Premio "Piero Gazzola" 2008
per il Restauro dei Palazzi Piacentini
Palazzo Paveri Fontana

Restauro e recupero: architetto Giorgio Graviani

FAI
Delegazione di Piacenza

Associazione Dimore
Storiche Italiane

Associazione Palazzi Storici
di Piacenza

Premio "Piero Gazzola" 2008
per il Restauro dei Palazzi Piacentini

Palazzo Paveri Fontana

Castel San Giovanni

Progetto scientifico e organizzazione:

Associazione Dimore Storiche Italiane, Delegazione di Piacenza
Associazione Palazzi Storici di Piacenza
FAI - Fondo per l'Ambiente Italiano, Delegazione di Piacenza

Il volume, edito in occasione dell Giornata di studi (Piacenza, 1 dicembre 2008) *Ferdinando Galli Bibiena a Piacenza in villa,* e della presentazione del restauro di Palazzo Paveri Fontana a Caramello di Castel San Giovanni, è realizzato grazie al contributo di:

Banca di Piacenza

Fondazione di Piacenza e Vigevano

Comitato scientifico del premio Gazzola 2008 :
Anna Còccioli Mastroviti, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Parma e Piacenza - Facoltà di Ingegneria, Università di Parma
Domenico Ferrari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Piacenza - Capo Delegazione FAI di Piacenza
Marco Horak, Presidente dell'Associazione Palazzi Storici di Piacenza
Carlo Emanuele Manfredi, Delegato per Piacenza dell'Associazione Dimore Storiche Italiane

Comitato scientifico della Giornata di studi:
Gian Paolo Bulla, Anna Còccioli Mastroviti, Carla Di Francesco, Domenico Ferrari, Marco Horak, Carlo Emanuele Manfedi, Anna Maria Matteucci Armandi, Marinella Pigozzi, Anna Riva, Luciano Serchia

A cura di:
Anna Còccioli Mastroviti

Fotografie di:
Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala, Milano, Anna Còccioli Mastroviti, Prospero Cravedi, Giorgio Graviani, Marinella Pigozzi

Il Palazzo è di proprietà del Marchese Luca Paveri Fontana

Stampa a cura di: Ticom Piacenza, 2008

Prefazione
Luciano Serchia, architetto, direttore coordinatore della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Parma e Piacenza

Palazzo Paveri Fontana: sito e contesto
Anna Còccioli Mastroviti

Scale del Bibiena a Piacenza
Anna Maria Matteucci Armandi

Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi, all'esemplare traduzione incisoria, alla teoria, agli esiti didattici. Dall'impresa familiare all'Accademia Clementina
Marinella Pigozzi

Dalla scenografia all'architettura: catafalchi, ancone ed altari, l'influenza di Ferdinando Galli Bibiena nella teatralità degli apparati liturgici
Marco Horak

Considerazioni sul restauro di Palazzo Paveri Fontana a Caramello
Giorgio Graviani

Prefazione

Il FAI, l'Associazione Dimore Storiche Italiane e l'Associazione Palazzi Storici di Piacenza continuano con la loro lodevole iniziativa culturale a mantenere viva l'attenzione sul patrimonio storico architettonico della città e del territorio, presentando questo nuovo volume su Palazzo Paveri Fontana, il terzo della collana nell'ambito del "Premio Gazzola", istituito nel 2006.
L'iniziativa si inquadra in un contesto cittadino che vede le istituzioni locali, l'Amministrazione comunale e l'Ordine degli Architetti attenti a rigenerare il tessuto connettivo cittadino lacerato da incisive azioni trasformative, sospinte e dispiegate dal processo di modernizzazione che ha investito, con particolare virulenza, le città della pianura Padana nell'ultimo sessantennio.
Nella cultura architettonica italiana vi è ormai la consapevolezza che non può esserci spazio per alcun atteggiamento di nostalgica conservazione del passato. E questo, per lo iato irreversibile prodotto dall'irrompere della modernità. La presa di coscienza dello stato di cose che ci circonda non può che fare emergere, lo ricordano Durbiano e Robiglio in un recente studio sul paesaggio e l'architettura nell'Italia contemporanea (Torino 2003), una rinnovata convinzione sulle responsabilità demandate al "progetto", considerato come intenzione, proposta e soluzione del processo di trasformazione. Il progetto, proprio perché trasforma, delinea e configura, ovvero rifonda quei luoghi della natura, della geografia e dell'abitare che senza il "progetto" resterebbero inattingibili.
Nel magmatico e caotico processo di trasformazione delle città, i beni culturali e, in particolare, i beni architettonici e paesaggistici svolgono un ruolo maieutico, perché sollecitano la coscienza della conoscenza: quella che si acquista con l'attenta lettura di un testo antico scritto con materia fisicamente tangibile.
Ecco che allora i beni culturali, e in particolare gli edifici storici, acquistano la valenza di pietre miliari che scandiscono le distanze spazio-temporali che ci separano dal nostro passato e che diventano indispensabili perché lungo questa doppia dimensione si possa ritrovare il senso della direzione, il nostro orientamento, il rispecchiamento della nostra identità e il riconoscimento dello spazio dell'abitare come modo di sentire comune, sul quale fondare la capacità di progettare il nostro futuro.
Anna Còccioli Mastroviti, da un lato, e l'architetto Giorgio Graviani, dall'altro, possono allora essere visti come due addetti ai lavori impegnati a ricucire la trama storica cittadina lacerata dalle incessanti trasformazioni. Il loro contributo acquista profondità di significato nella misura in cui riesce a porsi all'interno di una prospettiva storica, capace di trattenere e ricomporre quei fenomeni di dissoluzione che investono, in modo più o meno significativo, ogni pietra della *materia signata*. Dunque, l'indagine storica, da un lato, e l'azione restaurativa, dall'altro, nel momento in cui svelano ciò che il tempo ha occultato, risvegliano la coscienza di valori e suscitano il loro rispecchiamento nel mondo contemporaneo. Il monumento quindi, guardato sotto questo aspetto, svolge un fondamentale ruolo maieutico, perché innerva la nostra coscienza di nuova consapevolezza, in un quadro di restituita conoscenza, purché l'opera risarcitoria, conseguita con il restauro, sia stata ben eseguita.
Gli operatori del settore, gli architetti e gli storici, si interrogano, oggi in particolare, sul significato del termine restauro. Alcuni sostengono che il restauro non è neppure una vera e propria disciplina e che il suo agire debba essere ricondotto all'interno delle discipline storiche e storico-artistiche.
Nel 2005, Paolo Torsello ha raccolto, nel volume intitolato ***Che cos'è il restauro?***, il parere di nove studiosi del settore, con l'intento di definire un concetto che sembra tuttavia sfuggire ad ogni tentativo di postulazione classificatoria.
Secondo Torsello "*il restauro è il sistema di saperi e delle tecniche che ha per fine la tutela delle possibilità d'interpretare l'opera in quanto fonte di cultura, in modo che sia conservata e attualizzata come origine permanente d'interrogazione e di trasformazione dei linguaggi che da essa apprendiamo*". In questa definizione il fine del restauro e le modalità in cui si esplica sembrano convergere verso un unico obbiettivo, fondato essenzialmente sull'atto interpretativo. Per Torsello, nel restauro non vi è una immediata fattualità quale può essere stabilita da termini come progetto o intervento, ovvero non vi è alcun nesso prestabilito fra l'interpretazione del monumento e il progetto possibile. L'interpretazione determina una ulteriore apertura del campo del sapere, ma non come volontà di sapere, quanto piuttosto come occasione di esplorare le possibilità di determinare le varie strade del sapere.
Ora, per evitare fraintendimenti, quello che qui interessa prendere in considerazione è il sapere storico che si acquisisce attraverso una indagine compiuta su un determinato evento o segno lasciatoci dal passato. Ognuno di questi eventi, proprio perché appartenente al passato, è di per se immodificabile, mentre ogni riflessione interpretativa che si compie su quel dato evento fa parte di un processo in continuo divenire (Marc Bloch).
Se dunque per Torsello la storia è un dato implicito in ogni riflessione attorno al restauro, ci si dovrà parimenti rendere conto che ogni riflessione critica sul restauro rende esplicito il relativismo del giudizio storico, sia se pensato nei termini dell'idealismo storico, che in quelli del positivismo storico (Roberto Masiero). Questa posizione non deve però essere considerata come un invito all'inazione, ma va piuttosto colta come un' occasione per mettere costantemente in discussione i rapporti che intercorrono tra storia e arte, storia e valori, storia, restauro e progetto.
Il restauro è in definitiva uno stimolo a percorrere le strade del sapere, e il suo alveo epistemico, sebbene labile,

è sempre maieutico. L'architettura che si vuole conservare va quindi considerata come *pre-testo*, oltre che come *testo*, nel senso di condizione anticipatrice di un nuovo testo che si avvera attraverso il progetto. Il nuovo, inteso come attualizzazione dell'antico, non deve quindi pregiudicare la possibilità di interpretare l'oggetto che intendiamo restaurare sia nei suoi connotati generali che nei suoi elementi particolari. Non deve dare risposte irrevocabili desunte dall'interpretazione, ma piuttosto ergersi a difesa degli interrogativi che l'opera-testo è in grado di suscitare (Torsello). Il restauro si profila in sintesi come una sfida perenne tra tradizione e progresso a cui non possiamo sfuggire.
L'indagine storica che si compie sui documenti e sui testi scritti con materia fisicamente tangibile conduce a conclusioni interpretative che possono essere oggetto di una più o meno radicale revisione critica: è quindi resta di per se una riflessione reversibile. Viceversa, l'atto restaurativo che si compie unicamente sui testi scritti con materia fisicamente tangibile, non è mai totalmente reversibile. Da qui la sua specificità operativa. Ogni intervento di restauro rischia quindi di lasciare un segno che può indurre in errore, precludendo la possibilità di lasciare aperto il campo alle interpretazioni future e di deviare le prospettive del sapere.
Còccioli Mastroviti, soffermandosi sull'analisi storica e sulla lettura di una ricca documentazione ancor inedita, ha dato prova di un saggio interpretativo su Palazzo Paveri Fontana che apre nuove strade del sapere, rendendoci consapevoli di una realtà storica e artistica sulla quale potranno fondarsi con maggiore profitto tutti gli ulteriori futuri interventi conservativi.
L'architetto Graviani, che ha firmato il progetto e diretto i lavori di restauro di Palazzo Paveri Fontana, ha per certi versi assolto un compito alquanto più difficile, in quanto ha dovuto operare delle scelte imposte dallo stato di degrado e di abbandono in cui versava l'edificio fino allo scorcio del secolo scorso. Lo stesso Graviani, nello scritto che compare in questo volume, ha avvertito il bisogno di citare Renato Bonelli per precisare alcuni aspetti teorici della disciplina che hanno informato il suo operato sull'edificio. Ed è proprio questa citazione che può allarmare i non cultori della materia. Infatti, se dovessimo prendere alla lettera l'espressione bonelliana: "*il principio fondamentale del restauro è quello di restituire l'opera architettonica al suo mondo storicamente determinato, ricollocandola idealmente nell'ambiente dove è sorta* [.....]", dovremmo porci nella prospettiva di un atto interpretativo di tipo deterministico, quindi connotato di certezze che in qualche misura possono condurre a formulare risposte irrevocabili e, in quanto tali, anche irreversibili. Per nostra fortuna l'azione di restauro condotta da Graviani si è dimostrata attenta a preservare il testo architettonico da atti interpretativi unilaterali, attualizzandone la funzione seguendo una prassi rigorosamente conservativa; e questo ci consente ora di ammirare l'opera nelle sue intatte valenze storiche e artistiche.

Architetto Luciano Serchia
Direttore responsabile della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio per le province di Parma e Piacenza

Palazzo Paveri Fontana: sito e contesto

Anna Còccioli Mastroviti

Il contesto del palazzo

Al palazzo dei marchesi Paveri Fontana, sito alle porte dell'abitato di Castel San Giovanni, in località Caramello, a sud di Fontana Pradosa, si accede da un viale di pioppi lungo poco più di 1 Km, importante asse rettilineo di collegamento che si diparte perpendicolarmente alla Statale n.10, la via Emilia Pavese e traguarda sul fronte principale della residenza.

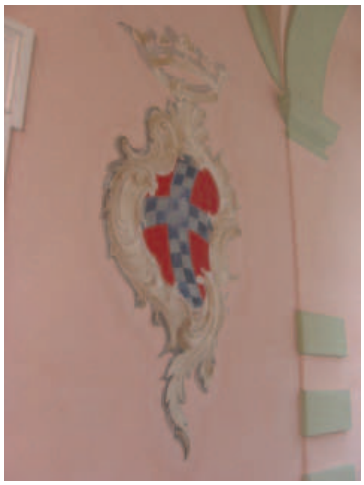
I Paveri Fontana fanno parte, con gli Arcelli Fontana e i Malvicini Fontana, dell'antichissimo consorzio gentilizio dei da Fontana che risale agli inizi del secolo XI e che nel Medioevo fu uno dei più potenti del piacentino (fig. 1).

I Paveri mantennero costantemente estesi possedimenti in val Tidone, nel territorio dell'antico Comune di Fontana Pradosa, oggi frazione alle porte di Castel San Giovanni, non lontano dal Po. Dal toponimo le varie casate "fontanesi" derivarono il secondo cognome. Inizialmente infatti le famiglie si chiamavano Paveri da Fontana o Malvicini da Fontana. I primi da Fontana di cui si hanno notizie ricevettero nel 1004 una investitura dall'imperatore Enrico II concernente diritti di "ripatico" in sponda destra del Po. La famiglia, che fin dall'alto Medioevo fece parte della primaria nobiltà piacentina, è proprietaria della estesa possessione di Caramello almeno dal Quattrocento, come confermano alcuni documenti dell'Archivio Paveri.

1- Il viale di accesso al Palazzo

Nel 1716 il duca Francesco Farnese eresse in marchesato Fontana Pradosa e ne investì Gaetano Paveri Fontana, IV marchese di Gallinella nel parmense, che dal 1699 aveva ricevuto anche la contea di Piozzano per estinzione del ramo collaterale del conte Claudio Paveri Fontana.

Gaetano (1687-1779) era figlio di Demofilo IV e di Ersilia Pallavicino dei marchesi di Zibello, figlia del marchese Alfonso (1611-1689) e sorella del marchese Alessandro (1667-1749), eredi dello Stato Pallavicino e promotori degli interventi di ammodernamento di villa Pallavicino a Busseto. Nel 1718 Gaetano sposò Giustina del Carretto dei marchesi di Millesimo, storica casata feudale ligure-piemontese del ceppo degli Aleramici, ed i loro stemmi, di rosso alla croce scaccata di azzurro e d'argento per i Paveri Fontana, e d'oro a cinque bande di rosso per i del Carretto, sono scolpiti sui due pilastri di ingresso al viale, lungo la via Emilia, su quelli del cancello in ferro battuto antistante il giardino, ma sono anche affrescati nell'atrio di ingresso al piano terreno e nella galleria al piano nobile del palazzo. (figg. 2,3)



2 - Stemma Paveri Fontana

Gaetano Paveri Fontana era titolare del marchesato di Gallinella, nel parmense, che restituì alla Camera ducale permutandolo con l'infeudazione di Fontana Pradosa. La memoria di questa importante notizia è affidata all'iscrizione sulla lapide in marmo, posta nella loggia terrena del palazzo, alla base dello scalone d'onore.

Dall'iscrizione si apprende che si deve al marchese Gaetano l'avvio del cantiere, principale regista della propria autocelebrazione architettonica e del proprio *modus vivendi*. La lapide fornisce anche altri dati sulle sue iniziative nel campo dell'edilizia. Nel 1729 promosse il restauro della chiesa di Fontana Pradosa, la fece decorare e vi fece porre intorno al prato antistante "cippi marmorei", quindi, nel 1739, "*Caramelli veteribus aedificiis deturbatis novam domun peramplam / ita ut nunc conspicitur sumptuose excitavit*" . La trasformazione settecentesca della dimora di Caramello in sfarzosa "residenza di delizia" è dunque il portato di una calcolata operazione progettuale concertata all'interno di una estesa proprietà che da secoli apparteneva alla famiglia. Ciò nonostante non è facile seguire l'iter del cantiere della doviziosa dimora che alla morte del marchese Gaetano Paveri Fontana, intraprendente promotore del cantiere, ma privo di discendenti diretti, passò al nipote primogenito ex fratre Demofilo V, e rimase ai suoi discendenti diretti fino ad oggi nella persona del marchese Luca Paveri Fontana.

3 - Stemma del Carretto

Demofilo V, marchese di Fontana Pradosa e di Piozzano, Principe dell'Accademia di Lettere e Speculistica, Comandante della Compagnia Urbana Paveri Fontana,

4- Cabreo della tenuta Palazzina del conte Domenico Maria Scotti Cigala

Primo Cavallerizzo dell'Infanta Maria Amalia, Gentiluomo di Camera del Duca Don Ferdinando, Balì ereditario e Commendatore di Gran Croce dell'Ordine di Santo Stefano di Toscana, sposò nel 1769 la Marchesa Enrichetta Malaspina della Bastia, dama di Palazzo, figlia primogenita della bellissima e celeberrima Annetta, dalla quale pervennero ai Paveri Fontana le ville del Pantaro presso l'Enza.

Il contesto nel quale si colloca il complesso del palazzo di Caramello con le pertinenze rurali rientra in un preciso ambito ideologico e culturale: quello settecentesco che tuttavia nasce nel Cinquecento e subito si diffonde conciliando la "retorica" della villa con la "pratica" che ne plasma le conformazioni reali e gli usi cui è adibita, nonché le modalità di interazione con il territorio circostante. Lo spettro sociale investito dal processo di "costruzione" del territorio è, nel piacentino, limitato all'alta aristocrazia, fin dal Rinascimento interessata alla letteratura sulla villa e, soprattutto, ai trattati e ai manuali di agronomia e di cultura agraria, come documenta la presenza dei testi di Agostino Gallo, Camillo Tarello, Giuseppe Falcone nelle biblioteche nobiliari della città. La nobiltà piacentina, antica e recente, aveva salde radici terriere, e non si limitava a ricavare dal terreno una rendita, ma ne controllava attentamente l'amministrazione, talora dedicandosi direttamente a *exercitia rusticana*. Una prima conseguenza di questo interesse e del controllo diretto del patrimonio terriero è rappresentato dalla diffusione nella campagna di edifici di villa che non solo facilitavano la cura dei terreni nei periodi dei raccolti e delle semine, ma affermavano, in campagna, il prestigio e il ruolo primario della casata, in una forma e con un ruolo speculari a quelli esibiti dal palazzo in città.

