELLI, lo scalone d'onore di Palazzo Anguissola di Grazzano, particolare

atrio-cortile-scalone, conobbe una vasta gamma di soluzioni. Nel Piemonte del dopo Guarini (1624-1683), con le originalissime ricerche condotte da Michelangelo Garove (1650-1713) e da G. Giacomo Plantery (1680-1756)⁶⁶, e con i progetti di G. Battista Scapitta per palazzo Gozzani di Treville a Casale Monferrato tra il 1710 e il 1714⁶⁷, nella Bologna dei palazzi senatori ove la magnificenza legata alla cultura architettonica romana si riflette nel cantiere del palazzo del conte Marc'Antonio Ranuzzi, ambasciatore del Senato cittadino presso la corte papale (1654-1659), quindi dignitario di casa Medici. Un cantiere nel quale sono coinvolti nomi prestigiosi: Carlo Fontana, Gian Giacomo Monti, Paolo Canali e Giuseppe Antonio Torri, autore del modellino ligneo (1688) dello scalone⁶⁸. Sarà Torri a dirigere il cantiere anche oltre il 1695. La riconosciuta esemplarità del corpo scale di palazzo Ranuzzi fu tale da ispirare la scala della residenza fiorentina Neri Corsini. In continuità con le soluzioni ideate da Paolo Canali per lo scalone di palazzo Fantuzzi negli anni ottanta del Seicento, di Gian Giacomo Monti per lo scalone di palazzo Marescotti (1680), si pongono le ricerche progettuali messe a punto con straordinaria sapienza nei primi decenni del Settecento da Alfonso Torreggiani (1683-1764) e da Carlo Francesco Dotti (1678-1759) cui è attribuito lo scalone di palazzo Davia Bargellini (1730), ma anche da Francesco Maria Angelini (1680-1731) nel cantiere del prestigioso palazzo Aldrovandi di via Galliera⁶⁹.

L'elaborazione di complessi e articolati scaloni d'onore e l'impaginazione dello spazio dipinto con estesi cicli di quadrature sono riconosciuti punti di forza dell'architettura nobiliare emiliana. Ferdinando (1657-1743) e Francesco Galli Bibiena (1659-1739), da Bologna a Parma a Piacenza hanno inciso in modo esemplare e unificante sui territori dell'ex ducato farnesiano, ben oltre la frammentazione politica dell'attuale regione. La "veduta per angolo", dalla pittura di quadratura alla scenografia alle invenzioni degli scaloni impostati secondo nuovi, scenografici criteri progettuali, come bene documentano le testimonianze delle sca-
40-43 le dei palazzi Baldini e Somaglia, e del Casino Nicoli Scribani a Sant'Antonio a Trebbia (fig. 5), oggi nel Comune di Piacenza, unitamente alla straordinaria soluzione che Giuseppe Cozzi ha messo a punto in palazzo Terny de Gregori a Crema, attestano come anche realtà lontane da Roma e dalle città capitali, abbia-

⁶⁶ *Le case e i palazzi di Torino raccontano*, a cura di P.L. Bassignana, Torino, 2000

⁶⁷ A. Castelli, D. Roggero, *Casale. Immagine di una città*, Casale Monferrato 1986

⁶⁸ Lo ricorda M. Pigozzi, *I luoghi dell'abitare della classe senatoria bolognese fra Seicento e Settecento*, cit., pp. 35 ss.

⁶⁹ A.M. Matteucci, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna 1968; A.M. Matteucci, F. Montefusco Bignozzi, C. De Angelis, P. Nannelli, *Palazzo Marescotti Brazzetti*, cit., 1984; M. Pigozzi, *Il palazzo bolognese degli Aldrovandi, "domus sapinetiae"*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, Atti del Convegno (Firenze, 9-11 giugno 1994), 2 voll., vol. I, Firenze, 1995, pp. 253-271; D. Lenzi, *Palazzi senatori a Bologna fra Sei e Settecento*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, pp. 229-252.



40. Scala d'onore di Palazzo Cavazzi della Somaglia, Piacenza

41. Scala d'onore di Palazzo Cavazzi della Somaglia, Piacenza



42. FRANCESCO NATALI, Decorazione a quadratura della volta del vano sca-
la, Palazzo Cavazzi della Somaglia

43. La scala d'onore nel palazzetto di via San Giovanni 26



no creato invenzioni di assoluta rilevanza sia nelle articolazioni spaziali, sia nell'elaborazione di un linguaggio rivoluzionario e innovativo. Lo aveva recepito, per primo, e senza preclusioni cronologiche, Piero Gazzola (Piacenza, 1908-Verona, 1979) che alla fine degli anni trenta del Novecento aveva accolto l'invito di Giulio Ferrari⁷⁰ a indagare "gli scaloni dei palazzi piacentini". Gazzola per primo (1938) individua tangenze e affinità con le soluzioni elaborate in ambito veneto, nelle dimore di Lucca e di Palermo⁷¹. Riferimenti proposti con proprietà e con dovizia di dettagli. Per primo sottolinea l'importante influenza degli architetti-scenografi, con il riferimento esplicito a Ferdinando Galli Bibiena, "che nei secoli XVII e XVIII, auspice la gloriosa Bologna, disseminò per ogni dove sontuosi edifici"⁷².

Si dovranno infatti attendere gli studi prodotti in occasione del Convegno di Tours del 1979, sul tema dell'evoluzione della scala nell'architettura del Rinascimento, per un primo inquadramento delle complesse problematiche inerenti lo scalone nel palazzo nobiliare e nella dimora del principe⁷³.

Ancorché limitato all'analisi delle sole residenze nobiliari cittadine, lo studio di Piero Gazzola si è rivelato imprescindibile base di partenza per tutte le successive indagini sull'architettura dal barocco all'età neoclassica. Le sue riflessioni e l'attenzione, precoce negli anni trenta del Novecento, alle soluzioni progettuali dell'età barocca, si sono riconfermate metodologicamente corrette e analiticamente opportune. Dopo una breve introduzione dedicata all'evoluzione della scala dall'antichità al Quattrocento, ricordando anche lo scalone scomparso del palazzo Gotico, Gazzola fornisce la prima trattazione su sei esempi di scale del Rinascimento, per procedere poi all'analisi delle testimonianze sei e settecentesche. 25 casi in tutto. Non è una semplice schedatura la sua, ma una attenta indagine, premessa necessaria al censimento per la conservazione e la tutela di questa tipologia.

Lo studio è pubblicato su "La Strenna dell'anno XVI", così si chiamava all'epoca l'attuale "Strenna Piacentina", con il corredo di 20 fotografie in bianco e nero, disposte a centro pagina. La parte riservata all'architettura della scala dell'età barocca si apre con lo straordinario esempio dello scalone del palazzo dei marchesi Baldini, scenografica testimonianza di un progetto che Fiori e Matteucci⁷⁴ hanno attribuito alla sapienza progettuale di

⁷⁰ G. Ferrari, *Atrii e scale in alcuni palazzi piacentini del '600 e '700*, in "Bollettino Storico Piacentino" I, 1906, pp. 275-277.

⁷¹ P. Gazzola, *Gli scaloni dei palazzi piacentini*, in "La Strenna dell'anno XVI", 1938

⁷² P. Gazzola, *Gli scaloni dei palazzi piacentini*, cit., pp. 5-54, p. 16.

⁷³ *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours (22-26 mai 1979), Paris, Picard, 1985; nel contesto della cultura emiliana gli studi di A.M. Matteucci, *Architettura e scenografia: reciproche influenze in sistemi affini*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, cat. mostra (1979) di Bologna, Bologna, Alfa, 1980, pp. 3-15; A.M. Matteucci, *I Galli Bibiena nell'architettura del Settecento*, in *I Galli Bibiena: una dinastia di architetti e scenografi*, a cura di D. Lenzi, Bibbiena, 1997, p. 35-54; A.M. Matteucci, *Bologna città di palazzi*, in *Il sistema delle residenze nobiliari*, cit., pp. 235-242; di M. Pigozzi, *Palazzo Magnani: la ricerca di una "domus"*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Béguin, Napoli, Paparo, 1999, pp. 267-281; M. Pigozzi, *Il palazzo bolognese degli Aldrovandi, Domus Sapientiae*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, cit., pp. 253-271; M. Pigozzi, *I luoghi dell'abitare della classe senatoria bolognese fra Seicento e Settecento: i Marescotti e gli Aldrovandi*, in "Arte lombarda", N.S. 141.2004, 2, pp. 35-46; 2004; M. Pigozzi *Le gallerie degli Arcadi bolognesi: dall'allegoria alla storia*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, cit., pp. 243-256.

⁷⁴ A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza*, cit., pp. 240-252; A. Còccioli Mastroviti, *Le quinte dell'abitare: il palazzo dei marchesi Baldini. Architettura e decorazione di una dimora aristocratica del Settecento a Piacenza*, in "Strenna Piacentina", 1993, pp. 56-72.

⁷⁵ M. Barbieri, *Cervini Domenico*, scheda in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, cit., pp. 93-95; G. Fiori, *Il centro storico di Piacenza. Palazzi, case, monumenti civili e religiosi. Il primo quartiere di Piacenza degli Scotti o di S. Giovanni in Canale*, 3 tomi, t. III, Piacenza, 2005, passim; G. Fiori, *Il centro storico di Piacenza. Palazzi, case, monumenti civili e religiosi. Il secondo quartiere di Piacenza degli Anguissola o di S. Antonino*, t. IV, Piacenza, Tep, 2006; G. Fiori, *Il centro storico di Piacenza. Palazzi, case, monumenti civili e religiosi. Il terzo quartiere di Piacenza o di S. Eufemia*, t. V, Piacenza, Tep, 2007;

⁷⁶ P. Gazzola, *Gli scaloni*, cit. p. 24.

⁷⁷ M. Giuffrè, *L'eredità di Giovanni Biagio Amico. Note su Andrea Gigante e sullo scalone di palazzo Bonaria a Palermo*, in *Giovanni Biagio Amico (1684.1754). Teologo, architetto, trattatista*, Atti delle giornate di studio (Trapani, 8-10 marzo 1985), Roma, 1987, pp. 57-65; S. Piazza, *Architettura e nobiltà. Palazzi del Settecento a Palermo*, Palermo, 2005, p. 138.

⁷⁸ A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza*, cit., ad vocem.

⁷⁹ A. Pettorelli, *Il palazzo dei conti Maggi, ora Costa*, in "Strenna dell'anno XV", 1937, pp.153-158.

⁸⁰ P. Gazzola, *Gli scaloni*, cit., p. 28.

⁸¹ A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza*, cit., pp. 278-282; A. Còccioli Mastroviti, *Architettura come elemento di distinzione nobiliari nella Piacenza del Settecento: il palazzo del marchese Filippo Maria Douglas Scotti di Vigoleno*, in "Strenna Piacentina", 1992, pp. 56-73; A. Còccioli Mastroviti, *Quadraturismo e ornato a Parma e a Piacenza nel Seicento: sviluppo e trasformazione di modelli*, in *La pittura del Seicento in Emilia Romagna*, a cura di L. Fornari Schianchi, J. Bentini, tomo II, Bologna, 1993, pp. 169-181; A. Còccioli Mastroviti, *L'architettura del Settecento e il palazzo del marchese Filippo Douglas Scotti di Vigoleno*, in *Il Palazzo della Prefettura di Piacenza*, a cura di F. Arisi, Piacenza, 1995, pp. 69-128.

Domenico Cervini, architetto allievo di Ferdinando Galli Bibiena⁷⁵ cui pare di potere plausibilmente ricondurre, come poc'anzi si diceva, anche l'ideazione progettuale di palazzo Rota Pisoni.

Saranno tuttavia le riflessioni sulle scale dei palazzi Scribani Chiappini di via Scalabrini 26, Scotti da Vigoleno (attuale Prefettura) su via S. Giovanni 17, Costa e Anguissola di Grazzano, entrambi su via Roma, maggiormente incisive sugli sviluppi degli studi successivi. Non limitandosi a sottolineare la modernità e/o la teatralità della ricerca progettuale che ha fatto degli scaloni di tante dimore di Piacenza uno dei punti salienti dell'architettura residenziale emiliana, Gazzola per primo riconosce criteri compositivi e componenti innovative per il contesto cittadino, individua affinità e tangenze con alcune soluzioni di progetto messe a punto a Palermo, a Lucca, a Roma. Per la scala di palazzo Scribani Chiappini propone "l'accostamento con il fastoso scalone"⁷⁶ di palazzo Bonagia a Palermo, tradizionalmente identificato come prima prova progettuale di Andrea Gigante⁷⁷. La citazione ha trovato concorde la Matteucci che nel suo *Palazzi di Piacenza dal barocco al neoclassico*, più volte ha confermato le argomentazioni di Gazzola⁷⁸. È opportuno rileggere le riflessioni critiche sullo scalone di palazzo Costa. Sulla scorta di un precedente suggerimento di Arturo Pettorelli⁷⁹, sia Gazzola (1938), sia la Matteucci (1979) ne avvicinano lo schema planimetrico a quello del lucchese palazzo Controni. Si leggano poi le osservazioni relative allo scalone di palazzo Douglas Scotti di Vigoleno. L'andamento a pozzo "attorno a un vano centrale aperto a giorno a foggia di cavedio"⁸⁰, inedito nel contesto locale, avvicina la scala del palazzo del marchese Filippo Douglas Scotti di Vigoleno a soluzioni romane. In tutti questi casi dunque diverse componenti si fondono e arricchiscono opere che si distinguono per complessità e originalità compositiva. La cultura romana riconosciuta nell'invenzione progettuale dello scalone Douglas Scotti di Vigoleno, filtrata attraverso la corte Estense di Modena ove all'epoca era attivo il romano architetto Bartolomeo Avanzini, sarà ulteriormente precisata⁸¹. Il persistente protagonismo della scala che fa dell'architettura nobiliare farnesiana, soprattutto piacentina, un'alterità eccellente, ripropone in palazzo Rota Pisoni una soluzione esemplare nella sintesi vitruviana di *firmitas, utilitas, venustas*. Palazzo Rota Pisoni, come le monumentali residenze dei marchesi Baldini, Mandelli, Malvicini

Fontana da Nibbiano, Mulazzani Maggi, le dimore dei conti Douglas Scotti da Vigoleno, hanno offerto un innovativo contributo all'architettura residenziale urbana fra Seicento e primo Settecento. Nello stesso periodo ricadono alcune delle più imponenti ristrutturazioni delle dimore genovesi (palazzo Balbi Durazzo), milanesi (palazzo Cusani, dal 1694) e venete, incentrate sull'inserimento di grandi scaloni e di saloni da ballo coperti a volta, tipologia nuova per l'ambiente veneziano. Nel contesto dell'architettura residenziale infine non si deve trascurare l'influenza esercitata dai trattati di Charles d'Aviler (1691), di C. Etienne Briseux (1728-29, di J. Francois Blondel (1738-39) sul tema della ricerca della *commodité* e della *distribution*, cui da tempo si interessavano, con successo, gli architetti francesi.

La singolarità di questa e di altre soluzioni messe a punto nel sistema atrio-scalone-galleria, precocemente individuate da Gazzola, sono state approfondite e riproposte con ulteriori argomentazioni, in una più ampia indagine estesa alle circa 120 dimore nobiliari piacentine e alle ville della campagna⁸², e hanno sollecitato anche chi scrive a proseguire sulla strada percorsa da Gazzola, nella complessità dei problemi e nell'ampliarsi della mappa tematica all'interno della quale gioca un ruolo di primissimo piano la committenza, la classe nobiliare responsabile del variare d'assetto del palazzo, soggetto alle trasformazioni che il mutare dei costumi, dei cerimoniali e delle disponibilità economiche impongono.

A palazzo Rota Pisaroni, senza essere uno degli esempi più vivaci delle variazioni formali su tema atrio-cortile, l'ingresso bene si colloca nella ricerca tipologica del tempo: una soluzione architettonica di còlta modernità per un tema condizionato dall'irregolarità del sito. Non ci troviamo di fronte al gioco chiaroscurale del sistema androne-cortile-giardino di palazzo Costa e alla sua scenografica spazialità, tuttavia non possiamo non apprezzare l'equilibrio della ricerca progettuale delle arcate e della scala sul cortile, la dimensione diaframmata che questa crea. Non solo sorprende la sontuosa scala a rampe contrapposte, ma soprattutto il pianerottolo, loggia e palco contemporaneamente. Il progettista della scala ha individuato nel linguaggio classico dell'architettura gli elementi più consoni a variazioni significative, raggiungendo esiti di magnificenza architettonica. Dopo i primi cinque gradini lo scalone si apre su due rampe simmetriche e opposte che, utilizzando una scenografica disposizione delle luci, accompagnano

l'ospite al piano nobile del palazzo, ma nel contempo risponde a precise istanze di autonomo accesso ad appartamenti distinti. Argomentando sulla soluzione ideata per la scala di palazzo Rota Pisaroni non si può non pensare alle elaborazioni progettuali ideate sul volgere del secolo precedente a Bologna da Paolo Canali nel palazzo dei Fantuzzi e da Carlo Fontana a palazzo Ranuzzi, ulteriore conferma di come le soluzioni diversificate, in precedenza messe a punto, siano rimaste a lungo esemplari anche al di fuori della città felsinea. L'architetto Francesco Muttoni, di ritorno da Roma e a Bologna intorno al 1708, fissa la memoria visiva di queste invenzioni nel suo taccuino di viaggio.

In palazzo Rota Pisaroni, uno dei più complessi cantieri del Settecento piacentino, il moltiplicarsi delle aperture sul cortile, l'acquisita caratterizzazione tipologica e rappresentativa degli ambienti di relazione, la distribuzione finalizzata a una maggiore comodità, mai disgiunta dall'eleganza esecutiva, il rapporto con il cortile e quello con lo spazio urbano, riflettono una innovazione nei modi dell'abitare e del vivere, un'intenzione nuova di controllo razionale del funzionamento dell'organismo residenziale aulico, piuttosto che il controllo rigido dell'articolazione planimetrica.

Alle date del cantiere del nostro palazzo, Augustin-Charles D'Aviler aveva già pubblicato il suo *Cours d'architecture* (1691), offrendo precisi modelli distributivi. Ai modelli francesi farà riferimento anche Pier Jacopo Martello nel suo *Il vero Parigino italiano*, apparso nel 1718 e subito assunto a canone del *confort* del vivere.

Non possediamo per Piacenza un lavoro incisivo e letterario pari al *Theatrum Statuum Sabaudiae Ducis* del 1682⁸³, né affine alle vedute che il bolognese Marc'Antonio Dal Re assembla nelle due edizioni, fra il 1726 e il 1743, a costituire le celeberrime *Ville di delizia o Palagi camperecci dello Stato di Milano*⁸⁴, o vicino alla *Raccolta di alcune facciate di palazzi e cortili de più ragguardevoli di Bologna* che l'Accademico Clementino Giuseppe Antonio Landi diffonderà verso il 1742 allorché inizia la sua attività didattica. Nella città dei Farnese le pur belle incisioni di Pietro Perfetti⁸⁵ riservate ad alcune dimore nobiliari, si limitano ai prospetti sei e settecenteschi dei palazzi Malvicini Fontana di Nibbiano, Douglas Scotti di Vigoleno. In pieno Settecento, esse fissano la fisionomia del *theatrum architectonicum* della nobiltà, la storia della sua crescita tradotta in una sorta di scenografia portatile.

⁸³ Per il *Theatrum Sabaudiae*, uscito dalla tipografia di Blaeu ad Amsterdam, che illustra le principali fabbriche sabaude, e vedute di prevalente interesse topografico e monumentale, rimando a *Theatrum Sabaudiae (Teatro degli Stati del Duca di Savoia)*, a cura di L. Firpo, 2 voll., Torino, 1984-1985 e successiva riedizione a cura di R. Rocca, 2 voll., Torino 2000.

⁸⁴ Dopo l'importante studio di P. F. Bagatti Valsecchi, *Ville di delizia, o siano palagi camperecci nello Stato di Milano*, Milano 1963, ricordo almeno L. Giordano, *L'architettura, in Settecento lombardo*, cat. mostra di Milano, a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Milano 1991, pp. 360-362 e schede a cura di S. Berengo Gardin, pp. 400-405; M. Boriani, *Il giardino lombardo attraverso le vedute di Marc'Antonio Dal Re*, in *Giardini di Lombardia tra età dei Lumi e Romanticismo*, a cura di R. Cassanelli, G. Guerci, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 21-28, e i più recenti D. Harris, *Landscape and Representation. The Painted View and Marc'Antonio Dal Re's Ville di delizia*, in M. Benes, D. Harris, *Villas and Gardens in early Modern Italy and France*, Cambridge (US), 2001, pp. 178-204, A. Rovetta, *Residenze barocche nella storiografia artistica Milanese: le due edizioni delle Ville di delizia di Marc'Antonio Dal Re*, in *Atlante tematico del barocco in Italia settentrionale. Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, Atti del Convegno di studi (Milano, Università Cattolica del S. Cuore, 10-12 dicembre 2003), in *"Arte lombarda"*, 2005/1, pp. 39-47.

⁸⁵ S. Pronti, *Pietro Perfetti*, cit.

⁸² A.M. Matteucci, C.E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine*, cit.; *Disegni per la residenza nelle testimonianze dell'Archivio di Stato di Piacenza e di collezioni private*, catalogo e mostra di Piacenza a cura di A. Còccioli Mastroviti, Piacenza, 1994; A. Còccioli Mastroviti, *A Piacenza e in villa tra fasto e cultura: memorie e documenti di palazzi, castelli, ville, giardini*, in *"Bollettino Storico Piacentino"*, I, 2004, pp. 49-77; A. Còccioli Mastroviti, *Dagli Archivi dell'aristocrazia strategie residenziali e splendori di una grande famiglia: i marchesi Anguissola di Grazzano a Piacenza*, in *"Strenna Piacentina"*, 2004, pp. 134-151; A. Còccioli Mastroviti, *Cosimo Morelli architetto e le strategie residenziali di una grande famiglia: gli Anguissola di Grazzano*, in *Premio "Piero Gazzola" 2006 per il Restauro dei Palazzi Piacentini. Palazzo Anguissola di Grazzano*, a cura di A. Còccioli Mastroviti, E. Masoero, Piacenza, 2006, pp. 9-14.



FERDINANDO ARISI

I dipinti nel salone del palazzo Rota Pisaroni

Quando nel 1755 fu terminata la costruzione del suo palazzo di via S. Eufemia 13 Carlo Giuseppe Rota provvide immediatamente alla sua decorazione. A Luigi Mussi affidò le storie mitologiche da realizzare nei soffitti, cominciando dal salone, ad Antonio Alessandri le quadrature.

Entro il 1756 dovevano essere terminate le imprese relative al salone e ai due ambienti adiacenti, adibiti ad anticamera e a sala di conversazione; nel 1756, infatti, morì l'Alessandri, e fu rinviata di qualche tempo la decorazione della prima e della seconda stanza alla destra del salone, con finestre su via S. Eufemia, nelle quali il Mussi realizzò la "Gloria dell'Intelletto" e l'"Oblivione d'amore", entro cornici a stucco.

Per la decorazione delle pareti del salone il Rota aveva avuto un'idea singolare: acquistare sul mercato dipinti ad olio da adattare agli spazi secondo il gusto nuovo, moderno, quello del barocchetto, realizzando qualcosa di omogeneo e del tutto originale. È l'unico grande ambiente, a Piacenza, ornato con materiale di varia provenienza.

Quando realizzai per la rivista "Po" della Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza il mio studio sul palazzo¹, tentai di individuare le collezioni di provenienza utilizzando gli inventari pubblicati da Giorgio Fiori nel 1971² con risultato che ritengo positivo. Potei così precisare quanto era rimasto senza risposta nel mio studio precedente³, dove avevo ipotizzato che i quattro dipinti più grandi fossero di Giuseppe Manzoni.

Ritengo che il gruppo più consistente di dipinti provenga dal-

¹ F. Arisi, *Il palazzo Rota Pisaroni a Piacenza*, in "Po", Parma, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 1999, n. 9, pp. 45-60.

² G. Fiori, *Documenti su pinacoteche e artisti piacentini*, in "Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca", Piacenza, Deput. Storia Patria, 1971, pp. 223-263. Gli inventari utilizzati sono alle pagine 231 (raccolta dei conti Roncovieri) e 233 (raccolta dei conti Scotti di Agazzano).

³ F. Arisi, *Sarà restaurato in via S. Eufemia il settecentesco Palazzo Pisaroni*, in "Libertà", 6 ottobre 1968. Quell'articolo fu ampliato e corredato di immagini in *Cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1978, con il titolo *Il palazzo Rota-Pisaroni*, pp. 146-166.

la raccolta dei conti Roncovieri, della quale faceva parte *“una serie di nove quadri infissi nel muro con cornici opera di Giovanni Rubini e di suo figlio Antonio e precisamente: a) Giudizio di Salomone; b) Storia di Ciro; c) Ester regina; d) Regina di Saba, nonché (ovati): a) Cleopatra; b) Lucrezia Romana; c) Giuditta e altri due di soggetto ignoto”*.

Fiori annota che l'intera serie era andata dispersa dopo essere stata inventariata il 31 ottobre 1746 dal notaio Pietro Ermenegildo Guarnaschelli su richiesta del canonico G. Roncovieri.

Per gli splendidi fiori di Margherita Caffi murati nella parte alta del salone si può ipotizzare la provenienza dal palazzo del conte Ranunzio Scotti di Agazzano, le cui figlie ereditarono, come risulta dall'inventario rogato il 31 gennaio 1744 dal notaio Giuseppe Fioruzzi, una corposa raccolta di nature morte: *“Sei quadri con pesci e selvatici (di scuola del Boselli); cinque quadri in parte ovati (paesaggi del Peruzzini); cinque con fiori (Margherita Caffi); tre con fiori e frutti (Marco Antonio Rizzi); dieci con selvatici e frutti ed altri due sopraporte dello stesso genere (Arbottoni)”*.

Giorgio Fiori precisa che la raccolta *“fu divisa tra le figlie ma in parte fu subito alienata”*.

I fiori nel salone del palazzo Rota potrebbero essere quelli ereditati dalle figlie del conte Scotti, modificati drasticamente, come si vedrà, da Giuseppe Manzoni.

Non si sa donde provengano i quattro pendants con le stagioni di Trasi; certamente dal mercato antiquario ma da una città lontana, penso.

Sulle modifiche subite dai dipinti per adattarli alle pareti del salone si sa molto perché nella documentazione allegata alla pratica relativa all'azione giudiziaria promossa dalla vedova del pittore-restauratore Manzoni per ottenere il perfezionamento del compenso ci sono le dichiarazioni dei periti nominati dalle parti.

Tra l'altro nel far presente che il Manzoni aveva anche restaurato l'intera collezione di famiglia destinata ad essere esposta nell'appartamentino a piano terra, alla sinistra dell'ingresso, si elencano i dipinti, purtroppo senza indicarne l'autore.

Sono quarantuno, dei quali diciannove sono appesi alle pareti *“nell'Anticamera riguardante verso Corte”*. Nutrita la serie delle *“battaglie”*, quindici, alle quali sono da aggiungere *“la Samaritana al pozzo”*, *“Lot e le figlie”*, un *“paesaggio”* e una *“sopraporta”*.

Nella *“saletta da fuoco”* i dipinti sono dieci; cinque sono utilizzati come sopraporte, tre sono paesaggi e poi ci sono una *“allegoria della Vigilanza”* e un *“Sansone che squarcia il leone”*.

Nella *“camera da letto i dipinti sono dodici, tutti di soggetto religioso”*: S. Eustachio, S. Francesco, Sacra Famiglia, S. Francesco di Paola, Decollazione del Battista, sei soggetti religiosi (la Beata Vergine, S. Maria Maddalena e altri quattro dipinti, tutti delle stesse misure).

Purtroppo non compaiono i nomi degli autori, noti invece per i dipinti del salone grazie all'identificazione della provenienza.

Nel testamento olografo del conte Giuseppe Rota, però, rogato dal notaio Antonio Francesco Rossi il 15 ottobre 1789 (Piacenza, Archivio Notarile) sono indicati con il nome degli autori i dipinti più importanti della collezione: un S. Francesco del Guercino, una Madonna dello Schedoni, una Madonna con il Bambino e San Gerolamo del Parmigianino, una Crocifissione con due angeli del Galeotti, un Incendio di Troia del Lanfranco e una Carità romana del Nuvolone.

Alla morte di Giuseppe Rota, avvenuta nel 1792, i dipinti passarono al figlio Giacomo, del quale nel 1798 Gaspare Landi dipinse il magnifico ritratto con il cane conservato a Piacenza, nei Musei Civici di Palazzo Farnese.

È provvidenziale il malloppo relativo alla pratica *“Pro D.D. Cesare, et Francisca Patre ac Filia de Romaninis Manzoni ven. bus ... ibi contra D. Carolum Joseph Rota”* conservata presso l'Archivio di Stato di Piacenza.

La vedova di Giuseppe Manzoni per farsi pagare il lavoro del marito al servizio di Carlo Giuseppe Rota chiede che i periti possano essere messi nella condizione di esaminare i dipinti del salone anche nel rovescio per precisare l'imponenza delle modifiche apportate alle tele originali: *“tabulas ... ex commissione dicti Dñi Rotae reffectas, et ad meliorem usum reductas, et pictas a dicto Domino Manzoni dum vivebat, ad effectum per peritos eligendos, easdem tabula(s) pictas visitandi et estimandi etc.”*.

Questo l'originale allegato della *“supplica”* al Duca:
“Altezza Reale.

La Francesca Romanini Vedova lasciata dal fù Giuseppe Manzoni di professione Pittore dell'A. Reale Umilissima Serva Suddita, ed ossequiosissima Oratrice, espone all'A. V. R. come il fù suo Marito Manzoni so-



MARGHERITA CAFFI, *Fiori, ghirlanda e pappagallo* (1670-1680)



MARGHERITA CAFFI, *Fiori e uva* (1670-1680)



MARGHERITA CAFFI, *Fiori, frutti e colombe* (1670-1680)



MARGHERITA CAFFI, *Fiori* (1670-1680)



MARGHERITA CAFFI, *Fiori* (1670-1680)



MARGHERITA CAFFI, *Fiori* (1670-1680)



MARGHERITA CAFFI, *Fiori, uva e lepore* (1670-1680)



MARGHERITA CAFFI, *Fiori* (1670-1680)



MARGHERITA CAFFI, *Fiori*
(1670-1680), particolare

d° avendo lavorato a Giuseppe Rota un anno circa in accomodare un Appartamento inferiore di quadri, quali hà bisognato aggiuntarli col farli più grandi, ed accompagnarli colla pittura sul fare dell'Autore di cadauno, a nettare quello era prima dipinto come pure avere fatto il simile nel Salone superiore, ma quadri di molta grandezza, con averli anch'essi in parte sgranditi, ed accomodati affatto, ed in parte non terminati a motivo della di lui malattia per cui li nove Gennaio del corrente mille settecento sessantasei rese l'Anima all'Altissimo Iddio; ora trovandomi la povera Oratrice con quattro figli tutti impotenti a procacciarsi il Vitto, essendo il primo d'anni dieci circa, e l'ultimo sono pochi mesi, che è dall'Oratrice slatato, e non hà mancata di fare sapere al S.^{to} Rota la morte seguita di detto suo Marito, e che vedda d'accomodare li conti, ma il medesimo dice avere somministrato frà robba, e denaro al detto Manzoni per la somma di lire novecento circa, e ciò dall'Oratrice non viene negato, ma solo, che il lavoro fatto dal Marito cresceva di molto di quanto aveva ricevuto, mentre prima di morire, discorrendo fra di loro diceva che solamente l'Appartamento inferiore doveva essere di suo guadagno di lire mille cinquecento, senza il Salone superiore, ma detto Rota non vole accordare, e sono risoluti di fare stimare il lavoro fatto, ma li Periti non possono stimare se non sono levati li quadri dal muro per poter riconoscere di dietro gl'aggiunte fatte, ma detto Rota ciò non vole accordare, ed intanto la povera Oratrice non sà come sostenere detti suoi Figli, ed avendo anche esibiti Testimoni, che hanno veduto quanto il medesimo hà operato, ma detto Rota non vuole sentirli; così genuflessa unitamente alla di lei famiglia al Trono di V. A. R. Eccell'

umilmente supplicando per atto anche di carità ordinare a quel Ministro che più aggradirà alla medesima A. R. acciocché detto Rotta si contenti di lasciare levare detti quadri dal muro, per fare, che da Periti destinati sia riconosciuta l'opera fatta per potere fare quella stima, che sarà di Giustizia, che della Grazia unitamente a detti suoi Figli non mancherà di pregare giornalmente S(u)a D(ivina) M(aestà) per la longa conservazione dell'A. R. e tanto spera f.

quam Deus f.

sottoscritto nell'Originale f

Francesca Romanini Oratrice

FR nella mansione f

A Sua Altezza Reale

Per = La Francesca Romanini Oratrice

Regium autem Rescriptum est Tenoris sequentis videlicet

Illustrissimo Signor mio Sing. simo

S. A. R. mi comanda di rimettere a V. S. Illustrissima l'annesso Ricorso della Francesca Romanini affinché chiamate a sé le Parti, e quelle sentite dia in seguito quel provvedimento, che crederà di equità, e giustizia. Sono con costante vera osservanza di V. S. Illustrissima. Parma 9 maggio 1766 sottoscritto nell'Originale f. Devotissimo Servitore G. Du Tillot"

Poiché le parti, rappresentate da Carlo Giacoboni (che si avvale della collaborazione di Antonio Peracchi) per gli eredi Manzoni e da Gaspare Bandini per il Rota non si mettono d'accordo, viene nominata dall'autorità competente un terzo perito, Felice Avanzini, il quale compila la sua stima, che risulta superiore a quella di Carlo Giacoboni: "Stima fatta da me infrascritto per Ordine dell'Ill.^{mo} Sig. Uditor Civile di Piacenza nella Casa del Signor Giuseppe Rotta eletto per terzo Perito per la Francesca Romanini Moglie del Defonto Giuseppe Manzoni, e suoi figli, ed avendo fatta diligente osservazione a Quadro per Quadro, e misurato, e dandosi il valore per cadauno de medesimi, acciocché non insorgono controversie fra le Parti, ed è come segue. Importo de Quadri, che esistono nelle camere inferiori L. 626. Importo d'altri Quadri, che sono nel Salone superiore L. 800. Totale 1426".

Il Rota pagò il suo debito agli eredi Manzoni e il Duca lo nominò conte due anni dopo, il 15 agosto 1769.

Per i dipinti del salone ritengo opportuno precisare come sono indicati dai periti: "Tre quadri grandi" (sono quelli del Rubini e del figlio); "due quadri grandi dipintovi aria, Architettura e Campo" (sono i due verso strada del Rubini e del figlio); "quattro quadri con fruttiere, sono posti in alto" (sono quelli della Caffi; non risultano i piccoli, perché non integri); "Nove Pezzi di quadri ... con figure sole".

Nella relazione di Carlo Giacoboni e Gaspare Bandini è presa in considerazione nel salone anche una "Beata Vergine della Misericordia in carta querellata" che probabilmente non era murata.

Gli interventi del Manzoni erano stati drastici ma non devastanti. I quattro "fiori" grandi della Caffi erano stati modificati solo sui lati, arzigogolati secondo il gusto del barocchetto. Quelli di dimensioni minori risultano anche parzialmente integrati dal Manzoni, che ha cercato di riprendere i modi della bravissima pittrice milanese.



GIOVANNI E ANTONIO RUBINI, La giustizia di Salomone: «Dividite, inquit, infantem vivum in duas partes, et date dimidiam partem uni et dimidiam partem alteri» (Liber III Regum, cap. III, 25)



GIOVANNI E ANTONIO RUBINI, *Ciro concede agli ebrei di ritornare nella loro terra* (sul foglio che *Ciro* consegna è scritto: «*Haec dicit Cyrus, Quis est in vobis de universo Populo ascendat in Jerusalem et edificet Domum Domini? Esdr. cap. 1*» in realtà il capitolo è il secondo)



GIOVANNI E ANTONIO RUBINI, «... e l'crudo scempio / che fe' Tamiri, quando disse a *Ciro*: / *Sangue sitisti, e io ti sangue t'empio*» (*Dante, Purgatorio, XII, vv. 55-57*)
 La regina degli sciti, Tamiri, a cui *Ciro* aveva ucciso il figlio, quando egli cadde in battaglia combattendo contro di lei gli fece troncare la testa e la fece immergere in un bacile di sangue, pronunciando quelle parole che *Dante* mise in versi. La notizia venne a *Dante* da *Orosio (Historiae, II, 7)*.

L'intervento del Manzoni sui dipinti dei Rubini, invece, è stato massiccio, con interventi vistosi sui lati e aggiunte di figure nei tre più grandi, al punto che la paternità dell'opera risulta divisa tra i Rubini e il Manzoni, che sembrava scelto proprio perché collimavano i suoi modi espressivi al punto che nel mio primo intervento storico-critico gli attribuii dubitativamente i grandi dipinti per le analogie stilistiche con le opere certe del Manzoni conservate in S. Maria di Campagna, in particolare nel "Gesù caricato della croce" (1760) inserito nel fregio⁴.

Al Manzoni sono da riferirsi anche i fiori dipinti sul muro, nel gusto della Caffi, tra i vari dipinti, elemento legante che risultò provvidenziale nell'amalgamare il tutto e anche nell'unificare l'arzigogolare articolarsi delle cornicette dorate, al quale si rinuncia solo nei casi dei cinque grandi dipinti, le cui cornici sono esemplate su quelle del fregio di Santa Maria di Campagna.

I fiori della Caffi, integri nel prezioso tessuto pittorico, attribuiti al Gianlisi in una lettera che il cremasco Giuseppe Papetti indirizzò all'Amministrazione della Cassa di Risparmio di Piacenza quando nel 1934 gliene aveva affidato il restauro, rappresentano bene il momento piacentino dell'artista (1670-1680) anche per la novità degli animali, tra l'altro uno spiritoso leprotto, e della vigna, o meglio d'un pergolato (in dialetto "topia") sopra le esuberanze floreali d'un giardino, con qualche concessione alle fruttiere messe di moda a Piacenza da Bartolomeo Arbotori, che morì (1676) proprio al centro del decennio nel quale la Caffi operò a Piacenza, e proprio per i clienti dell'Arbotori, come risulta dalla collezione di provenienza, quella dei conti Scotti di Agazzano.

In occasione del restauro del palazzo Rota Pisaroni, affidato dalla Cassa di Risparmio di Piacenza sul finire degli anni sessanta allo studio di Franco Albini di Milano, i fiori furono restaurati, a Piacenza, da Luigi Cobianchi, mentre Enrico Aspetti interveniva su parte dei dipinti di figura; fu quella l'occasione che mi si offrì di attribuirli alla Caffi e di scriverne più volte, in particolare in "Natura morta tra Milano e Parma in età barocca. Felice Boselli, rettifiche e aggiunte"⁵.

Riprendo il giudizio espresso in quel volume:

"Sono cascate, zampilli, piogge, corone, festoni di fiori, di tralci d'uva, con qualche coniglio che sguscia fuori, timido, dai cespi fioriti e qualche colomba appollaiata sopra.

⁴ F. Arisi, 1968, p. 163.

⁵ F. Arisi, Piacenza, Tip.Le.Co., 1995, pp. 378-397.



GIOVANNI E ANTONIO RUBINI, Ester chiede ad Assuero la vita per sè e per il suo popolo: «*Si inveni gratiam in oculis tuis, o rex, et si tibi placet, dona mihi animam meam. pro qua rogo, et populum meum. pro quo obsecro*» (Ester, VII, 3)

Non si conosce un altro ciclo così vario e così vicino, come modi, a Giuseppe Vicenzino, come se fosse realizzato in concorrenza, specialmente nei tralci d'uva ma anche nei rilievi figurati dei vasi, una rarità nella produzione della Caffi.

Il rilievo del satiro che scopre la ninfa o quello del cervo assalito dai cani sono realizzati con sorprendente abilità. Sono un poco dure, invece, le colombe, e fermi gli altri volatili e i conigli, elementi della composizione che bisognerà tenere presenti per identificare soggetti diversi dai soliti fiori”.

Quanto alle quattro stagioni di Ludovico Trasi, nella relazione del restauro effettuato nel 1934 dal Papetti si precisa che egli ne aveva individuato la firma sul falcetto di Cerere (l'Estate), e la data “ottobr. 1621” (lettura errata; sarà 1681, essendo nato ad Ascoli nel 1634; vi morì nel 1695).

Trasi è un artista che applica con poco spirito le formule dell'ideale classico, nel gusto tardoreniano che diede buoni risultati nel suo compagno di studi Carlo Maratta.

Non sono di grande qualità i quadroni dei Rubini, padre e figlio, ma rendono conto di artisti molto attivi nelle chiese del Piacentino, chiamati anche a competere con forestieri di grande talento, come nel caso della decorazione del presbiterio di S. Margherita, dove delle due storie relative al martirio della santa una era affidata a Sebastiano Galeotti, che realizzò una delle sue più prestigiose composizioni (le due “storie” sono finite nella chiesa di S. Agata, a Rivergaro).

Facevo notare in “storia di Piacenza”⁶ che il ciclo più importante realizzato dai Rubini per dei privati è questo del salone del palazzo Rota-Pisaroni, già dei conti Roncovieri; e aggiungevo: “La notizia relativa alla collaborazione del figlio Antonio sposta l'esecuzione di questi dipinti verso il 1730; opere tarde, quindi, e per questo di modi diversi a confronto con la “Santa Margherita che si rifiuta di adorare gli idoli” dipinta per il presbiterio di S. Margherita (ora in S. Agata, a Rivergaro), che in un inventario del 1769 è detta del Rubini “giovane”, realizzata, secondo Giorgio Fiori, “dopo la completa ricostruzione della chiesa, avvenuta nel 1685. Qualche analogia, però, la si nota nel pannello di destra delle “storie” di Ester Roncovieri-Rota (si vedano il cane e la testa del vecchio, nonché l'ambientazione). Altri dipinti del Rubini erano nelle raccolte Mulazzani, Gulieri, Buzzini, Sanseverino, Marazzani e Landi”⁷.

⁶ F. Arisi, in *Storia di Piacenza (Dai Farnese ai Borbone, 1545-1802)*, vol. IV, Tomo II, *La pittura*, p. 1035.

⁷ Giovanni Rubini, nato a Cortemaggiore nel 1655, morì a Piacenza nel 1735. Il figlio Antonio nacque a Piacenza nel 1707, vi morì nel 1752. Giovanni Rubini, allievo di Carlo Cignani, fu un eclettico di scarso talento. Al Cignani rimandano i dipinti di minori dimensioni provenienti dalla raccolta Roncovieri, anteriori ai quattro grandi soggetti storici. Questo il giudizio di Carlo Carasi in *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, 1780, p. 11. “Mostrò nelle sue pitture un certo spirito, che non è ordinario: se egli avesse continuato una certa maniera grandiosa quale apparisce specialmente in un suo dipinto sopra la cantoria di S. Sepolcro, certo avrebbesi acquistato miglior fama. Nell'invenzione vi mise poco del suo, e più d'un suo quadro rimarrebbe vuoto, se ogni autore volesse prendere la sua figura”.



GIOVANNI E ANTONIO RUBINI, *Erodiade con la testa del Battista* (il dipinto in origine era ovale)



GIOVANNI E ANTONIO RUBINI, *Sofonisba?* (il dipinto in origine era ovale)



GIOVANNI E ANTONIO RUBINI, *Giuditta con la testa di Oloferne* (il dipinto in origine era ovale)



GIOVANNI E ANTONIO RUBINI, *Lucrezia* (il dipinto in origine era ovale)



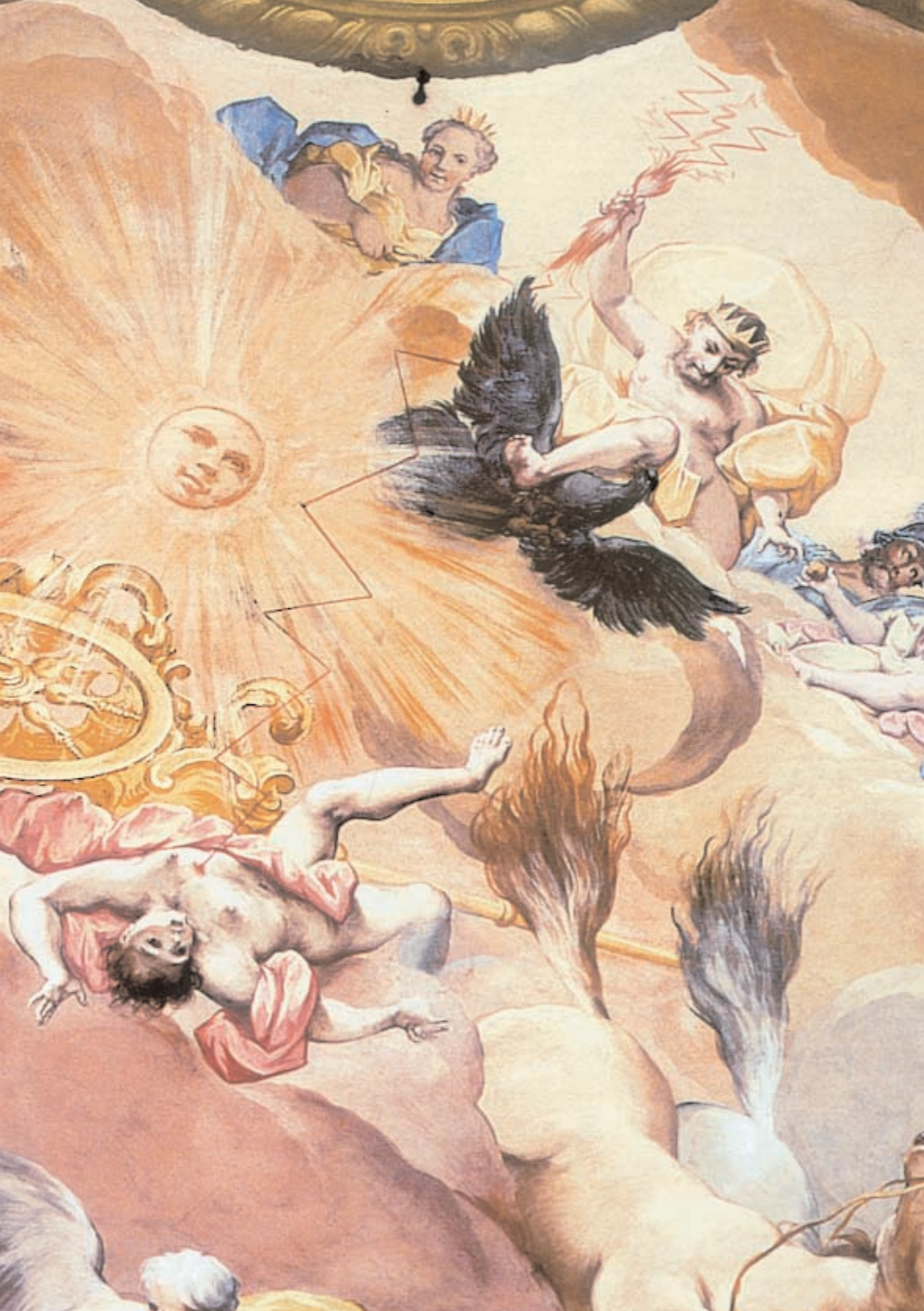
GIOVANNI E ANTONIO RUBINI, *Cleopatra* (il dipinto in origine era ovale)



LUDOVICO TRASI, *La Primavera*
LUDOVICO TRASI, *L'Estate*



LUDOVICO TRASI, *L'Autunno*
LUDOVICO TRASI, *L'Inverno*



PAOLA RICCARDI

Gli affreschi di Palazzo Rota Pisaroni

Nel Settecento la definitiva consacrazione di una famiglia, affrancatasi dalla borghesia per merito del successo ottenuto nel commercio e della mole di denaro accumulata, era rappresentata da una nuova dimora: un palazzo degno del titolo acquisito, con il quale presentarsi alla città e alla sempre sdegnosa e superba vecchia nobiltà.

Un anno dopo aver ottenuto il titolo comitale, nel 1750, Giuseppe Rota dette inizio ai lavori: all'esterno il palazzo doveva apparire imponente ed elegante, mentre all'interno, nel grande salone delle feste e nelle sale di rappresentanza, tutto doveva parlare della sua ricchezza e del suo rango. Volle i due frescanti più noti della città, che già per i Bernardi Morandi avevano realizzato un grandioso affresco nel quale divinità e allegorie volteggiavano nel cielo intrecciandosi con lo stemma della famiglia, Luigi Mussi¹ e Antonio Alessandri.

Le pitture eseguite nel palazzo di via S. Franca e gli incarichi degnamente assolti per i benedettini di S. Sisto e di Bobbio, resero famosi i due pittori; il loro stile arioso e scenografico soddisfaceva la nobiltà, in cerca di autocelebrazione, e il clero desideroso di abbellire con grazia ed eleganza chiese e monasteri.

Giuseppe Rota offriva loro una commissione prestigiosa: affrescare, con quadrature e figure, la grande volta del salone d'onore e quattro stanze del primo piano. I due pittori riuscirono nella grande sala di rappresentanza in quello che è riconosciuto come il capolavoro della loro maturità.

¹ L'intera opera di don Luigi Mussi, affreschi, dipinti e disegni, è raccolta nel libro strenna della Banca di Piacenza *Luigi Mussi (1694-1771)* (P. Riccardi, *Luigi Mussi (1694-1771)*, Piacenza 2006)

Entrando nel salone lo sguardo dell'ospite, allora come oggi, si posava sulla serie di tele di soggetto storico, alternate a nature morte, che orna le pareti, seguendo le figure si innalzava fino alla volta dove, estasiato, ammirava lo spettacolo ideato dal Mussi e dall'Alessandri: la schiera degli dei assiste dalle nubi alla condanna di Fetonte e della sua superbia². Un ammonimento morale, a non osare troppo, che viene dagli stessi committenti, rappresentati in modo simbolico dalla ruota (erano i Rota) dorata, che troneggia luccicante sotto l'immagine del sole, il solo elemento del carro che si salva nella frenetica corsa dei cavalli alati terrorizzati dalla folgore di Giove³.

Attorno alla scena l'Alessandri costruì una grandiosa quadratura: una cornice bidimensionale di gusto pienamente barocchetto, priva di elementi architettonici portanti, ma fatta unicamente di volute, riccioli, mascheroni ed inserti floreali, dalle tonalità tenui, che confermano il gusto ormai antibibenesco del pittore piacentino, rapito dal barocchetto gioioso ed elegante della Lombardia.

A Luigi Mussi spettarono le figure: le quattro stagioni a monocromo entro medaglioni agli angoli della cornice e l'ampio ovale con la tragica fine del figlio di Apollo⁴.

Qui il pittore scelse di disporre i personaggi su tre livelli. In alto, Giove sull'aquila, con un fascio di fulmini nella mano destra, apre la schiera dei divini abitanti dell'Olimpo, seguono, semi nascosti dalle nubi, Giunone (con la testa coronata come il consorte), Marte, Venere, Minerva, Diana e Mercurio, in volo. Il fulmine, scagliato da Giove, conduce lo sguardo al centro dove Fetonte, colpito in pieno petto, cade dal carro dorato precipitando sulla terra. Quattro cavalli, a briglie sciolte, terrorizzati dalla folgore divina, si gettano disordinatamente al galoppo; nella concitazione del momento, l'unico a rimanere impassibile è il rotondo sole che risplende accecante a sinistra.

Sotto alla grande ruota dorata, una figura anziana ed alata fugge oltre la cornice; è il Tempo (descritto dal Ripa come un "Huomo vecchio ed alato [...] starà sopra il circolo dello Zodiaco,

² La prima ad attribuire l'affresco di Palazzo Rota Pisaroni a Luigi Mussi fu Anna Maria Matteucci, nel suo volume sui palazzi piacentini (A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza*, Torino 1979, pp. 105-111, fig. a p. 109), indicando che lo stesso Ferdinando Arisi aveva già rivisto la sua precedente attribuzione al Bresciani (F. Arisi, *Cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza 1978, pp. 154, 166 fig. 113; Arisi, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, cat. della mostra, Piacenza 1979, vol. I, p. 118). Nel 1972 infatti, il critico, nel *Dizionario biografico degli italiani*, indicava come di mano di Antonio Bresciani tutti e cinque gli affreschi in palazzo Rota Pisaroni, tratto in inganno dall'altrettanto impropria attribuzione degli affreschi di palazzo Maruffi, rivelatisi poi anch'essi di mano del Mussi (F. Arisi, voce *Bresciani Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1972, vol. XIV, pp. 171-172).