Ai "casini di delizia" sorti anche nel piacentino fin dal tardo Quattrocento (emblematico il caso de La Sforzesca a S.Antonio di Castell'Arquato, in val d'Arda), si affiancheranno, fra Sei e Settecento, nella piena e nella tarda età farnesiana, sfarzose residenze di villa costantemente collegate con la proprietà terriera che le circonda e di cui esse sono fulcro organizzativo nonché sede amministrativa. Numerose testimonianze, ancorché di dimensioni contenute e dunque non paragonabili alle soluzioni progettuali ideate e mese a punto per alcune ville dello Stato di Milano e Veneto, sono ancora fortunatamente presenti nei piccoli centri lungo la via Emilia, da Agazzino a Rottofreno a Sarmato verso Castel San Giovanni e sulle prime pendici collinari della val Tidone. Le grandi proprietà terriere erano infatti prevalentemente localizzate in zone di pianura e pedemontana, il che giustifica in queste aree la presenza di numerosi insediamenti di villa e delle pertinenze rurali. Anche il disegno del territorio acquisiva un ruolo determinante una volta che il nobile committente aveva avviato il cantiere della villa. Basti pensare ai casi di Corneliano, in val Nure, di Caramello in val Tidone e di Tavernago in val Luretta. Nella cartografia del periodo farnesiano e nelle successive testimonianze cartografiche e pittoriche si riflettono gli impianti aulici di residenze e di giardini, di lunghi viali di accesso che agganciano la villa all'intorno. Stradoni alberati e assi viari ombreggiati da filari di pioppi segnano e disegnano, con esibita assialità, la presenza aristocratica. La villa è perno del territorio-campagna tramite il prolungamento degli assi che governano

5 - Veduta aerea di villa già Cigala Fulgosi, Borromeo a Tavernago

edifici e giardini in lunghi e rettilinei viali (fig. 4, 5). L'organizzazione della campagna è scandita da idrovie e da assi viari che tramano il territorio relazionandosi, secondo una calcolata sintassi distributiva, con le emergenze architettoniche, rurali e di delizia. A Caramello uno stradone di pioppi si diparte dalla via Emilia Pavese su un asse prospettico di lunga distanza e approda al palazzo, enfatizzando la sfarzosa residenza patrizia dei marchesi Paveri Fontana. Un lungo viale alberato traguarda nell'avancorte del castello già Trissino da Lodi alla Bastardina, nel Comune di Agazzano, e a Corneliano, in prossimità dell'accesso alla villa, il viale si divarica disegnando una y i cui bracci proseguono rispettivamente nella corte rurale l'uno, nella campagna l'altro. Non si tratta di percorsi viari e di tracciati alberati paragonabili agli stradoni nobiliari presenti nella campagna friulana, né tanto meno dei lunghi tracciati viari che attraversano i giardini delle ville di delizia lombarde testimoniati dalle incisioni del bolognese Marc'Antonio dal Re (1726 e 1743). Nel ducato farnesiano sono infrastrutture percorribili in carrozza, funzionali a collegare la residenza di villa con le pertinenze rurali, con il territorio, con il parco venatorio, con l'oratorio e con la strada pubblica. Il territorio agricolo risulta così parzialmente modificato dal committente secondo un disegno progettuale funzionale al nuovo insediamento residenziale. E' quanto si verifica anche a Caramello, ove il sito ameno, incrocio di acque (rio Panaro) e di strade, accoglie il palazzo e le pertinenze rurali, strutture necessarie all'organizzazione del lavoro agricolo. Le ragioni che addussero i Paveri Fontana ad attestarsi sul territorio di Fontana Pradosa, Castel San Giovanni, Sarmato e Borgonovo sono sia di carattere storico (infeudazione imperiale del 1004 adiacente ai territori che la famiglia già possedeva), sia economico, legate alla fertilità del suolo e perciò agli interessi economici cui la famiglia aveva posto molta attenzione. E' sintomatico ricordare che la gravissima crisi finanziaria che colpì la famiglia nel 1833 alla morte del Marchese Ferdinando, figlio di Demofilo V, fu affrontata con la vendita dei palazzi di Piacenza e di Parma, dei loro arredi, e di tutte le proprietà terriere inclusi i latifondi di Piozzano (oltre 4000 pertiche), Fontana verso Po (oltre 3550 pertiche), Mezzanini di qua e di là dal Po, alle porte di Piacenza (3000 pertiche), con l'esclusione del solo nucleo di Caramello.

Sotto il segno di Ferdinando Galli Bibiena: protagonisti e comprimari nelle testimonianze per la residenza di Caramello (1700-1743)

Un cabreo del 1763 testimonia l'estensione delle proprietà in Caramello e l'articolazione degli assi viari. Non vi risulta ancora tracciato il lungo viale di pioppi in asse al palazzo, allora raggiungibile attraverso una strada aperta a est rispetto alla dimora. Di due anni successiva è la grande "mappa topografica della possessione di Caramello" commissionata dal marchese Gaetano Paveri Fontana ed eseguita nel maggio 1765. La bella mappa, arricchita dallo stemma marchionale che vi campeggia al centro al di sotto della intitolazione, corredata dalla lunga e dettagliata legenda e dal ricercato disegno della cornice dipinta che racchiude la rappresentazione del perito agrimensore. Questo vero e proprio cabreo, raffigurante sul foglio l'intero possedimento, conserva ancora gli originali bastoni di legno attorno a cui si arrotolava e mediante i quali era appesa, secondo quanto suggerito dalla trattatistica, da Poix de Fréminville(*La pratique universelle pour la rénovation des terriers*, Paris 1746-1757) ai Jollivet (*Méthodes des terriers*, Paris 1776). La mappa aveva una duplice funzione: quella economica-giuridica, legata alla gestione delle terre, e quella ideologica, di esibizione - celebrazione di una classe sociale che si rappresenta anche mediante la rappresentazione della terra posseduta. Simbolo del proprio potere. Le esigenze delle famiglie aristocratiche interessate a una puntuale ricognizione del loro patrimonio, contribuiscono in modo determinante alla rilevazione cartografica, come dimostra la presenza di numerosi cabrei nel fondo *Mappe e disegni* dell'Archivio di Stato di Piacenza. Nel corso del XVIII secolo e nell'ambito della proprietà privata nobiliare il cabreo perde la sua funzione giuridica, per conservare un ruolo nell'amministrazione economica dei beni. Nel Settecento, in territorio piacentino il cabreo raggiunge esiti di elevata eleganza grafica, riflessa nel gusto per la decorazione affidato ora al fregio e alla presenza delle insegne araldiche. E' riaffermazione ideologica di un modello antico di potere. Lo documentano i cabrei sciolti dei beni dei marchesi Paveri Fontana e quelli raffiguranti i beni del conte Antonio Camillo Marazzani Visconti (1785). Attraverso i rilevamenti catastali, eseguiti nel primo decennio dell'Ottocento e in età Luigina - estremamente importanti in quanto rappresentano il tentativo di misurazione topografica di tutto il territorio secondo criteri moderni - è possibile visualizzare la vasta tenuta di Caramello con le proprietà dei Paveri Fontana. Attraverso il rilievo grafico della mappa risulta chiara la funzione dominante e catalizzatrice che esercitava a quel tempo il palazzo, centro dell'insediamento rurale. Ad eccezione dell'alto muro in mattoni che delimita il brolo a sud del palazzo, la restante parte dell'ampio giardino a nord, a est ed ovest del complesso residenziale non presenta alcuna cesura con la campagna circostante, compenetrandosi in essa.
L'esame dei fondi archivistici, della cartografia, delle note di conti e, soprattutto, la rilettura della ricca documentazione conservata nell'archivio Paveri Fontana, i disegni, ancora in parte inediti, relativi al palazzo che la famiglia possedeva in Piacenza, sull'attuale via Poggiali 24, e sui quali conto di tornare più diffusamente, consentono di ricostruire l'evolvere del cantiere architettonico di Caramello, non di quello decorativo, ma, soprattutto, di ricostruire il disegno complessivo, le strategie edilizie di questa grande casata, le connessioni perdute fra architetti e committenti.
Fra i primi interventi documentati a Caramello, a partire dal 1712, si collocano quelli in cui sono coinvolti

6 - *Villa Conti a Vallera*

7- *Palazzo Paveri Fontana, il portico*

8-*Palazzo Paveri Fontana, il portico, particolare*

l'architetto Ignazio Cerri (Piacenza, 1656 - 1723), figlio del più noto Paolo (Piacenza,1635 - 1700), discendente di una famiglia di costruttori largamente documentati a Piacenza fra Sei e Settecento, e il più celebre Mar'Aurelio Dosi (1676 - 1757). Ignazio Cerri è documentato, con il padre, nel cantiere della villa Conti, oggi Baffi, a Vallera (1687) (fig. 6), quindi in quello del Monte di Pietà a Piacenza dal 1700 al 1713, e a lui si deve anche il progetto del palazzo dei conti Douglas Scotti di Vigoleno (attuale palazzo della Prefettura) su via S. Giovanni 15, ulteriore conferma della fama raggiunta e della stima di cui godeva l'architetto presso le più importanti famiglie dell'aristocrazia cittadina. La presenza, finora inedita, di Marco Aurelio Dosi a Caramello nel 1713, conferma l'ipotesi da tempo avanzata di una sua frequentazione dei Bibiena. Quadraturista e scenografo, a Dosi si devono i progetti per le chiese di S. Lorenzo a Cortemaggiore e di S. Raimondo a Piacenza, di cui si conserva il disegno per la facciata (1731), numerosi apparati effimeri e vasti cicli di decorazioni a quadratura a Piacenza e nel monastero di S. Colombano a Bobbio.

Il vero e proprio progetto di trasformazione dell'antico insediamento di Caramello in residenza "di delizia" decollerà però solo nel 1739. Ciò nonostante, una preziosa documentazione, ancora del tutto inedita, consente di fissare l'avvio dei lavori nel secondo decennio del Settecento. Lo confermano il contratto del 5 settembre 1713, con il mastro Giuseppe Ziani, abitante in Piacenza nella vicinia di S. Sepolcro, quello stilato nel 1714 con il marmorino Francesco Rossi per la realizzazione degli scalini in miarolo (granito) rosso, l'accordo siglato il 28 ottobre 1715 con Francesco Boschetti. La presenza di Boschetti nel cantiere della residenza dei marchesi Paveri Fontana riveste grande rilievo in quanto conferma, ancora una volta, l'interesse della nobiltà piacentina verso figure qualificate. Francesco Boschetti è infatti documentato nel cantiere del palazzo dei marchesi Landi di Chiavenna sullo stradone Farnese 32, e nel cantiere del palazzo del conte Domenico Maria Scotti di Sarmato su via S. Siro. Nel 1783 Antonio e Pietro Mauro Boschetti sono responsabili dei lavori di ampliamento di palazzo Casati su via Gazzola, a conferma del fatto che la locale aristocrazia si avvaleva sovente dei medesimi operatori, sia per il palazzo di città, sia per la residenza suburbana.

La seconda fase del cantiere è cronologicamente ancorabile ai tardi anni trenta. Al 1738 -1739 risalgono alcuni importanti contratti: con i picapietra luganesi Gian Angelo (1684 - Piacenza, 1754) e Giuseppe Durini per la posa in opera di balaustri in pietra di Roccapolzana (località della val Tidone, prossima a Rocca d'Olgisio), per la realizzazione delle basi e capitelli in pietra di Cassano per le colonne; con i mastri Gaspare Pisani e Antonio Maria Fracassi, per la fattura di basi, capitelli e balaustri delle finestre.

La presenza dei luganesi Francesco Rossi, Giuseppe e Gian Angelo Durini "maestro di marmi" a Caramello, quest'ultimo documentato nei più prestigiosi cantieri del sacro a Piacenza, ove si era stabilito dal marzo 1708, e nel territorio (a Castell'Arquato nella Collegiata), conferma l'ampia attività esercitata dai luganesi sul territorio e il largo consenso di una committenza colta ed esigente quale era quella delle famiglie nobili dalle quali questi marmorini ricevettero i maggiori incarichi.

Il 17 marzo 1739 il marchese Gaetano Paveri Fontana sottoscrive un nuovo contratto, questa volta con il capomastro di Sarmato Francesco Tomba, figlio di Andrea e padre del più celebre Lotario (Sarmato,1749 - Piacenza,1814), architetto del Teatro Municipale di Piacenza (1804), incaricandolo della "*fabbrica che esso intende fare in d.to luogo di Caramello secondo il dissegno della stessa fatto dal sig. Ferdinando Bibiena Bolognese*". Il contratto obbligava il capomastro

Tomba a "*non rimoverlo, e mutarlo*", ma a seguire "*perfettamente secondo d.to dissegno, e non altrimenti (…) con la riserva però a detto Sig. Marchese di poter far visitare d.ta fabbrica da qualsiasi architetto a lui piacerebbe*". Questo importante documento (1739) conservato nell'Archivio Paveri Fontana, non solo conferma l'autografia progettuale di Ferdinando Galli Bibiena, e il ruolo di puro esecutore di Francesco Tomba, ma riflette un tipo di concezione della progettazione architettonica sviluppata in divenire nel corso della vita del cantiere. Lo conferma il coinvolgimento di diverse personalità, compresenti nei momenti salienti, ma coordinate dal committente che interagisce con il celebre architetto. L'interesse dilettantistico del marchese Gaetano per l'architettura era comune ad altri membri dell'alta aristocrazia del tempo. Ne abbiamo precise testimonianze in ambito piacentino, con Carlo Orazio Cavazzi conte della Somaglia (+1698), responsabile dell'avvio del cantiere di Stra Levata 66 (attuale via Taverna), portato avanti dal figlio, il conte Annibale Maria (+1729) e nel vicino ambito pavese, ove gli esempi più celebri sono quelli dei marchesi Botta Adorno e di Luigi Malaspina.

Nel variegato panorama della gestione dell'attività edificatoria sostenuta dai marchesi Paveri Fontana, un ruolo tutt'altro che secondario doveva essere svolto dai capomastri, figure tramite fra il committente e il progettista da un lato, e le maestranze del cantiere dall'altro. Quanto a Tomba, questi apparteneva a una famiglia di capi mastri e muratori di Sarmato, quella stessa strutturata organizzazione familiare da cui discendono Lotario, prima citato, e il nipote Antonio Tomba (Piacenza, 1766-1836), figlio di Giacomo.

Gli interventi compiuti dopo il 1739 rielaborano architettonicamente il disegno d'insieme dell'edificio in una composizione che all'impianto bloccato contrappone il dinamismo dello spazio filtrante del portico, ricavato nel corpo a sud, e il ritmico fluire delle rampe dello scalone d'onore (figg. 7,8).

La presenza di Ferdinando Galli Bibiena (Bologna, 1657 - 1743) nel cantiere di Caramello, e quella del figlio Antonio (Parma,1700 - Milano,1774), al servizio della medesima famiglia che lo coinvolgerà nel 1773 commissionandogli la trasformazione, poi in parte non realizzata, del palazzo di via Poggiali 24, testimoniano di un'operazione progettuale sapientemente inserita in un programma di "politica dinastica" di cui il palazzo di Caramello costituisce l'epilogo trionfale, sintesi potente di un percorso di ricerca sul tema della residenza. La monumentale residenza, fulcro prospettico cui si giunge al termine di un lungo asse viario che attraversa la campagna e si genera dal portale aperto sulla via Emilia, traduce, ai limiti estremi del territorio dell'attuale provincia di Piacenza, le coordinate del palazzo: un grande blocco rettangolare con al centro il cortile porticato su un solo lato (figg. 9,10). Il fronte nord della villa, ritmato da sei bucature al piano terreno su uno zoccolo a scarpa alto circa 1,5 m lineari, interrotte al centro dal monumentale ingresso ad arco fra pilastri bugnati cui corrisponde, al piano nobile, una grande finestra dotata di finto balconcino, presenta un più recente coronamento "alla romana", al centro del quale è stato ripristinato lo stemma del casato. La presenza di una siffatta terminazione sul prospetto principale della villa giustifica la volontà di occultare gli spioventi del tetto. Le finestre del piano terreno, ancora dotate delle originarie inferriate, recano cornici proprie del repertorio bibienesco, ma in forma più dinamica rispetto a quelle del piano nobile, ove tuttavia sul paramento murario disegnano grandi specchiature in una felice soluzione di raccordo della finestra con la sottostante cornice marcapiano. Solo la finestra aperta all'inizio del XX secolo sull'asse dell'ingresso principale presenta una cornice più ricercata, sulla quale si imposta un frontone.

Altrimenti caratterizzato è il fonte sud, verso il brolo e la campagna, quasi dispositivo scenografico che nel partito centrale, connotato da sole tre bucature al piano nobile, emerge volumetricamente in altezza su due piani (fig. 11). Elemento distintivo del fronte secondario del palazzo è il portico terreno a tre fornici, vero e proprio spazio filtrante fra il giardino e la corte nobile a nord, e la dimensione vasta della campagna e del paesaggio sul retro. Il portico alleggerisce la compatta struttura muraria, diversamente organizzando i percorsi al piano terreno. I documenti d'archivio consentono di ricostruire, *ad annum*, l'andamento dei lavori in questa parte della fabbrica.