³ F. Arisi, *Il Palazzo Rota Pisaroni a Piacenza*, in "Po" n° 9 aprile 1999, pp. 54, 58.

⁴ Lo stesso soggetto del salone di palazzo Rota Pisaroni, venne raffigurato dal Mussi, negli stessi anni, nella volta dello scalone di palazzo Cerri Gambarelli (via Garibaldi 64). Una versione naturalmente semplificata, ma di uguale forza e chiarezza narrativa; due sole figure, infatti, animano la scena: Giove, in alto, con l'aquila al fianco, e Fetonte catapultato fuori dal carro dalla folgore che lo colpisce in pieno petto. Un esempio dell'abilità nel disegno del pittore è il corpo scorcio del giovane, meno disarticolato di quello di palazzo Rota Pisaroni. Purtroppo l'evanescenza dell'immagine e il deterioramento della pellicola pittorica, attraversata in più punti da grosse crepe, non restituiscono né la sfavillante cromia, che in origine l'affresco doveva avere, né il chiaroscuro del corpo nudo del figlio di Apollo (Riccardi 2006, p. 163).

⁵ C. Ripa, *Nuova Iconologia*, Padova 1618, p. 521. Studioso, accademico e scrittore di fine Cinquecento, Cesare Ripa entrò nella storia come l'autore del più importante manuale di Iconologia; per due secoli il testo di riferimento per ogni pittore che volesse rappresentare allegorie sacre e profane. Nel 1593 diede alle stampe, a Roma, *L'Iconologia ovvero Descrizione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, per i tipi degli Heredi di Giovanni Gigliotti (con dedica al cardinale Salviati); dieci anni più tardi nel 1603 pubblicò nuovamente il testo ampliandolo con oltre 400 voci e con numerose xilografie. È del 1613 l'ultima e definitiva edizione, dal titolo *Nuova Iconologia*, con 200 nuove immagini (questa versione fu ristampata a Padova nel 1618). Mussi possedeva l'ultima e più aggiornata edizione del manuale e se ne servì tutta la vita, seguendone minuziosamente i consigli ogni qual volta doveva comporre e inventare una scena allegorica moraleggiante.

⁶ Arisi 1999, p. 58.

⁷ Ripa 1618, p. 369.

perché la sua virtù e là su nel Cielo altamente collocata"⁵) o più probabilmente Eolo⁶, se lo si confronta con la figura dell'Inverno nel medaglione della sala vicina, stagione che il Ripa dice figurarsi anche come il dio dei venti, dati i venti freddi che la caratterizzano. L'uomo, infatti, con le mani e il soffio, dirige le nubi sulle costellazioni del Leone e del Cancro (proprio quelle dell'estate), aiutato da una giovane identificabile con la Notte ("Donna vestita d'un manto azzurro tutto pieno di stelle, & habbia alle spalle due grandi ali in atto di volare"⁷), che fa sporgere la gamba destra dalla quadratura dell'Alessandri. Ai lati della scena mitologica, quattro monocromi riprendono le *Stagioni* di Ludovico Trasi sulle pareti del salone.

In questo sfarzoso affresco, perfettamente conservato, Luigi Mussi mise in campo tutta la sua esperienza: creò una scena complessa e dinamica, che riesce a rimanere chiara e vivace. Pur anziano (al tempo aveva circa sessant'anni), seppe rinnovare il proprio repertorio, pensando e componendo i personaggi in rapporto allo spazio, alla ricerca della più suggestiva illusione.

I colori sono brillanti e solari e la condotta pittorica sicura, anche quando si tratta di cimentarsi in corpi in scorcio e in caduta libera (Fetonte). Come riconosce la critica, Mussi dimostrò qui (ed in tutta la sua ultima produzione a fresco) di avvicinarsi maggiormente allo stile di Sebastiano Galeotti (visto forse nelle chiese di S. Margherita e di S. Vincenzo, dove si trovò a lavorare intorno al 1755) addolcendo però il tratto aguzzo del genovese.

L'Allegoria del Giorno e Le quattro stagioni

Accanto alla decorazione della grande sala, il Mussi e l'Alessandri furono chiamati ad affrescare anche le stanze adiacenti. Le prime due vedono ancora l'intervento dell'Alessandri, che scelse robuste cornici architettoniche, diverse dalla soluzione bidimensionale di gusto pienamente barocchetto della sala delle feste.

Nel primo ambiente, anticamera sviluppata in larghezza, della sala centrale, le figure del Mussi si muovono in uno spazio delimitato da una cornice polilobata, decorata con foglie d'acanto



NELLA PAGINA PRECEDENTE
LUIGI MUSSI, *La caduta di Fetonte*
LUIGI MUSSI, *L'allegoria del giorno*



e sorretta da una trabeazione spezzata solo accennata, perché presto si perde in un gioco di volute e di riccioli.

Al centro dell'oculo, tra le nuvole, vola il Giorno Naturale, un giovane efebo alato con fiori nella mano destra e nella sinistra una torcia. In asse, sotto di lui, una seconda figura alata, femminile, solleva una clessidra simbolo del tempo. Alla destra del Giorno vi è un'altra donna, anch'essa alata, che stringe la luna; è il Crepuscolo, ammantato di scuro come l'altra giovane che, ai suoi piedi, fugge verso occidente celando il volto. È invece splendente di luce la donna a sinistra del Giorno, l'Aurora, con il sole tra le mani ed un putto in scorcio, accanto, con una fiaccola in mano ed una stella sul capo. È il Crepuscolo della mattina che il Ripa descrive come "Fanciullo nudo stando in atto di volare in alto, haverà in cima del capo una grande & rilucente stella, [...]. Fanciullo alato lo rappresentiamo, come parte del tempo, e per significare la velocità di questo intervallo che presto passa. Il volare all'insù dimostra, che il crepuscolo della mattina s'alza spinto dall'alba, che appare in Oriente. La grande & rilucente stella, che ha sopra il capo, si chiama Lucifer, cioè apportatore della luce"⁸.

Bellissimo e perfetto nelle proporzioni e nel disegno è il Giorno, coperto solo da un drappo che gli cinge i fianchi ed una spalla, più curato nel chiaroscuro e nel tratto rispetto alle altre figure. Nel volto assomiglia all'angelo del *Sogno di Giuseppe* della chiesa di Calenzano di Bettola (1732) che diventa poi il Fuoco nella *Allegoria dei quattro elementi* sopra lo scalone di palazzo Mulazzani Maggi (via S. Giovanni, 15)⁹. Mussi citò se stesso, curando però, avendo in mente l'opera del Galeotti (che l'aveva preceduto proprio in palazzo Mulazzani Maggi), la solidità e la plasticità dei corpi, di cui è bella prova il busto dell'efebo e il suo studiato gioco chiaroscurale.

Nella stanza attigua, più ampia, continua la celebrazione del tempo; dopo il breve ciclo che vede la luce imporsi sul buio, i frescanti si cimentarono nelle rappresentazione delle quattro stagioni.

Oltre un finto terrazzo, dal profilo irregolare, si apre il cielo e la visione allegorica studiata dal Mussi. L'invenzione dell'Alessandri è sempre più architettonica e plastica, anche se vi sono ancora accenti barocchetti nei quattro medaglioni agli an-

⁸ Ripa, 1618, pp. 113-114. Il riconoscimento dell'allegoria e dei personaggi che compongono l'affresco si deve a Laura Riccò Soprani (L. Riccò Soprani, *La decorazione nel Settecento*, in *Storia di Piacenza*, Piacenza, 2000, vol. IV, t. II, pp. 1101, 1114).

⁹ Arisi 1999, p. 54.

¹⁰ Ripa 1618, pp. 552-554.

¹¹ Arisi 1999, p. 58.

¹² Ripa 1618, p. 499.

¹³ Ripa 1618, pp. 499.

¹⁴ Ripa 1618, p. 501.

¹⁵ Ripa 1618, pp. 500-501.

goli riccamente decorati da volute e fiori con le rappresentazioni dei quattro venti (Euro, Favonio, Borea e Austro)¹⁰.

Ferdinando Arisi, nel suo articolo del 1999¹¹, è il primo a riconoscere nelle quattro figure (due femminili e due maschili) le allegorie delle stagioni: dall'alto in senso orario, la Primavera "Una Fanciulla coronata di mortella, e che habbia piene le mani di varij fiori [...]"¹², alata, cinta di fiori con lo sguardo rivolto verso l'Autunno. Sotto di lei l'Estate, una giovane donna che guarda verso lo spettatore, con spighe tra i capelli e sotto il braccio sinistro, con una falce nella mano destra molto simile a come la descrive il Ripa: "Una Giovane d'aspetto robusto, coronata di spighe di grano vestita di color giallo [...]. Giovinetta, & d'aspetto robusto si dipinge, percioche l'Estate si chiama la gioventù dell'animo, per essere il caldo della terra più forte, & robusto à maturare i fiori prodotti dalla primavera, [...]. La ghirlanda di spighe di grano, dimostra il principalissimo frutto, che rende questa stagione. Le si dà il vestimento di color giallo per la similitudine del color delle biade"¹³. In basso un vecchio canuto con le ali (come la Primavera sopra di lui) è l'Inverno, dipinto come detta il Ripa: "Si rappresenta huomo, ò donna vecchia, canuta, e grinza, percioche l'Inverno si chiama vecchiezza dell'animo, per essere la terra già lassa delle sue naturali fatiche, & attione annuali, & rendesi fredda, malinconica, e priva di bellezza, [...]" , con una densa nube scura tra le mani. Da ultimo l'Autunno, dipinto come Bacco, coperto di pelli e coronato da pampini d'uva, con una cornucopia straripante di frutta sotto il braccio sinistro ("Dipingesi di età virile, percioche la stagione dell'Autunno si chiama la virilità dell'anno, per essere la terra disposta à rendere i frutti già maturi [...]. La ghirlanda di uve, & il cornucopia pieno di diversi frutti, significa che l'Autunno è abbondantissimo di vini, frutti, & di tutte le cose per l'uso de' mortali. Si può ancora rappresentare per l'Autunno Bacco carico d'uve [...]"¹⁵; nelle forme ricorda molto il dio greco del vino dipinto dal medesimo pittore nel medaglione di villa Calciati a Borgonovo. A destra in basso si inserisce, rompendo il cerchio formato dalle quattro figure, il Padre Tempo con il serpente, lo specchio e la clessidra sul capo, riassumendo così in una sola figura le quattro descrizioni che il Ripa fa di questo personaggio. Si legge infatti: 1-"Huomo vecchio, [...] signore del-

LUIGI MUSSI, *Le quattro stagioni*



l'anno, e delle stagioni [...] terrà uno specchio in mano, il quale ci fa conoscere, che del tempo solo il presente si vede, & ha l'essere, il quale per ancora è tanto breve, & incerto, che non avanza la falsa imagine dello specchio”.

2-“[...] nella destra mano terrà una serpe rivolta in circolo [...]. La Serpe, nel modo sopradetto, significa l'anno, secondo l'opinione de gli antichi, il quale si misura, & si distingue col tempo, & è immediatamente congiunto con se stesso.”.

3-“ [...] Si fa alato, secondo il detto Volat irreparabile tempus, il che è tanto chiaro per esperienza, che per non disacerbar le piaghe della nostra miseria, non occorre lungo discorso. Il cerchio, è segno, che il tempo sempre gira, ne ha per sua natura principio, ne fine, ma è principio, e fine da sé solo alle cose terrene, & a gli elementi, che sono sferici.”.

4-“Huomo vecchio, alato, col piede destro sopra d'una ruota, [...]. Il piè destro sopra alla ruota, la quale con la sua circonferenza non tocca, se non in un punto, che non stà mai fermo, ci fa comprendere, che il tempo non ha se non il preterito, & il futuro, essendo il presente un momento indivisibile.”¹⁶.

Ferdinando Arisi fa proprio notare quest'ultimo particolare: dietro la finta trabeazione, sotto il piede del Tempo, si intravede una ruota identica a quella dell'affresco del salone d'onore, ancora una volta omaggio alla famiglia committente (i Rota)¹⁷. Le figure sono costruite plasticamente da un solido chiaroscuro, sostituito nei particolari più minuti, come le spighe di grano e la pelliccia di Bacco, dalla linea finissima degli affreschi, pressoché contemporanei, di Palazzo Scotti di Sarmato Gazzola (via S. Antonino, 21)¹⁸.

La Gloria dell'Intelletto e L'Oblivione d'amore

La morte improvvisa dell'Alessandri nel 1756 lasciò Luigi Musi solo a completare le ultime due stanze del palazzo di via S. Eufemia. I due ambienti contigui, a destra del salone d'onore, sono infatti privi di una cornice architettonica dipinta; le scene sono delimitate da una semplice e pulita decorazione in stucco mistilinea.

Nelle due stanze, destinate a incontri più riservati, sono affrescate due allegorie di stampo morale: *La Gloria dell'Intelletto e L'Oblivione d'amore*¹⁹.

¹⁶ Ripa 1618, p. 521.

¹⁷ Arisi 1999, p. 58.

¹⁸ Riccardi 2006, pp. 150-154.

¹⁹ I due affreschi sono riprodotti per la prima volta nel libro *La chiesa di S. Margherita e S. Liberata* (Coccioli Mastroviti, *La fabbrica di S. Margherita e l'architettura religiosa a Piacenza tra Seicento e Settecento*, in *La Chiesa di S. Margherita e S. Liberata*, a cura di F. Arisi, Piacenza 1996, p. 89, figg. 51, 52). Si tratta di soggetti insoliti e iconograficamente ricercati, che la critica ha sempre descritto genericamente come allegorie.

²⁰ Ripa 1618, p. 265.

²¹ L'Amore di Virtù è ben descritto nel manuale di Cesare Ripa (Ripa 1618, p. 20).

²² Ripa 1618, p. 225.

²³ Ripa 1618, p. 266.

In entrambi i casi il pittore scelse uno schema compositivo molto semplice: le figure sono divise in due gruppi su due nubi differenti.

Nella prima sala al centro dell'ovale campeggia il volto gaio di un giovane seminudo trasportato in cielo. Potrebbe essere l'allegoria dell'Intelletto, che il Ripa descrive come “Giovanetto ardito, vestito d'oro, in capo terrà una corona di oro, ovvero una ghirlanda di senape, i suoi capelli saran biondi, e acconci con bell'anellature, dalla cima del capo gl'uscirà una fiamma di fuoco, nella destra mano terrà uno scettro, e con la sinistra mostrerà un'aquila, che gli sia vicina. L'Intelletto è per natura incorruttibile, & non invecchia giamai, & però si dipinge giovane. Il vestimento d'oro significa la purità, & semplicità dell'esser suo, essendo l'oro purissimo fra gli altri metalli, come s'è detto. I capelli sono conformi alla vaghezza delle sue operationi. La corona e lo scettro sono segni del dominio, ch'esso ha sopra tutte le passioni dell'anima nostra, & sopra l'istessa volontà, la quale non appetisce cosa, che prima da esso non venga proposta. La fiamma è il natural desiderio di sapere, nato dalla capacità della virtù intellettuale, la quale sempre aspira alle cose alte, e divine, se da' sensi, che volentieri l'obediscono, alla consideratione di cose terrene, e basse non si lascia sviare. Il mostrar l'aquila col dito, significa l'atto dell'intendere, [...]”²⁰.

Il giovane è accompagnato verso l'alto da una figura alata coronata d'alloro, che ricorda molto l'Amore di Virtù²¹ dipinto dal Mussi in palazzo Gazzola (via Felice Frasi, 8) e nella grande allegoria di palazzo Bernardi Morandi (via S. Franca, 43). Un putino, dal sorriso malizioso, guarda verso lo spettatore e regge la lancia di Amore. Altre tre figure occupano la parte alta dell'ovale: una giovane alata in volo incorona l'Intelletto e sopra di lei una donna, vestita di giallo ed azzurro, porta in una mano la sfera armillare, nell'altra due corone con le quali gioca un secondo paffuto putto. Questa potrebbe essere l'allegoria della Gloria (descritta dal Ripa come “Una donna riccamente vestita, che tenga molte corone d'oro, & ghirlande in amno, come premio di molte attioni virtuose”)²² o dell'Intelligenza descritta come una donna che nella destra tenga l'oggetto più nobile, la sfera²³.

Le tinte dell'affresco sono fresche e luminose, manca però la linea guizzante degli affreschi di palazzo Mulazzani Maggi. Così



LUIGI MUSSI, *La gloria dell'intelletto*



LUIGI MUSSI, *L'Oblivione d'amore*

il busto dell'Intelletto è disegnato da un marcato chiaroscuro di impronta galeottiana che però esagera le forme anatomiche del giovane; una pennellata corposa invece gli disegna il volto rubicondo.

La stanza successiva, sempre destinata agli incontri privati del conte, è quella dell'Oblivione d'amore. Sul soffitto, sulla nuvola più alta, una giovane sorridente guarda verso il basso, con una lucerna nella mano sinistra ed al fianco un uccello dal lungo becco (una cicogna?). Al centro del medaglione, sulla sinistra, una figura alata, con fiori in capo e tra i capelli, guarda il ragazzo invitandolo al silenzio con un gesto della mano. Accanto, sulla destra, una seconda figura alata, maschile, si dirige verso un giovane addormentato; dalla nube che lo sorregge fanno capolino tanti putti.

Ferdinando Arisi, nel suo articolo apparso su "Po" nel 1999²⁴, interpreta la scena come il sonno di Endimione, ed identifica la giovane con il lume come Diana, notando la falce di Luna che si intravede sul fondo. A destare dei dubbi sono però le ali semina-scoste del giovane addormentato che non potrebbe quindi essere il pastore Endimione. Nel manuale del Ripa solo l'Oblivione d'Amore è descritta come "Fanciullo alato, seda, & dorma, incoronato di papaveri, appresso d'una fonte nella cui base vi sia scritto. FONS CYZICI. tenga un mazzetto d'origano nella sinistra mano, dalla quale penda un pesce Polipo: la destra sostenterà il volto col cubito appoggiato sopra qualche sterpo, ò sasso.

Il fanciullo alato lo porremo per simbolo dell'oblivione d'Amore svanito, e dalla mente volato. Dorme l'Oblivion d'Amore, perché gli amanti mandati via in Oblivione i loro Amori, si riposano con la mente e giorno, e notte, il che non possono fare quando si ritruovano sbattuti dalla tempesta d'Amore Capitano d'una militia inquieta. [...]"²⁵.

Mussi non dipinse alcuna fonte, solo vicino alla mano sinistra disegnò un arbusto, nei cui rami è intrappolata una piccola ruota (ancora un omaggio alla famiglia committente). Un paffuto amorino, abilmente disegnato in scorcio, gioca col ramo; dietro la nuvola si intravede un arco. Sempre il Ripa ci descrive la Vigilanza come "Donna con un libro nella destra mano, & nell'altra con una verga, & una lucerna accesa, in terra vi sarà una Grue, che sostenga un sasso col piede. [...]"²⁶; potrebbe essere la

giovane che guarda dall'alto la scena. Restano da spiegare le due figure alate al centro. Tuttavia ci sono pochi elementi iconografici che le qualificano con certezza; molto singolari sono le ali di quella di destra, certamente non d'angelo, il Mussi solitamente le attribuiva agli zefiri; quindi, non essendo un vento (non soffia), potrebbe essere un genio alato.

Il modo di trattare i panneggi ed il chiaroscuro dei corpi, è in tutto simile all'affresco della stanza attigua. La plasticità del busto del genio(?), infatti, è uguale alle ampie forme dell'Intelletto, mentre i morbidi lineamenti della Vigilanza, che guarda dall'alto Amore, ricordano per finezza stilistica la figura alata che incorona l'Intelletto.

La prova in Palazzo Rota Pisaroni costituisce l'apice della carriera di frescante di don Luigi Mussi. Negli anni '60 del Settecento, alla soglia dei settant'anni, il nostro preferì infatti la pittura da cavalletto, da realizzarsi comodamente in studio, alle faticose impalcature. Dedicò gli ultimi anni alla realizzazione di grandi tele di soggetto religioso (concluse, ad esempio, il ciclo delle storie di San Bartolomeo per la chiesa parrocchiale di Viustino) e a una serie di disegni, incisi da Giuseppe Terni, per *Il Congresso negli Elisi*, poema allegorico e moraleggiante, dono della municipalità di Piacenza al duca Ferdinando e all'arciduchessa d'Austria Maria Amalia in occasione delle loro nozze.

²⁴ Arisi 1999, p. 58.

²⁵ Ripa 1618, p. 377.

²⁶ Ripa 1618, p. 561.

FRANCESCO BUSSI

*Una piacentina consegnata
alla storia:
Rosmunda Benedetta Pisaroni,
rossiniana "regina dei contratti"*

*U*n binomio d'indubbio e raro pregio qualifica il piacentino palazzo 'Rota - Pisaroni', del tutto degno di quella Piacenza che nel Settecento fu detta 'Città di palazzi': da un lato la famiglia dei conti Rota, che nel 1762 lo edificò, l'abbellì, lo perfezionò; dall'altro la suddetta Rosmunda Benedetta Pisaroni, che dai Rota l'acquistò il 18 novembre 1825.

Ma se il nome dei Rota investì un ambito puramente locale, la fama della Pisaroni spaziò universalmente e tuttora perdura, come quella di una cantante di rilievo assolutamente 'storico'. A dimostrazione, conviene rintracciarne qui le orme e delinearne un profilo veritiero, sia biografico, sia artistico, con il sussidio di testimonianze coeve, oltre che di studi critici, di valutazioni e considerazioni postume, di giudizi in massima parte meritatamente laudatori.

La nostra cantante nacque il 16 maggio 1793 in via dei Tre Gobbi (ora via San Siro), figlia unica di Luigia Prati e di Giovanni Battista Pisaroni, modesto possidente, discendente da antica famiglia piacentina, appassionato musicofilo, se non proprio 'virtuoso' di musica. Fu lui a intuire o meglio a rendersi conto delle eccezionali doti canore della figlia, sollecitato dall'ambizione di farne - lei sì! - una 'virtuosa', ma anche da una malcelata brama di trarne lucro; tanto da indurla, col tempo, a mutare il modesto, usuale nome 'Benedetta' nel parimenti battesimale, ma altisonante, aulico, melodrammatico 'Rosmunda'.

Giambattista ebbe comunque a cuore la seria formazione della promettente figliola, procurandole parecchi, fin troppi maestri, fra



Rosmunda Benedetta
Pisaroni nei tardi anni

Rosmunda Pisaroni

cui a Piacenza quel Vincenzo Colla Pini (già allievo di Giuseppe Nicolini), del quale l'ormai affermata celebrità dirà un giorno, senza mezzi termini, che, se fosse rimasta, allora dodicenne, alla sua scuola, si sarebbe certamente rovinata. Ma neppure un successivo personaggio locale, maestro - direttore - organista della Cattedrale, Giacomo Carcani, figlio del più noto Giuseppe, soddisfece le aspettative dell'ambizioso genitore, che dirottò la figlia a Milano, ove ella potè valersi degli insegnamenti di una terna di 'soprani-sti' del calibro - oltre a un più oscuro Moschini - di un Luigi Marchesi, di un Gaspare Pacchierotti e soprattutto di un Giovanni Battista Velluti, assai giovevole per il perfezionamento della giovane nel 'canto declamato'. Si trattò allora di un quinquennio di studi severi, basilari, anche contrappuntistici.

Una primissima volta la neocantante si cimentò sedicenne, nel 1809, nel salone del palazzo del conte Giuseppe Costa, in Piacenza (oggi: via Roma n° 80), entro un ristretto circolo nobile, partecipando all'esecuzione dell'azione drammatica eroico - pastorale a tre voci *Achebarro*, nel ruolo di 'Elvira, sotto il nome di Licori pastorella', con musica di Colla Pini, al quale in seguito Rosmunda, ormai celebre e ricca, acconsentirà a inviare una lauta sovvenzione.

Tuttavia l'ora imprescindibile del vero esordio scoccò, auspicce l'influente Velluti, al Teatro Riccardi di Bergamo, nell'agosto del 1811, in *Ginevra di Scozia* di Johann Simon Mayr (per inciso, lo stesso Mayr musicò *Zamori, ossia l'eroe dell'Indie*, che il 10 settembre 1804 inaugurò il Teatro Nuovo o Comunitativo, oggi Municipale, di Piacenza): esordio quanto mai lusinghiero per la diciottenne, dapprima riluttante a esibirsi per una crisi di panico, infine risolta grazie a un furbesco stratagemma (finto suicidio) architettato dal padre in ansia.

Dopo il felice avvio, la carriera di Rosmunda proseguì tra il 1813 e il 1814 in ruoli di soprano, fra l'altro a Reggio Emilia (*Artemisia* di Cimarosa), Senigallia, Busseto (*Proserpina* di Paisiello, peraltro funestata da una minaccia d'incendio), Genova, ove al Teatro Sant'Agostino impersonò Amenaide in *Tancredi* di Rossini, che ebbe modo di udirla allora per la prima volta, rimanendo stupefatto della potenza e dell'estensione di una tale voce. Incontro fatidico, in quanto il 'Cigno di Pesaro', maggiore di lei di un anno, già infallibile conoscitore di voci, la indusse

a considerare che la tessitura sopranile non le rendeva piena giustizia, non consentendole di avvalorare i suoni dei registri inferiori, i più belli, mentre la tessitura di contralto altresì le avrebbe conservato più a lungo la voce. In sintesi: 'mutare registro' e di conseguenza sostituire, secondo i meritori, rivoluzionanti dettami rossiniani, gl'innaturali evirati soprani e contraltisti, detti all'epoca 'musicisti'.

Attenendosi al consiglio di Rossini, la cantante acquisì un'estensione eccezionale, che al grave toccava addirittura il *mi* bemolle 2 e all'acuto raggiungeva il *do* sopracuto ossia *do* 5, anche se era forse inevitabile che in tali zone estreme la voce si assottigliasse e si schiarisse. *Conditio sine qua non*: un periodo di stasi, necessario a nuovamente impostare il prezioso organo vocale, peraltro offeso comunque dal vaiolo, che nel 1816 colpì duramente Rosmunda e, deturpandole il volto, arrecò ulteriore nocimento a una complessione non proprio avvenente, tozza e goffa. Probabilmente anche per questo, ma soprattutto per le specifiche qualità canore ella preferì le parti *en travesti* e sempre dovette lottare contro la prima superficiale impressione suscitata in pubblici disparati dal suo aspetto. Addirittura, intelligente e spiritosa quale era, usava spedire agli impresari che intendevano scritturarla un suo 'preventivo' ritratto, perché si regolassero. Ma infine il talento la vinse sull'immagine.

La cantante risanata intraprese quindi la seconda fase - determinante - di una carriera fitta di prestigiose conquiste, costellata anche di prime esecuzioni assolute. Il che svela conoscenza e stima dei suoi peculiari pregi vocali in compositori di disuguale valore, come già era accaduto per gli avventurati cantanti mozartiani e accadrà per i parimenti avventurati cantanti verdiani.

Non è il caso di stilare qui per filo e per segno un arido elenco delle opere cui Rosmunda prese parte nei teatri disseminati da un capo all'altro d'Italia. Si concorda nel ritenere che l'esordio 'contraltile' avvenne al Teatro Ducale di Parma, nel 1815, non più come Amenaide, ma come protagonista del *Tancredi* di Rossini, che replicò all'Eretenio di Vicenza nella stagione 1815 - 1816. Sempre nel 1816 fu impegnata al Comunale di Trieste nel *Teodoro* di Stefano Pavesi e nei *Baccanali di Roma* di Pietro Generali, e al Vendramin di Venezia impersonò il protagonista nel giovanile *Ciro in Babilonia* di Rossini.

Nel 1817 al Nuovo di Padova comparve nuovamente in *Ciro in Babilonia* e partecipò quale Romilda alla 'prima' di *Romilda e Costanza* di Giacomo Meyerbeer, composta espressamente per lei. Ma nel carnevale 1817 non si peritò di affrontare un ruolo fra i più femminilmente sexy del teatro in musica, per lo meno di quello del suo tempo: l'Isabella dell'*Italiana in Algeri* di Rossini, proprio in quella Venezia che pochi anni prima aveva ammirato le grazie di Marietta Marcolini in quello stesso personaggio. Ne riferì il "Corriere delle Dame", in data 22 febbraio 1817: "Ieri sera la signora Rosmunda Pisaroni fece la sua serata di beneficio al Teatro di San Moisè, serata memorabile per quel teatro, poiché oltrepassò l'introito di 100 zecchini. Non è possibile il figurarsi l'entusiasmo che desta questa valorosa cantante coll'*Italiana in Algeri* in tutti coloro che in gran folla accorrono ad ammirarla: basti a provarlo l'occupazione degli scanni e de' palchi a triplicato prezzo fatta due giorni prima".

Nel 1818 a Ravenna, Modena e Venezia replicò clamorosamente *Ciro in Babilonia*, avendo a compagno di scena il rinomato tenore Nicola Tacchinardi. In particolare, le recite modenesi avvennero in occasione delle allegrezze per le nozze di Carlo III di Borbone con la principessa Maria Teresa di Savoia, figlia di Vittorio Emanuele I.

La grande stagione napoletana della Pisaroni iniziò per merito di Domenico Barbaja, impresario - principe, arbitro assoluto degli spettacoli al napoletano Teatro di San Carlo, che la scritturò inizialmente nel 1818 per la parte di Lovinski nella *Lodoiska* di Mayr. Ma a consacrarla definitivamente come cantante rossiniana fu la partecipazione a tre 'prime', che impressero un marchio di assoluta rilevanza nella sua carriera. Il 3 dicembre 1818 fu Zomira in *Ricciardo e Zoraide*, entro una compagnia di canto di qualità stellare, inclusiva dei tenori Giovanni David e Andrea Nozzari, nonché del soprano Isabella Colbran, dal 1822 al 1837 moglie di Rossini; onde allora si scrisse che era "somma gloria per la signora Pesaroni [sic] avere in quest'opera ottenuti lusinghieri applausi cantando a' fianchi dell'egregia donna cui è concesso il primato fra quante oggi ne contano la scene musicali della bella Italia".

Il 27 marzo 1819 fu inscenata *Ermione*, che, pur essendo una delle migliori opere serie di Rossini, che la definì il suo "picco-



GIOVANNI RONCORONI,
Rosmunda Pisaroni, (1883),
Cimitero di Piacenza,
cappella dei nobili
Anguissola da Travo

lo Guglielmo Tell”, cadde clamorosamente nonostante l’eccelsa presenza degli stessi Colbran, Nozzari, David e appunto Pisoni nel ruolo contraltile di Andromaca e benché Rossini avesse provveduto a soddisfare le esigenze di cotante celebrità canore con acconce cavatine composte in stile ‘rifiorito’.

Rossini si prese la rivincita al Teatro di San Carlo il 24 settembre 1819 con *La donna del lago*, auspice l’abituale parata di ‘stelle’ Colbran, David, Nozzari e Pisoni nella parte *en travesti* di Malcolm Graeme, che divenne uno dei suoi cavalli di battaglia entro un contesto musicale che nell’ambito della produzione rossiniana spicca per alte qualità di lirismo e d’immaginazione. Fu tale il fanatismo che Rosmunda suscitò allora a Napoli nella ‘scena, cavatina e cabaletta’ del primo atto (‘La mia spada e la più fida / schiera eletta a te presento’), con conseguente, insistente richiesta di bis, che la polizia dovette intervenire energicamente e sgombrare la sala ‘a piattonate di sciabola’, in quanto un regio decreto vietava tassativamente qualsiasi replica.

Oltre alla Colbran, altre ‘divine’ del canto affiancarono la Pisoni nella *Donna del lago*, fra cui il fascinoso soprano tedesco Gertrud Walpurgis, in arte Henriette Sontag, che costituì con lei un armoniosissimo duo, brillando nel ruolo di Elena, tanto che - se è lecito anticipare quanto si dirà su Rosmunda a Parigi - i fratelli Marie e Léon Escudier ne scrissero entusiasticamente: “Il y avait une telle union dans leurs voix, qu’on aurait pu croire qu’elles n’en formaient qu’une seule. Inflexions, apogiatures, trilles semblaient être inspirés aux deux virtuoses par l’effet d’une étincelle électrique. C’était le beau idéal du chant d’ensemble”, onde gli entusiastici furori per le due stelle accesero le fazioni dei Sontagisti e dei Pisonisti e fiorì addirittura il verbo neologico ‘pisonare’.

Incautamente ‘ceduta’ dal Barbaja a un impresario di Palermo, la Pisoni vi si produsse nei regi teatri Santa Cecilia, destinato alle opere serie, e Carolino, destinato alle opere buffe, sia nel consueto repertorio rossiniano e nello sperimentato personaggio di Enrico de *La rosa bianca e la rosa rossa* di Mayr, sia in lavori minori, quali *La Zaira* di Francesco Federici e la farsa in un atto *Teresa e Wilk* di Vincenzo Pucitta. Risalita l’Italia, si presentò a Reggio Emilia fra l’altro nel *Costantino* di Joseph H. Stuntz, in cui inserì ‘scena, cavatina e cabaletta’ della *Donna del lago* - ormai

divenuta sua ‘aria di baule’ -, legando “in soavissimo nodo” bravura ed espressione e supplendo in qualche modo alla mancata rappresentazione dell’intera opera.

L’esordio alla Scala ebbe luogo il 26 dicembre 1821 nelle vesti di Pirro in *Andromaca* di Pucitta, cui seguì nel marzo 1822 la creazione del personaggio di Almanzor (ancora e sempre *en travesti*) nella ‘prima’ dell’*Esule di Granata* di Meyerbeer - personaggio ideato dall’illustre compositore, allora trentenne, pensando a lei, quindi impresso di tratti melismatici e fioretti alla Rossini. Se, malgrado la presenza del celebre basso Luigi Lablache entro la compagnia di canto, l’esito dello spettacolo non fu felice, i meriti della Pisoni rifulsero comunque. Ancora nel settembre 1823 proprio sull’autorevole “Gazzetta di Milano”, dopo un *Temistocle* di Giovanni Pacini, si leggeva: “Possiede un canto in cui sembra che l’arte e la natura siansi data la mano per trasfondere nell’animo la dolcezza e l’affetto. Non si fa che ripetere una cosa notissima dicendo che un metallo di voce il più omogeneo, un’agilità senza sforzo, un modulare soavissimo, un trillo nitido e una rapidità di vocalizzazione, con mezze tinte inimitabili, fanno della Pisoni la vera maestra del canto”. Il che ribadisce quanto era stato scritto sulla stessa ‘Gazzetta’ meneghina nel gennaio 1822 a proposito della Pisoni in *Antigona e Lauso* di Stefano Pavesi in ‘prima’ alla Scala: “...un cantare pieno di dolcezza e che ricorda il bello e drammatico stile dei nostri antichi ‘soprani’. La sua voce di contralto, sì omogenea e modulata, piegasi a tutte le mezze tinte con tal buon esito che diresti natura ogni suo artificio. Ella declama il recitativo in modo da renderlo grato quanto l’aria più bella”.

Rosmunda ebbe nuovamente modo di sfoggiare il suo congeniale Malcolm Graeme al Comunale di Bologna nel 1822 e nel gennaio 1823 al Teatro Argentina di Roma. A una delle recite romane, privilegiate da una compagnia d’eccezione - la stessa formazione della ‘prima’ napoletana del 24 settembre 1819, funestata però da un’accoglienza così fredda da parte del pubblico che Rossini ne era quasi svenuto - assistette, allora ospite in Roma dello zio Carlo dal novembre 1822, Giacomo Leopardi, che, in virtù di un finissimo gusto musicale, ne fu commosso, come risulta da quanto scrisse il 5 febbraio 1823 al fratello Carlo: “Abbiamo in Argentina la *Donna del lago*, la qual musica esegui-



Ritratto della cantante
Rosmunda Pisaroni Carrara
(1793-1872), probabilmente
nel ruolo di Malcolm
Graeme in *Donna del lago*
di Rossini, Milano,
Gabinetto delle stampe

ta da voci sorprendenti è una cosa stupenda, e potrei piangere ancor'io, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso, giacché m'avvedo pure di non averlo perduto affatto". Ma obietta: "Bensì è intollerabile e mortale la lunghezza dello spettacolo che dura sei ore, e qui non usa d'uscire dal palco proprio. Pare che questi f... romani che si son fatti e palazzi e strade e chiese sulla misura delle abitazioni dei giganti, vogliano anche farsi i divertimenti a proporzione, cioè giganteschi".

Per puro scrupolo di esattezza si precisi che Leopardi in precedenza, 26 dicembre 1822, all'Argentina aveva assistito alla 'prima' di *Eufemio di Messina* di Michele Carafa, riportandone - come scrisse al padre Monaldo il 27 immediatamente successivo - un'impressione negativa sia riguardo alla partitura, che gli parve malamente rubata a Rossini, sia riguardo ad alcuni cantanti, fra cui il tenore David, la giovanissima primadonna soprano Santina Ferlotti e il contralto Pisaroni, oltre al basso Botticelli; voci che gli parvero mediocri, ad eccezione di David e del "contralto Ferlotti". Ne risultano palesi l'equivoco e lo scambio di un cognome per l'altro, come confermano le critiche di allora, relative oltretutto all'entusiasmo suscitato dalla cavatina dell'"imparaggiabile Pisaroni".

Dal settembre 1824 alla primavera 1825 ella tornò alla Scala per una trentina di recite in *Donna del lago*, *Semiramide*, quale Arsace, *Tancredi* e in opere di autori minori (al suo fianco l'eminente tenore piacentino Claudio Bonoldi); e fu *Tancredi* nel luglio 1825 anche al milanese Teatro della Cannobiana. Nella stagione 1826 - 1827 ripropose il suo formidabile Arsace al Teatro di via della Pergola di Firenze, al Valle di Roma e al Sant'Agostino di Genova, ove cantò pure in *Giulietta e Romeo* di Nicola Vaccai, suscitando entusiasmi attestati da versi sinceramente encomiastici, anche se non propriamente peregrini dal lato poetico.

Ma ancora il vertice della mirabolante carriera non era stato attinto. Il vigile Rossini, dal 1824 direttore del Théâtre Italien di Parigi, sollecitò ad esibirvisi la cantante, dapprima alquanto restia ad accettare (già aveva rifiutato una scrittura per San Pietroburgo). Addirittura, il geniale Gioachino pensava a uno spettacolo "da sbalordire", per rilanciare la sua *Semiramide*, già rappresentata a Parigi l'8 dicembre 1825 con scarso successo - quella *Semiramide* in cui Riccardo Bacchelli ravvisò "di tutto per

tutti: spettacolo e spettacoloso, intreccio ed intrigo, interesse patetico e svolgimento drammatico; e effetti su effetti; e una scrittura musicale accurata, elegante, nitida; l'orchestra sostenuta, colorata, varia, studiata, ricca di proprio interesse musicale; per compenso, c'è opulenza, profusione, scialo di bel canto in tutte le forme, da estasiare i dilettanti e i virtuosi più ingordi".

Il debutto parigino di Rosmunda avvenne il 26 maggio 1827, appunto nelle vesti di Arsace in *Semiramide*; un debutto di cui si favoleggia per varie circostanze concomitanti. Anzitutto, ecco, da parte di un giornalista che assistette in prima persona all'evento, la cronaca 'diretta' dello spettacolo, cui assisterono la corte di Francia e il fior fiore della società e della cultura: "Alle prime battute del lungo ritornello, annunziante l'entrata di Arsace [al cospetto del tempio di Belo in Babilonia], si fece in sala un religioso silenzio; dalla platea alle più alte gallerie si manifestava in ogni viso l'impazienza di vedere questa cantante così celebrata in Italia. Finalmente ella si mostrò sulla scena; ma quale disinganno! In luogo di applausi, la sua comparsa provocò un sordo e confuso mormorio, fin troppo significativo.

Figurarsi il turbamento della povera donna! Eppure ella riuscì a far forza a se stessa: dignitosa e apparentemente impassibile, portò la mano al cuore, come per reprimere una forte emozione, e attese, con una lagrima agli occhi, che si ristabilisse il silenzio per cominciare il suo recitativo: 'Eccomi alfine in Babilonia!'.

Bastarono queste poche note per riabilitarla dinnanzi a quel pubblico sì mal disposto: gli spettatori affascinati da quella voce di contralto, che dominava l'intera sala, restò per qualche istante silenzioso e interdetto; ma, appena il recitativo giunse alle parole 'Insolito terror, sacro rispetto!', un'immensa, formidabile acclamazione partì da tutti i punti dell'uditorio. I 'bravo', gli applausi frenetici si succedevano e non cessavano che per ricominciare più forti e calorosi: non era più entusiasmo, era delirio.

In quel momento fissai gli occhi su la Pisaroni: commossa fino alle lagrime, la grande artista, che aveva subito con tanto coraggio e fermezza il primo effetto della sua entrata, non potè resistere all'emozione della gioia; vacillò, cercò un punto d'appoggio su la scena, e sarebbe certamente caduta, se il tenore Bordogni, uscito dalle quinte, non fosse venuto a sostenerla e a tenderle la mano...

Non mi fermerò a parlare delle meraviglie d'esecuzione del cantabile 'Ah! quel giorno'; nel duetto seguente, 'Bella imago', il basso Galli [Filippo Galli, altro celebre rossiniano], quel grande e bel cantante dalla voce colossale, pareva addirittura annichilito, quando venne l'apostrofe 'Va', superbo', lanciata dalla Pisaroni con un'audacia e un'impetuosità fulminante. La bell'aria 'In sì barbara sciagura' e l'energica sua stretta, in cui la cantante, brandita la spada, tocca gli estremi limiti della forza ispirata, accresce sempre più il suo successo. Da ultimo, nel gran duetto 'Ebbene, a te: ferisci!', l'insigne virtuosa si sorpassò a tal punto accanto a Semiramide da far dimenticare i meriti della Pasta [l'eccelsa Giuditta Pasta, di cui si dirà]. Certamente la Pisaroni non aveva più niente da desiderare in quella memorabile serata; il suo trionfo era completo".

Teste oculare e auricolare Marie - Henri Beyle detto 'Stendhal', che autorevolmente ammirò Rosmunda per la potenza e la ricchezza timbrica della voce, esaltate dall'accento incisivo, dal fraseggio ampio e nobile e dal temperamento "drammatico", Parigi decretò il trionfo, cui diedero man forte le 'stelle' che accanto a lei furono protagoniste di *Semiramide*, fra le quali *in primis* la 'divina' Pasta (sorta di Callas *ante litteram*) e la leggendaria diva delle dive Maria Malibran.

Alte lodi provennero dalla critica più autorevole, da Castil - Blaze a François - Joseph Fétis, che sulla "Revue Musicale" dell'annata 1827 dichiarò: "Pisaroni a été sublime"; e successivamente: "Depuis son entrée en scène, jusqu'à la fin, ce fut un triomphe continuel. On chercherait en vain à citer de préférence une scène, un air, un duo; tout a été du plus grand style, de la plus belle inspiration".

A Parigi, ingaggiata fino all'ottobre 1828 e poi dal gennaio 1829 al marzo 1830 per 42.000 franchi (somma di poco inferiore a quella percepita dalla Malibran), si cimentò anche in *Donna del lago*, *Ricciardo e Zoraide*, *Tancredi*, *Accademie con musiche di Rossini*, ma pure in lavori minori, come *Tebaldo e Isolina* di Francesco Morlacchi o *Le nozze di Lammermoor* di Michele Carafa, entro una compagnia inclusiva di grandi voci, quali Malibran, Sontag, Domenico Donzelli, Luigi Lablache. Ma non mancò di riproporre, quale 'primadonna buffa', l'Isabella dell'*Italiana in Algeri*, sbandando qualsiasi dubbio o perplessità al riguardo e inducen-

do Fétis ad affermare: “Vous pleurez à merveille, mais vous riez encore mieux!”.

Nell'esotico costume di Isabella la ritrasse allora a grandezza naturale, assisa al fortepiano, con accanto il secondo marito Giuseppe Santi Carrara, François Gérard, pittore ufficiale delle teste coronate di Francia - da Napoleone a Luigi XVIII -, ritocandone e modificandone in meglio i tratti somatici, tanto che Rosmunda, ritenendosi sulla tela “troppo più bella che in verità non convenisse”, lo fece notare a Gérard, che galantemente avrebbe ribattuto: “Anch'io non credevo così bella la musica di Rossini, prima di sentirvi, signora”. È gran ventura che il munifico mecenate piacentino Carlo Anguissola da Travo abbia donato al Museo Civico di Piacenza il prezioso dipinto, che oggi si può ammirare nel ridotto dei palchi del Teatro Municipale di Piacenza.

Ovviamente breve fu il passo dall'Italien parigino al King's Theatre di Londra, ove appariscenti avvisi teatrali annunciarono nel carnevale 1829 le esibizioni della Pisaroni in *Donna del lago*, *Semiramide*, *Italiana* e *Ricciardo*, accostando il suo nome a quelli della Malibran e di Donzelli. In proposito, il talora tendenzioso e volubile Fétis nella sua *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Bruxelles 1835-1844) scrisse che a Londra ella non eguagliò i successi riportati a Parigi. Al contrario, da una sua 'beneficiata' ricavò addirittura la somma enorme di mille sterline; le sue lezioni di canto, ricercatissime dalle fanciulle dell'alta società, figlie di lord o simili, furono pagate addirittura quaranta sterline ciascuna; e in una corrispondenza da Londra, pubblicata sulla “Gazzetta di Milano”, si lesse all'epoca: “I fogli inglesi rendono giustizia all'abilità dei due cantanti [lei e Donzelli]. Non s'è mai udita una voce di contralto paragonabile a quella della Pisaroni”.

Ma c'è di più. Della formidabile accoppiata Malibran - Pisaroni resta assai probabilmente un documento musicale (purtroppo non ancora discografico!) comunque eloquente, certo 'registrato' dal vivo da un testimone di rilevante autorevolezza, Ignaz Moscheles, pianista, didatta, compositore, che nei *Bijoux à la Malibran - Fantaisie dramatique sur des Airs favoris chantés à Londres par madame Malibran - Garcia*, op. 72 n° 4 (Lipsia s.d.) intese omaggiare la grande ed eccentrica 'virtuosa' con la trasposizione pianistica, alquanto fedele all'originale rossiniano, del gran



GIOVANNI ANTONIO SASSO, *Rosmunda Benedetta Pisaroni agli inizi della carriera*

duetto Semiramide - Arsace del secondo atto di *Semiramide* nei suoi tre momenti - chiave: 'Ebbene...a te; ferisci', Allegro moderato - 'Giorno d'orrore!', Andante sostenuto - 'Tu serena intanto il ciglio', Allegro agitato. Si ha fondato motivo di ritenere che l'Arsace ritratto pianisticamente in siffatti *Bijoux* fosse la Pisaroni.

Nella primavera del 1830, stanca e desiderosa di rivedere il suolo natio, Rosmunda lasciò Inghilterra e Francia, cantando tuttavia in quello stesso anno a Lucca in estate e al Comunale di Trieste in autunno, con esiti che stranamente suscitavano consensi e dissensi non unanimi, in *Moctar, gran visir di Adrianopoli* di Giovanni Tadolini, in *Giulietta e Romeo* di Vaccai e ancora in *Semiramide* (9 ottobre 1830), in cui peraltro ella profuse "tutti i tesori del suo vero talento". Una sera incorse però in un increscioso incidente, in quanto, non essendo stata accolta con il canonico 'applauso di sortita' dovuto alla sua fama, s'innervosì e fece 'spallucce', onde il pubblico triestino protestò ed ella dovette presentarsi al proscenio per scusarsi.

Nel carnevale del 1831 tornò alla Scala, ove, se non riuscì a imporsi nel *Romito di Provenza* di Pietro Generali, che ebbe un pessimo esito più che altro per intrinseci demeriti d'invenzione musicale, riscosse alti consensi per diciotto sere nel secondo spettacolo, *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* di Rossini (presente anche il basso piacentino Domenico Spiaggi), seppure con opportuni adattamenti e ritocchi allo spartito, che riguardarono più che la Pisaroni, ormai padrona della parte di Falliero, il giovane astro Giuditta Grisi, alle prese con la parte di Bianca - parte sopranile, quindi particolarmente impegnativa e decisiva per lei, che aveva iniziato e si era formata come mezzosoprano - contralto, perciò destinata a compiere un *iter* artistico inverso a quello della Pisaroni.

Sempre nel 1831 per la 'regina dei contralti' si prospettò il singolarissimo 'caso' *Guillaume Tell* ovvero *Guglielmo Tell*, cioè l'eventualità che nella prima rappresentazione italiana - Lucca, Teatro Ducale, autunno 1831 - della grandiosa opera composta da Rossini su testo francese e già comparsa in 'prima' assoluta all'Opéra di Parigi il 3 agosto 1829, ella dovesse sostenere, previi opportuni adattamenti, il ruolo acutissimo, in origine tenorile, di Arnoldo, ovviamente *en travesti*, secondo un costume melodrammatico corrente all'epoca e abitualmente praticato da Rosmunda. Per for-

tuna, un'indisposizione, in certo senso 'provvida', del nostro illustre contralto mandò a monte il discutibile progetto, il contratto già stipulato fu rescisso, e il temibile ruolo, sostenuto in precedenza a Parigi dal celebre tenore Adolphe Nourrit, fu affidato ragionevolmente al non meno celebre tenore Gilbert Duprez, che l'avrebbe reinterpretato all'Opéra di Parigi il 17 aprile 1837.

Nel 1833 maturò in Rosmunda la decisione di troncare la carriera, riservandone gli ultimi sprazzi al Teatro Comunitativo della sua Piacenza. Qui la sua partecipazione nel carnevale del 1833 al *Trionfo di Manlio* del compositore piacentino Giuseppe Nicolini, diretto da Giuseppe Jona, primo direttore della piacentina Scuola di musica di via Santa Franca, valse a evitarne l'insuccesso. Più fortunata fu la ripresa del *Temistocle* di Giovanni Pacini, in cui la Pisaroni sostenne ancora da par suo la parte di Serse, confermandosi "grande artista ed esimia cantante" e riscuotendo "il migliore de' trionfi, quello cioè di obbligare i più renitenti e mal prevenuti ad applaudirla e a proclamare il sommo di lei merito".

Fra il giovanile *Achebarro* e l'estrema stagione del 1833, Rosmunda mai trascurò Piacenza, e con essa, con l'ambiente musicale locale e i suoi personaggi, pur impegnatissima altrove, intrattenne rapporti e contatti abbastanza frequenti, ai quali è d'obbligo conferire speciale rilievo.

Il 5 aprile 1812, ormai professionalmente affermata, nel corso di una 'accademia' che si tenne nel salone del palazzo Radini Tedeschi Baldini (oggi: via San Siro n° 76), eseguì con virtuosistica bravura musica del nostro Nicolini. Ad analoga accademia partecipò quello stesso anno nel comitale palazzo dei Costa. La felice risonanza di entrambe le serate ispirò gli estri estemporanei di un profluvio di verseggiatori d'occasione, fitti di lodi e di richiami mitologici: fra i tanti, il canonico Giambattista Sbalbi compose l'ode *Il poter della musica* e il conte Federico Scotti della Scala dedicò a lei un sonetto, confermandosi "gran fabbro di versi".

Nel 1812 iniziò e si corroborò di conseguenza la collaborazione fra Pisaroni e Nicolini, che sfociò durante il carnevale del 1813 nella rappresentazione del *Traiano in Dacia* e, in prima assoluta, del *Carlo Magno*, interpreti il tenore Eliodoro Bianchi, il soprani-sta Velluti e il basso Spiaggi, oltre a Rosmunda, che per la prima volta calcava le tavole del piacentino Teatro Nuovo -



FRANÇOIS GERARD, *Rosmunda Pisaroni con il marito* (1827),
Teatro Municipale di Piacenza

Comunitativo - Municipale. Oltre al già rodato *Trajano*, il *Carlo Magno* riuscì spettacolo "dei più grandi che si fossero veduti, fino a quei tempi, nel nuovo teatro di Piacenza". Ne pervenne l'eco ben fuori le nostre mura, frotte di forestieri accorsero, il *Maire* dovette pubblicare una grida che proibiva "di chiamare sulla scena, più di una volta, gli attori". Persino Gian Domenico Romagnosi scrisse da Milano al parimenti piacentino Luigi Bramieri in data 5 marzo 1813: "Con molto strepito si è ricevuto qui l'avviso della vostra opera in musica, e so che parecchi Milanesi si sono recati costì per goderne. Io volentieri li avrei imitati..., ma ciò non era conciliabile colle mie occupazioni, né colla malferma mossa del mio corpo".