9- Palazzo Paveri Fontana, il fronte principale

10- Palazzo Paveri Fontana, il prospetto verso il giardino

11- Palazzo Paveri Fontana, il prospetto verso il giardino, particolare

12- Palazzo Paveri Fontana, particolare della colonna e del pilastro

13- Palazzo Paveri Fontana, i trafori e le trasparenze del portico terreno

Maggiore importanza riveste l' "*Informatione dela fabbrica del Ill.mo Sig. Mse*", un documento inedito, privo di data, ma la cui grafia sembrerebbe riferibile all'architetto Marc'Aurelio Dosi. Possiamo supporre si tratti della minuta di una lettera indirizzata a Ferdinando Galli Bibiena, dal quale Dosi auspicava di ottenere l'autorizzazione ai lavori. Non è escluso infatti che Marc'Aurelio seguisse direttamente il cantiere, in assenza di Bibiena. Il documento, che potrebbe cronologicamente collocarsi a ridosso del 1738-1739, ci informa che "*il Signor Marchese vuole fare una …fabbrica più ampla ed una scalla grande di 4 andate, si è considerato di allargare detta salla 19 braccia, per havere il sito capace di fare una scalla comoda per ascendere, e di studiare il più facile per l'entrata della salla,(…) come ne appare dal disegno(…)*". Si tratta della puntuale descrizione di alcuni suggerimenti, poi non completamente attuati. Dalla lettura di questo documento si apprende anche che "*si è pensato di fare le 3 loggie di sotto, due dalla parte avanti e soppra quella tutta la salla grande, e farli nel muro di mezzo finestre acciò si faccia bel vedere e come pure la loggia che introduce al giardino farla tutta apperta, dentro e fuori per godere bella vista(…)*. E' una testimonianza preziosa, dalla quale apprendiamo che il marchese Gaetano avrebbe voluto una struttura dotata di "*quattro torrette quadre*" agli angoli, "*acciò sopra quelle si formase li belvederi con ornato di cupolette graziose, ed entro à quelli formarvi gabinetti di molta comodità come studiolo, sito da abbiti, ed altre cose domestiche*". Non essendo però stato predisposto alcun disegno, è evidente che si trattava di "*un'idea del Sig. Ma.se*" lasciata al "*libero pensiero e capriccio del Sg.r Bib.na*". Di grande originalità quest'ultima idea, se fosse stata attuata. Non è esclusa la suggestione esercitata sul marchese Gaetano dal palazzo Ducale di Colorno, che peraltro egli frequentava, e la cui articolazione compositiva si struttura su un impianto dotato di torri angolari. Lo schema chiuso del palazzo si riscatta alla dimensione di villa "di delizia"con la loggia terrena, spazio filtrante e scenografico, al cui interno si creano forti contrasti tra i giochi della luce e dell'ombra, e le quattro torri belvedere, se fossero state erette, avrebbero consentito di osservare il panorama da angolazioni diverse. Purtroppo non si conserva alcuna testimonianza iconografica relativa ai lavori di questa fase.

Dal "Libro delle giornate delli Muratori di Caramello 1739", conservato nell'Archivio Paveri Fontana, si ricostruiscono i numerosi pagamenti alle maestranze (1739-1741,1743; 1762 e 1763). L'8 giugno del 1739 è firmato il contratto con il picapietra Antonio Cervini per la fornitura di basamenti e capitelli in pietra di Cassano, molto probabilmente destinati alla realizzazione delle 12 colonne del portico terreno. L'avvio dei lavori per la costruzione del portico potrebbe pertanto collocarsi in quello stesso anno. Il 2 ottobre 1739 il marchese Gaetano Paveri Fontana firma un accordo con i picapietre Gasparo Pisani e Antonio Maria Fracassi per la posa in opera della balaustra della scala e per le cornici delle finestre; il successivo 27 ottobre lo stesso Pisani sottoscrive una nota per 4 basamenti, 4 capitelli e 4 colonne. I pagamenti a Gaspare Pisani sono documentati fino al dicembre 1743. A lui si deve la messa in opera delle colonne del grande portico sud, ove l'indubbia rigidità del blocco residenziale è felicemente corretta su questo prospetto dall'invenzione di uno spazio filtrante, ampiamente traforato, mentre l'insistita presenza dei bugnati che rinserrano colonne e pilastri evidenzia quella ricerca di "soda architettura" ben presto contraddetta nel vano scala e nello stesso portico terreno, in un gioco dialettico fra forti elementi contrastati con trafori e trasparenze (figg. 12, 13). Il motivo delle colonne fasciate da alte bugne rimanda a soluzioni altrove sperimentate da Ferdinando. Basti pensare al *Cortile corrispondente ad arsenale*, del Museo Teatrale della Scala.

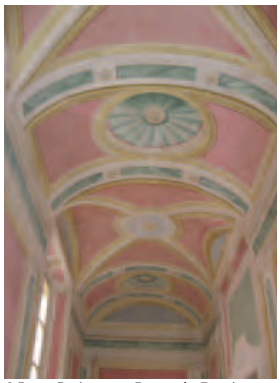
Ad una attenta analisi dell'architettura della fabbrica, ci si avvede di come l'intervento settecentesco e il progetto bibienesco si innestino su preesistenti strutture murarie. Lo conferma lo schema a blocco chiuso dei quattro corpi di fabbrica attorno al cortile di forma tendente al quadrato, ossia un impianto a blocco con al centro il cortile porticato sul solo lato sud. L'architetto offre una soluzione non consueta nelle residenze di villa della campagna piacentina: una corte quadrangolare aperta sul paesaggio retrostante da un portico a doppia navata, voltato a crociera, che sfonda completamente l'ala sud della villa. Coppie di colonne di ordine dorico e pilastri fasciati da grossi dadi reggono al centro archi ribassati e, ai lati, archi a tutto sesto. Si genera così, sul fronte sud, uno spazio filtrante, consueto all'agire scenografico dell'architetto, quadraturista e scenografo bolognese, che aveva già sperimentato una soluzione analoga nella reggia dei Farnese a Colorno (Parma), ove aveva rotto il sigillato schema castellano traforandone la sola ala attigua al torrente. All'arioso portico terreno del palazzo Paveri Fontana, e al suo spazio diaframmato in modo così teatrale, si contrappongono il fronte principale e quelli est e ovest sul cortile, connotati dalla ricerca di un'architettura soda e di un'austerità che nulla concedono al decorativismo dei singoli vocaboli, a cominciare dalla presenza iterata del bugnato, alla classicità delle cornici delle finestre, di memoria cinquecentesca e bramantesca nel calcolato alternarsi dei modelli centinati e a timpano. La presenza di serliane e di aperture ad arco, il trattamento a bugnato del portale principale, ma anche i grandi dadi che imprigionano i pilastri del portico terreno, estranei sino a quel momento all'architettura locale, il proseguire del motivo del bugnato

nel soprastante corpo di fabbrica verso la campagna, alla ricerca di continuità in altezza, e agli angoli del palazzo, denunciano la compresenza di due calcolate e non antitetiche logiche progettuali generanti esiti innovativi e sorprendenti. Le parti più rappresentative e di maggior qualità architettonica del palazzo sono il portico terreno e lo scalone d'onore che conduce al piano nobile e al salone delle feste.

L'uso del bugnato e dei frontoncini, il rispetto della "soda architettura" esibiti a Caramello rimandano ai progetti del fratello di Ferdinando, Francesco Galli Bibiena (Bologna, 1659-1739) per villa La Redondina, concepiti fra il 1714 e il 1739. Anche nel caso della Redondina, progettata, ma forse mai realizzata, per il proprio nucleo familiare sulle pendici delle colline bolognesi, la fabbrica primitiva fu regolarizzata e ricondotta alla forma rettangolare, rinserrata tra due ali parallele addossate ai lati maggiori che imprimono al sedime dell'edificio una forma più prossima al quadrato. Gli esiti qui sortiti sono tuttavia diversi da quelli raggiunti a Caramello, ove lo spazio filtrante del portico terreno si conclude, a est, in un innovativo e scenografico dispositivo di scala. Si tratta infatti di un doppio percorso di nove brevi rampe che si svolgono ortogonalmente tra loro fino ad approdare a un vasto ballatoio a emiciclo. Da un accordo stilato il 27 febbraio 1741 con il picapietra Anton Maria Farcassi e mastro Gasparo Pisani si apprende della volontà di avviare i lavori per "*la scalinata nel primo cortile che deve servire d'entrata ad Atrio maggiore di mezzo, nel atrio nuovo*". Si tratta verosimilmente della scalinata che ancora collega il portico al brolo, posto a sud del palazzo, e non dello scalone d'onore che invece è allogato in un vano a doppia altezza, coperto da volta a padiglione, e illuminato dal sottostante portico e da quattro finestre, tre delle quali aperte sulla parete di fondo, una in corrispondenza del ballatoio di arrivo al piano nobile. Il vano scala è coperto da una volta a padiglione, solcata da numerose nervature, di memoria borromiana. Queste scaricano sulla sottostante cornice marcapiano in corrispondenza delle paraste che ritmano l'intera superficie muraria del vano. Le paraste presentano la stessa orditura a bugne dei pilastri del sottostante portico; le finestre e le porte del piano nobile, come peraltro quelle che si affacciano sul portico al piano terreno, recano cornici analoghe a quelle che ornano il fronte principale nord della villa.

Lo scalone d'onore conduce direttamente al grande salone, a doppio volume, ricavato in corrispondenza del sottostante portico, illuminato da un doppio ordine di finestre. Il salone delle feste si sviluppa su un'area di 13 m x 9 m lineari, con un'altezza da terra della volta di 8,40 m lineari. L'illuminazione è garantita da sei grandi finestre disposte a gruppi di tre sui lati lunghi. Sia il salone al piano nobile, sia gli altri ambienti e le sale terrene, presentano importanti sistemi di copertura con volte unghiate.

14 - Palazzo Paveri Fontana, decorazione della volta della scala



15 - Palazzo Paveri Fontana, decorazione della galleria al piano terreno

La collocazione asimmetrica dei corpi scala - lo scalone d'onore è allogato a sinistra dell'ingresso principale, nel corpo di fabbrica traforato a sud, un'altra scala è collocata nella manica nord, funzionale alla distribuzione dei vani del fronte principale - suggerisce una differenziazione gerarchica tra gli stessi ambienti. Oltre allo scalone d'onore la villa è dotata di altre due scale di servizio, rispettivamente nei corpi nord e nord est. Nel corpo a nord, entro un vano stretto e alto, si snoda una scala a due rampe parallele, con ringhiera in ferro dal disegno ottocentesco, che conduce agli ambienti del piano nobile che si aprono sul fronte principale. La scala è ricavata in un vano a pianta rettangolare, con volta affrescata: su un cavallo alato è una figura femminile alata, con il capo ornato da una corona di fiori, recante essa stessa fiori nella mano destra, ed è circondata da putti con tralci di fiori e una fiaccola (fig. 14). In questa ala del palazzo, a nord, gli ambienti si aprono *en enfilade*, secondo una distribuzione spaziale inconsueta nelle ville

16 - Francesco Natali, decorazione a quadratura della galleria al piano nobile, Palazzo Cavazzi della Somaglia, Piacenza

17- Francesco Natali, decorazione a quadratura del salone d'onore, Palazzo Bertamini Lucca, Fiorenzuola d'Arda, particolare

settecentesche costruite ex novo, ma comprensibile per il fatto che il palazzo attuale è il portato di un intervento di ristrutturazione e di ammodernamento ideato da Ferdinando Galli Bibiena che ne ha ingentilito l'impianto bloccato originario anche attraverso l'apertura dell'arioso portico sul lato sud. Al termine della galleria, si apre una saletta con decorazioni a tempera di gusto liberty. Una analoga organizzazione degli spazi *en enfilade* è presente al piano terreno, sui lati nord e ovest (fig. 15).

Arte e scienza per la decorazione a quadratura della galleria

Particolarmente interessanti sono, nel corpo di fabbrica est, il lungo corridoio affrescato a quadratura, che si apre in corrispondenza della sottostante galleria da cui si accede all'oratorio, e una saletta con decorazioni liberty. Le quadrature, ossia le architetture dipinte che illusionisticamente ampliano la spazialità ristretta del corridoio-galleria al piano nobile, sembrerebbero riconducibili al fare pittorico di Francesco Natali (Casalmaggiore, 1669 - Pontremoli, 1735), quadraturista cremonese, ma di formazione bolognese, riconosciuto autore delle decorazioni a quadratura nel palazzo del conte Orazio Cavazzi della Somaglia su strada Levata (1709-1712) a Piacenza (fig. 16), della galleria e di altri ambienti al piano nobile in palazzo Bertamini Lucca a Fiorenzuola d'Arda (1724) (fig. 17), nel palazzo dei conti Douglas Scotti di Vigoleno (attuale Palazzo della Prefettura), e nel palazzo dei conti Porto a Vicenza (1725) (fig. 18). La lunga galleria trasfigurata dai sorprendenti inganni del quadraturista conferma in modo eloquente quanto *à la page* fosse il suo proprietario. Francesco Natali è, con il figlio Giovan Battista (Pontremoli,1698 - Cremona, 1765), il più importante quadraturista attivo a Piacenza e sul territorio nell'età dei Bibiena. I motivi decorativi, ma soprattutto i partiti strutturali dipinti nella galleria del palazzo di Caramello, i timpani spezzati e ricurvi che racchiudono al centro grandi medaglie ovali lungo le quali ricadono morbidi tralci di fiori, contenenti i busti marmorei del marchese Luca Paveri Fontana e della sua consorte, Giulia Balbo dei conti di Vinadio (in sostituzione degli originali in marmo rubati), il motivo delle conchiglie, soprattutto il vaso di fiori e le vedute "per angolo" in impreviste direzioni, le prospettive in diagonale aperte sulle pareti lunghe della galleria, i balconcini con balaustrini bombati visibili sulla volta e sulla parete breve, sono motivi propri del repertorio di Natali (figg. 19, 20). All'attribuzione di questa bella decorazione prospettica a Francesco potrebbe ostare il fatto che il cantiere della decorazione del palazzo si scala in anni successivi all'avvio del cantiere nel 1739-1740, dopo l'intervento di ristrutturazione progettato da Ferdinando Galli Bibiena, ossia quando Francesco Natali era già morto. In realtà, il lussuoso e scenografico apparato decorativo potrebbe essere stato messo a punto durante la prima fase dei lavori,

18 - Francesco Natali, decorazione a quadratura dello scalone d'onore, Palazzo Porto, Vicenza (1725)

19 - Francesco Natali (attr.), decorazione a quadratura della galleria al piano nobile, Palazzo Paveri Fontana

20 - Francesco Natali (attr.), decorazione a quadratura della galleria al piano nobile, Palazzo Paveri Fontana, particolare della volta

ossia nell'arco di tempo compreso fra il 1713 e il 1739. La decorazione a quadratura della galleria trasforma infatti il severo spazio architettonico in uno spazio dilatato, con un illusionismo che espande suggestivamente la visione oltre i limiti delle pareti e della villa. Le pareti e la volta risultano impaginate secondo un rigoroso ritorno agli ordini architettonici di matrice bibienesca. La felicità delle luminose gamme cromatiche studiate per le pareti e per la volta, la raffinata disposizione degli inserti floreali e vegetali dimostrano a quali livelli di eccellenza sapesse giungere il quadraturista. Quadraturista e prospettico di consolidato mestiere, Francesco Natali si dimostra virtuoso nei vasi di fiori. L'ipotesi della presenza di Francesco Natali nel cantiere della decorazione prima del 1735, anno della sua morte, può essere avvallata sia dal fatto che non si trattava di un intervento di costruzione ex novo, ma di un intervento su preesistenze, il che verosimilmente permise alla famiglia di scandire in diverse fasi l'attuazione, sia dal fatto che i marchesi Paveri Fontana frequentavano i conti Cavazzi della Somaglia.

21 - Palazzo Cavazzi della Somaglia, Piacenza, decorazione a quadratura dello scalone d'onore

22 - Francesco Natali, decorazione a quadratura della galleria al piano nobile, Palazzo Cavazzi della Somaglia, Piacenza, particolare

Il marchese Alessandro (1690-1771), fratello di Gaetano (1687-1779) aveva infatti sposato Caterina Cavazzi, figlia di Giovan Antonio conte della Somaglia. Non si esclude quindi che l'intervento decorativo nel palazzo di Caramello si inserisca in una complessa campagna decorativa da collocare probabilmente entro il terzo decennio del Settecento, la quale vide l'apporto di Francesco Natali. Il suo intervento si giustificherebbe considerando i legami di parentela che la famiglia aveva stretto con i conti della Somaglia, committenti di Francesco per consistenti interventi decorativi nel palazzo di città. Nel cantiere della dimora avita il conte Cavazzi della Somaglia aveva infatti voluto Francesco Natali, sicché il quadraturista dovette interrompere il fecondo soggiorno milanese. E' lui protagonista dell'apparato ornamentale fin dal primo decennio e poco oltre del Settecento. Un'impresa di grande prestigio e soprattutto di esibite ambizioni nel progetto di riqualificazione architettonica e decorativa che il figlio primogenito di Carlo Orazio, conte Annibale Maria, ereditò e portò a conclusione con non comuni capacità organizzative.
La quadratura della volta dello scalone d'onore - il cui impianto è a rampe oblique - è risolta con impareggiabile enfasi scenografica da Francesco Natali che impalca un doppio ordine di logge, adorne dei caratteristici balconcini con parapetto bombato e traforato (fig. 21-22). Il quadraturista apre inoltre sulle pareti illusori spazi la cui percezione visiva muta in rapporto alla progressiva ascesa lungo le rampe oblique della scala. La decorazione a quadratura fu realizzata fra il 1709 e il 1712, anni cruciali per l'attività di Francesco, coincidenti con il documentato soggiorno a Milano, la città che a quelle date manifestava un diverso orientamento della decorazione prospettica.
Ciò nonostante l'orditura architettonica dell'insieme denuncia la sicura conoscenza e l'ossequio a quelle regole dell'architettura maturate attraverso lo studio dei principali trattati cinquecenteschi e seicenteschi. All'orchestrazione di questa complessa macchina prospettica di sotto in su giovò la conoscenza dei trattati bibieneschi. All'epoca dell'intervento nel palazzo Natali aveva acquisito ampie capacità risolutive delle problematiche poste ai prospettici attivi nelle decorazioni delle volte piane dei palazzi e delle chiese. L'esperienza maturata gli consente ora di

23 - Palazzo Paveri Fontana, il viale di accesso e le pertinenze rurali nella mappa del catasto del XIX secolo

24 - Palazzo Paveri Fontana, la peschiera

tradurre con effetti visivi di mirabolante enfatizzazione del sotto in su il dettato della coeva trattatistica. Dal trattato di Giulio Troili (Bologna 1672 e 1683) a *Varie opere di Prospettiva inventate da Ferdinando Galli….*, stampate a Bologna nel 1701, all'*Architettura Civile preparata su la Geometria* dello stesso Ferdinando, stampato a Parma, presso la stamperia ducale di Paolo Monti, nel 1711, editi e veicolati in una singolare concomitanza cronologica con gli affreschi nel palazzo dei conti della Somaglia a Piacenza, sono quasi una esplicita conferma della pronta diffusione di "modelli e tipologie" anche in aree periferiche. Questa particolare coincidenza e le capacità di Francesco Natali di rispondere alle esigenze della committenza che apprezzava le sue complesse composizioni architettoniche e le ardite visioni prospettiche, si concretizzano nelle straordinarie invenzioni pittoriche messe a punto anche in altri ambienti del palazzo del conte Cavazzi della Somaglia, nell'alcova e nella galleria, sulle cui pareti egli costruisce uno spazio geometrizzato, aprendo suggestive " vedute per angolo" proiettate in uno spazio tridimensionale.
E' proprio dall'osservazione diretta e dal confronto con le soluzioni prospettiche messe a punto nella galleria di palazzo Cavazzi della Somaglia che si percepiscono una analoga maniera di intendere la costruzione dello spazio pittorico, un affine struttura compositiva. A una attenta analisi si coglie che le quadrature della galleria del palazzo di Caramello presentano singoli dettagli decorativi in comune. Entrambi i cicli sono concepiti con una solida consistenza strutturale, conformata alla lezione bibienesca. E' probabile quindi che fra il conte Cavazzi della Somaglia e i marchesi Paveri Fontana ci fosse una comunione d'intenti sul piano della committenza artistica.
L'elaborazione del complesso scalone d'onore a vano unico, prima citato, e la creazione di vasti cicli di quadrature per gli spazi di rappresentanza, costituiscono i punti di forza dell'architettura aulica emiliana, e si caricano di ulteriori

innovazioni spaziali grazie all'impatto della ricerca bibienesca. L'attività di Ferdinando Bibiena e quella del fratello Francesco, svolta al servizio della corte Farnesiana e della locale nobiltà, incise in modo unificante e decisivo sulla frammentata realtà politica della regione. Punti di connessione tra la prospettiva "per angolo" e gli scaloni impostati secondo nuovi criteri progettuali, basati sull'inclinazione delle rampe rispetto agli assi di percorrenza, come per esempio in palazzo Baldini e in palazzo Cavazzi della Somaglia a Piacenza e al Casino già Nicoli Scribani a S. Antonio a Trebbia, oggi nel Comune di Piacenza, evidenziano come queste aree, anche al di fuori delle città capitali, siano state in grado di produrre pregnanti episodi architettonici, sia nelle articolazioni spaziali, sia nell'elaborazione di un linguaggio anticlassico ricco di neologismi formali.
Nel contesto dell'elaborazione architettonica entro cui ricade la ristrutturazione e l'invenzione della scala nobile di palazzo Paveri Fontana, preceduta dalle elaborazioni del tardo Seicento di Paolo Canali e di Gian Giacomo Monti per i palazzi Fantuzzi (1680) e Marescotti a Bologna, rientrano alcune altre straordinarie invenzioni progettuali messe a punto nel Piemonte sabaudo, in ambiente napoletano e genovese, a conferma del periodo di straordinaria fertilità inventiva e di intensa attività edificatoria. Al di là delle differenti realtà politiche che caratterizzano la penisola, il cantiere di palazzo Paveri Fontana a Caramello partecipa del sincronico interesse verso l'amplificazione retorica degli spazi, associato a un inedito sperimentalismo compositivo e linguistico.

Il palazzo è dotato anche di una cappella, riccamente ornata di stucchi, ricavata al piano terreno, non lontano dal portico. Lo spazio sacro è connotato da elementi tipicamente bibieneschi, come la presenza dell'arco per suddividere lo spazio, utilizzato anche nella canonica della chiesa di Fontana Pradosa, il cui restauro fu promosso dal marchese Gaetano. All'altare, era una tela raffigurante S. Gaetano da Tiene (rubata nel 1966), il santo di cui il marchese portava il nome.
La lunga storia della residenza di Caramello ha registrato anche un violentissimo atto barbarico, verificatosi nell'estate 1990. Sconosciuti vandali hanno interamente demolito lo scalone d'onore frantumandone i balaustrini. Oggi (estate 2008), dopo un lungo e attento intervento di restauro condotto dai proprietari con la supervisione della Soprintendenza BAP di Parma e Piacenza, lo scalone è stato ripristinato quasi esclusivamente grazie al recupero dei numerosissimi frammenti del materiale originario dei balaustrini.

25 - Caramello, il mistadello (1888) dei marchesi Paveri Fontana

26 - Caramello, il mistadello (1888) dei marchesi Paveri Fontana, il fronte principale sulla via Emilia Pavese

Il giardino del palazzo

In concomitanza al cantiere della fabbrica che ha trasformato le preesistenze in aulica residenza di villa in cui l'aspetto celebrativo e sfarzoso non annulla quello funzionale in rapporto sia alla residenza sia alla conduzione agricola, deve essere avvenuta anche la sistemazione del giardino. Il lungo viale di pioppi, nella varietà piramidale, che si diparte dalla via Emilia e approda all'ingresso del palazzo Paveri Fontana, su una lunghezza di circa 1 Km, chiaramente visibile nel catasto ducale (1809) (figg.23, 24), costituisce l'asse prospettico privilegiato, vero e proprio cannocchiale che inquadra il palazzo e il grande *parterre* antistante, organizzato su un disegno geometrico proprio del giardino "all'italiana" e arricchito dalla peschiera, come bene documenta la cartografia catastale dell'inizio del XIX secolo. La longitudinalità dell'impianto è sottolineata anche dal disegno della vasca, che il recente intervento di restauro (2007-2008) ha recuperato nella sua complessità, ornata da statue e alimentata dall'acqua proveniente dalle colline attraverso un sistema di canali irrigatori. Antiche fotografie documentano la presenza, nella peschiera, di cigni e di una piccola imbarcazione. Il ricambio d'acqua della peschiera garantiva anche l'alimentazione del lago presente nel vicino boschetto, ove giungeva attraverso un sistema di canalizzazioni sotterranee e di saracinesche, per poi confluire nel vicino rio Panaro, che scorre a est del palazzo, tuttora esistente.
Il palazzo costituisce dunque la monumentale quinta prospettica sull'asse direzionale viale-giardino-peschiera, impostato su un disegno longitudinale interrotto dalla presenza, a est, del boschetto il cui arredo botanico risulta parzialmente compromesso. L'originario tracciato settecentesco del giardino è stato alterato intorno alla metà del XIX secolo, allorché il gusto per il giardino "all'inglese", diffuso nel piacentino già negli anni trenta dell'Ottocento, ha comportato la creazione di un'area boschiva e l'abbandono della simmetria e delle forme geometriche che avevano caratterizzato fino ad allora gli impianti dei giardini all'italiana. Nel boschetto esistevano due piccoli ponti in muratura con sponde ricurve in ferro battuto, non più in loco, ma conservate, e in attesa di restauro, in una delle pertinenze rurali.
Sul retro si stende un grande prato, interamente cintato. Molto probabilmente quest'area era in origine occupata dal brolo, cui era possibile accedere anche da un cancello ricavato nella cinta a ovest, tuttora esistente fra pilastri quadrangolari in mattoni di laterizio. La quota di questa area verde, piuttosto grande, è leggermente più bassa rispetto al piano del cortile d'onore. Essa era un tempo arricchita da una peschiera dal profilo irregolare, oggi scomparsa, ma ancora testimoniata nelle mappe del catasto napoleonico. Più precisamente si trattava di un grande invaso d'acqua, funzionale all'irrigazione degli estesi terreni, ricavato a sud del palazzo, sull'area identificata con la particella catastale 44 nelle mappe dell'inizio del XIX secolo.
La larghezza del prato (o brolo) corrispondeva a quella del palazzo, secondo un suggerimento che rimanda a Vincenzo Scamozzi e all' *Idea dell'architettura universale* (1615). Dal portico, tre gradini in arenaria conducono al prato, perimetrato da un muro in mattoni di laterizio sui lati sud e ovest; a est l'area verde è delimitata da un lungo e basso corpo di fabbrica che si innesta sul fronte retrostante del palazzo e che fino all'inizio del secolo scorso ospitava i lavoranti dell'azienda agricola. Al dettato scamozziano rimandano "*la strada lunga (…) e con le piante di qua e di là(…) per poter andare all'ombra*", ossia il lungo viale alberato che si diparte dalla via Emilia, ma anche la localizzazione della villa del marchese Gaetano Paveri Fontana, perché collocata "*nel mezo delle possessioni come il core nel mezo dell'animale(…), e non lungi da qualche bella strada(…) pubblica*". Il teorico vicentino del Rinascimento ricordava che "*le case suburbane*" potevano "*essere di molte sorti*", riconducibili "*in tre specie cioè communi, onorevoli e magnifiche*". Il palazzo-villa di Caramello afferisce alla tipologia delle residenze suburbane "magnifiche". Una scansione importante ed eloquente poiché commisurando il dato implicito del grado di volontà "*del padrone che fabbrica*" alle possibilità offerte agli architetti, che desiderano "*essere eccellenti*", di conseguire ed affermare la pienezza della facoltà nella magnificenza, convoca la responsabilità del committente. Un fattore che non è stato finora sottolineato negli studi sulla residenza di Caramello, ma che, sulla scorta di una attenta rilettura del trattato di Vincenzo Scamozzi, e della documentazione d'archivio, evidenzia la perfetta convergenza fra condizione sociale alta e, come tale, capace di adeguato "giudicio", ed eccellenza dell'architetto che si manifesta e si articola in una realtà edilizia di "magnificenza" la quale consiste nella moltiplicata dovizia dell'"ornamento".
Ad una attenta analisi dell'intera area verde ci si avvede che lo spazio del giardino, i suoi recinti e gli assi prospettici, gli episodi scenici e gli inserti architettonici della peschiera arricchita da statue, consacrata al divertimento e all'*otium*, testimoniano le dinamiche artistiche, storico-sociali e di committenza poste a suo fondamento, individuando originalissime tipologie di bene culturale.

Sulla proprietà dei marchesi Paveri Fontana insiste anche un interessante edificio neogotico. Si tratta del mistadello a pianta centrale, dedicato all'Annunciazione a Maria, sul quale conto di tornare più diffusamente. L'edificio, con accesso diretto dalla via Emilia Pavese, fu ricostruito nel 1888 dal nonno del marchese Luca Paveri Fontana. Particolarmente interessante il codice stile neogotico adottato per l'esterno del mistadello, in mattoni di laterizio, mentre all'interno archi ogivali neogotici convivono con elementi propri del repertorio dell'architettura orientale (figg.25, 26).

I fabbricati rurali

Il palazzo di Caramello era infatti centro di una attività agricola che si sviluppava su quattro proprietà finitime tra loro: quella propriamente detta di Caramello, quella di Parasacco a ovest, la tenuta Francia a sud e la Fornace a nord, oltre la via Emilia, per una superficie complessiva di oltre 250 ettari. Le case bracciantili ospitavano un elevato numero di lavoranti con le loro famiglie. La corte rustica, attraverso la quale è possibile entrare per accedere alla residenza dominicale, rispetto alla quale si sviluppa a sud, si articola in due lunghi corpi di fabbrica già adibiti a stalla e fienile, in due sole superstiti case "de'bracenti", come venivano indicati i lavoranti la terra, in una struttura porticata adibita a ricovero attrezzi e nella grande casa del fattore confinante con il giardino a sud del palazzo (figg. 27, 28). Sulla corte si affacciano la stalla dei buoi e la vaccheria, sul cui ingresso, a parete, era una coppia di teste di tori di cui una, colpita da un fulmine e parzialmente rovinata, è collocata in uno degli ambienti di servizio della villa.

Le caratteristiche materiche dei lunghi corpi di fabbrica delle stelle e dei soprastanti fienili sono quelle proprie di questa tipologia edilizia: pilastri in mattoni di laterizio, pareti intonacate e/o risolte a gelosia per l'areazione del soprastante fienile che a Caramello risulta privo di murature laterali.

Particolarmente interessante si è rivelato il disegno compositivo del lungo corpo di servizio, la fattoria prima citata, che si sviluppa a ovest della corte rustica, articolato su due piani fuori terra. Si tratta di un fabbricato già esistente all'inizio dell'Ottocento, registrato nella cartografia catastale dell'età napoleonica, nella quale tuttavia sembrava avere dimensioni leggermente inferiori. Da un confronto fra la contemporanea mappatura catastale e la cartografia ottocentesca si evincono le modifiche apportate all'assetto compositivo e distributivo di questo fabbricato che in origine aveva una configurazione planimetrica a L. Coperto da tetto a due spioventi, l'edificio delimita il lato sud est dell'area verde retrostante la villa, verso la quale oppone un fronte particolarmente ricercato dal punto di vista del disegno, del ritmo delle bucature e della grande apertura ad arco che originariamente garantiva l'accesso al fabbricato dal palazzo. Interamente intonacato sul lato che delimita il brolo, ma costruito in mattoni di laterizio come si evince dalla testata sud, sulla quale si individuano tracce di una differente articolazione delle aperture, questo edificio, la cui costruzione si fa risalire al XIX secolo, ancora esibisce le storiche tracce di una studiata ricerca progettuale che ne ha saputo connotare il fronte con la dignità degli elementi propri dell'architettura aulica. Sul fronte verso il brolo si dispiegano otto campate ritmate da paraste fasciate da dadi in analogia con i motivi ricorrenti nelle colonne e nei pilastri del portico terreno della villa. L'ingresso, costituito da un portone in legno il cui stato di conservazione è attualmente fortemente compromesso, è a due battenti, con grandi specchiature ornate da ferri battuti così come la ghiera del soprastante arco, in cui è riconoscibile, sebbene aggredita dalla ruggine, un disegno di gusto ottocentesco.

Palazzo Paveri Fontana con il viale di pioppi lungo circa 1km, il parco con la peschiera, le pertinenze rurali che si articolano attorno a una grande corte determinandone un impianto rettangolare, costituiscono una rilevante testimonianza, sul territorio, di architettura di villa settecentesca cui sono state aggiunti, nel corso del XIX secolo, i fabbricati di servizio funzionali all'attività agricola di cui la residenza dominicale costituisce il fulcro. Il sistema del palazzo, viale alberato, parco e pertinenze rurali sono sottoposti a disciplina di tutela ai sensi del D. Lgs. 42/2004 e ss.mm.ii.

27 - Fabbricato rurale di Palazzo Paveri Fontana

28 - Una delle pertinenze rurali del Palazzo, la stalla con il soprastante fienile

* Devo alla cortesia del proprietario, marchese Luca Paveri Fontana, i ripetuti sopralluoghi al Palazzo di Caramello effettuati nella tarda primavera e nell'estate 2008, e la consultazione di documenti inediti dell'Archivio Paveri Fontana. L'architetto Luciano Serchia, direttore coordinatore della Soprintendenza BAP di Parma e Piacenza e la prof. Marinella Pigozzi dell'Università di Bologna sono stati interlocutori preziosi per lo studio della fabbrica e delle complesse problematiche connesse alle decorazioni.

Fonti e bibliografia:

Archivio Paveri Fontana.
Archivio di Stato, Piacenza: *Archivio Arcelli di Corticelli; Archivio Malvicini Fontana; Archivio Marazzani Visconti Terzi; Archivio Nicelli;*
Catasto cessato, F. 2, Comune di Castel S. Giovanni, Sezione di Caramello;
Estimo rurale 1558; 1576; 1647

Opere a stampa

V. Scamozzi, *L'Idea della Architettura universale,* Venezia 1615, cons. nell'edizione con prefazione di F.Barbieri, testo di W. Oechslin, Vincenza 1997.
P.F. Bagatti Valsecchi, *Ville di delizia, o siano palagi camperecci nello Stato di Milano*, Milano, 1963
G. Fiori, *Architetti, scultori e artisti minori piacentini,* in "Bollettino Storico Piacentino", a. LXVI, fasc.2, 1971, pp. 53-70
Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi, Piacenza, 1979, ad vocem
M. Barbieri, *Cerri Ignazio*, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, cat. mostra di Piacenza, vol.2, 1979, scheda p. 92
M. Barbieri, *Cerri Paolo,* in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, cat. mostra di Piacenza, vol.2, 1979, scheda pp. 92-93
M. Barbieri, *Villa Paveri Fontana a Caramello, in Società e cultura nella Piacenza del Settecento, cat*. mostra di Piacenza, vol.2, 1979 scheda p. 62
A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza dal barocco al neoclassico*, Torino, 1979, pp. 21-28
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, *Villa Paveri Fontana a Caramello*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, cat. mostra (1979) di Bologna, Bologna, 1980, scheda pp. 57-58
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
Giardini storici piacentini, Castelvetro Piacentino, 1985
A.M. Matteucci, *L'architettura del Settecento*, Torino, 1988
Castel San Giovanni ieri e oggi 1290-1990, Piacenza, 1990, *Villa Paveri Fontana di Caramello*, pp. 211- 223
C.E. Manfredi, *La nuova vaga et dilettevole villa*, in A.M. Matteucci, C.E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine*, Piacenza, 1991
A.M. Matteucci, C.E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine*, Piacenza,1991
A.M. Matteucci, Villa Paveri Fontana, in A.M. Matteucci, C.E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine*, Piacenza, 1991, pp. 514-523
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
M. Pigozzi, *Ferdinando Galli Bibiena: Varie opere di prospettiva. Traduzione e diffusione di modelli e tipologie in centri e periferie*, in *Il Barocco romano e l'Europa*, Atti del Corso Internazionale di Alta cultura(22 ottobre-7 novembre 1987), a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, 1992, pp.635- 658
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, *Disegni per la residenza nelle testimonianze dell'Archivio di Stato di Piacenza e di collezioni private*, catalogo e mostra di Piacenza, 1994
A. Còccioli Mastroviti, *La scena vegetale a Piacenza dal Barocco all'età romantica*, Piacenza, 1995
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. Pérez Gòmez, L. Pelletier, *Architectural Rapresentation and the perspective hinge*, Cambridge(Mass.), e Londra 1997
M. Pigozzi, *Il palazzo bolognese degli Aldrovandi, Domus Sapientiae*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, a cura di G. Simoncini, 2 voll., Firenze 1995, pp. 253-271
A. Còccioli Mastroviti, *Galli Bibiena Ferdinando*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 51, Roma 1998, pp. 652-655
M. Boriani, *Il giardino lombardo attraverso le incisioni di Marc'Antonio Dal Re*, in *Giardini di Lombardia tra età* dei *Lumi e Romanticismo*, Atti degli incontri di studio (Cinisello Balsamo, 15, 16 ottobre 1998), a cura di R. Cassanelli, G. Guerci, Quaderni d'Archivio 8, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 22-28
L. Hersey, *Architecture and geometry in the age of the baroque,* Chicago 2000