Quanto a Rosmunda, ritratta agli albori della carriera, fa fede il lusinghiero giudizio che ne stilò Carolina Lattanzi nel "Corriere delle Dame" in una corrispondenza da Piacenza, datata 7 febbraio 1813, sul *Carlo Magno*: "Piacentina, come il poeta [Antonio Peracchi] ed il maestro, è pure la signora Rosmunda Pisaroni. Natura compensò in essa la piccolezza della persona colla grandezza piena e sonora della voce di che la dotò. Se talvolta è un po' trascurata nel comporsi e nel gestire, non lo è mai nel sillabare con chiarezza, e nel cantare con maestria. Precisa nel tempo, nei duetti, ed altri pezzi a concerto, quantunque situata fra due esertissimi professori, quali sono Velluti e Bianchi, par cresciuta con essi ed educata alla stessa scuola. Nei pezzi a solo poi la sua voce vola e risuona con tutti i fregi dell'arte, e scorgesi manifestamente che ha saputo far sue le originali bellezze che negli spazi dell'armonia il sig. Velluti va rintracciando, e variando continuamente. Basti sol dire che questa ragazza possiede le corde del soprano, del tenore e del basso ad un tempo. Qualora non si stanchi dello studio, e tengasi in esercizio, essa eguaglierà le più celebri donne".

Nell'estate del 1818 Rosmunda cantò di nuovo in *Trajano in Dacia* al Comunale di Modena e nell'autunno del 1821 al Nuovo di Trieste determinò il trionfo dell'*Annibale in Bitinia* di Nicolini, che per suo merito verrà replicata venticinque volte e quindi contribuirà alla maggior fama del compositore suo concittadino. I due si ritroveranno associati nel novembre del 1822 quali eletti 'soci onorari' della neonata Accademia di Studio musicale, lui con l'ovvio titolo di 'maestro', lei con quello di 'virtuosa', in Piacenza.

Gratitudine le esternò Nicolini per la sua partecipazione ad altre tre accademie vocali e strumentali piacentine: l'una a spese dell' aristocratica ed esclusiva Società filarmonica ducale de' dilettanti, nel salone del palazzo Radini Tedeschi Baldini la sera del 18 ottobre 1826 in onore e alla presenza di S. M. Maria Luigia d'Austria, duchessa di Piacenza e Parma; l'altra il 30 marzo 1827 nella stessa sede; una terza il 1° aprile dello stesso anno nel palazzo del conte Giuseppe Costa, mecenate autenticamente musicofilo. Furono queste altrettante occasioni per l'incondizionato fiorire di sparse fantasie dilettantesche in rima o in prosa, anche benauguranti in vista dei venturi cimenti parigini, come: "Oh Benedetta! di un canto di Paradiso tu ne beavi l'Italia. Ora ti aspetta la Francia, desiderosa, e ne andrai a novella e più larga rinomanza, ma il tuo cuore è nella patria...".

Ospite assiduo di Piacenza per memorabili 'accademie' pubbliche e private fu il leggendario Nicolò Paganini. Di tutte si serbano vivissime testimonianze, ma qui soprattutto interessa quella che si svolse in suo onore nel suddetto salone di palazzo Costa, auspici la contessa Anna e suo figlio Giacomo, il 20 dicembre 1834, durante la quale il 'mostruoso' violinista suonò "variazioni non più udite" e "sull'unica quarta corda un a solo meraviglioso", ma cui parteciparono pure le cantanti Pisaroni ed Emilia Bonini, "la prima di notissima celebrità, la seconda emula alla prima nella bella maniera e forza di canto", nell'ammirata esecuzione del già menzionato duetto Semiramide - Arsace, appunto da *Semiramide* di Rossini, secondo il ragguaglio fornito dal corrispondente della "Gazzetta di Genova", 21 gennaio 1835.

La notizia può sorprendere (ma nemmeno poi tanto), poiché dal 1833 Rosmunda non calcava più le scene. A detta del suo primo provvido biografo, marchese Corrado Pavesi Negri, tornò a farsi ascoltare nel 1848, accesa d'ardore risorgimentale, nel corso di una manifestazione patriottica, e poi saltuariamente all'occasione in cerchie ristrette, nelle sale nobiliari piacentine. Addirittura nel 1867, settantaquattrenne, su pressante richiesta si esibì, presente Pavesi Negri, nella cavatina della *Donna del lago* "con poca voce, ma ferma e di mirabile freschezza, finendo con una scala di due ottave dal *la* acuto al *la* basso e con un bellissimo trillo sul *do* diesis per salire al *re*".

Incurante delle sollecitazioni degl'impresari, che le piovevano

da ogni dove, concluse l'*iter* canoro come l'aveva iniziato fanciulla, unendosi al canto dei devoti nelle chiese. Intenzionata a godersi il legittimo riposo, "sazia di danari, colma di gloria", acquistò la signorile tenuta di Colonese, comune di Vigolzone, provincia di Piacenza, nel cui "bellissimo Casino di villeggiatura" di linea neoclassica, costruito su disegno del piacentino Paolo Gazzola (1787 - 1857), architetto - capo dello Stato e della Corte ducale, l'8 luglio 1870 stese il suo chiaro, preciso, dettagliato eppure complesso testamento olografo e il 6 agosto 1872 si spense. Giace nella cappella degli Anguissola da Travo, primo reparto del Cimitero di Piacenza, ove un artistico busto commissionato dagli eredi a Giovanni Roncoroni (1883) reca la dedica: "A Benedetta Rosmunda Pisaroni - che l'Europa salutò gloria dell'arte - nell'età di Rossini - e i poveri sperimentarono benefica e pia". Infatti acquisì fama di caritatevole nel devolvere a istituzioni religiose, ospizi e asili d'infanzia consistenti somme di denaro, accumulate con piena consapevolezza del proprio valore e con affaristica perizia nel trattare o dettare le condizioni finanziarie agl'impresari.

Per dovere di cronaca, sia consentito un fuggevole cenno sulla sua vita sentimentale, riducibile a due matrimoni senza prole. Si era sposata una prima volta nel giugno del 1813 con Venanzio Maloberti, "giovane avvenente", che la lasciò vedova dopo un solo anno di convivenza. Nell'ottobre del 1817 la impalmò a Bergamo il padovano Giuseppe Santi Carrara, primo flauto de La Fenice di Venezia, sinceramente entusiasta delle superiori doti artistiche della consorte (come si evince da varie sue lettere al padre), ma nel contempo "bello, brillante e squattrinato", giocatore accanito, scialacquatore di quanto Rosmunda lautamente guadagnava. Ironicamente annota il biografo Luigi Faustini: "Quello che la moglie guadagnava cantando, egli consumava zuffolando, da buon suonatore di flauto che era stato". Eternato malgrado tutto nel suddetto dipinto di Gérard, morì a Piacenza nel giugno del 1842 per una caduta dalla carrozza. Non stupisce che nelle cronache teatrali la cantante fosse registrata spesso come Pisaroni Carrara; ma tantomeno stupisce che, data la rinomanza di lei, generalmente fosse lui a passare per signor Pisaroni, 'principe consorte'.

Ben oltre il pettegolezzo biografico ovvero "la ciarla dei sopravvissuti" (Arbasino), un personaggio di cotanto spessore me-

rita che gli si dedichi una conclusiva panoramica di quanti, fra gli eminenti, ne decantarono i pregi. Per quanto ci si impegni, l'elenco risulterà sempre incompleto.

In primissima linea, ovviamente, Rossini, che non si peritò di proclamare Rosmunda, in presenza del protobiografo Pavesi Negri e di quell'altro 'mostro sacro' del canto lirico ottocentesco che fu Adelina Patti, "la più grande cantante che mai fosse stata". Adirittura allo stesso privilegiato Pavesi Negri confidò che, pur essendo uso a infiorare di gorgheggi, abbellimenti, vocalizzi la sua musica, per evitarne l'abuso, l'arbitrio, lo sfregio *ad libitum* da parte degli interpreti, fece un'eccezione per la Pisaroni in grazia del suo non comune "buon gusto". In aggiunta si precisi, parenteticamente, che non si estinsero nel tempo i cordiali rapporti fra compositore e cantante, come ancora risulta ad esempio dalla lettera che Rosmunda spedì da Colonese il 19 luglio 1861 a una non meglio specificata 'signora contessa' (un'Anguissola da Travo?), destinazione Rivergaro: "Solo oggi con mio dispiacere ho ricevuto da Rivergaro la gentilissima di lei lettera, per cui non ho potuto mandarli la lettera per Rossini prima, ma spero che i suoi Nipoti non saranno ancora partiti, e spero che Rossini li riceverà gentilmente, abbenché siano più di trent'anni che non lo vedo, e saranno un poco più di venti anni che passò a Piacenza e mi venne a ritrovare, ma ho avuto il dispiacere di trovarmi in campagna, e per conseguenza di non vederlo".

Estimatore fu pure il severo Luigi Cherubini, eminente compositore fiorentino naturalizzato parigino, addirittura direttore del Conservatorio di Parigi dal 1822 al 1842, quindi in coincidenza dei trionfi di Rosmunda al Théâtre Italien, che la reputò "l'organizzazione più musicale che mai s'avesse incontrato". Altri compositori di maggiore o minore fama, da Pacini a Meyerbeer, "non disdegnarono, più volte, di sottomettere al suo giudizio spartiti interi", prima che lei li interpretasse. Similmente corre voce che Gaetano Donizetti le avesse inviato il secondo atto di una sua opera (forse *Zoraide di Granata*, la cui prima avvenne proprio al Teatro Argentina di Roma il 28 gennaio 1822?), "acciocché ella lo rivedesse, mutando e correggendo quanto le fosse parso di dover mutare e correggere". Persino Felix Mendelssohn Bartholdy, remoto anni - luce dalla creazione operistica, nel suo epistolario nominò la Pisaroni, insieme con il basso Lablache, il



La villa di Colonese

tenore David e il soprano Henriette Méric Lalande, fra i grandi cantanti che “abbandonato il proprio paese... cantano a Parigi”.

Fra gli scrittori - critici di primissimo rango, il pluricitato Henri Beyle detto ‘Stendhal’ spicca in assoluto quale autore di immortali capolavori letterari, ma pure quale intenditore di musica, ammiratore di Cimarosa e di Rossini, acuto conoscitore di ugone canore, spettatore assiduo nei teatri d’Italia (Comunitativo - Municipale di Piacenza incluso, come risulta dal suo diario *Rome, Naples et Florence en 1817*), sensibile al fascino eterno dell’arte dei suoni. Già lo si è chiamato in causa; ma si aggiunga che nella sua estrosa *Vie de Rossini* (1823) egli riservò alla Pisoni, fra i grandi cantanti coevi, citazioni privilegiate. La menziona più di una volta, con altre eminenti voci maschili e femminili, come “superbe contre - alto [sic] et cantatrice décidément du premier ordre”; ne loda “l’accent de la passion”; include “mademoiselle Pisoni” tra i “cinq ou six talents pour le chant”, con Velluti, madame Pasta, Davide, madame Belloc, etc.; soprattutto lamenta che “la *Donna del lago, Ricciardo e Zoraide, Zelmira, Semiramide* et quelques autres opéras de Rossini ne peuvent pas se donner à Paris, à cause du manque d’une voix de contralto assez habile pour pouvoir chanter la musique écrite pour mademoiselle Pisoni”. Altissima stima, quindi, offuscata solamente dalla dura realtà dell’aspetto fisico di “mademoiselle Pisoni, l’une des moins jolies figures qu’on puisse rencontrer”. Ma altrove Stendhal non può che esaltarla come la sola voce di contralto perfettamente pura che si sia udita al Théâtre Italien, asserendo che mai potrà dimenticare l’effetto che ella produsse sull’uditorio allorché, una volta entrata in scena con le spalle girate al pubblico e con gli occhi fissi sull’interno del tempio [in *Semiramide*], cantò con voce formidabile e mirabilmente impostata la frase ‘Eccomi infine in Babilonia!’.

Rincarano la dose altre disparate voci autorevoli, dal suddetto Fétis, secondo il quale “essa fu considerata giustamente il primo contralto d’Italia”, a Rodolfo Celletti, recente esperto di vocalità, che ne scrisse come di “un favoloso contralto dell’era rossiniana, la cui voce partiva dal *fa* grave e raggiungeva il pieno registro del soprano”; voce “che modulava, sfumava, trillava con virtuosismi entusiasmanti. Dai toni appassionati giungeva ad accentuazioni solenni e impetuose con voce quasi virile nei bassi e nei centri”.

Altrettanto rimarchevole il concorde profilo tratteggiato nel febbraio del 1831 dal critico musicale del “Censore universale dei teatri”, Luigi Prividali, nel pieno della carriera della Pisoni: “Il suo dignitoso e ragionato sceneggiamento, la sua chiara e precisa pronunzia, il maschile vigore del suo bel contralto, la sua esatta intonazione e quel magistero di professione che coll’inoltrarsi in essa anziché perdersi deve sempre più raffinarsi, sono pure tutte, anche nella presente sua posizione, evidentissime sue qualità degne di essere sommamente e da ogni artista melodrammatico desiderate”.

Notevolmente incide pure la testimonianza di Enrico (Heinrich) Panofka, rinomato critico e insegnante di canto, che, a proposito di Marietta Brambilla, altra celebre cantante coeva, asserisce che la sua era una delle più belle voci di contralto, anzi la più bella *dopo* quella della Pisoni. La cui grandezza non si limitò al mero lato della vocalità, bensì spaziò in quello dell’interpretazione, in armonico tuttuno; e come tale, cioè come interprete, la lumeggiò Pavesi Negri: “Una delle prime attrici a dar giusta importanza drammatica al personaggio, che studiava in ogni suo aspetto fedelmente”.

Indubbiamente Rosmunda è entrata nella leggenda e vi permane, leggenda lei stessa, come attesta, fra i tanti, Giuseppe Rovani, quando in *Cento anni* (1868-1869) illustra il processo di trasformazione del teatro in un luogo ove la gente, ormai esauritasi la ventata della Rivoluzione francese, andava per alimentare le proprie passioni e per cercare evasione: “Se una volta nelle osterie e nei caffè nascevan feroci dispute per dare la preminenza piuttosto a Ney che a Massena, piuttosto a Murat che a Bessières, *caricatori* incliti di cavalleria, or quasi venivasi alle mani per la preferenza da darsi piuttosto alla Catalani che alla Pisoni, piuttosto a Nozzari che a David”. Oltretutto, ella vi si trova in ottima compagnia di due dei maggiori tenori di allora, già qui menzionati, suoi assidui compagni di scena, oltre che del soprano Angelica Catalani, la cui fama fu dovuta soprattutto all’eccezionale estensione di una voce timbricamente purissima e tecnicamente inappuntabile.

Spiace concludere questo saggio senza debitamente considerare la documentazione iconografica, volta a svelare le fattezze reali, più che presunte, di Rosmunda. Oltre al dipinto di Gérard

e al busto marmoreo di Roncoroni, di cui già si è detto, per lo meno altre quattro effigi attestano e tramandano. La ritrae giovane e abbastanza graziosa, forse con qualche sapiente ritocco, l'eminente G.A. Sasso, incisore d'insigni personaggi, con la pubblicitaria dicitura: "Una voce che va sempre al cuore! un accento sempre animato ed appassionato. Sono questi i mezzi con cui incanta e rapisce gli animi questa egregia cantante, la cui fama va sempre crescendo".

Una seconda incisione, pure conservata al milanese Gabinetto delle Stampe, la indica, in uno stadio avanzato della carriera, come Rosmunda Pisaroni Carrara e ne riproduce le fattezze gravate da elmo con vistoso pennacchio, il busto fasciato da corazza, quindi nei congeniali 'travestimenti' da Arsace in *Semiramide* o forse meglio da Malcolm Graeme in *Donna del lago*.

Un dagherrotipo felicemente consegna l'immagine dell'anziana signora in posa, piccola, composta, serena in volto, signorilmente abbigliata, appoggiata a una distinta sedia d'epoca, certo meno brutta di quanto si penserebbe in base alle descrizioni di chi la conobbe *de visu*.

Ma il tributo, l'omaggio, il riconoscimento più sorprendente e significativo provenne da una delle sue più illustri colleghe, da una delle protagoniste assolute dell'ottocentesca scena lirica, da colei che a ragione venne celebrata come il più grande soprano europeo di quel tempo, prediletta da Rossini, Donizetti, Bellini (fra l'altro, prima interprete di *Sonnambula* e di *Norma*). La già evocata Giuditta Pasta, una volta conclusa la sua trionfale, anche se relativamente breve avventura scenica, soggiornò e si spese a Blevio, sul lago di Como, nella sua Villa Roda, ove entro un singolare padiglione rotondo, detto 'Grottino delle Muse', si allineano in un esclusivo miniolimpo di altrettanti tondi le sembianze di sei mirabili primedonne. Quattro sono soprani: Laure Cinti Damoreau, pregiata per purezza vocale, intonazione e stile, e le summenzionate Catalani, Malibran, Sontag, quindi una francese, un'italiana, una spagnola, una tedesca. Due sono contralti ed entrambe italiane: la passionale Josephina Grassini (oltre ai preclari meriti artistici d'interprete proto-romantica, amante, fra l'altro, di Napoleone e di Wellington) e lei, la nostra 'Regina dei contralti'.

Per questo e ben altro, Benedetta Rosmunda Pisaroni si ag-

giudica una posizione di alto rilievo nella storia universale della vocalità operistica, nonché nel novero delle 'patrie glorie', impresse del timbro della più schietta, autentica 'piacentinità'. Oltre al fastoso dipinto di Gérard e al severo busto funerario, sussistono nella nostra realtà locale i luoghi deputati a un ideale itinerario pisaroniano, e non solo, da percorrere e ripercorrere meditando: anzitutto il palazzo Rota - Pisaroni di via Sant'Eufemia, splendidamente restaurato, ma non meno il Teatro Nuovo - Comunitativo - Municipale, la villa di Colonese, i comitali palazzi Costa e Radini Tedeschi Baldini...

Un vivo ringraziamento alla grande amica prof. Piera Astorri, oltretutto discendente della Pisaroni, e alla bibliotecaria del Conservatorio 'Nicolini' di Piacenza, dott. Carmela Bongiovanni, prodiga di aiuto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Appolonia Giorgio, *Le voci di Rossini*, Torino 1992, pp. 210 - 224.
- Arisi Ferdinando, *Sarà restaurato in via S. Eufemia il settecentesco palazzo Pisaroni*, in "Libertà", 6 ottobre 1968.
- Astorri Piera, *Note sul testamento della cantante Benedetta Rosmunda Pisaroni*, in "Strenna Piacentina", 1988, pp. 127-130.
- Bacchelli Riccardo, *Rossini*, Milano 1959, pp. 200-201.
- Barassi Carlo, *Lettere di Mendelssohn (1830-1847)*, Milano 1895, I, p. 100.
- Bottura Gian Carlo, *Storia aneddotica documentata del Teatro Comunale di Trieste*, Trieste 1885, p. 161.
- Bussi Francesco, *Nicolini, Giuseppe*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, IX, Kassel 1961, coll. 772-774.
- Bussi Francesco, in *Enciclopedia della musica Ricordi*, Milano 1964, alla voce *Pisaroni*.
- Bussi Francesco, *Carcani, Giacomo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, III, Londra 1980, p. 772.
- Bussi Francesco, *I Musicisti*, in *Storia di Piacenza*, V, *L'Ottocento*, Piacenza 1980, pp. 747-778.
- Bussi Francesco, *Colla (Colla-Pini), Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma 1982, pp. 772-774.
- Bussi Francesco, *Gaspere Landi - Giuseppe Nicolini: un'ipotesi di raffronto in parallelo, con culmine in Rossini*, in "Bollettino Storico Piacentino", CI (2006), pp. 59-70.

Cambiasi Pompeo, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano (1778-1872)*, Milano 1872, pp. 29, 33, 39, 103.

Castil-Blaze, *L'Opéra italien de 1548 à 1856*, Parigi 1856, pp. 431-432.

Celletti Rodolfo, *Violoncelli in crinolina*, in "La Scala", 8, giugno 1950, p. 41.

Celletti Rodolfo, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma 1954-1962, alla voce *Pisaroni*.

Celletti Rodolfo, *Addo' staje?*, in "La Scala", n. 53, aprile 1954, p. 34.

Celletti Rodolfo, *Mezzosoprani e contralti*, in "Musica d'Oggi", nuova serie, V (1962), p. 112.

Celletti Rodolfo, *Origine e sviluppi della coloratura rossiniana*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", II (1968), p. 918.

Celletti Rodolfo, *La vocalità*, in *Storia dell'Opera*, Torino 1977, III / I, pp. 119, 123, 139, 202.

Celletti Rodolfo, *Storia dell'Opera Italiana*, Milano 2000, I, pp. 336-337, 412.

Clément Félix, *Dictionnaire lyrique*, con Pierre Larousse, Parigi 1867-1869, alla voce *Pisaroni*.

Creathorne Clayton E., *Queens of Song*, New York 1865, passim.

Da Mareto Felice, *Pisaroni Benedetta Rosmunda*, in *Bibliografia generale delle Antiche Province Parmensi*, II, Parma 1974, p. 858.

De Angelis Marcello, *Leopardi e la musica*, Milano 1987, pp. 81-82, 88.

Della Corte Andrea, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino 1951, pp. 512, 527.

Escudier Léon e Marie, *Vie et aventures des cantatrices célèbres... suivies de la vie anedoctique de Paganini*, Parigi 1856, p. 257.

Faustini Luigi, *Di Rosmunda Pisaroni cenni biografici ed aneddotici*, Piacenza 1884.

Fermi Stefano, *Rosmunda Pisaroni e un giudizio del Leopardi*, in "Libertà", 29 agosto 1924.

Fermi Stefano e Giovanni Forlini, *La Bottega del Majno*, Piacenza 1954, pp. 17, 20, 22, 43, 45, 47.

Fernandi Franco, *Le voci piacentine. Due secoli di bel canto a Piacenza*, Parma 1994, pp. 163-169.

Fiorentini Ersilio Fausto e Bruno Ferrari, *Rosmunda Pisaroni*, in *Piacentini benemeriti degli ultimi cento anni*, Piacenza 1977, pp. 165-168.

Forbes Elisabeth, in *The New Grove Dictionary of Opera*, Londra 1992, alla voce *Pisaroni*.

Forlani Maria Giovanna, *Il Teatro Municipale di Piacenza (1804-1984)*, Piacenza 1985, passim.

Kutsch K.J. e Leo Riemens, *Grosses Sängerlexikon, unter Mitwirkung von Hansjörg Rost* Berna e Monaco 1999, alla voce *Pisaroni*.

Marchesi Gustavo, *I cantanti*, in *Storia dell'Opera*, Torino 1977, III / I, p. 358.

Matteini Ottavio, *Stendhal e la musica*, Torino 1981, p. 246.

Mensi Luigi, *Dizionario Biografico Piacentino*, Piacenza 1899, alla voce *Pisaroni*.

Migliorini Barbara, *Musica e musicisti nell'epistolario del marchese Francesco Sampieri*, in "Fonti Musicali Italiane", XII (2007), pp. 129-130.

Minore Renato, *Leopardi: l'infanzia, le città, gli amori*, Milano 1987, pp. 107, 110.

Norci Cagiano De Azevedo Letizia, *Lo specchio del viaggiatore. Scenari italiani tra Barocco e Romanticismo*, Roma 1992, p. 185.

Panofka Enrico (Heinrich), *Voci e cantanti*, Firenze 1871, pp. 115-124.

Parmentola Carlo, *L'opera come fatto di costume*, in *Storia dell'Opera*, Torino 1977, III / I, p. 481.

Pavesi Negri Corrado, *Benedetta Rosmunda Pisaroni*, Piacenza 1872.

Piacenza musicale, Piacenza 1940, pp. 61-64.

Rabitti Dante, *Gli Artisti lirici*, in *Storia di Piacenza*, V, *L'Ottocento*, Piacenza 1980, pp. 781-798.

Rabitti Dante, in *Dizionario Biografico Piacentino*, Piacenza 2000, alla voce *Pisaroni*.

Radiciotti Giuseppe, *Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del sec. XIX*, in *Atti del Congresso internazionale di memorie storiche (Roma, 1-9 aprile 1903)*, Roma 1905, VIII, pp. 258-259.

Radiciotti Giuseppe, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli 1927-1929, I, pp. 71, 118, 127, 280, 345 - 348, 354 - 355, 388, 391, 495 - 496; II, pp. 124 - 125; III, p. 123.

Rapetti Attilio, *Un Maestro di musica piacentino: Giuseppe Nicolini (nel primo centenario della morte)*, Piacenza 1944, pp. 64-71 e passim.

Regli Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici... in Italia dal 1800 al 1860*, Torino 1860, alla voce *Pisaroni*.

Rinaldi Mario, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze 1978, p. 599.

Rovani Giuseppe, *Cento anni*, Milano 1935, II, p. 487.

Scudo Pierre, *Critique et littérature musicales*, Parigi 1852, pp. 94, 106-108.

Sforza Fogliani Corrado, Serafino Maggi, Maria Antonietta De Micheli, *Venticinque anni di vita piacentina (1859-1883) giorno per giorno*, Bologna 1983, pp. 243, 245, 249.

Sirotti Ferruccio, *Una grande voce dell'800*, in "Selezione Piacentina", XIII, febbraio 1968, pp. 66-77.

Stendhal, *Vie de Rossini*, Parigi 1876, pp. 89, 133, 171, 274, 277, 283, 293, 296, 297, 320, 330.

Tegani Ulderico, *Cantanti d'una volta*, Milano 1945, pp. 173-182.

Vetro Gaspare Nello, *Le voci del ducato*, in "Gazzetta di Parma", 13 febbraio 1983.



ANGELO BENZI
UGO GALLUPPI

Palazzo Rota Pisaroni

1. Origini e passaggi di proprietà

*L*a vicenda della realizzazione del Palazzo ha origine nel 1748 con l'acquisto, da parte del Conte Rota, di una vecchia casa che venne demolita per far posto al nuovo fabbricato.

Nel 1750 il Conte Giuseppe Rota fa richiesta alla Congregazione di Polizia e Ornato di Piacenza per occupare parte di suolo pubblico.

I lavori di costruzione si completarono, presumibilmente, nel 1762, come testimoniato dalla data incisa nel cartiglio posto sotto il balcone della facciata interna.

Il Palazzo rimase in proprietà della famiglia Rota fino al 1830, quando fu acquistato dalla cantante Benedetta Rosmunda Pisaroni.

Alla morte della Pisaroni (1872) il Palazzo fu venduto dagli eredi (1875) all'Ing. Giuseppe Guasconi che, a sua volta, lo cedette alle figlie Savina ed Elvira.

Nel 1906 Savina ed Elvira Guasconi cedettero il Palazzo alla Cassa di Risparmio che intendeva sistemarvi il proprio archivio.

Con rogito del 21.06.2007 la Fondazione di Piacenza e Vigevano acquistò il Palazzo.

2. Vincoli

Il Palazzo fu vincolato ai sensi della Legge 20/06/1909 n° 364 con D.M. del 17/05/1937.

Il vincolo fu aggiornato ai sensi dell'art. 14 del D.Lgs n° 42/2004 con Decreto del 20/08/2007.

3. Trasformazioni

Nella mappa del catasto napoleonico (circa 1812) il Palazzo è rappresentato con un solo mappale appartenente al settore M. L'andamento dei corpi di fabbrica insidati nella mappa evidenziano che il Palazzo aveva dimensioni molto maggiori di quanto non sia la situazione attuale, infatti si articolava su due corti.

La prima, in fregio a Via S. Eufemia, era racchiusa da un edificio prospiciente la strada e da due corpi laterali di cui quello di sinistra occupato dallo scalone.

Nella parte terminale della stessa corte, a fronte dell'androne d'ingresso, si individua un corpo di fabbrica di profondità molto ridotta che racchiudeva la prima corte separandola dalla seconda. Tale edificio assumeva pertanto la funzione di "fondale" che in tempi successivi veniva decorato con una bassa cancellata in ferro battuto con disegno simile a quello del balcone centrale e da un "trompe d'oil" eseguito da Francesco Ghittoni.

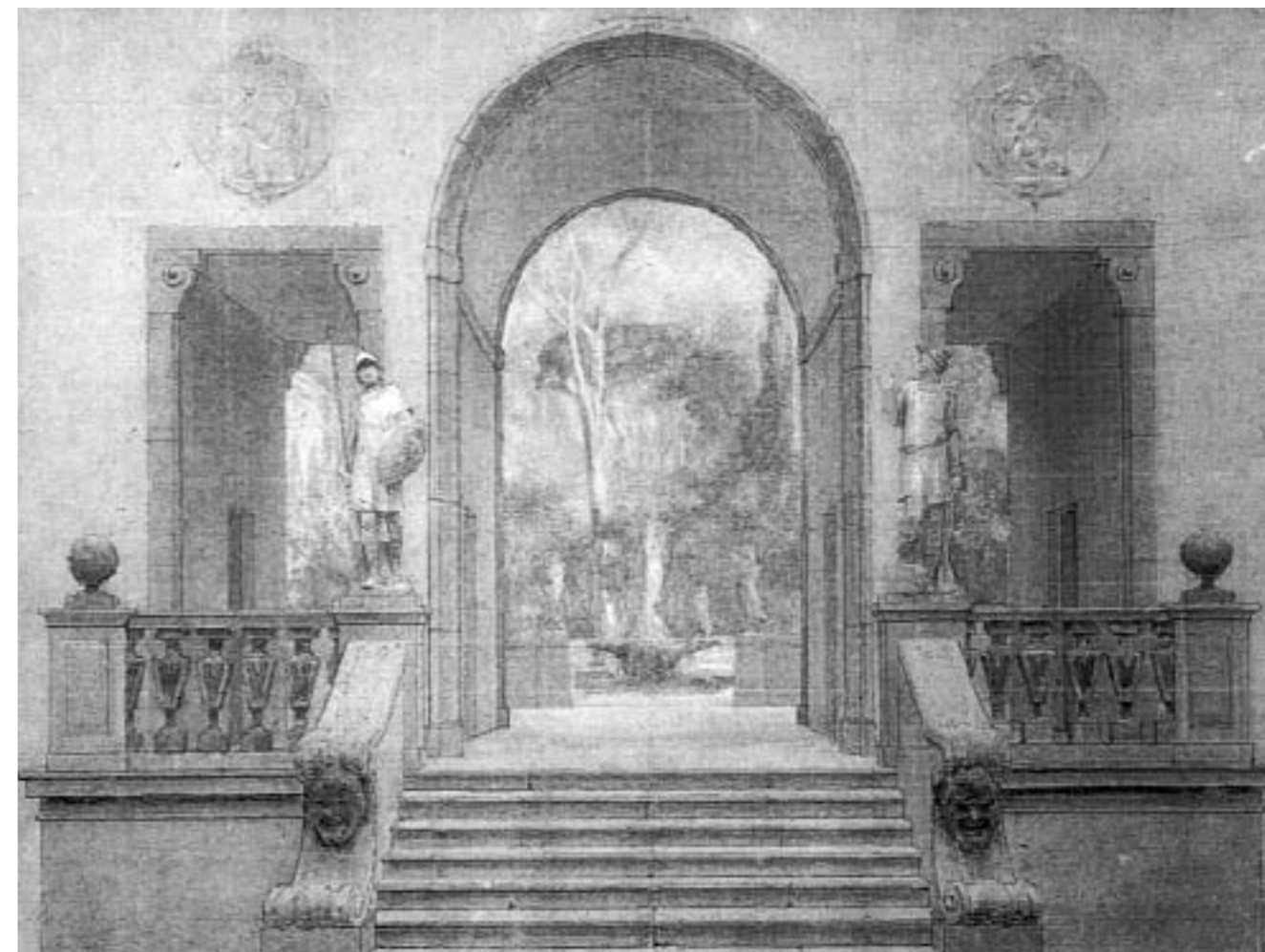
La cancellata doveva isolare la corte selciata da una ridotta parte a verde da cui emergeva il "fondale" precedentemente descritto.

Alla prima corte ne succedeva un'altra di dimensioni minori della prima; riteniamo con funzioni di servizio.

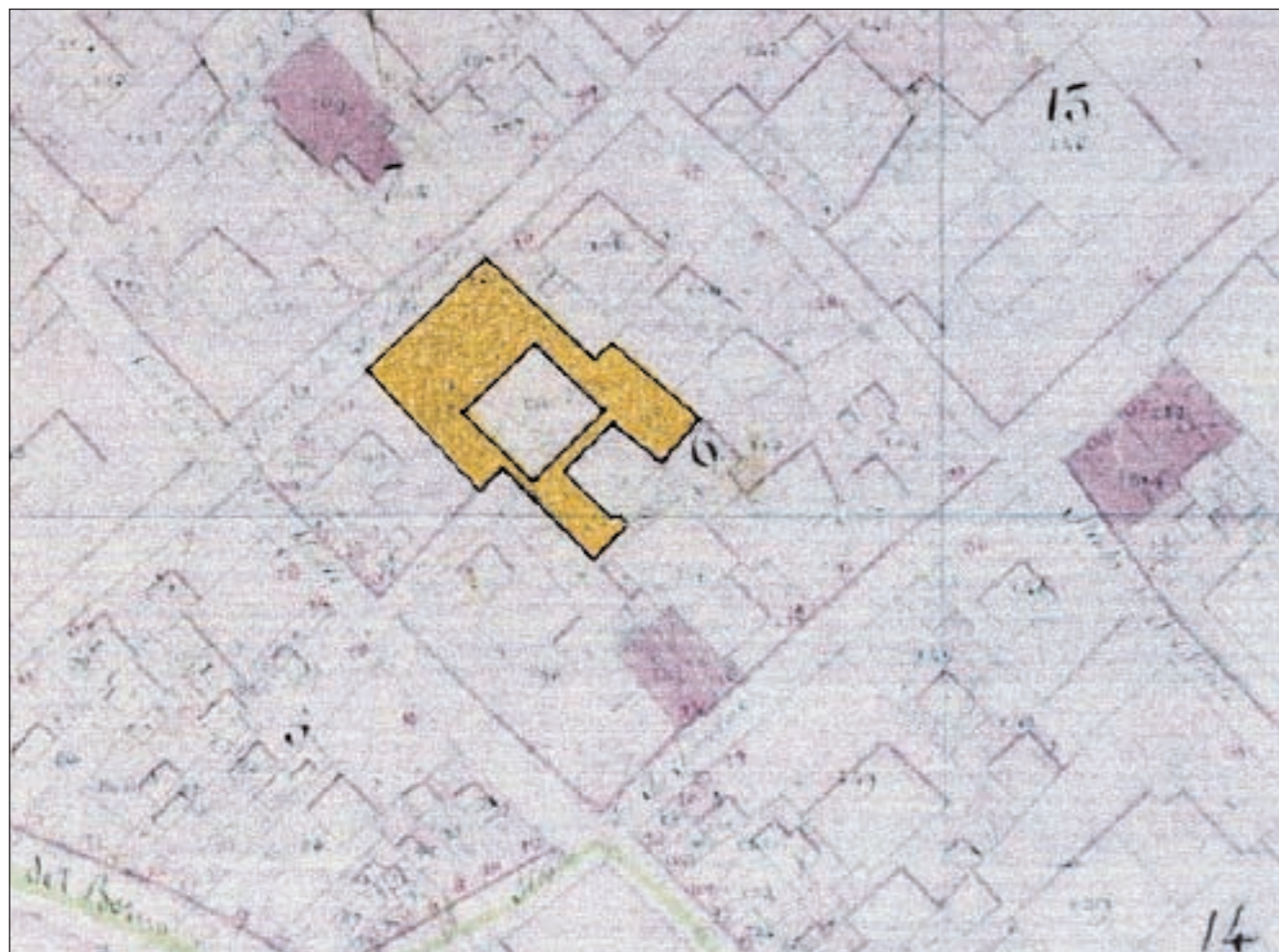
A tale corte, infatti, si accedeva da un vicolo che, attualmente, è rimasto come sedime fra il Palazzo del Monte di Pietà e l'ex esattoria eseguita su progetto degli Archh. Albini-Helg.

In tale corte furono ubicate le scuderie del Palazzo e, su tale spazio, si affacciavano locali di abitazione che avevano accesso diretto dallo scalone che, al primo pianerottolo, si sdoppia in due rampe per poter accedere sia al corpo prospiciente via S. Eufemia, sia, con la seconda rampa, verso i locali prospettanti sulla seconda corte.

Presumibilmente il complesso planimetrico delle corti conservò la distribuzione originaria fino al 1906 quando, per realizza-



FRANCESCO GHITTONI, *Progetto di prospettiva per il Palazzo Rota Pisaroni*, 1906 (Piacenza, collezione Pomarè Montin)



Planimetria del Palazzo Rota-Pisaroni dal catasto Napoleonico, anno 1812, Piacenza, Archivio di Stato

re gli archivi della Cassa di Risparmio, l'Ing. Righetti demolì le scuderie e, occupando parte della seconda corte, realizzò un fabbricato sul lato posteriore del cortile demolendo il muro con funzione di "fondale" ed avanzando l'edificio in corrispondenza della cancellata che, in quell'epoca, fu asportata.

La configurazione originaria del Palazzo non subì sostanziali modificazioni fino all'attuazione del predetto progetto in base al quale si verificava una sostanziale modifica della seconda corte che veniva, di fatto, stralciata dal Palazzo privandola delle sue originarie funzioni.

La planimetria seguente evidenzia la situazione dopo l'attuazione del progetto dell'Ing. Righetti che, di fatto, comportava la demolizione del "fondale" e la riduzione dimensionale della corte che rimaneva chiusa da un edificio nella parte di fondo.

I vincoli successivamente posti dalla Soprintendenza (1937) si limitano alla parte monumentale del Palazzo e comprendono: il corpo principale lungo via S. Eufemia ed il corpo cortilizio laterale nord con lo scalone e la corte così come definita a seguito dell'intervento dell'Ing. Righetti.

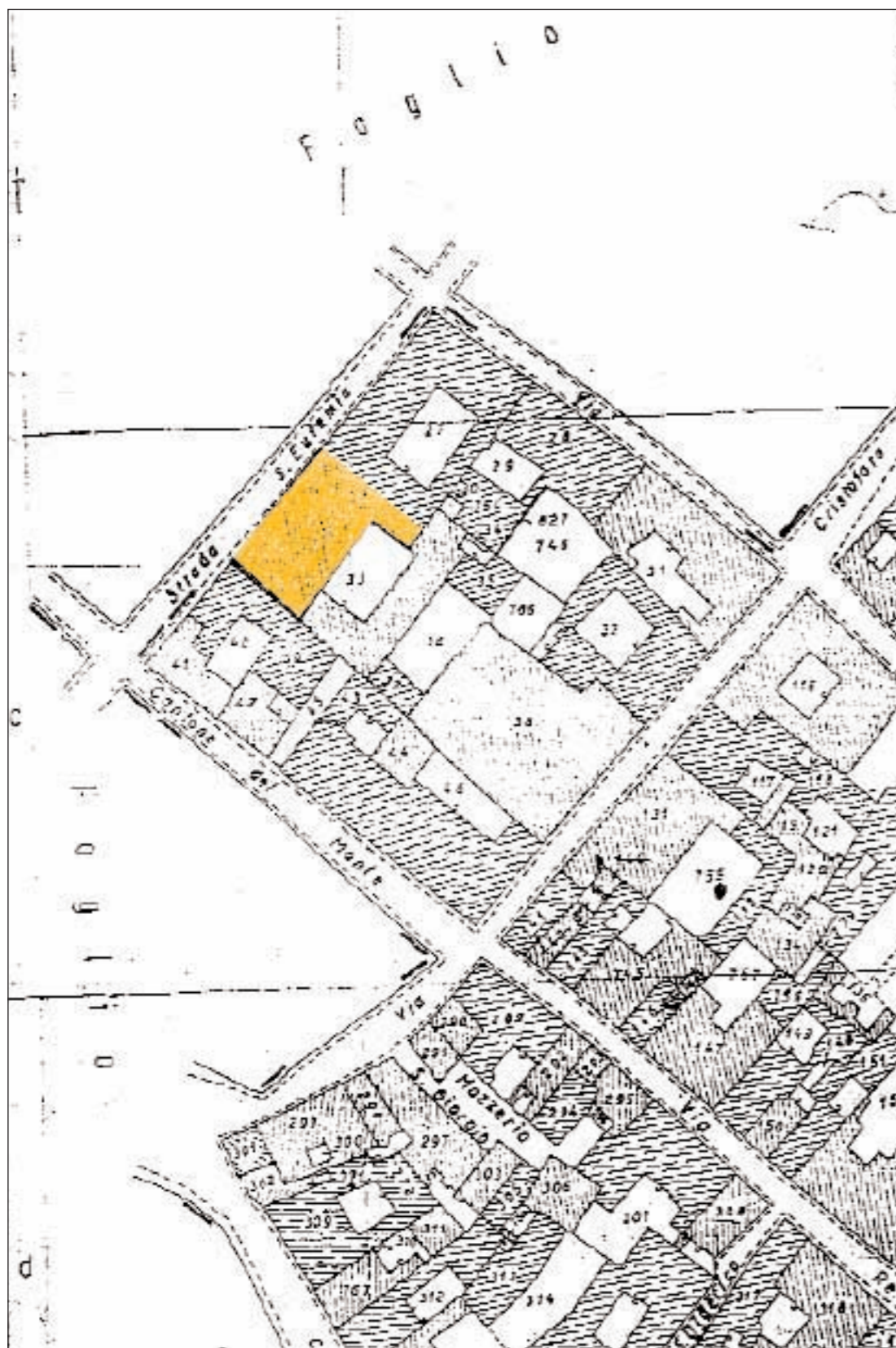
Nel 1965 furono eseguiti ulteriori interventi (Ing. Corso) per adattare gli immobili alle diverse esigenze della proprietà, anche a seguito dell'ampliamento dell'Istituto Bancario mediante l'acquisizione ed il conglobamento di un edificio che si estendeva fino a via Mazzini.

Tali interventi interessano la parte cortilizia e, in particolare, comportarono la demolizione del corpo precedentemente edificato sul lato posteriore della corte.

La sua ricostruzione venne eseguita in posizione più arretrata rispetto al filo mantenuto dall'Ing. Righetti ed il nuovo edificio venne accorpato alla Sede Centrale della Cassa di Risparmio.

Questi interventi comportarono, inoltre, la demolizione di parte del corpo cortilizio laterale sud del Palazzo per consentire la comunicazione fra l'Istituto di Credito ed il cortile adiacente a Via del Monte; tale zona non era interessata dal vincolo precedentemente descritto.

La successiva planimetria rappresenta la situazione al 1967 quando la Cassa di Risparmio diede inizio allo studio della Nuova Sede dell'Esattoria, che interessava i fabbricati adiacenti al Palazzo Rota-Pisaroni compresi fra Via S. Eufemia e Via del Monte, nonché il corpo cortilizio sud del Palazzo stesso.



Planimetria del Palazzo Rota Pisaroni a seguito dell'intervento dell'Ing. Righetti

Nel 1968 la proprietà incaricò lo Studio Albini Helg del progetto di restauro del Palazzo Pisaroni; il progetto, però, non si limitò al solo Palazzo, ma si estese alla riorganizzazione di tutto il complesso di fabbricati costituenti la Sede dell'Istituto e, in particolare, anche della realizzazione della Nuova Esattoria. Il progetto prevedeva inoltre che il palazzo fosse utilizzato quale Direzione Generale dell'Istituto.

Furono demoliti i fabbricati posti fra Via del Monte e Via S. Eufemia ed edificata la Nuova Esattoria recuperando la facciata del fabbricato ottocentesco adiacente al Palazzo Pisaroni.

Con la costruzione del nuovo corpo di fabbrica, negli anni 1971/74, il Palazzo Pisaroni venne collegato con la restante parte del complesso e disimpegnato sui vari livelli da una scala circolare che si estendeva fino al piano secondo.

Tali strutture, ricavate in nuovi corpi di fabbrica esterni al Palazzo, hanno sostituito la preesistente scala di servizio ubicata, originariamente, all'estremità destra del corpo principale.

Tale scala collegava i vari livelli del Palazzo, dal piano terreno al piano sottotetto, e la sua demolizione permise di ricavare un locale con funzione di anticamera-disimpegno degli spazi direzionali.

A seguito della fusione della Cassa di Risparmio di Piacenza con quella di Parma il Palazzo perse la sua funzione direzionale e, successivamente, il Palazzo stesso venne alienato.

L'acquisto da parte della Fondazione di Piacenza e Vigevano comportò problemi di recupero di una funzionalità dei collegamenti verticali che il Palazzo aveva perso a seguito della vendita che comportò la separazione dall'Istituto Bancario.

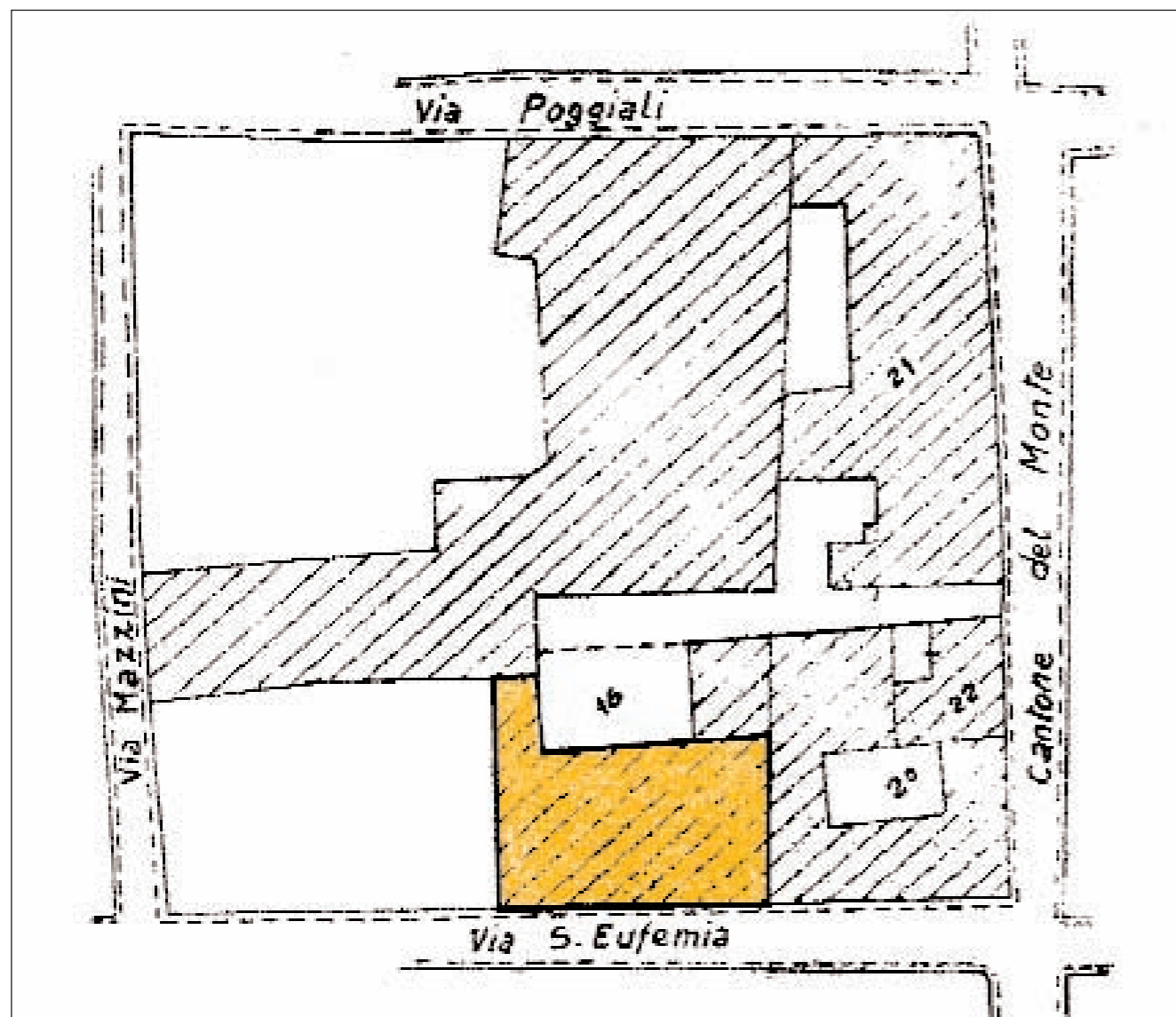
Si interruppe, infatti, il collegamento con i locali dell'Istituto e, di conseguenza, il Palazzo veniva privato dell'accesso ai piani superiori poiché lo scalone monumentale è a servizio del solo piano primo.

Si pose, pertanto, la necessità di un nuovo progetto che venne affidato all'Arch. Silvia Cantoni ed all'Ing. Milani.

Tale progetto fu realizzato nel 2006 e comportò l'inserimento di una nuova scala in c.a. nella medesima posizione di quella originaria già demolita.

Tale scala, unitamente ad un ascensore, svolge il compito di collegare i quattro piani del fabbricato indipendentemente dallo scalone monumentale.

Gli Architetti Albini ed Helg, durante le fasi di restauro, ave-



Planimetria del Palazzo Rota Pisaroni antecedente al progetto Albini-Helg

vano recuperato, al piano terra ed al piano primo, l'antica tipologia del Palazzo riprendendo gli spazi e le decorazioni proprie del '700, ma, l'accesso al Palazzo, non avveniva tramite l'ingresso ed il porticato di via S. Eufemia, bensì, direttamente, dagli edifici della Cassa dove era stata inserita, dagli stessi Architetti, la scala circolare e gli ascensori anche con il compito di servire la zona direzionale. Di fatto, l'ingresso al Palazzo avveniva da via Poggiali tramite gli uffici dell'Istituto e la scala monumentale, a nord, rimaneva un'appendice perdendo, così, la sua funzione di ingresso di rappresentanza e di accesso al salone. La prospettiva della scala monumentale, le cui rampe si sdoppiano a livello del primo pianerottolo per permettere l'accesso al salone ed al corpo di fabbrica a nord, venne, di fatto, mutata in quanto la rampa della scala a nord venne interrotta a livello dell'ultimo gradino per ricavare uffici.

La scala perse, così, parte della sua funzione e spazialità.

L'affresco a soffitto dello scalone veniva abbandonato all'aggressione degli agenti atmosferici in quanto lo scalone stesso è ubicato in un vano che si apre sul portico senza serramenti di chiusura.

Quest'ultimo, durante i recenti restauri, è stato recuperato, mentre non è stato possibile intervenire sullo scalone in quanto la parte terminale del ripiano, prima descritto, appartiene ad altra proprietà.

I locali, pertanto, non svolgendo più le originarie funzioni venivano, di fatto, non più utilizzati.

Il progetto Albini - Helg aveva comportato la sostituzione di tutti i pavimenti per dotare l'edificio di impianti tecnici; venivano inserite nuove porte, tappezzerie in stoffa alle pareti e venivano, inoltre, recuperati e restaurati gli affreschi delle sale da parte del restauratore Alberto Aspetti ed i dipinti del salone da parte di Luigi Cobiانchi.

Gli arredi rispondevano alle funzioni di Direzione Generale e particolarmente significativa fu l'introduzione di lampadari in vetro di Murano.

L'acquisizione del Palazzo da parte della Fondazione di Piacenza e Vigevano ha comportato problemi di riqualificazione che tendevano al recupero del Palazzo, onde ricavare la propria sede, ma, anche, per conservare e ridare alla città un importante e significativo monumento storico che, in caso contrario, sarebbe stato immesso sul mercato immobiliare con conseguenti frazionamenti che ne avrebbero alterato la tipologia.

Il recupero dell'ingresso da via S. Eufemia comporta una maggiore fruibilità dell'androne, del portico e dello scalone.