C. Longeri, *La scultura a Piacenza dal tardobarocca al neoclassicismo*, in *Storia di Piacenza. Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, tomo II, Piacenza, 2000, pp. 1145-1226.
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
L. Riccò Soprani, *Protagonisti e comprimari della decorazione piacentina del settecento, in Storia di Piacenza. vol. IV, dai Francesi di Borbone (1545 - 1802), II,* Piacenza, 2000 pp. 1086-1114
D. Harris, *Landscape and Rapresentation . The Printed View and Marc'Antonio Dal Re's Ville di delizie*, in M. Benes, D. Harris, *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge (US), 2001, pp. 178-204
L. Riccò Soprani, *La decorazione pittorica del palazzo dei conti Somaglia su Strada Levata a Piacenza: un episodio d'arte tra i più suggestivi del primo settecento*, in "Strenna Piacentina", 2001, pp. 53-68
A. Còccioli Mastroviti, *A Piacenza e in villa tra fasto e cultura: memorie e documenti di palazzi, castelli ,ville, giardini*, in *Storie di casa*, cat. mostra di Piacenza, a cura di A. Riva, A. Còccioli Mastroviti, Piacenza, 2002, pp. 55-63
A. Còccioli Mastroviti , *Mappe, cabrei e disegni per la gestione, la conoscenza e il controllo del territorio*, in *Storie di casa*, cat. mostra di Piacenza, a cura di A. Riva, A. Còccioli Mastroviti, Piacenza, 2002, pp. 43-54
A. M. Matteucci, *I decoratori di firmazione bolognese ha Settecento e Ottocento. Da Mauro Testi ed Artoni Basali, Milano 2002*
A. De Rosa, A. Sgrosso, A. Giordano, *La geometria dell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, 3 voll., Torino, Utet, 2000-2002, vol. II, di A. Sgrosso, *Rigore scientifico e sensibilità artistica tra Rinascimento e Barocco*
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, *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
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 Internazionale 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 Aldovrandi, in "Arte lombarda", N.S. 141.2004, 2, p. 35-46
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
F. Venuto, *Il segno del potere: gli stradoni nobiliari nel territorio della patria del Friuli,* in *Giardini, contesto, paesaggio: sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio*, a cura di L. Pelissetti, L.Scazzosi, Firenze 2005, pp. 561-574
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
F. Farneti, *Ingannare l'occhio , risvegliare i sensi: la decorazione pittorica nelle rresidenze lucchesi,* in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca,* atti del Convegno Internazionale di Studi (Lucca, 26-27-28 maggio 2005), a cura di F. Farneti D. Lenzi, Firenze 2006 pp 379-392
G. Fiori, *Il centro storico di Piacenza. Palazzi, case, monumenti civili e religiosi*, tomi I-IV, Piacenza, 2005-2007
M. Pigozzi, *Ferdinando Galli Bibiena: le esperienze di Seghizzi e di Troili 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
D. Tolomelli, *I marchesi Botta Adorno tra Lombardia e Piemonte,* Pavia, 2007.

In corso di stampa

M. Pigozzi, *Attorno a Dürer, alla sua presenza a Bologna e al suo magistero prospettico*, in *Quadratura Malerei. Geschichte -Theorien-Techniken,* Berlin 9-10 ottobre 2008
M. Pigozzi, *Giulio Troili, Ferdinando Galli Bibiena e la consapevolezza della teoria prospettica francese*, in *Ceiling Painting around 1700: Pubblic and Private Devotion in the towns of Central Europe and North Italy*, Ljubljana, 16-18 e 2008
M. Pigozzi, *Da Serlio a Bibiena. Prospettiva per l'architettura*, in *La riscoperta della Sala dei Centauri. Temi di arte Lombarda fra Manierismo e Barocco da Brignano Gera d'Adda allo Stato di Milano,* Giornata di studi, Brignano Gera d'Adda, 8 novembre 2008

29 - Palazzo Paveri Fontana, il ballatoio ad emiciclo al piano nobile

Scale del Bibiena a Piacenza

Anna Maria Matteucci Armandi

La straordinaria attività di Ferdinando Galli Bibiena può essere affrontata da angolazioni diverse.
Non si vogliono certo ripercorrere qui le tappe del glorioso quadraturismo seicentesco, né considerare l'effettiva produzione di Ferdinando nel campo dell'architettura costruita, se non per riprendere alcuni punti nodali del magistero bibienesco, soprattutto in relazione al tema della scala, differendo ad altra sede l'incidenza su altri operatori attivi a Piacenza nella prima metà del Settecento. Ho già avuto occasione di dimostrare l'importanza della vivace attività edilizia che caratterizza Piacenza nella stagione farnesiana e, soprattutto, la vivacità della cantieristica residenziale nella felice stagione dal barocco al neoclassico. Si venne a creare a Piacenza un vasto fenomeno costruttivo legato all'affermazione delle singole casate nobiliari.
Col procedere degli studi sull'architettura barocca e tardobarocca emiliana e, in particolare, sulla base di ulteriori esplorazioni d'archivio dopo *Palazzi di Piacenza dal barocco al neoclassico* (1979), la prima ampia, sistematica indagine che chi scrive ha condotto sull'architettura nobiliare della città, è stato possibile precisare i contatti con altre realtà, nonché la linea di cultura della committenza.
Fluidità spaziali, effetti filtranti, molteplici visuali sono le definizioni solitamente usate per le architetture costruite o disegnate da Ferdinando Bibiena, il bolognese architetto e scenografo che dagli anni ottanta del Seicento è presente sulla scena dell'architettura e della grande decorazione nel ducato Farnesiano. Architetture in cui ogni elemento strutturale è solitamente diviso in fasci di colonne o di pilastri, fra di loro distaccati, per permettere di traguardare con la vista negli interstizi, mentre balconi, coretti, sfondati propongono possibili affacciamenti. Una "soda architettura" che non conosce la pesantezza della parete compatta, indesiderato limite all'occhio che trova diletto nella moltiplicazione, quasi ad infinitum, delle strutture portanti. Le polemiche di Ferdinando contro "i cartocci ed i fogliami" in favore di "una vera e soda architettura" sono sostanzialmente rivolte contro l'atettonicità rococò. L'invadenza degli elementi decorativi irritavano forse Ferdinando che per sostenere un'architettura d'indirizzo vitruviano stende il suo noto testo nel tempo più volte ristampato. Accanto agli esempi del Serlio, del Vignola e del Palladio egli propone anche gli ordini secondo un proprio concetto e qui, se la decorazione abbonda, nulla toglie al risalto monumentale delle colonne. Sorpende pertanto la critica del Comolli che accusava Ferdinando di iniziare i giovani "all'imitazione del Borromini". Il rapporto con i grandi architetti romani si può scorgere semmai con il Bernini, il Rainaldi, il Cortona, assai meno con il Borromini, come peraltro suggerisce la *Facciata della Reggia di Diana* con fonti e platani del Museo Teatrale alla Scala. Saranno stati anche i celebri palazzi di Galeazzo Alessi a Milano e a Genova, ove Francesco vi sarà nel 1689, 1698, quindi nel 1715, Ferdinando invece nel 1694 e nel 1695, ad indirizzare i nostri artisti verso un'architettura ornata. Si potrebbe pensare anche a Baldassarre Longhena. Del resto Ferdinando, che dal 1697 era primo Architetto di Corte dei Farnese, era stato a Venezia (1695-1696) quando ancora risultava vivissimo il suo esempio. Del rapporto così diretto dello scalone con il cortile d'onore che si ha nei palazzi sopra ricordati Ferdinando verosimilmente trasse suggerimenti per quello dei Costa a Piacenza, una città ove presto si diffusero e si consolidarono soluzioni bibienesche. Questa scala non è certo in asse con l'entrata, ché qui domina lo schema a U; viene peraltro, con spregiudicata libertà, posta entro un'ala dello stesso loggiato, che pur conserva i suoi fornici, e non al di là di quello come solennemente insegnano il Richino ed il Bianco. Una soluzione nel tempo ripresa da tanti altri nostri architetti, anche dal nipote Carlo Sicinio in casa Banzi a Bologna dove tutta la gabbia che contiene la rampa è ridotta a una nervosa trama; un loggiato, del tutto virtuale, è realizzato al primo piano in analogia con quanto sperimentato nel celebre scalone di palazzo Controni a Lucca, da attribuirsi forse a Carlo Fontana.

1 - Palazzo Paveri Fontana, il portico e, sullo sfondo, la scala d'onore

Il problema di individuare con certezza l'opera dei Bibiena in campo architettonico è complesso perché solitamente i documenti ricordano il nome degli esecutori e non quello dei progettisti. Forse nelle opere di Domenico Valmagini si possono rintracciare loro idee. Sarà comunque la paternità di Ferdinando nella trasformazione del castello Paveri Fontana a Caramello dove, come a Colorno, un lato dell'antico edificio viene traforato da una loggia a doppia navata che termina in un elegantissimo scaloncino. La trasformazione settecentesca della residenza di Caramello in villa fu un naturale logico ammodernamento edilizio in una proprietà che apparteneva già da vari secoli ai Paveri. L'edificio presentava uno schema chiuso, organizzato in quattro corpi di fabbrica posti attorno ad un cortile di forma tendente al quadrato. Nell'ala posteriore il nucleo centrale emerge visibilmente dal contesto per la presenza al piano nobile del salone delle feste che si estende in altezza su due piani: grandioso vano fortemente illuminato da un doppio ordine di finestre: l'aspetto più inedito è però costituito dalla grande loggia a doppia navata che, al

2 - Lisignano, Castello già Leoni

3 - Edicola - fontana oltre il cortile d'onore del castello già Leoni, Lisignano

4 - Lesignano, La scala

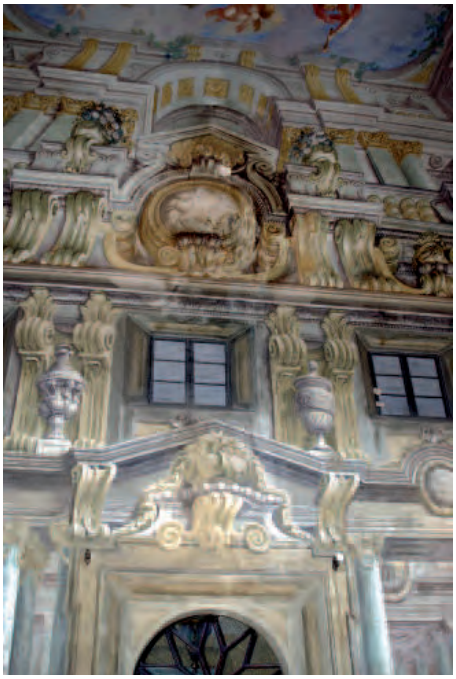
5 - Giuseppe Cozzi, la scala del Casino Nicoli Scribani a S. Antonio, Piacenza

piano terreno sfonda totalmente questa ala della villa. Colonne e pilastri imprigionati in grossi dadi reggono al centro archi ribassati e ai lati archi a tutto sesto. Viene così creato uno di quei tipici spazi "filtranti" caratteristici dell'architetto-scenografo bolognese. Egli del resto aveva già felicemente sperimentato una analoga soluzione nella residenza Farnese di Colorno dove, per rompere il chiuso schema castellano, aveva parimenti traforato l'ala attigua al torrente. Fa da contrappunto a questa ricerca di trasparenze la volontà di soda e corretta architettura che s'esprime, sia in facciata, sia all'interno dei vani, nel ricorrere degli elementi a bugnato, nei timpani classici delle finestre, vale a dire nei singoli vocaboli. L'unione di queste due logiche progettuali sortisce, ancora una volta, esiti sorprendenti. Lo si veda, ad esempio, nell'ingegnosissimo scalone, scenografico termine della loggia. I gradini, per superare un dislivello abbastanza ridotto, sono organizzati su ben nove brevi rampe. La conclusione, inaspettatamente ad emiciclo concavo, del piano d'arrivo contribuisce alla grande originalità dell'insieme, oggi felicemente recuperato dopo che un atto vandalico lo aveva seriamente danneggiato nel giugno 1990.

Per rimanere nel campo della trasformazione di castelli, quella operata verosimilmente da Ferdinando a Lisignano, in val Luretta, mi pare di grande genialità e di indubbio fascino. Il rispetto assoluto della veste esterna castellana, sin'anche del fossato e del suo ponte levatoio, può indicare il precoce apprezzamento degli scenografi bolognesi per il mondo medievale proposto sovente nei loro interventi teatrali. Pure a Lisignano viene infranto lo schema chiuso castrense. Si tratta però solo di una piccola breccia tale da fare apparire un frammento di cielo contro cui si staglia la figura di Ercole, centro di una edicola-fontana realizzata in materiali spugnosi. Grazie a studiati accorgimenti essa diviene il fondale prospettico per chi si avvia ad entrare nella dimora feudale, suggerendo anche il tema stilistico dominante del cortile d'onore. Nel nuovo loggiato che contiene lo scalone non si potevano evidentemente proporre gli ordini canonici che avrebbero contrastato con l'arcaicità del contesto. Ecco allora l'artista travestire vasi, capitelli, chiavi delle arcate e i tanti balaustri di "spugna", ecco creare una sorta di dilatata architettura "grottesca" che nella sua rusticità primigenia bene s'intona al castello. Là dove i muri erano neutri lo scenografo si fa quadraturista e ripropone, in analogia con la nuova ala, loggiati ed aperture similari, fingendo ovviamente anche i balaustri parzialmente di spugna. Purtroppo questo coerente intervento pittorico risulta oggi fortemente compromesso e leggibile solo in parte. Ma così è anche per tanti fondali di scuola mitelliana e bibienesca, dipinti nei loggiati dei palazzi, documentati e studiati nella mostra bolognese del 1991. Felici fantasie condotte con rigore prospettico che, per dirla con Roberto Longhi, potevano trasformare in reggia "ogni tugurio" (1935).

"In tutto questo tempo ogni e qualunque edificio, scene teatro e fabbrica si è fatto sia in Parma, sia in Piacenza e perfino nel delizioso giardino di Colorno tutto si è fatto con l'idea, direzione ed assistenza del Bibiena, che certo non aveva l'uguale". Con tali parole il Crespi sulla falsariga dello Zanotti si esprimeva, come è noto, a proposito dell'attività di Ferdinando nei ducati farnesiani. Indubbiamente la presenza del Bibiena si fa qui molto sentire anche nella veste degli edifici cittadini, poiché ad una assolta sobrietà fa seguito un gusto fastoso che arricchisce i cornicioni di coronamento ed enfatizza le varie forature. E' il caso dell'intervento sia pittorico sia architettonico in palazzo Costa Trettenero e forse in quello di palazzo Malvicini Fontana a Piacenza, soprattutto nel cortile così particolarmente decorato. Con maggiore sicurezza si potrebbe pensare ad in disegno bibienesco (forse di Francesco) per palazzo Ferrari - una volta accertate le corrispondenze cronologiche- e, sulla base di osservazioni stilistiche, vale a dire le citazioni dal Borromini come i balaustri "invertiti" dello sfondato e l'ordine gigante nei prospetti, in derivazione da palazzo Chigi del Bernini. La sontuosa dimora che il conte Corrado

Ferrari (Piacenza, 1638-1704), figlio di Paolo (+1684), ricco mercante di stoffe creato nobile dal duca Ranuccio II Farnese nel 1680, si fece costruire sull'antica contrada S. Michele (attuale via Carducci,11), è il portato di un ampio e ambizioso impegno cui si dedicò negli ultimi anni della propria esistenza. Il progetto per la rifabbrica del palazzo, nel cui cantiere sono documentati mastro Giovanni Donati con il figlio Pietro, e i mastri Antonio e Pietro Monti, doveva svolgersi secondo la "forma della pianta e disegno fatti dal Signor Domenico Valmagini Architetto di S.A.S.". La documentazione d'archivio reperita da Giorgio Fiori (1995), consente ora di sostenere che alla trasformazione della già ampia dimora avita, in monumentale palazzo, concorse l'intelligenza progettuale dell'architetto luganese (Brusimpiano, 1649 - Arcisate, 1730) che dal 1677 era al servizio del duca Ranuccio II Farnese, e di rivedere il catalogo del Valmagini, autore della chiesa delle Benedettine (1677 - 81,) voluta da Ranuccio II Farnese (1630-1694), e dell'oratorio di S. Cristoforo (1687) a Piacenza, soprattutto di riflettere sul ruolo operativo esercitato al di fuori dell'ambito di corte e di delineare il percorso intrapreso dagli anni in cui operò per la corte farnesiana fino al 1695, anno del suo definitivo rientro a Milano, e di approfondire i suoi rapporti con Bibiena. Sul prospetto principale di palazzo Ferrari Sacchini, i vistosi mensoloni del sottotetto, che si aprono a trifoglio e che si allacciano con festoni floreali, sono infatti tipici del vocabolario dei nostri scenografi, e così lo sfondato della scala che traguarda su un illusionistico fondale di architetture dipinte secondo un riconoscibile repertorio.



6-Ferdinando Galli Bibiena, decorazione a quadratura del salone d'onore, Palazzo Costa

Non so se in Piacenza sia la prima scala con lanterna nella volta; certo il motivo diventò ricorrente in tanti scaloni della città e forse fu originalmente proposta, probabilmente da Francesco nell'affascinante integrazione con elementi plastici, nel bel salone di villa Strozzi a Bagozzo di Palidano.
Il raggio di incidenza delle scenografie bibienesche sull'architettura costruita, come ho più volte dimostrato, si estese ovviamente al di là dei confini farnesiani, soprattutto se si considera il potere di coinvolgimento che esse esercitarono anche sulla committenza. Indubbiamente contribuirono a creare un clima, una moda, un'esigenza, ad esempio, nella realizzazione del grande scalone richiesto, fra l'altro, dal rituale barocco.