La vista della corte interna, schermata da un cancello in ferro di notevole fattura e l'inserimento di una cortina a verde quale recupero dell'antico fondale, completa la vista del Palazzo e ne esalta la prospettiva dagli spazi pubblici.

Restituire un Palazzo alla città significa anche renderlo fruibile da parte dei cittadini.

A tale scopo si sono previsti due percorsi indipendenti, ma integrati: il primo di accesso agli uffici tramite la nuova scala; il secondo, con funzione di rappresentanza, tramite la scala monumentale sul cui pianerottolo è stata nuovamente aperta un'antica porta d'accesso diretto al salone.

Il salone di rappresentanza sito al primo piano rappresenta un ambiente di grande rilevanza architettonica; la scala monumentale permette, nuovamente, di raggiungerlo senza interferire con gli uffici di rappresentanza alla Fondazione e ciò ne facilita la visitabilità.

A quest'ultimo non è stata attribuita una funzione specifica che ne avrebbe compromesso la fruibilità, ma, con la sola dotazione di alcuni mobili piacentini d'epoca, il salone stesso recupera il suo significato di monumento.

Gli interni, anche in considerazione del mancato uso protrattosi nel tempo, sono stati oggetto di operazioni di pulizia.

Le stoffe alle pareti sono state necessariamente tolte in quanto presentavano cedimenti e mutamenti di colore dovuti alla presenza di quadri ed arredi.

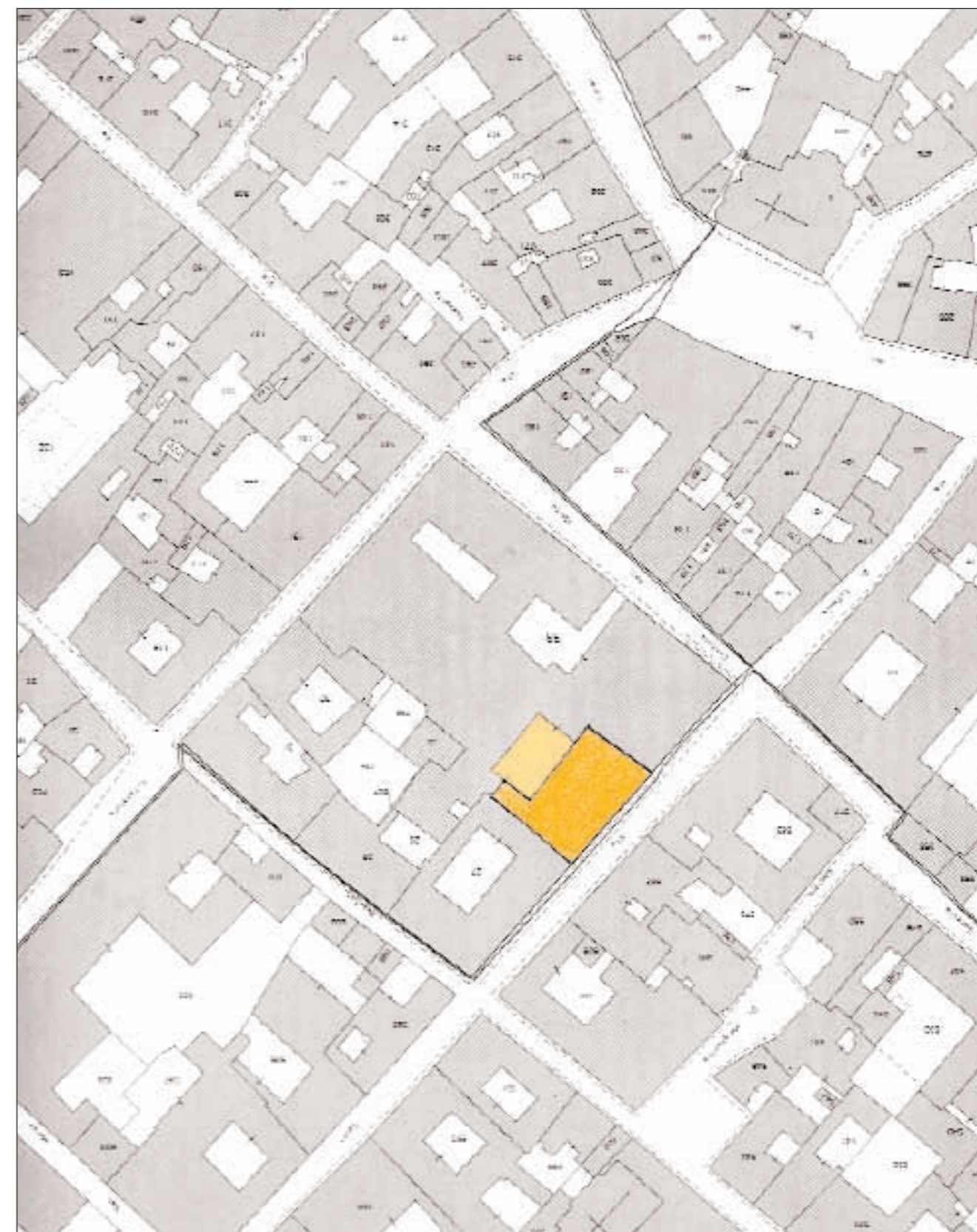
Le pareti sono state rasate ad intonaco e ridipinte con colori a calce a tinte tenui proprie dell'epoca.

Le recenti porte, peraltro di taglio e dimensioni settecentesche, sono state recuperate e nuovamente tinteggiate con tinte chiare in accordo con le pareti.

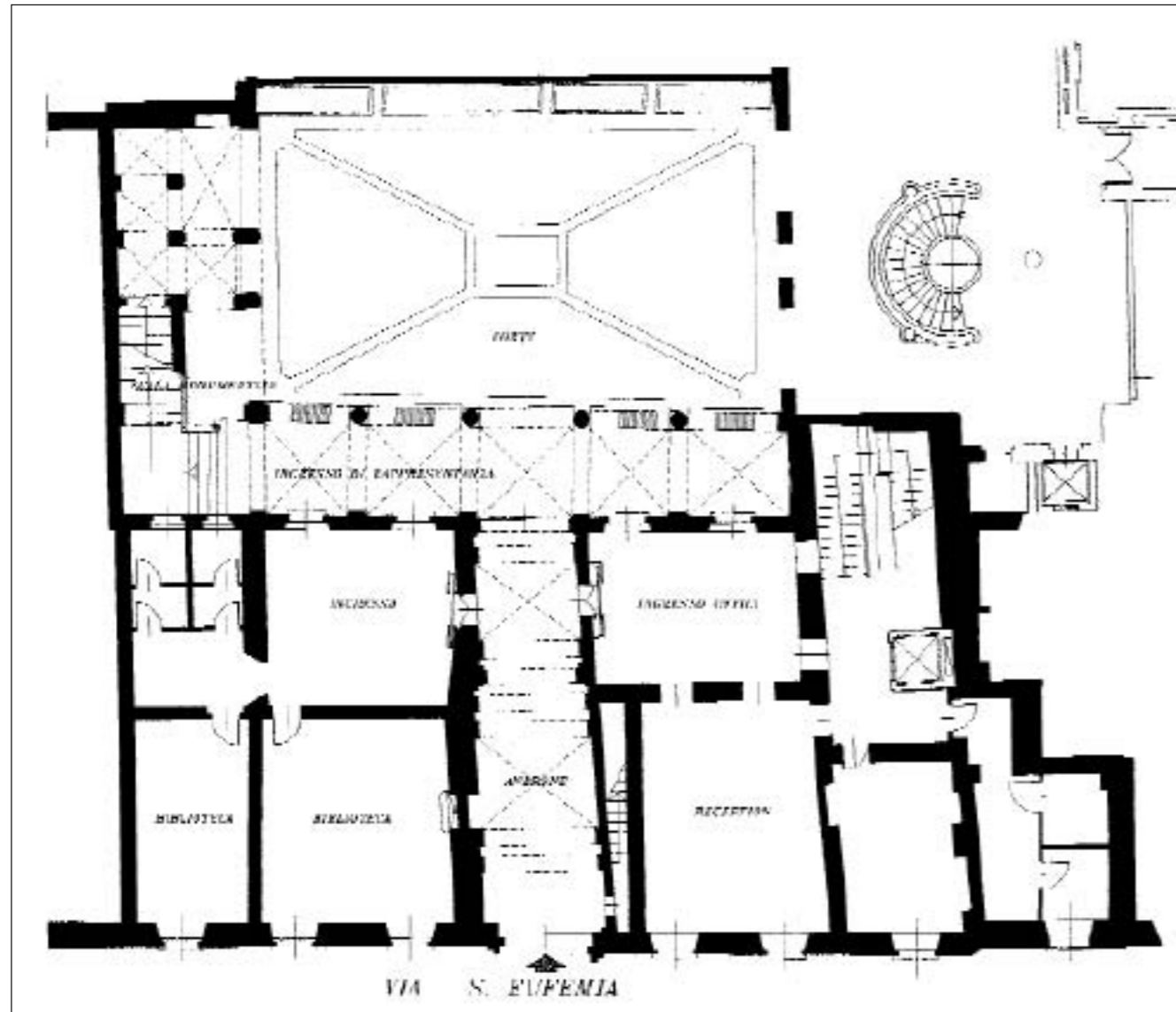
I soffitti ed i dipinti alle volte stesse non sono state oggetto di alcun intervento in quanto in ottimo stato di conservazione.

Particolare cura fu riservata all'illuminazione delle parti comuni quali il portico e lo scalone, nonché il salone di rappresentanza onde aumentarne la monumentalità.

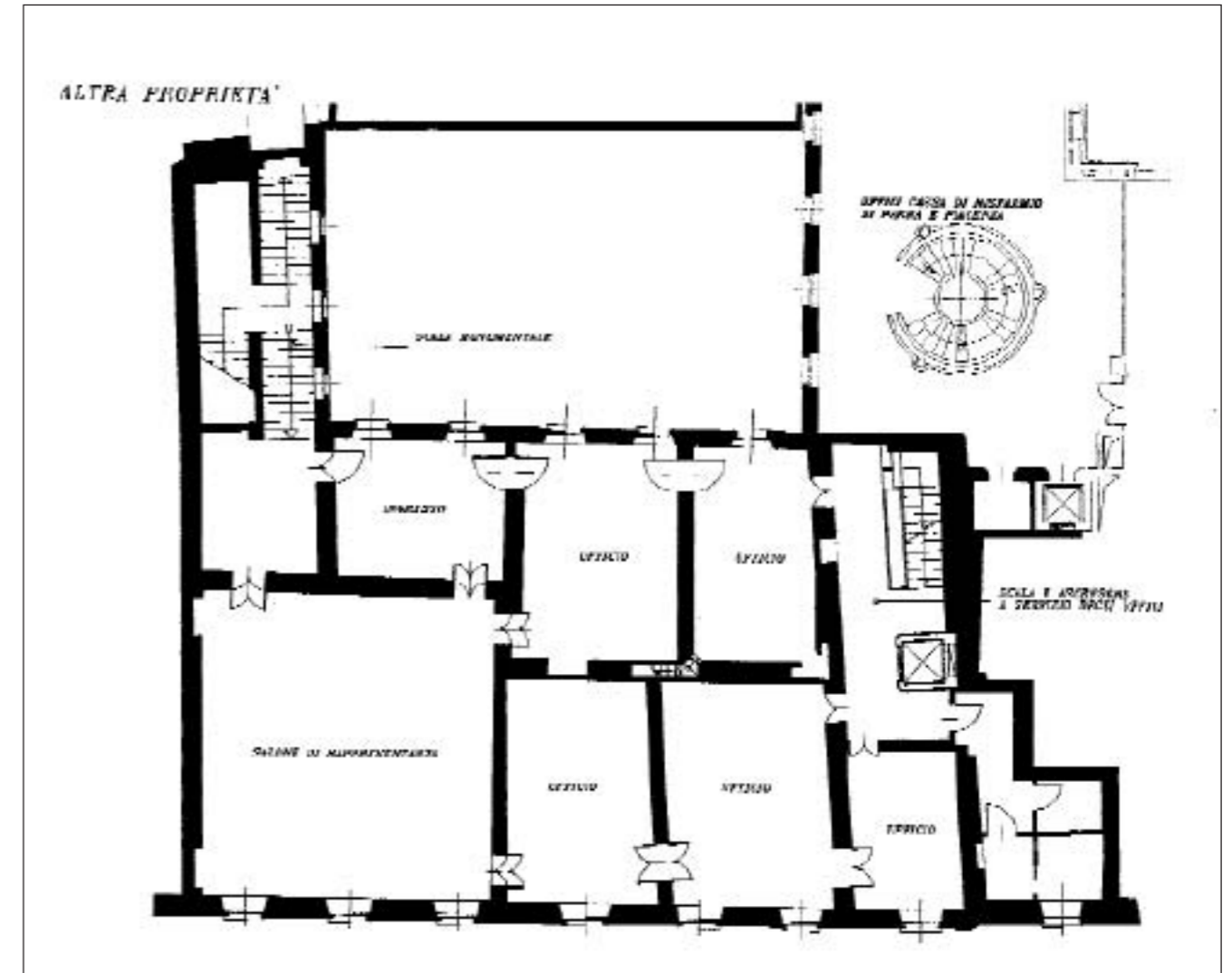
All'esterno si sono inserite candele negli antichi bracci recuperando una fonte di luce che anticamente esaltava il fronte del Palazzo recuperandone il fasto.



Planimetria del Palazzo Rota Pisaroni al catasto attuale



Palazzo Rota Pisaroni, piano terra, scala 1:200



Palazzo Rota Pisaroni, primo piano, scala 1:200



Fonti e bibliografia

a cura di ANNA CÒCCIOLI MASTROVITI

ARCHIVI

Archivio di Stato di Piacenza

Catasto cessato

Concessioni edilizie

Mappe e disegni

Ufficio tecnico comunale

Archivi privati depositati presso l'Archivio di Stato di Piacenza

Archivio Baldini Radini

Archivio Cattaneo

Archivio Cigala Fulgosi

Archivio Marazzani Visconti Terzi

Archivio Nicelli

Archivio Scotti di Sarmato

Archivio Douglas Scotti di Vigoleno

OPERE A STAMPA

1584

S. Serlio, *I sette libri dell'architettura*, II, Libro settimo, Venezia, 1584, p. 156.

1618

C. Ripa, *Nuova Iconologia*, Padova, 1618

1766

T. Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico e morale... scritto in inglese dal signor Salmon, tradotto in olandese e francese, ed ora in italiano*, in Venezia, presso Giovambattista Albrizzi, 1731-1766

1780

Carlo Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, 1780

1841

L. Scarabelli, *Guida della città di Piacenza*, Lodi, 1841

1842

G. Buttafuoco, *Guida di Piacenza*, Piacenza, 1842

1852

P. Scudo, *Critique et littérature musicales*, Parigi, 1852, pp. 94, 106-108

1856

Castil-Blaze, *L'Opéra italien de 1548 à 1856*, Parigi, 1856, pp. 431-432

L. e M. Escudier, *Vie et aventures des cantatrices célèbres...suivies de la vie anecdotique de Paganini*, Parigi, 1856, p. 257

1860

F. Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici...in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, 1860, alla voce Pisaroni

1865

E. Creathorne Clayton, *Queens of Song*, New York, 1865, passim

1867-1869

F. Clément, *Dictionnaire lyrique*, con Pierre Larousse, Parigi, 1869, alla voce Pisaroni

1871

E. Panofka, *Voci e cantanti*, Firenze, 1871

1872

P. Cambiasi, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano (1778-1872)*, Milano, 1872, pp. 29, 33, 39, 103.

C. Pavesi Negri, *Benedetta Rosmunda Pisaroni*, Piacenza, 1872

1876

Stendhal, *Vie de Rossini*, Parigi, 1876, passim

1884

L. Faustini, *Di Rosmunda Pisaroni cenni biografici ed aneddotici*, Piacenza, 1884

1885

G.C. Bottura, *Storia aneddotica documentata del Teatro Comunale di Trieste*, Trieste, 1885

1895

C. Barassi, *Lettere di Mendelssohn (1830-1847)*, Milano, 1895

1899

L. Mensi, *Dizionario Biografico Piacentino*, Piacenza, 1899

1905

G. Radiciotti, *Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del sec. XIX*, in Atti del Congresso internazionale di memorie storiche (Roma, 1-9 aprile 1903), VIII, Roma, 1905, pp. 258-259

1906

G. Ferrari, *Atrii e scale in alcuni palazzi piacentini del '600 e '700*, in "Bollettino Storico Piacentino" I, 1906, pp. 275-277

1908

G. Aurini, *Piacenza nei suoi monumenti*, Piacenza, 1908

A. Pettorelli, *Piacenza monumentale*, Piacenza, 1908

1924

G. Aurini, *Guida di Piacenza*, Piacenza, 1924

S. Fermi, *Rosmunda Pisaroni e un giudizio del Leopardi*, in "Libertà", 29 agosto 1924

1926

A. Sorbelli, *Bologna negli scrittori stranieri*, I, Bologna, 1926, pp. 272-274

E. Nasalli Rocca, *Antiche piante topografiche di Piacenza*, in «Strenna Piacentina», 1926, pp. 50-57

1927

E. Nasalli Rocca, *Antiche piante topografiche di Piacenza*, Piacenza, 1927

1929

G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, 1929

1933

A. Sorbelli, *Bologna negli scrittori stranieri*, II, Bologna, 1933

1935

G. Rovani, *Cento anni*, II, Milano, 1935, p. 487

1937

A. Pettorelli, *Il palazzo dei conti Maggi, ora Costa*, in "Strenna dell'anno XV", 1937, pp. 153-158

1938

P. Gazzola, *Gli scaloni dei palazzi piacentini*, in "Strenna dell'anno XVI", 1938, pp. 5-54

1940

Piacenza musicale, Piacenza, 1940, pp. 61-64.

1944

A. Rapetti, *Un Maestro di musica piacentino: Giuseppe Nicolini (nel primo centenario della morte)*, Piacenza, 1944, pp. 64-71 e passim

1945

U. Tegani, *Cantanti d'una volta*, 1945, Milano

1950

R. Celletti, *Violoncelli in crinolina*, in "La Scala", 1950, n° 8, giugno, p. 41

1951

A. della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, 1951, pp. 512, 527

1954

R. Celletti, *Addo' staje?*, in "La Scala", 1954, n° 53, aprile, p. 34

S. Fermi, G. Forlini, *La Bottega del Majno*, Piacenza, 1954

1959

R. Bacchelli, *Rossini*, Milano, 1959

1961

F. Bussi, *Nicolini, Giuseppe*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, IX, Kassel, 1961, coll. 772-774

1962

R. Celletti, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1962, alla voce *Pisaroni*

R. Celletti, *Mezzosoprani e contralti*, in "Musica d'Oggi", n.va serie, V, p. 112

1963

P.F. Bagatti Valsecchi, *Ville di delizia, o siano palagi camperecci nello Stato di Milano*, Milano, 1963

Paesaggio, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, V, Roma, 1963

1964

F. Bussi, in *Enciclopedia della musica Ricordi*, Milano, 1964, alla voce *Pisaroni*

1968

F. Arisi, *Sarà restaurato in via S. Eufemia il settecentesco Palazzo Pisaroni*, in "Libertà", 6 ottobre 1968

R. Celletti, *Origine e sviluppi della coloratura rossiniana*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", II, 1968, p. 918

F. Sirotti, *Una grande voce dell'800*, in "Selezione Piacentina", 1968, pp. 66-77

1969

A.M. Matteucci, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna, 1969

G. Wataghin Cantino, *Veduta dall'alto e scena a volo d'uccello. Schemi compositivi dall'Ellenismo alla Tarda Antichità*, in «Rivista Italiana di Archeologia e Storia dell'Arte», 1969, n.s. 16, pp. 36 ss.

1971

G. Fiori, *Architetti, scultori e artisti minori piacentini*, in "Bollettino Storico Piacentino", 1971, pp. 54-70

G. Fiori, *Documenti su pinacoteche e artisti piacentini*, in "Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca", Piacenza, 1971, pp. 223-263

1972

F. Arisi, *Bresciani Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIV, Roma, 1972, pp. 171-172

V. Banzola, *Domenico Valmagini ingegnere ed architetto di Ranuccio II Farnese*, in "Biblioteca 70", Parma, 1972

1973

E.H. Gombrich, *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, 1973

1974

F. Da Mareto, *Pisaroni Benedetta Rosmunda*, in *Bibliografia generale delle Antiche Province Parmensi*, II, Parma, 1974, p. 858

1975

G. Carandente, *Il palazzo Doria Pamphili*, Milano, 1975

1976

M. Quaini, *L'Italia dei cartografi*, in *Storia d'Italia*, VI, Atlante, Torino, 1976, pp. 5-50

1977

R. Celletti, *La vocalità*, in *Storia dell'Opera*, Torino, III/1, 1977, pp. 119, 123, 139, 202

E.F. Fiorentini, B. Ferrari, *Rosmunda Pisaroni*, in *Piacentini benemeriti degli ultimi cento anni*, Piacenza, 1977, pp. 165-168

G. Marchesi, *I cantanti*, in *Storia dell'Opera*, III/1, Torino, 1977

C. Parmentola, *L'opera come fatto di costume*, in *Storia dell'Opera*, III/1, Torino, 1977

1978

F. Arisi, *Cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza, 1978

F. Arisi, *Palazzo Rota Pisaroni*, in F. Arisi, *Cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza, 1978, pp. 146-166

M. Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, 1978

G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, 1978

1979

Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi, Piacenza, 1979

M. Barbieri, *Buzini Simone*, scheda in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, cat. mostra di Piacenza, Piacenza, 1979, pp. 91-92

M. Barbieri, *Cervini Domenico*, scheda in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, cat. mostra di Piacenza, Piacenza, 1979, pp. 93-95

G. Fiori, *Landi*, in *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza, 1979, pp. 250-260

G. Fiori, *Scotti*, in *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza, 1979, pp. 387-403

A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza dal barocco al neoclassico*, Torino, 1979

Società e cultura nella Piacenza del Settecento, vol. 2, cat. mostra a cura di A.M. Matteucci, Piacenza, 1979

Società e cultura nella Piacenza del Settecento incisioni disegni mappe, cat. mostra a cura di S. Pronti, Piacenza, 1979

1980

F. Bussi, *Carcani, Giacomo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, III, Londra, 1980, p. 772

F. Bussi, *I Musicisti*, in *Storia di Piacenza*, V, *L'Ottocento*, Piacenza, 1980, pp. 747-778

A.M. Matteucci, *Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, cat. mostra (1979) di Bologna, Bologna, 1980, pp. 3-15

L. Puppi, *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, vol. Quarto, *Ricerche spaziali e tecnologie*, Torino, 1980, pp. 43-99

D. Rabitti, *Gli Artisti lirici*, in *Storia di Piacenza*, V, *L'Ottocento*, Piacenza, 1980, pp. 781-798

1981

L. Bandera Gregori, *Scaloni dei palazzi cremonesi dal XVI al XX secolo*, Cremona, 1981

E. Benvenuto, *La scienza delle costruzioni e il suo sviluppo storico*, Firenze, 1981

O. Matteini, *Stendhal e la musica*, Torino, 1981

S. Pronti, *Pietro Perfetti incisore a bulino (1725-1770)*, Piacenza, 1981

1982

F. Bussi, *Colla (Colla - Pini), Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma, 1982, pp. 772-774

A.M. Matteucci, *L'influenza della veduta per angolo sull'architettura barocca emiliana*, in *Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, C.H.I.A., 5 (Bologna, 1979), a cura di A. Schnapper, Bologna, 1982, pp. 129-139

1983

C. Sforza Fogliani, S. Maggi, M.A. de Micheli, *Venticinque anni di vita piacentina (1859-1883) giorno per giorno*, Bologna, 1983

G.P. Scavezzi, *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche*, Roma, 1983

G.N. Vetro, *Le voci del ducato*, in "Gazzetta di Parma", 13 febbraio 1983

1984

B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza 1545-1600*, Parma, 1984

A.M. Matteucci, *Un palazzo in una città di palazzi*, in A.M. Matteucci, F. Montefusco Bignozzi, C. De Angelis, P. Nannelli, *Palazzo Marescotti Brazzetti in Bologna*, Bologna, 1984, pp. 30-47.