7 - Ferdinando Galli Bibiena, decorazione a quadratura della cupola, Oratorio di S. Cristoforo

Bibliografia

A.M. Matteucci , *Palazzi di Piacenza dal barocco al neoclassico*, Torino, 1979, pp. 21-28
A.M. Matteucci con la collaborazione di M. Barbieri, S. Cattadori, Società e cultura nella Piacenza del Settecento, cat. mostra di Piacenza 1979
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, *Villa Paveri Fontana a Caramello,* in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio,* cat. mostra (1979) di Bologna, Bologna, 1980, scheda pp. 57-58
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, C.E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine,* Piacenza,1991
A.M. Matteucci, *Villa Paveri Fontana,* scheda in A.M. Matteucci, C.E. Manfredi, A. Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine,* Piacenza, 1991, pp. 514-523
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

8 - Palazzo Ferrari Sacchini, Piacenza, la volta dello scalone d'onore

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
C. Mambriani , *I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza,* in *Bibiena una famiglia europea*, cat. mostra, a cura di D. Lenzi, J. Bentini, Venezia, 2000, pp. 97-108
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, Coccioli Mastroviti, *L'oratorio di San 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. 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

9 - Domenico Valmagini, Palazzo Ferrari Sacchini, Piacenza

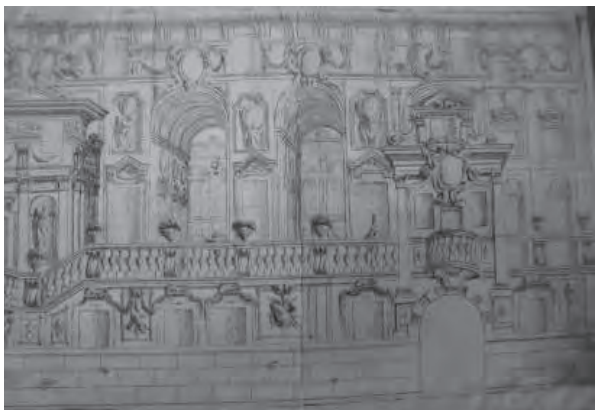
Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi, all'esemplare traduzione incisoria, alla teoria, agli esiti didattici. Dall'impresa familiare all'Accademia Clementina

Marinella Pigozzi

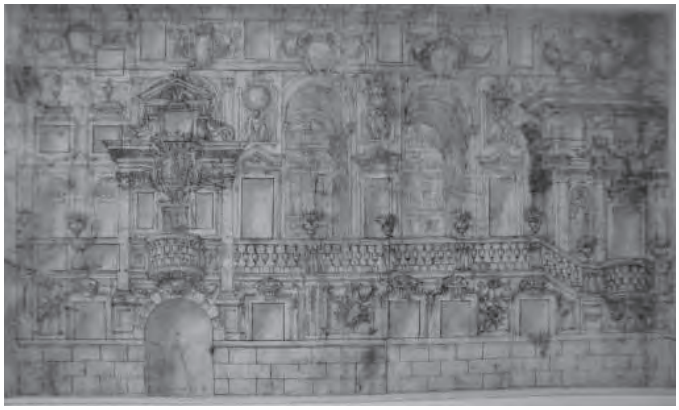
1 - Ferdinando Galli Bibiena, Varie opere di Prospettiva, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.

Il pittore figurista Giuseppe Antonio Caccioli, in Varie opere di Prospettiva inventate da Ferdinando Galli d.o il Bibiena, Bolognese Pittore e Architetto dell'A. SS.ma del Sig.re Duca di Parma, Raccolte da Pietro Abbati, et intagliate da Carlo Antonio Buffagnotti, così leggiamo nella didascalia dell'incisione, rappresenta l'Architettura, la Pittura, la Fama, il genietto reggicorone, e tutti coinvolge nell'elogio di "Ferdinandus de Gallis dictus Bibiena bononiensis pictor architectus serenissime ducis Parme" (fig.1). Ferdinando è ritratto nell'ovale al centro del foglio. Lo vediamo a mezzobusto in elegante abbigliamento e con la parrucca, quella parrucca per indossare la quale lui non nobile aveva dovuto pagare una tassa. Il naso aquilino e lo sguardo fiero lo individuano. È consapevole del proprio ruolo di pittore e architetto del duca Farnese, e lo scritto in lettere capitali lo precisa e lo ricorda, è orgoglioso delle novità del suo procedere artistico e del credito che già lo accompagna. Lo conferma lo stesso rivolgersi a Caccioli, il ritrattista allora emergente. Questa aulica effigie diventerà il prototipo a cui faranno riferimento tutti gli altri ritratti di Ferdinando. Antonio Masini, l'acuto osservatore della realtà felsinea nella sua dimensione quasi quotidiana, subito nel 1684, nella aggiunta alla sua Bologna perlustrata, segnalava l'avvenuta pittura della facciata del Collegio dei Nobili di Parma e le decorazioni nel refettorio e nel salone delle accademie. Sappiamo che entrambe le fronti, l'orientale e quella settentrionale, furono coinvolte nei giochi di quadratura bibieneschi. Disegni ed incisioni, che troviamo talora con varianti inseribili in Varie opere di Prospettiva, testimoniano il suo lavoro, altrimenti perduto. È opportuno rilevare, ora, ma argomentato già nel 1987 a Roma in occasione del convegno su *Il barocco romano e l'Europa,* che nell'incisione relativa alla fronte orientale manca ogni riferimento di spazio e di tempo (fig. 2), mentre nel disegno relativo conservato presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma lo stemma farnesiano individua nel luogo e nel tempo il progetto (fig. 3, 20). Una volta inciso, il tema perde la sua funzione di documento per assumere quella di esempio di decorazione. Pellegrino Antonio Orlandi, all'inizio del secolo XVIII nel 1704, conferma il giudizio favorevole precocemente espresso da Antonio di Paolo Masini e, poiché precisa anche il ruolo di Ferdinando all'interno della corte Farnesiana, sarà allora opportuno ricordare quanto l'erudito abate scrive in l'Abecedario Pittorico:

Bramoso d'imparare la quadratura, non assaggiò appena i principi di quella sotto Mauro Aldobrandini, e sotto Giulio Trogli, che giorno e notte da sé studiando, ben presto superò ogni difficoltà col'essere ricercato da vari Principi d'Italia, in ispezie dal Serenissimo di Parma, al servizio del quale vive salariato pittore. Nella feracità, nella vaghezza, e nella celerità delle prospettive, e dell'opere sceniche non ha pari.



2 - Ferdinando Galli Bibiena, Quadratura per facciata di palazzo, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.



3 - Ferdinando Galli Bibiena, Progetto di decorazione per la facciata orientale del Collegio dei Nobili di Parma, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Ferdinando è inserito nei ruoli farnesiani. Non lo è stato subito, lo sappiamo pittore di corte dal 1687, architetto dal 1697. Non lo sarà mai il fratello Francesco, benché in più occasioni coinvolto dai più ricchi membri della corte o da istituzioni religiose ai Farnese legate. Il rapporto privilegiato è con Ferdinando, il maggiore dei fratelli. L'artista, al momento di congedarsi dalla corte nel 1711, non mancherà di riconoscere nelle pagine del trattato allora pubblicato, L'architettura civile, l'importanza del legame con Ranuccio II. È stato

con giusta verità il mio gran Maestro, perché non solo mi dava occasione di operare in quel teatro capacissimo, ma senza soggezione alcuna di risparmio, se non quello che veramente io ero in debito ed in coscienza di fare, come ho fatto in 14 anni che ebbi la sorte di servirlo, come pure per S.A.S. il Sig. Duca Francesco per altri 14 anni, sapendo non avere a rendere conto d'un minimo soldo, bastandomi ben molto la comodità di poter operare, e studiar sopra tali operazioni, come ho fatto per il suddetto tempo, tanto in fabbriche, come ne' teatri, e in tutto ciò si sono degnati di comandarmi.

4 - Ferdinando Galli Bibiena, Varie opere di Prospettiva, Stanford (California), collezione privata.

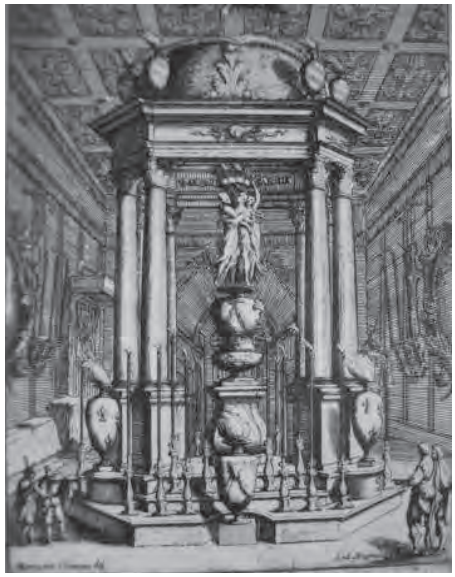
Durante il periodo parmense, a Roma Carlo Fontana e l'Accademia di San Luca, di cui il Fontana era principe, l'avevano acclamato accademico di merito. Era il 10 ottobre 1700. Nell'occasione, Fontana si dichiara architetto al servizio della corte parmense. Le opportune strategie di condivisione ed approvazione del suo lavoro confermano, accanto alla qualità e novità progettuale, il ruolo di Ferdinando quale imprenditore di se stesso e della numerosa famiglia. Al fratello si andavano aggiungendo i numerosi figli avuti dalla parmigiana Corona Stradella, sposata nel 1685. Ben quattro lo seguiranno nell'attività per estendere e mantenere viva nelle corti europee l'operosità e la fama della famiglia e della dinastia. Ferdinando sceglierà ancora Parma per pubblicare nel 1711 presso la tipografia ducale di Paolo Monti L'architettura civile, la sua esemplare teorizzazione del lavoro di architetto, scenografo, quadraturista sinora svolto presso i Farnese e altrove, forte testimonianza del ruolo di intellettuale cercato dall'autore e riconosciutogli dalle corti, importante sollecitazione d'attenzione rivolta ai sovrani d'Europa e alla nascente Accademia bolognese.

È tempo di ritornare al ritratto e di spiegare le *Varie opere di Prospettiva* che sono ricordate nel cartiglio in basso. Il genietto porta due corone d'alloro, simbolo della virtù sacra ad Apollo, per incoronare colui che esercita pittura e architettura, doppiamente virtuoso. Dal 1685 i pittori bolognesi, rivolgendo suppliche al Senato, desideravano essere trattati come "virtuosi". Sappiamo che ciò accadrà solo nel nuovo secolo, con il trasferimento nel 1711 della loro società dalle sale private di casa Marsili alla sede pubblica dell'Istituto delle Scienze in palazzo Poggi, con l'istituzione della Accademia Clementina voluta dal generale Luigi Ferdinando Marsili e riconosciuta da papa Clemente XII nel 1713.

Pietro Giovanni Abati e Carlo Antonio Buffagnotti, che firma con Caccioli il frontespizio, sono coinvolti nell'impresa di *Varie opere di Prospettiva*, una serie di incisioni stampate a Bologna da Giacomo Camillo Mercati. In anni recenti, ma non recentissimi, ho potuto anticipare e precisare l'anno d'edizione, 1701, avendolo osservato nell'unico integro esemplare sinora noto conservato in collezione privata a Stanford, in California (fig. 4). Con fierezza, fiducioso nella cassa di risonanza assicurata dalla stampa e rivolgendosi al pittore emergente del momento, Ferdinando vuole testimoniare la sua prassi operativa, tutelarne le novità in un momento in cui si intensificavano le pubblicazioni e le azioni di suoi contemporanei, avversari e collaboratori. Già nel 1700 Carlo Antonio Buffagnotti, incisore del Bibiena ma scenografo e decoratore autonomo, aveva fatto circolare le sue Prospettive con soluzioni illusionistiche vicine alla prassi di Ferdinando. L'anno dopo è Marc'Antonio Chiarini, scenografo e quadraturista, a pubblicare *le sue Vedute di prospettiva*, dedicandole al giurista Giuseppe Antonio Mazzi (fig. 5). Lo stesso Chiarini aveva celebrato la scomparsa del duca Ranuccio II, nel 1695, con un proprio apparato funebre eretto a Bologna nella chiesa di Sant'Ignazio del collegio Ancarano. Ludovico Mattioli curò l'incisione della memoria (fig. 6). L'esagonale tempio invadeva e occupava tutto lo spazio della chiesa. Le colonne composite

5 - Marc'Antonio Chiarini, Vedute di prospettiva, Parma, Biblioteca Palatina.

si ergevano su alti basamenti e semplici vasi ornavano la piattaforma esagonale e la lineare trabeazione. L'elegante rigore compositivo distingue quest'apparato da quelli eretti con ben altra magnificenza da Ferdinando Bibiena nelle sedi farnesiane. Oltre a questi competitori locali, già Andrea Pozzo aveva pubblicato a Roma, e con immediata diffusione europea, nel 1693 e nel 1700, rispettivamente il primo e il secondo volume della sua *Perspectiva pictorum et architectorum*, facendo coinvolgere sulle amplificazioni spaziali proposte e realizzate l'attenzione dei committenti ben oltre il già ampio ambito gesuitico. E' quindi logico che il Bibiena sentisse la necessità di organizzare con sistematicità e di documentare il vasto repertorio delle sue invenzioni, oltre che di rispondere ad esigenze di magnificenza dinastica. La storiografia bolognese non entra nel dettaglio, ma conferma la posizione cronologica sulla soglia del nuovo secolo. Pellegrino Antonio Orlandi, infatti, nel 1704, nella ricordata prima edizione del suo *Abecedario Pittorico*, ricorda le «Architetture diverse» di Ferdinando, intagliate da Carlo Buffagnotti e le precisa divise in sessanta fogli. Al momento di pubblicare la seconda edizione, nel 1719, Orlandi scrive di «Architetture e prospettive da camera e da teatro intagliate in fol. 71, presso il Lunghi stampatore in Bologna». Sono aumentati i soggetti delle incisioni, sono cambiati l'editore e il numero, numero che resterà tale e sarà confermato da Marcello Oretti negli anni settanta del secolo XVIII.



6 - Marc'Antonio Chiarini, Catafalco per Ranuccio II Farnese, Parma, Biblioteca Palatina.

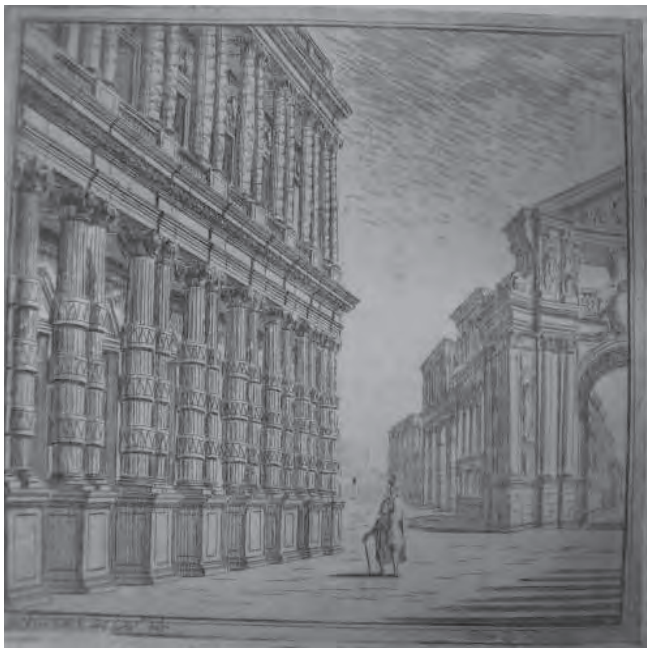
Orlandi e Oretti non precisano la data della ristampa. Dobbiamo necessariamente considerarla anteriore al 10 agosto 1718, allorché l'abate carmelitano Orlandi firma la dedica a Pierre Crozat del suo *Abecedario* riveduto e ampliato. È verosimile ritenerla posteriore alla fine del marzo 1717, quando Ferdinando ritorna a Bologna, dopo essersi congedato dalla corte di Carlo VI a Vienna. Tentando di circoscrivere ulteriormente l'operazione, mi sembra opportuno collocarla verso il novembre dello stesso anno, poiché allora il Bibiena è aggregato all'Accademia Clementina e qui in seguito sarà nominato primo docente di architettura. Ritengo che la nuova stampa sia da porsi in relazione temporale e causale con questo ruolo. Nel corso dello stesso secolo XVIII Francesco Algarotti prima, Milizia poi ricordano la novità e il successo di queste tavole e come fossero ricercate e ambite presso le corti, i teatri, le accademie, i collezionisti.

La differenza di numero, 60 e 71, fra la prima e la seconda tiratura può spiegarsi con l'inserimento in *Varie opere di prospettiva* delle incisioni torinesi riunite in *Disegni delle Scene, che Servano alle due opere che si rappresentano l'anno corente nel Reggio Teatro di Torino invenzioni di Ferdinando Bibiena, Architetto e Pitore del Ser.mo Sig.r Duca di Parma poste in opera, dipinte dedicate da me Pietro Gioanni Abbati all'Altezza Reale di Carlo Emanuelle Duca di Savoia Principe di Piemonte Re di Cipro &*. (fig. 7). Sono undici acquaforti, più il frontespizio or ora ricordato. Sarà utile per una diffusione circoscritta in ambito sabaudo, non necessario alla nuova strategia di ampia comunicazione e formazione accademica. Inizialmente testimonianti le scene per *l'Esione* e per *l'Endimione* e rivolte ai membri di casa Savoia, sono indicative di una dotazione teatrale. Ben potevano accompagnarsi agli altri bibieneschi esempi di tipologie architettoniche e decorative, e rispondere all'esigenza di documentare in modo vario, ma completo ed esaustivo il suo lavoro. Ferdinando organizza questa ristampa come un Esemplario della sua attività, utile alla bottega, ai figli, agli studenti, manifesto della propria innovativa progettualità e come tale rivolto sia ai committenti futuri, sia ai competitori numerosi.

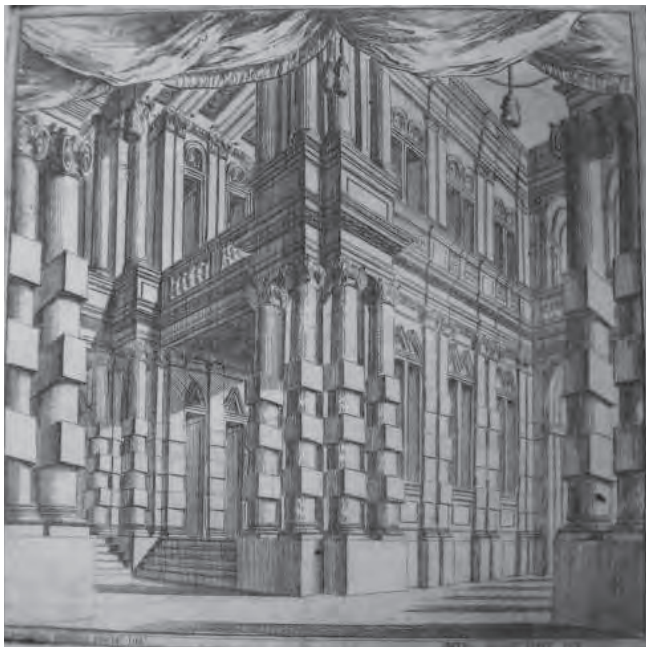
7 - Ferdinando Galli Bibiena, Disegni delle Scene, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.

Mentre a Torino i Disegni delle Scene sono riuniti in volume, con legatura in cartone sia nella Biblioteca Nazionale sia nella Reale, a Milano, presso la Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala, i fogli sono sciolti. Sciolti, e di numero variabile, sono anche in altre collezioni, il che ha reso e tuttora rende problematico riconoscere e precisare la *editio princeps*.

La dedica riconosce l'invenzione delle scene a Ferdinando. L'artista bolognese è registrato nei libretti come scenografo a Torino solo per gli spettacoli del 1699. Gli studi approfonditi di Mercedes Viale Ferrero non lasciano dubbi in proposito. Pietro Giovanni Abati, suo allievo e collaboratore nonché reale esecutore delle scene torinesi essendo Ferdinando impegnato a Napoli, firma l'incisione dedicatoria. La *suite* è offerta a Carlo Emanuele, lo precisa la didascalia creandoci dei problemi. Carlo Emanuele II era defunto nel 1675, il 12 giugno, e Carlo Emanuele III non era ancora nato. Duca di Savoia, come anche di recente Mercedes Viale Ferrero ha ricordato, era al tempo



8 - Ferdinando Galli Bibiena, Piazza con triplicate strade, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.



11 - Ferdinando Galli Bibiena, Cortile di Diana corrispondente ad arsenale, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.

Vittorio Amedeo II. Con gli spettacoli festeggiava la nascita del figlio. Nato il 6 maggio 1699, era stato chiamato come il padre, Vittorio Amedeo. I riscontri documentari confermano che *l'anno corente* era il 1699, quindi all'*Esione* e all'*Endimione* vanno riferite le scene incise e i disegni preparatori individuati. In particolare alla prima opera della stagione di carnevale, l'*Esione*, libretto con ambientazione a Troia di Pietro d'Averara e musica di Francesco Ballarotti, sono riferibili le incisioni seguenti:

9 - Ferdinando Galli Bibiena, Stanza con gabinetti, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.

Piazza con triplicate strade (atto I, 1) (fig. 8) ;
Mare con scogli (I,13);
Stanza con gabinetti (II,2) (fig. 9);
Giardino su le rive del mare (II, 8);
Città di Troia assediata, e assalita (II,15);
Archi che corrispondono alle prigioni (III, 3) (fig. 10).

All'*Endimione*, favola dell'arcade Francesco de Lemene e musica di Bononcini, sono riconducibili:
Facciata della reggia di Diana con fonti e platani (I,1);
Cortile di Diana corrispondente ad arsenale (II,1) (fig. 11);
Piccol boschetto con fonti (II,2) (fig. 12);
Bosco con capanna di Silvano (III, 1);
Tempio di Diana (III,3).

10 - Ferdinando Galli Bibiena, Archi che corrispondono alle prigioni, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.

Non tutte le scene necessarie e richieste dalla ragione drammaturgica furono incise, ma con verosimiglianza la scelta cadde su quelle che potevano essere esemplificative di una dotazione con l'alternanza di scene lunghe e corte, riutilizzabili in più occasioni di spettacolo e per diverse opere in musica, oltre che espressive dell'innovativo procedere scenografico bibienesco col per angolo e con l'impostazione obliqua della scena. Esse, inoltre, ci testimoniano dell'attenzione di Ferdinando alla prescrizione di Vitruvio, mantenere tre aperture sul palcoscenico. Aperture che in *Piazza con triplicate strade* c'introducono alla vista prospettica di più percorsi, rivelandoci Ferdinando consapevole del teatro palladiano di Vicenza. L'artista interpreta con novità il nesso vitruviano tra prospettiva e scenografia, si dimostra sostenitore della conseguente interpretazione del termine scenografia come pittura delle scene. Nella sua dotazione esemplare il Bibiena inserisce anche i tre archetipi vitruviani di scena, tragica, comica e satirica, riportati all'attualità in epoca moderna dalle proposte di Serlio nel secondo libro del suo trattato pubblicato a Parigi nel 1545. Vediamo in dettaglio alcune delle proposte:

12 - Ferdinando Galli Bibiena, Piccol boschetto con fonti, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.

13 - Ferdinando Galli Bibiena, Città di Troia assediata, e assalita, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.

14 - Ferdinando Galli Bibiena, Facciata della reggia di Diana con fonti e platani, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.

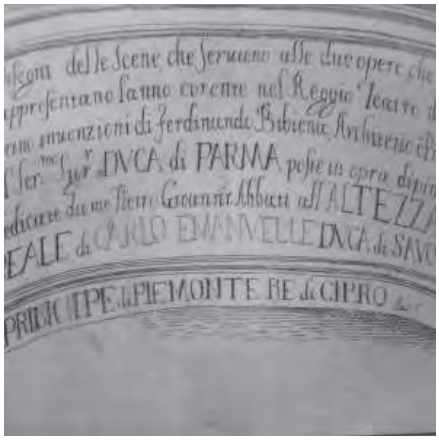
Città di Troia assediata, e assalita (fig. 13). La si riferisce, d'accordo con Mercedes Viale Ferrero, all'atto secondo, scena quindicesima, di *Esione*, dramma per musica di Ballarotti con testo di Averara. Le grandiose macchine da guerra fanno da quinta alla città murata vista per angolo. Troia ci appare ricca di storia architettonica e di pluralità stilistica, e questa ricchezza accentua la desolazione per l'assenza di vita umana. Non una testa s'affaccia da quelle mura, che un tamburino attonito osserva.

Facciata della reggia di Diana con fonti e platani (fig. 14). E' la prima ambientazione del primo atto della favola *Endimione*, messa in scena a Torino nel 1699. Rappresentata nel 1692 nella periferica Lodi con scene di «fattura del Sig. Ferdinando Galli», come precisa il libretto, aveva riscosso un tale successo che gli impresari, Antonio e Giuseppe Piantanida, sollecitarono l'arrivo di Ferdinando a Milano, prima in qualità di scenografo nel teatro Regio, indi quale architetto teatrale. Ferdinando è però documentato dal 1693 più volte attivo quale scenografo, mai come architetto. Intanto la favola di Francesco de Lemene continuava a riscuotere successi sia a Modena sia a Mantova nel 1698. In entrambe le sedi i libretti non registrano il nome dello scenografo, ma nello stesso anno Ferdinando è documentato a Mantova. Egli è impegnato nei lavori di decorazione dell'appartamento della duchessa, ed è probabile un suo coinvolgimento per le scene dello spettacolo a lui noto. Per la riuscita felice dell'allestimento egli sarà chiamato a Torino. Sappiamo che vi mandò quale esecutore delle sue invenzioni l'allievo Abati e questi firma col maestro la memoria incisoria che stiamo vedendo. Il dinamico e contrapposto andamento delle architetture ricorda la cortonesca facciata romana di Santa Maria della Pace.

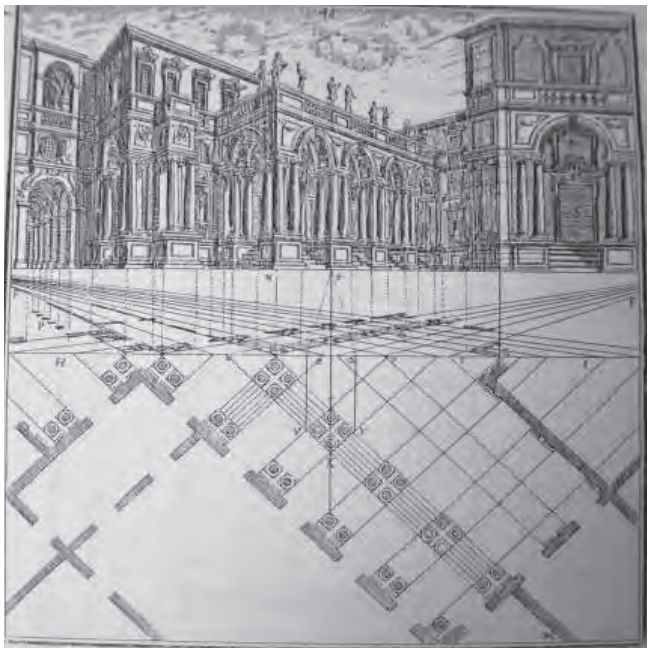
Bosco con capanna di Silvano (fig. 15). L'incisione è firmata da Carlo Antonio Buffagnotti. La tavola è riferibile alla prima scena dell'atto terzo di *Endimione*. Conosciamo un disegno preparatorio a Monaco (fig. 16) e un disegno derivato, sempre a Monaco, entrambi resi noti da Maria Teresa Muraro e da Elena Povoledo in occasione della mostra veneziana del 1970. Ferdinando guarda non solo alla barocca architettura romana e ai suoi andamenti contrapposti, come abbiamo visto, ma è attento anche alla contemporanea pittura di Giuseppe Maria Crespi (1665-1747). La scopa, le semplici suppellettili, le architetture che son cresciute con i bisogni rimandano al quotidiano e palpabile naturalismo del bolognese. Bibiena come Crespi non propone i convenzionali ambienti della scena di genere,

15 - Ferdinando Galli Bibiena, Bosco con capanna di Silvano, Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.

16 - Ferdinando Galli Bibiena, Bosco con capanna di Silvano, Monaco, Graphische Sammlung.



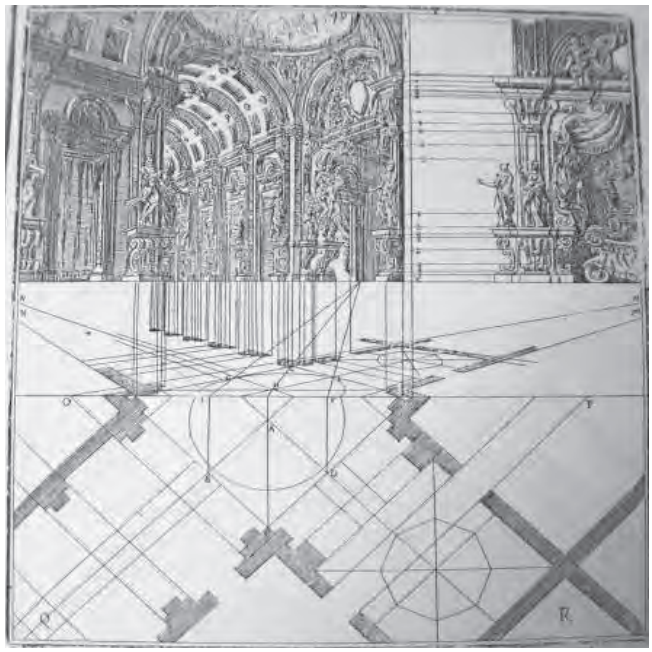
17 - Ferdinando Galli Bibiena, Disegni delle scene (part.), Milano, Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.



18 - Ferdinando Galli Bibiena Per disegnare le scene vedute per angolo, e prima di quelle d'un cortile in L'architettura civile, Parma, Paolo Monti, 1711, tav. 48.

ci offre senza manierismi la raffigurazione dettagliata di un cascinale vero per rendere più verosimile la favola di Silvano che ingabbia Amore, «strano Augello». Mi sembra importante rilevare che sin da queste prove di fine secolo Ferdinando è attento a spostare l'accento dal meraviglioso al verosimile, agendo in sintonia con la poesia drammaturgica di Francesco de Lemene.
Le scene sono firmate da Ferdinando per l'invenzione, da Pietro Giovanni Abati e talora da Buffagnotti per l'intaglio, ora in capitali maiuscole ora in lettere minuscole e corsive. Sono tutte dello stesso omogeneo formato quadrangolare, il più adatto alle dimensioni del boccascena del Regio. Cambia il disegno delle filigrane. Non escluderei che di queste tavole si sia avuta una tiratura dopo il 1715, anno in cui alla morte del fratello maggiore, Vittorio Amedeo, diventa principe di Piemonte Carlo Emanuele, il terzo dei Savoia con questo appellativo. È il nome che compare nella dedica, è meno inchiostrato del resto delle lettere e con una grafia più incerta (fig.17). Ciò suole accadere quando per correggere un rame s'interviene con rasura, per poi procedere ad una nuova morsura. Quindi, apparse nel 1699 in relazione agli spettacoli realizzati nel teatro torinese e ristampate con la variante nella dedicatoria, potevano offrire occasione per avviare rapporti di lavoro con il nuovo principe. Con l'esclusione della dedica, si ritiene che le stesse undici tavole siano state inserite da Ferdinando nella nuova tiratura di *Varie opere di Prospettiva* a testimoniare l'intero arco quadraturistico, scenografico, architettonico della sua prassi e a formare il numero di settantuno tavole ricordatoci con coerenza e sistematicità dagli storiografi bolognesi da Pellegrino Antonio Orlandi in poi. Facendo riferimento alla prassi operativa del Bibiena, dei suoi famigliari e allievi, abbiamo visto che le tavole sono da ritenersi esemplificative di una dotazione per il teatro Regio di Torino, ma stante la ripresa degli stessi temi in spettacoli diversi e degli stessi spettacoli in sedi diverse i soggetti possono essere stati utilizzati altrove, indipendentemente dalla sede sabauda. Per la corte torinese rappresentarono una novità teatrale ed editoriale per l'ampia divulgazione che le tavole incise permettevano. La stampa permetteva la diffusione diplomatica fra le corti, aumentava il numero dei collezionisti, ben oltre il pubblico degli spettacoli e la ristretta cerchia che sinora aveva goduto dei codici calligrafati e miniati di Giovanni Tommaso Borgonio. Sono queste ultime testimonianze minuziose e complete, ma erano fruibili da pochi privilegiati. Le incisioni, inoltre, diventavano uno strategico Esemplario per gli esercizi degli allievi dell'Accademia e per i nobili dilettanti di pittura e architettura.
A Bologna, Ferdinando con la sua attività di docente d'architettura alla Clementina continuerà il processo di professionalizzazione dell'attività di architetto e scenografo incominciato con le tavole di *Varie opere di Prospettiva* e proseguito con l'edizione parmense de *L'architettura civile*. Il trattato, da molti e da lungo tempo atteso, è stato pubblicato da Ferdinando a Parma in un momento febbrile della sua attività. Si erano appena conclusi i lavori a Barcellona in onore di Carlo III d'Asburgo, re di Spagna, e la nomina di questi ad imperatore con il nome di Carlo VI aveva messo in fermento tutta Europa. Non meno febbrile è l'attività in casa Bibiena. Nel frontespizio Ferdinando ancora si dichiara al servizio di Carlo III, mentre la dedica, scritta a Parma il 2 maggio 1711, è già rivolta al nuovo imperatore. Lo scenografo, che per lui ha lavorato a Barcellona, si appresta a raggiungerlo a Vienna. Le tavole, nonostante l'aulica veste in folio, sono di qualità discontinua ed è lo stesso Ferdinando a scusarsi: scritto da qualche tempo, non ha avuto modo di terminarlo per i molteplici impegni, inoltre i troppi viaggi gli hanno impedito di seguire il lavoro dei diversi incisori, che riconosce talora poco esperti d'architettura e di prospettiva. Eppure grande fu il successo, tanto da provocare anche edizioni pirata. Lo testimonia il frontespizio del volume presente presso la bolognese Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio con un refuso nella data di edizione, errore confermato in una recente ristampa anastatica: MCDCCXI al posto di MDCCXI.
Il Bibiena ha organizzato pagine e tavole come un manuale completo, facilmente consultabile e adeguato a tutte le esigenze del pittore di prospettive e dell'architetto. L'artista è ora attento, più di prima, alla funzionale distribuzione degli spazi e ad un uso razionale degli ordini classici per una verosimile architettura civile *preparata su la geometria e ridotta alle prospettive,* come il titolo stesso precisa. Si sofferma sulle ombre e sulle luci, molto meno sulla meccanica, a riprova dell'attenzione sempre più limitata che egli intende dedicare alla macchinistica teatrale. Continuando nella lettura, vediamo che scrive «Della prospettiva delle scene, o teatri di nuova invenzione». Il nesso tra prospettiva e scenografia era stato postulato da Vitruvio nel V libro del suo De *architectura* e Ferdinando vi ha aderito, convinto sin dal suo primo procedere anche della vitruviana interpretazione della scenografia come