1985

F. Arisi, *Cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza, 1985

Barocco romano, barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, 1985

L'escalier dans l'architecture de la Renaissance, Actes du colloque tenu à Tours (22-26 mai 1979), Paris, 1985

M.G. Forlani, *Il Teatro Municipale di Piacenza (1804-1984)*, Piacenza, 1985, passim

L. Maffini, *Struttura sociale e organizzazione sociale. L'esemplare ascasa di una famiglia di formaggiai*, in "Bollettino Storico Piacentino", 1985, pp. 2-24

L. Summer, *Una casa settecentesca di origine medievale in via S. Giovanni 26*, in "Strenna Piacentina", 1985, pp. 44-47

1986

A. Castelli, D. Roggero, *Casale. Immagine di una città*, Casale Monferrato, 1986

E. Landi, *I visitatori e le immagini*, in *Le grandi dimore storiche in Emilia Romagna*, Cinisello Balsamo, 1986, pp. 133-156

1987

M. De Angelis, *Leopardi e la musica*, Milano, 1987, pp. 81-82, 88

M. Giuffré, *L'eredità di Giovanni Biagio Amico. Note su Andrea Gigante e sullo scalone di palazzo Bonaria a Palermo*, in *Giovanni Biagio Amico (1684-1754). Teologo, architetto, trattatista*, Atti delle giornate di studio (Trapani, 8-10 marzo 1985), Roma, 1987, pp. 57-65

R. Minore, *Leopardi: l'infanzia, le città, gli amori*, Milano, 1987

1988

P. Astorri, *Note sul testamento della cantante Benedetta Rosmunda Pisaroni*, in "Strenna Piacentina", 1988, pp. 127-130

E. Borsellino, *Palazzo Corsini alla Lungara. Storia di un cantiere*, Fasano di Puglia, 1988

L'immagine interessata. Territorio e cartografia in Lombardia tra 500 e 800, Como, 1988

A.M. Matteucci, *L'architettura del Settecento*, Torino, 1988

M.A. Visceglia, *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Napoli, 1988

1989

A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, 1989

1990

R. Ago, *Carriere e clientele nella Roma barocca*, Roma-Bari, 1990

P. Castignoli, C. Vela, *Trebbia*, cat. mostra di Piacenza, Piacenza, 1990

L. Summer, *Materiali per le fabbriche piacentine provenienti dal bacino del Verbano*, in "Archivio storico per le prov. Parmensi", vol. XLI (1989), 1990, pp. 311-371

1991

L. Giordano, *L'architettura, in Settecento lombardo*, cat. mostra di Milano, a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Milano, 1991, pp. 360-362 e schede a cura di S. Berengo Gardin, pp. 400-405

A.M. Matteucci, *Architetture dell'inganno*, in *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, cat. mostra a cura di A. M. Matteucci, A. Stanzani, Bologna, 1991, pp. 17-39

C.E. Manfredi, *La nuova vaga et dilettevole villa*, in A.M. Matteucci, C. E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, in *Ville piacentine*, Piacenza, 1991, pp. 11-22

A.M. Matteucci, C.E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine*, Piacenza, 1991

A.M. Matteucci, A. Stanzani, *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, cat. mostra di Bologna, Bologna, 1991

M. Pigozzi, *Architettura d'acque in Piacenza dal Rinascimento all'Ottocento*, in M. Pigozzi, A. Còccioli Mastroviti, *Architettura d'acque in Piacenza (secoli XVI-XIX)*, cat. mostra, Piacenza, 1991, pp. 11-28

"In urbe architectus". Modelli disegni misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750, cat. mostra a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, 1991

1992

G. Apollonia, *Le voci di Rossini*, Torino, 1992, pp. 210-224

Centri e periferie del Barocco, Atti del Corso Internazionale di Alta Cultura (Roma, Napoli, Catania, Siracusa, 22 ottobre-7 novembre 1987), 3 voll., a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, 1992

A. Còccioli Mastroviti, *Architettura come elemento di distinzione nobiliare nella Piacenza del Settecento: il palazzo del conte Filippo Maria Scotti da Vigoleno*, in "Strenna Piacentina", 1992, pp. 56-73

F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, 1992

E. Forbes, in *The New Grove Dictionary of Opera*, Londra, 1992, alla voce *Pisaroni*

A.M. Matteucci, *Volontà di autonomia nella cultura architettonica settentrionale*, in *Centri e periferie del Barocco*, Atti del Corso Internazionale di Alta Cultura (Roma, Napoli, Catania, Siracusa, 22 ottobre-7 novembre 1987), 3 voll., I, *Il barocco romano e l'Europa*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, 1992, pp. 291-318

L. Norci Cagianò de Azevedo, *Lo specchio del viaggiatore. Scenari italiani tra Barocco e Romanticismo*, Roma, 1992, p. 185

1993

A. Còccioli Mastroviti, *Quadraturismo e ornato a Parma e a Piacenza nel Seicento: sviluppo e trasformazione di modelli*, in *La pittura del Seicento in Emilia Romagna*, a cura di L. Fornari Schianchi, J. Bentini, II, Bologna, 1993, pp. 169-181

A. Còccioli Mastroviti, *Le quinte dell'abitare: il palazzo dei marchesi Baldini. Architettura e decorazione di una dimora aristocratica del Settecento a Piacenza*, in "Strenna Piacentina", 1993, pp. 56-72

1994

Disegni per la residenza nelle testimonianze dell'Archivio di Stato di Piacenza e di collezioni private, catalogo e mostra di Piacenza a cura di A. Còccioli Mastroviti, Piacenza, 1994

A. Còccioli Mastroviti, *Il palazzo dei conti Barattieri: tipologia, organizzazione spaziale e decorazione di una dimora aristocratica a Piacenza nel Settecento*, in "Strenna Piacentina", 1994, pp. 121-142

F. Fernandi, *Le voci piacentine. Due secoli di bel canto a Piacenza*, Parma, 1994, pp. 163-169

Itinerario critico. Fonti per la storia dell'arte nel Seicento e nel Settecento, a cura di M. Pigozzi, Bologna, 1994

D. Lenzi, *Una residenza "da gran principe", il palazzo dei Ranuzzi tra Seicento e Settecento*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi*, a cura di E. Garzillo, Bologna, 1994, pp. 65-77

1995

A. Còccioli Mastroviti, *La scena vegetale a Piacenza dal barocco all'età romantica*, Piacenza, 1995

A. Còccioli Mastroviti, *L'architettura del Settecento e il palazzo del marchese Filippo Douglas Scotti di Vigoleno*, in *Il Palazzo della Prefettura di Piacenza*, a cura di F. Arisi, Piacenza, 1195, pp. 69-128

D. Lenzi, *Palazzi senatori a Bologna fra Sei e Settecento*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, Atti del Convegno (Firenze, 9-11 giugno 1994), a cura di G. Simoncini, 2 tOMI, I, Firenze, 1995, pp. 229-252

T. Manfredi, *Funzione e rappresentazione nell'insediamento dei Corsini a Roma e Anzio*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, Atti del Convegno (Firenze, 9-11 VI 1994), a c. di G. Simoncini, 2 t., II, Firenze, 1995, pp. 399-411

A.M. Matteucci, *Lombardia-Emilia, affinità e scambi nella vicenda architettonica*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo, 1995, pp. 45-59

M. Pigozzi, *Il palazzo bolognese degli Aldrovandi, Domus Sapientiae*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, Atti del Convegno (Firenze, 9-11 giugno 1994), a cura di G. Simoncini, 2 tomi, I, Firenze, 1995, pp. 253-271

L. Riccò Soprani, *Bartolomeo Rusca e Francesco Natali protagonisti di un capitolo affascinante del rinnovamento decorativo dei palazzi piacentini*, in *Il Palazzo della Prefettura di Piacenza*, a cura di F. Arisi, Piacenza, 1995, pp. 131-159

R. Salerno, *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Milano, 1995

1996

A. Còccioli Mastroviti, *La fabbrica di S. Margherita e l'architettura religiosa a Piacenza tra Seicento e Settecento*, in *La Chiesa di S. Margherita e S. Liberata*, a cura di F. Arisi, Piacenza, 1996, pp. 61-95

1997

R. Ago, *Sovrano pontefice e società di corte. Competizioni cerimoniali e politica nella seconda metà del XVII secolo*, in *Cérémoniel et rituel à Rome (XVIIe-XIXe siècle)*, a cura di M.A. Visceglia, C. Brice, Roma, 1997, pp. 223-238

Da Bibbiena alle corti d'Europa, la più celebre dinastia di architetti teatrali e scenografi di età barocca, in *I Galli Bibiena: una dinastia di architetti e scenografi*, Atti del Convegno (Bibiena, 26-27 maggio 1995), a cura di D. Lenzi, Bibiena, 1997, pp. 11-34

Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture delle migrazioni di artisti e costruttori dei laghi lombardi, Atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), a cura di S. della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Como, 1997

A.M. Matteucci, *I Galli Bibiena nell'architettura del Settecento*, in *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, Atti del Convegno (Bibiena, 26-27 maggio 1995), a cura di D. Lenzi, Bibiena, 1997, pp. 35-54

1998

R. Ago, *Roma nel Seicento. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma, 1998

A. Còccioli Mastroviti, *Galli Bibiena famiglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 51, Roma, 1998, pp. 644-652

A. Còccioli Mastroviti, *Galli Bibiena Ferdinando*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 51, Roma, 1998, pp. 652-655

A. Còccioli Mastroviti, *Galli Bibiena Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 51, Roma, 1998, pp. 655-658

A. Còccioli Mastroviti, *Giuseppe, Francesco, Gian Battista Natali: un secolo di grande decorazione a Piacenza e nel territorio dal tardobarocco al rococò*, in "Strenna Piacentina", 1998, pp. 149-176

A. Còccioli Mastroviti, *Tipologie e aspetti architettonici nelle ville vimercalesi fra Seicento e Settecento*, in *Atti del Convegno Mirabilia Vicomercati. L'età moderna (1535-1815)*, a cura di P. Venturelli, G.A. Vergani (Vimercate, 4 marzo 1993), Venezia, 1998, pp. 259-282.

V. Poli, *Proprietà immobiliare e nobiltà titolata a Piacenza nel 1737*, in "Strenna Piacentina", 1998, pp. 75-85

1999

F. Arisi, *Il palazzo Rota Pisaroni a Piacenza*, in "Po", Milano, 1999, n. 9, pp. 45-60.

F. Arisi, *La pittura in Storia di Piacenza Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, I, Piacenza, 1999, pp. 399-492

M. Boriani, *Il giardino lombardo attraverso le vedute di Marc'Antonio dal Re*, in *Giardini di Lombardia tra età dei Lumi e Romanticismo*, a cura di R. Cassanelli, G. Guerci, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 21-28

A. Còccioli Mastroviti, *La grande decorazione nelle dimore e nelle chiese di Piacenza. Artisti e committenti 1545-1718*, in *Storia di Piacenza. Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, I, Piacenza, 1999, pp. 494-522

A. Còccioli Mastroviti, *Piazze e architetture dal barocco all'età dell'antico regime*, in *Piacenza. La città e le piazze*, a cura di M. Spigaroli, Piacenza, 1999, pp. 157-219

K.J. Kutsch, L. Riemens, *Grosses Sänglerlexikon*, unter Mitwirkung von Hansjörg Rost, Berna e Monaco 1999, alla voce *Pisaroni*

L. Nuti, *L'immagine della città europea nel Rinascimento*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e la rappresentazione di città nell'Europa del Rinascimento*, cat. mostra a cura di G. Romanelli, S. Biadene, C. Tonini, Venezia, 1999, pp. 21-27

Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione, a cura di R. Zorzi, Venezia, 1999

M. Pigozzi, *Palazzo Magnani: la ricerca di una "domus"*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Béguin, Napoli, 1999, pp. 267-281

M. Pigozzi, *Le piazze di Piacenza nel Rinascimento*, in *Piacenza. La città e le piazze*, a cura di M. Spigaroli, Piacenza, 1999, pp. 91-155

V. Poli, *Urbanistica, storia urbana, architettura*, in *Storia di Piacenza. Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, I, Piacenza, 1999, pp. 333-398

2000

F. Arisi, *La pittura*, in *Storia di Piacenza Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, II, Piacenza, 2000, pp. 1005-1082

Le case e i palazzi di Torino raccontano, a cura di P.L. Bassignana, Torino, 2000

R. Celletti, *Storia dell'Opera Italiana*, I, Milano, 2000, pp. 336-337, 412

P. Ferrario, *La "Regia Villa". Il Castellazzo degli Arconti fra Seicento e Settecento*, Dairago, 2000

A.M. Matteucci, *I Bibiena e l'architettura tardo barocca*, in *Bibiena una famiglia europea*, cat. mostra a cura di D. Lenzi, J. Bentini, Venezia, 2000, pp. 53-68

V. Poli, *Urbanistica, storia urbana, architettura*, in *Storia di Piacenza. Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, II, Piacenza, 2000, pp. 925-1004

D. Rabitti, in *Dizionario Biografico Piacentino*, Piacenza, 2000, alla voce *Pisaroni*

L. Riccò Soprani, *La decorazione nel Settecento*, in *Storia di Piacenza. Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, II, Piacenza, 2000, pp. 1083-1144

A. Scotti, *Aspetti dell'abitare in Italia nel XVI secolo*, Milano, 2000

Theatrum Sabaudiae (Teatro degli Stati del Duca di Savoia), a cura di L. Firpo, 2 voll., Torino, 1984-1985, riedizione a cura di R. Roccia, 2 voll., Torino, 2000

2001

D. Harris, *Landscape and Representastion. The Pinted View and Marc'antonio Dal Re's Ville di delizia*, in M: Benes, D. Harris, *Villas and Gardens in early Modern Italy and France*, Cambridge (US), 2001, pp. 178-204

R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Bologna, 2001

2002

A. Còccioli Mastroviti, *Il disegno della città nella cartografia: il caso di Parma*, in *La città opera aperta nel tempo*, Atti del Convegno di Studi (S. Gemignano, 28-30 giugno 2002), a cura di E. Mandelli, Firenze, 2002, pp. 747-751

D. Woodward, *Maps as prints in the Italian Renaissance*, The British Library, London, 1996, trad. it. D. Woodward, *Cartografia a stampa nell'Italia del Rinascimento: produttori, distributori e destinatari*, a cura di E. Casti, Milano, 2002

2003

A. Còccioli Mastroviti, *Strategie, progetti, architetture a Parma fra XVIII e XIX secolo*, in Paolo Giandebaggi, *Il disegno di un'utopia. Il progetto di architettura e la nuova immagine urbana di Parma tra il XVIII e il XIX secolo*, Fidenza, 2003, pp. 63-77 e pp. 80-177

A.M. Matteucci, *Bologna città di palazzi*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato*

Pontificio e Granducato di Toscana, a cura di M. Bevilacqua, M. L. Madonna, Roma, 2003, pp. 235-242

D. Morsia, *Società e cultura negli archivi familiari piacentini*, in *Storie di casa negli Archivi storici delle famiglie piacentine*, Atti del Convegno di Studi (Piacenza, 12 aprile 2002), in "Bollettino Storico Piacentino", I, 2003, pp. 141-149

M. Pigozzi, *Le gallerie degli Arcadi bolognesi. Dall'allegoria alla storia*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma, 2003, pp. 243-256

Residenze nobiliari. Stato Pontificio e granducato di Toscana, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma, 2003

M. Rossi, *Le vie d'acqua tra rilievo e disegno: l'assetto idraulico e le geometrie del paesaggio parmense*, in "Disegnare", a. XIV, 26/2003, pp. 62-71

2004

Atlante tematico del barocco in Italia settentrionale. Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville, Atti del Convegno di studi (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 10-12 dicembre 2003), in "Arte lombarda", 2004/2

Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci, a cura di D. Lenzi, Bologna, 2004

A. Còccioli Mastroviti, *Architectura est scientia aedificandi*, in M. Pigozzi, A. Còccioli Mastroviti, *Prospettiva e Architettura. Trattati e disegni del Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, a cura di M. Baucia, Piacenza, 2004, pp. 42-92

A. Còccioli Mastroviti, *Dagli Archivi dell'aristocrazia strategie residenziali e splendori di una grande famiglia: i marchesi Anguissola di Grazzano a Piacenza*, in "Strenna Piacentina", 2004, pp. 134-151

A. Còccioli Mastroviti, *Momenti, protagonisti e aspetti del quadraturismo a Piacenza e nel territorio nell'età dei Bibiena: Giuseppe, Francesco e G. Battista Natali*, in *L'Architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura dell'età barocca*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Rimini, 28-30 novembre 2002), a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze, 2004, pp. 267-277

A. Còccioli Mastroviti, *L'oratorio di S. Cristoforo a Piacenza: nuove acquisizioni documentarie*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna, 2004, pp. 235-242

A. Còccioli Mastroviti, *A Piacenza e in villa tra fasto e cultura: memorie e documenti di palazzi, castelli, ville, giardini*, in "Bollettino Storico Piacentino", I, 2004, pp. 49-77

A.M. Matteucci, *Napoli e l'Emilia: concordanze e reciproche influenze*, in *Ferdinando Sanfelice, Napoli e l'Europa*, a c. di A. Gambardella, Napoli, 2004, pp. 25-33

La percezione del paesaggio nel Rinascimento, Atti del Convegno (Cesenatico, 2002), a cura di A.M. Scanu, Bologna, 2004

A. La Rocca, *Lo spazio negato. Il paesaggio nella cultura artistica greca e romana*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, 2004, pp. 19-73

M. Pigozzi, *L'apporto dell'architettura alla creazione del paesaggio bolognese e alla formazione dei tecnici locali. Dal controllo del territorio alla festa*, in *Memoria disegnata e territorio bolognese autori dal XX al XV secolo*, Atti delle Giornate di Studi Mengoniani (Fontanelice, 15 novembre 2003), a cura di A.M. Guccini, Bologna, 2004, pp. 95-130

M. Pigozzi, *Da Giulio Troili a Ferdinando Galli Bibiena: teoria e prassi*, in *L'architettura dell'inganno: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del Convegno di studi (Rimini, 28-30 novembre 2002), a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze, 2004, pp. 119-132

M. Pigozzi, *Da Giulio Troili a Giovanni Paolo Panini a Ferdinando Galli Bibiena. Teoria, esercizi e prassi dell'architettura in prospettiva*, in M. Pigozzi, A. Còccioli Mastroviti, *Prospettiva e Architettura. Trattati e disegni del Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, a cura di M. Baucia, Piacenza, 2004, pp. 11-39

M. Pigozzi, *I luoghi dell'abitare della classe senatoria bolognese fra Seicento e Settecento. I Marescotti e gli Aldrovandi*, Atti del Convegno di studi *Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, Atlante tematico del Barocco in Italia settentrionale (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 10-12 dicembre 2003), in "Arte lombarda", 2004/2, pp. 35-46.

2005

Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo, a cura di A. Scotti, A. Rossari, Milano, 2005

A. Còccioli Mastroviti, *Struttura e organizzazione spaziali del palazzo e della villa bolognesi nella trattatistica, negli scritti dei viaggiatori stranieri, nelle guide*, in *Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, Atti del Convegno di studi a cura di M.L. Gatti Perer, A. Rovetta (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 10-12 dicembre 2003), in "Arte lombarda", 2005, pp. 59-66

A. Còccioli Mastroviti, *Dinamiche residenziali, decoratori, collezionisti a Piacenza fra Settecento e Ottocento: casati aristocratici e famiglie notarili*, in *Cose piacentine d'arte offerte a Ferdinando Arisi*, a cura di V. Anelli, Piacenza, 2005, pp. 219-257

G. Fiori, *Il centro storico di Piacenza. Palazzi, case, monumenti civili e religiosi*, 3 voll., Piacenza, 2005

S. Piazza, *Architettura e nobiltà. Palazzi del Settecento a Palermo*, Palermo, 2005

A. Rovetta, *Residenze barocche nella storiografia artistica Milanese: le due edizioni delle Ville di delizia di Marc'Antonio Dal Re*, in *Atlante tematico del barocco in Italia settentrionale. Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, Atti del Convegno di studi a cura di M.L. Gatti Pe-

rer, A. Rovetta (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 10-12 dicembre 2003), in "Arte lombarda", 2005/1, pp. 39-47

L. Summer, *I cortili porticati a Piacenza*, in *Cose piacentine d'arte offerte a Ferdinando Arisi*, a cura di V. Anelli, Piacenza, 2005, pp. 77-98

2006

F. Bussi, *Gaspere Landi - Giuseppe Nicolini: un'ipotesi di raffronto in parallelo, con culmine in Rossini*, in "Bollettino Storico Piacentino", II, 2006, pp. 59-70

A. Còccioli Mastroviti, *Caratteri distributivi, ambienti, decorazioni e arredi del palazzo nobiliare nell'età di Gaspere Landi*, in *Gaspere Landi tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno di studi in memoria di Antonio Manfredi (Piacenza, 16 gennaio 2005), Piacenza, 2006, pp. 43-76

A. Còccioli Mastroviti, *Cosimo Morelli architetto e le strategie residenziali di una grande famiglia: gli Anguissola di Grazzano*, in *Premio "Piero Gazzola" 2006 per il Restauro dei Palazzi Piacentini. Palazzo Anguissola di Grazzano*, a cura di A. Còccioli Mastroviti, E. Masoero, Piacenza, 2006, pp. 9-14

A. Còccioli Mastroviti, *Francesco Natali quadraturista: momenti e aspetti della decorazione a quadratura fra Toscana, Ducato farnesiano, Lombardo-Veneto*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Convegno Internazionale di Studi (Lucca, 26-27-28 maggio 2005), a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze, 2006, pp. 295-306

A. Còccioli Mastroviti, *For the quadratura in Piacenza after the Bibiena: problems about conservation, documentary evidence, acquisitions*, in *Documentation for conservation and development. New heritage strategy for the future*, Forum UNESCO (Florence, 11-15 september 2006), Firenze, 2006

G. Fiori, *Il centro storico di Piacenza. Palazzi, case, monumenti civili e religiosi. Il secondo quartiere di Piacenza degli Anguissola o di S. Antonino*, Piacenza, 2006

M. Pigozzi, *Ferdinando Galli Bibiena: le esperienze di Seghizzi e di Traili e la consapevolezza della teoria prospettica dei francesi*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Convegno Internazionale di Studi (Lucca, 26-27-28 maggio 2005), a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze, 2006, pp. 285-294

V. Poli, *Rinascimento nell'architettura a Piacenza*, Piacenza, 2006

P. Riccardi, *Luigi Mussi (1694-1771)*, Piacenza, 2006

2007

A. Còccioli Mastroviti, *Decoro senza eccessi: architettura e decorazione in palazzo Ghizzoni Nasalli*, in *Premio "Piero Gazzola" 2007 per il Restauro dei Palazzi Piacentini - Palazzo Ghizzoni Nasalli*, a cura di A. Còccioli Mastroviti, Piacenza, 2007

A. Còccioli Mastroviti, *Documenti inediti per il sistema delle residenze nobiliari e la magnificenza del casato a Piacenza nell'età di Lotario Tomba*, in *Un nuovo teatro applauditissimo. Lotario Tomba architetto e il teatro Municipale di Piacen-*

za, Atti della giornata di studi (Piacenza, 4 dicembre 2004), a cura di G. Ricci, V. Anelli, Piacenza, 2007, pp. 167-207

G. Fiori, *Il centro storico di Piacenza. Palazzi, case, monumenti civili e religiosi. Il terzo quartiere di Piacenza o di S. Eufemia*, Piacenza, 2007

N. Marconi, *Edificando Roma barocca. Macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVIII secolo*, Roma, 2007

B. Migliorini, *Musica e musicisti nell'epistolario del marchese Francesco Sampieri*, in "Fonti Musicali Italiane", XII, 2007, pp. 129-130

V. Poli, *Palazzo Galli. Città e residenza urbana a Piacenza*, in *Palazzo Galli*, Piacenza, 2007, pp. 15-45

C. Tosco, *Il paesaggio come storia*, Bologna, 2007

2008

A. Còccioli Mastroviti, *Città e territorio nella cartografia, (secoli XV-XIX)*, in *Il visibile racconto del mondo. Atlanti e libri di viaggio della Biblioteca Comunale Passerini-Landi*, a cura di M. Pigozzi, Piacenza, 2008, pp. 75-118

A. Còccioli Mastroviti, *Palazzo Paveri Fontana: sito e contesto*, in *Premio Gazzola 2008 per il restauro dei palazzi piacentini - Palazzo Paveri Fontana*, a cura di A. Còccioli Mastroviti, Piacenza, 2008, pp. 9-24

A.M. Matteucci Armandi, *Scale del Bibiena a Piacenza*, in *Premio Gazzola 2008 per il restauro dei palazzi piacentini - Palazzo Paveri Fontana*, a cura di A. Còccioli Mastroviti, Piacenza, 2008, pp. 25-28

M. Pigozzi, *Il visibile racconto del mondo. Atlanti e libri di viaggio della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, in *Il visibile racconto del mondo. Atlanti e libri di viaggio della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, a cura di M. Pigozzi, Piacenza, 2008, pp. 1-54

In corso di stampa

A. Còccioli Mastroviti, *Il sistema delle residenze nobiliari a Piacenza in età barocca: committenti, architetti, decoratori, collezionisti*, in Macello Fagiolo (a cura di), *Atlante del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. L'architettura e le arti*, Roma, in corso di stampa

A. Còccioli Mastroviti, *Piero Gazzola 1936-1940: la precoce attenzione all'architettura del Rinascimento a Piacenza e al tema della scala*, in *Piero Gazzola, una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento. Conoscenza, tutela e valorizzazione nel contesto italiano e internazionale*, Atti del Convegno Internazionale di Verona, 28-29 novembre 2008

E. Giuliani, *Gioacchino Pizzoli (1651-1733). L'eco della tradizione*, in *Ceiling Painting around 1700: Public and Private Devotion in the Towns of Central Europe and North Italy*, International Conference, Ljubljana, October 16-18, 2008

M. Pigozzi, *Attorno a Durer, alla sua presenza a Bologna e al suo magistero prospettico*, in *Quadratura Malerei Geschichte - Theorien - Techniken*, Atti del Convegno Berlin, 9,10 ottobre 2008

M. Pigozzi, *Giulio Troili, Ferdinando Galli Bibiena e la consapevolezza della teoria prospettica francese*, in *Ceiling Painting around 1700: Public and Private Devotion in the Towns of Central Europe and North Italy*, International Conference, Ljubljana, October 16-18, 2008



Indice

<i>Presentazione</i>	5
GIACOMO MARAZZI Presidente Fondazione di Piacenza e Vigevano	
<i>Una città "ornata di bellissimi edifici". Palazzo Rota Pisaroni a Piacenza: cultura dell'abitare tra tradizione e rinnovamento</i>	9
ANNA CÒCCIOLI MASTROVITI	
<i>I dipinti nel salone del palazzo Rota Pisaroni</i>	83
FERDINANDO ARISI	
<i>Gli affreschi di Palazzo Rota Pisaroni</i>	111
PAOLA RICCARDI	
<i>Una piacentina consegnata alla storia: Rosmunda Benedetta Pisaroni, rossiniana "regina dei contratti"</i>	129
FRANCESCO BUSSI	
<i>Palazzo Rota Pisaroni</i>	157
ANGELO BENZI - UGO GALLUPPI	
<i>Fonti e Bibliografia</i>	171
a cura di ANNA CÒCCIOLI MASTROVITI	



CREDITI FOTOGRAFICI

Le foto che corredano il presente volume sono dello Studio Cordera di Piacenza ad esclusione di quelle alle pagine:

159, 160, 163-164, 167-169 - foto archivio *Angelo Benzi, Ugo Galluppi*

128, 133, 136, 141, 144, 149 foto archivio *Francesco Bussi*

14, 29, 31, 38, 41, 43-44, 46-47, 71, 77 - foto archivio *Anna Còccioli Mastroviti*

13, 16-17, 25-28, 33-35, 51, 70, 72, 74-76, 82, 101 - foto Studio *Daniele Signaroldi*

57 - foto archivio *Manzotti*

STAMPA & ALLESTIMENTO

Legatoria Tipografica Editoriale, Piacenza



FONDAZIONE
DI PIACENZA E VIGEVANO

Fondazione di Piacenza e Vigevano
via Sant'Eufemia, 12-13, 29100 Piacenza
Tel. 0523.311111 Fax 0523.311190
info@lafondazione.com www.lafondazione.com