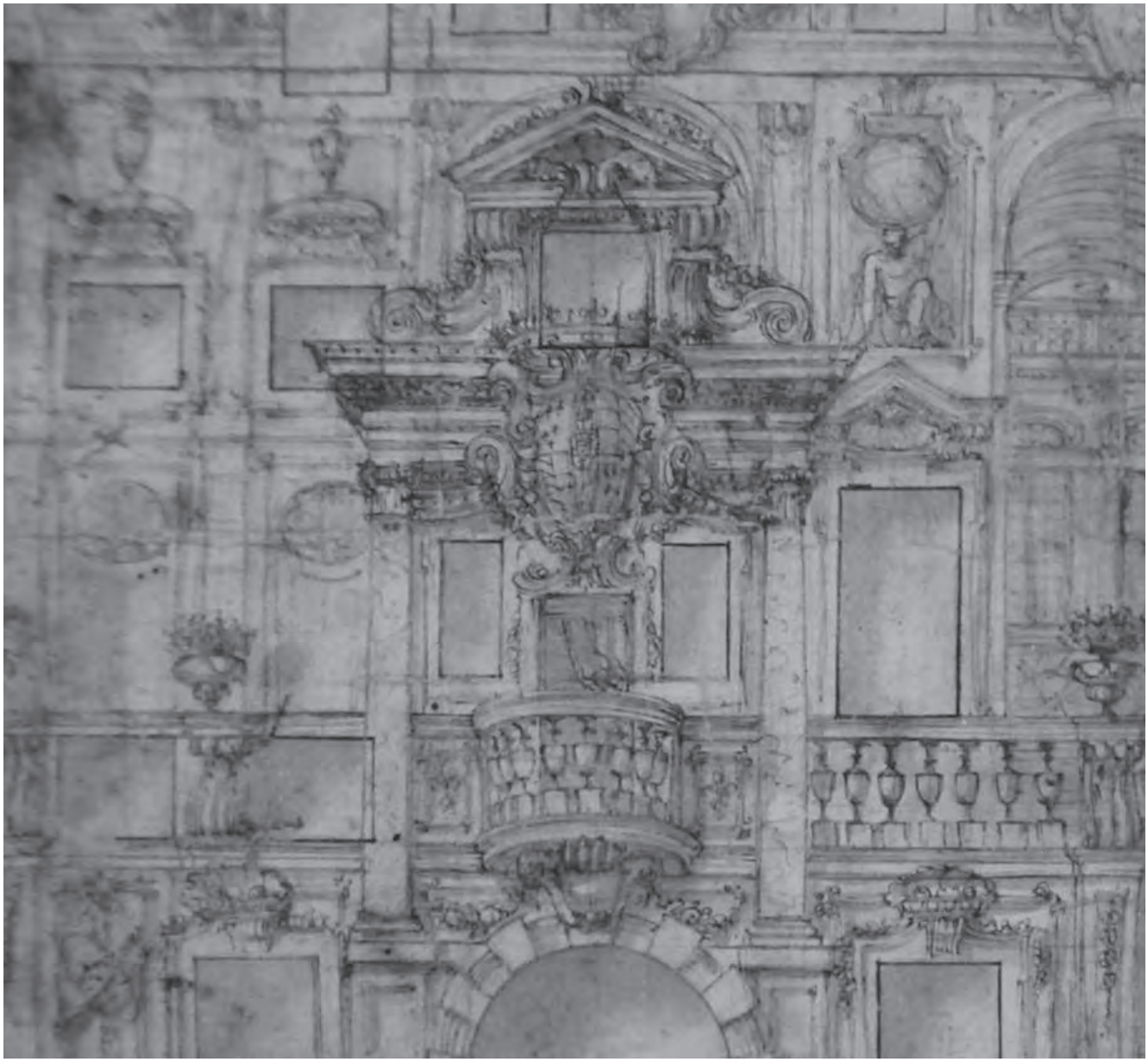
pittura di scene. Il suo maestro Giulio Troili, nei *Paradossi per pratticare la prospettiva,* aveva precisato nel 1672, e confermato undici anni dopo, che «Scenografia è la elevazione o alzato dell'oggetto perfetto, con tutte le diminuzioni e ombre, tanto del dinanzi che dai lati, che si possono vedere in una occhiata insieme». Galli Bibiena va oltre: nella prassi teatrale prima e poi in teoria con l'esperienza editoriale de *L'architettura civile* congiunge architettura e pittura in prospettiva, privilegiando l'esito scenografico su quello quadraturistico. Egli precisa subito che è necessario fare riferimento al palcoscenico su cui si opererà, e la sua larghezza dovrà essere pensata in relazione alla pendenza. In tal modo spazio reale del palcoscenico e spazio immaginato della scena non sono sentiti come diversi. Quando lo spazio reale non gli basta, interviene per farlo modificare, come accade nel 1696 a Reggio Emilia nel Teatro del Pubblico, allorché fa allungare il palcoscenico con «un Gabbione di legno». A Ferdinando non interessa più, o interessa poco rappresentare l'infinito dello spazio barocco. Gli interessa rappresentare con verosimiglianza un ambiente e le architetture in esso contenute. Uno degli artifici è la ricordata ambientazione in diagonale, ma l'artificio bibienesco per eccellenza, è l'invenzione delle scene vedute per angolo, il cui ricordo anticipa addirittura nel frontespizio del libro, per poi scriverne subito dopo nell'introduzione e spiegarle nell'operazione 67: *Per disegnare le scene vedute per angolo, e prima di quelle d'un cortile* (fig.18) e nell'operazione 68: *Per disegnare un'altra scena d'una sala o stanza veduta per angolo (*fig. 19). Con il relativo disegno autografo, che ci conferma della qualità del suo segno, l'incisione in controparte ci permette di comprendere come costruire la scena ricavandola «dalla pianta reale, ridotta in prospettiva», attuando l'isomorfismo tra spazio fisico e rappresentato. Pensando poi alle immagini intercambiabili e alle combinazioni architettoniche, è facile ottenere un repertorio molto ricco d'ambientazioni diverse e più rispondenti al variare delle esigenze drammaturgiche.



19 - Ferdinando Galli Bibiena, Per disegnare un'altra scena d'una sala o stanza veduta per angolo, in L'architettura civile, Parma, Paolo Monti, 1711, tav. 49.

L'invenzione di cui Ferdinando è molto fiero, la scena per angolo, è inerente la prospettiva e in quest'ambito era conosciuta già nel Cinquecento. La *Veduta dell'angolo retto* era stata delineata a parigi nel 1576 da J. Androuet Du Cerceau, in *Leçons de Perspective positive*. La conosceva anche uno dei maestri di Ferdinando, Giulio Troili, come dimostra la sua *Pratica XXV. Per alzare gl'oggetti veduti per angolo,* inserita nei *Paradossi per pratticare la prospettiva* (Bologna 1672). Nuova è la sua applicazione in scenografia. Le incisioni dei *Disegni delle scene e di Varie opere* già l'avevano testimoniata, ad esse manca il solo equivalente del rovesciamento della costruzione illusionistica attuato nella operazione 69: *Altra forma per disegnare le scene di nuova invenzione, che appariscono grandi a misura di ciò si desidera* (fig. 21). Il Bibiena la inserirà solo nelle *Direzioni della Prospettiva teorica.* Il piccolo volume appare a Bologna con i tipi della stamperia di Lelio dalla Volpe nel 1732 e con il formato in 12°, che sin dalla pubblicazione nel 1725 delle *Direzioni a giovani studenti nel disegno dell'architettura civile,* prima edizione ridotta nel formato e nel testo del suo trattato, si era rivelato più adatto alle saccocce dei giovani studenti delle classi di Pittura e di Architettura dell'Accademia Clementina. Precisa di non averla dimostrata nell'edizione parmense per ascoltare il consiglio degli amici, ma non avendo essa ancora una giustificazione teorica, ha deciso di dimostrarla nell'edizione bolognese, ulteriore riprova della finalità didattica della pubblicazione, finalità più volte ricordata. In realtà la scena a fuochi multipli che egli spiega era stata usata già nel Cinquecento e Nicola Sabbatini l'aveva codificata nella sua *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri (*Ravenna 1637-8). Ma durante l'epoca barocca la meraviglia delle scene mutevoli e delle macchine, assieme alla preferenza per uno spazio controllato da un unico e privilegiato punto di vista, ne avevano ostacolato l'utilizzazione. Con Ferdinando l'ambientazione non solo si organizza in relazione a più assi che la integrano nello spazio teatrale, ma diventa essa stessa centro di movimenti radiali, superando il monismo barocco. La scena della tavola 50 non è soltanto a fuochi multipli; essa itera lo stesso schema nelle sue parti, rendendone infinita la replica. Con i due agili tomi delle *Direzioni*, egli ha trasformato in uno strumento didattico il suo costoso e poco maneggevole trattato. Le numerose ristampe li testimoniano un riuscito strumento di formazione e di lavoro per più generazioni di studenti, di artisti, di dilettanti curiosi di architettura e di prospettiva. Oltre alle esemplari *Varie opere di Prospettiva,* in parallelo anche se con esiti editoriali posteriori, Ferdinando si è preoccupato di riunire un sistema di principi e di regole pratiche per più e meglio diffondere la comprensione della sua prassi, teatrale e architettonica, ove architettura reale e virtuale erano strettamente congiunte dall'interpretazione razionale e scientifica dello spazio. Infatti, con il Bibiena la scenografia

rientra concretamente nel regno delle arti in dialogo con la scienza, dialogo di cui l'Accademia Clementina e l'Istituto delle Scienze erano promotori. E compete proprio a Ferdinando il merito d'averle riformulate quali arti interdisciplinari, evitando il pericolo della considerazione artigianale che ne ignorava le radici legate all'ottica, alla prospettiva, alla matematica e le riduceva a gran r*outine,* ad un sistema mnemotecnico trasmissibile di generazione in generazione. Cambia la struttura della scena, fa diventare soggettivo il rapporto fra il palcoscenico e i membri della corte, o gli spettatori paganti presenti in sala nel teatro impresariale. Non solo, rifiuta la simmetrica concava costruzione della tradizione rinascimentale e il metaforico illusionismo barocco. Mentre la scena ad unico e centrale asse prospettico metteva lo spettatore privilegiato al centro e al vertice della piramide visiva, Ferdinando scavalca questa gabbia già nel 1687 con le note scene piacentine del *Didio Giuliano.* Pone gli edifici in diagonale, li presenta in tutto o in parte per angolo, itera lo schema. Gli spettatori sono coinvolti nello spazio dell'ambientazione, la cui comprensione e il cui godimento variano col mutare delle posizioni, senza privilegiarne qualcuna. Il Bibiena si fa interprete di una nuova ragione scenica del melodramma. Le mutazioni hanno ritmi più rallentati, ridotta è la meraviglia meccanica e, se necessaria, è agita solo nel prologo, negli intermezzi e alla fine dello spettacolo, per non interferire con il proscenio, l'area praticata dai cantanti, e per non distrarre dall'azione drammatica. Mutandosi le scene a vista, risultava decisivo per lo svolgimento dello spettacolo, e di conseguenza propositivo per una dotazione teatrale, alternare scene lunghe e corte, ambientazioni urbane e naturali, situando i telari sui binari secondo una pianta accidentata. Sappiamo che Ferdinando preferiva per i binari una sistemazione orizzontale al proscenio, non diagonale. Egli fa entrare nella rappresentazione lo spazio reale, soddisfacendo ad un tempo sensismo e razionalismo.



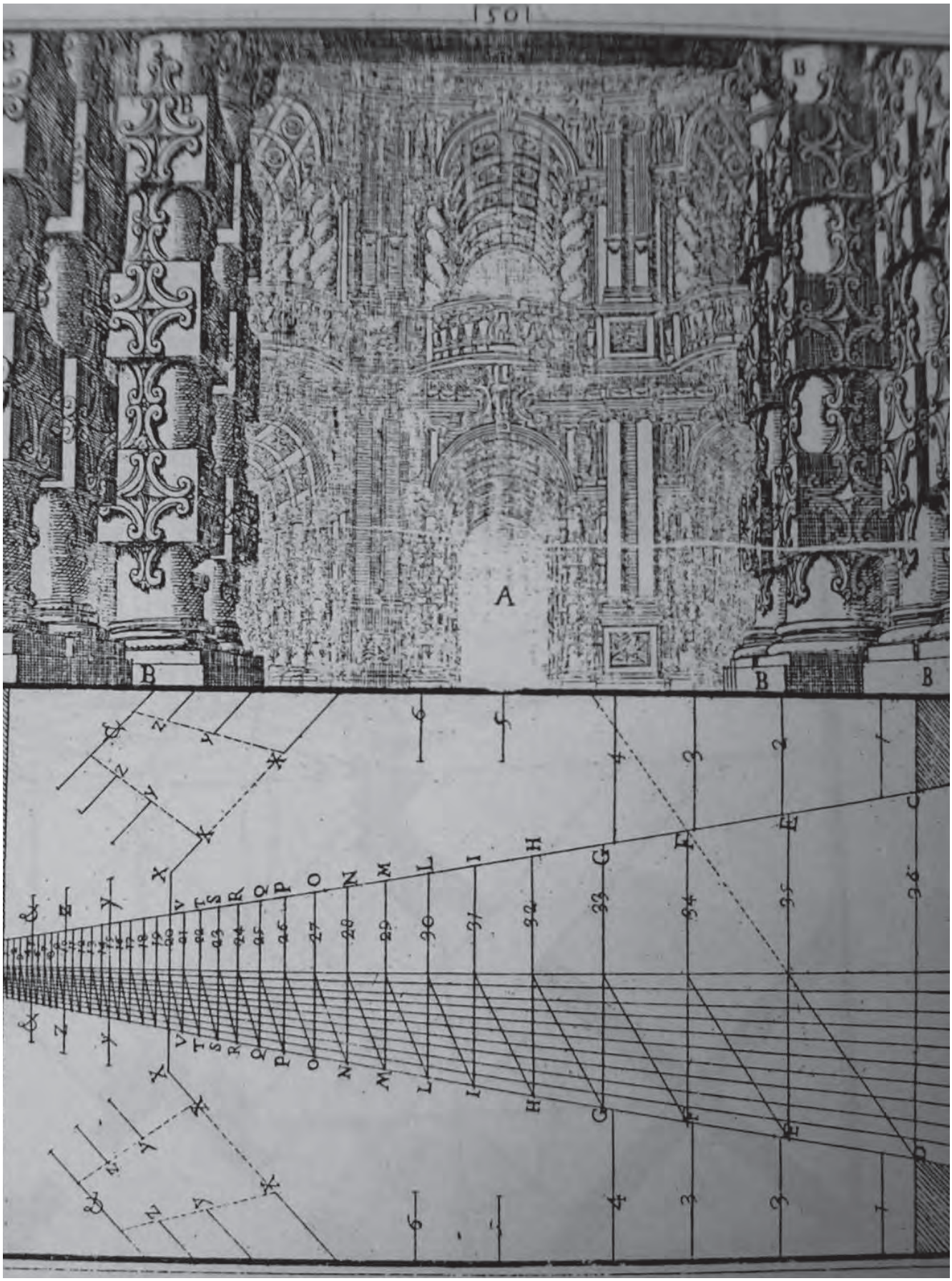
20 - Ferdinando Galli Bibiena, Progetto di decorazione per la facciata orientale del Collegio dei Nobili di Parma, particolare, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Bibliografia di riferimento

M.T. Muraro- E. Povoledo, *Disegni teatrali dei Bibiena, catalogo della mostra di Venezia,* Vicenza, Neri Pozza, 1970
F. Ruffini, *Per una epistemologia del teatro del '700: lo spazio scenico in Ferdinando Galli Bibiena,* in «Biblioteca teatrale», 1972, 3, pp. 1-18
F. Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dll'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974
F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo, *Illusione e pratica teatrale*, catalogo della mostra di Venezia, Vicenza, Neri Pozza, 1975
M. Viale Ferrero, *Storia del teatro Regio di Torino. La scenografia dalle origini al 1936,* Torino, Cassa di Risparmio, 1980
In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857, catalogo della mostra a cura di M. Pigozzi, Reggio Emilia, Civici Musei, 1985
C. Müller, *Ferdinando Galli Bibienas "Scene di nuova invenzione",* in «Zeitschrift fur Kunstgeschicte», 1986, 49/3, pp. 356-375
M. Pigozzi, *I Bibiena a Reggio: dalla scenotecnica alla scenografia. Prassi, teoria, traduzione,* in *Civiltà Teatrale e Settecento emiliano*, Atti del Convegno a cura di S. Davoli, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 207-222, figg. 31-54
M. Pigozzi, *Marc'Antonio Chiarini (1652-1730). La ricerca di una nuova visualità spettacolare,* in «Il Carrobbio», XV, 1989, pp. 253-260
Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani, catalogo della mostra a cura di A.M. Matteucci e A. Stanzani, Bologna 1991
Meravigliose scene Piacevoli inganni. Galli Bibiena, catalogo della mostra a cura di D. Lenzi, Arezzo 1992
M. Pigozzi, *Ferdinando Galli Bibiena: Varie opere di Prospettiva. Traduzione e diffusione di modelli e tipologie in centri e periferie*, in *Il barocco romano e l'Europa*, Atti del Convegno (Roma, Napoli, Catania 1987), a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, pp. 635-658, figg. 1-22
M. Pigozzi, *Il palazzo bolognese degli Aldrovandi, Domus Sapientiae,* in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo,* a cura di G. Simoncini, Firenze, Olschki, 1995, I, pp. 253-271; II, pp. 623-624
I Galli Bibiena, una dinastia di architetti e scenografi, Atti del Convegno a cura di D. Lenzi, Bibbiena, Accademia Galli Bibiena, 1997
M. Viale Ferrero, *La memoria dell'effimero,* in *Le Magnificenze del XVII-XVIII secolo alla Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra a cura di G. Giacobello Bernard e A. Griseri, Torino, Electa, 1999, pp. 75-92
I Bibiena una famiglia europea, catalogo della mostra a cura di J. Bentini e D. Lenzi, Venezia, Marsilio, 2000
I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa, Atti del Convegno a cura di D. Gallingani, Firenze, Alinea, 2002
L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, Atti del Cnvegno a cura di F. Farneti e D. Lenzi, Firenze, Alinea, 2004
Prospettiva e architettura. Trattati e disegni del Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza, catalogo della mostra a cura di M. Baucia, Piacenza, Tip.le.co, 2004
Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, Atti del Convegno a cura di F. Farneti e D. Lenzi, Firenze, Alinea, 2006
G. Cirillo, *Architettura dipinta. Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena,* Parma 2007
Emilia, a cura di M. Pigozzi, in *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma, De Luca, 2007, pp. 12-112

In corso di stampa

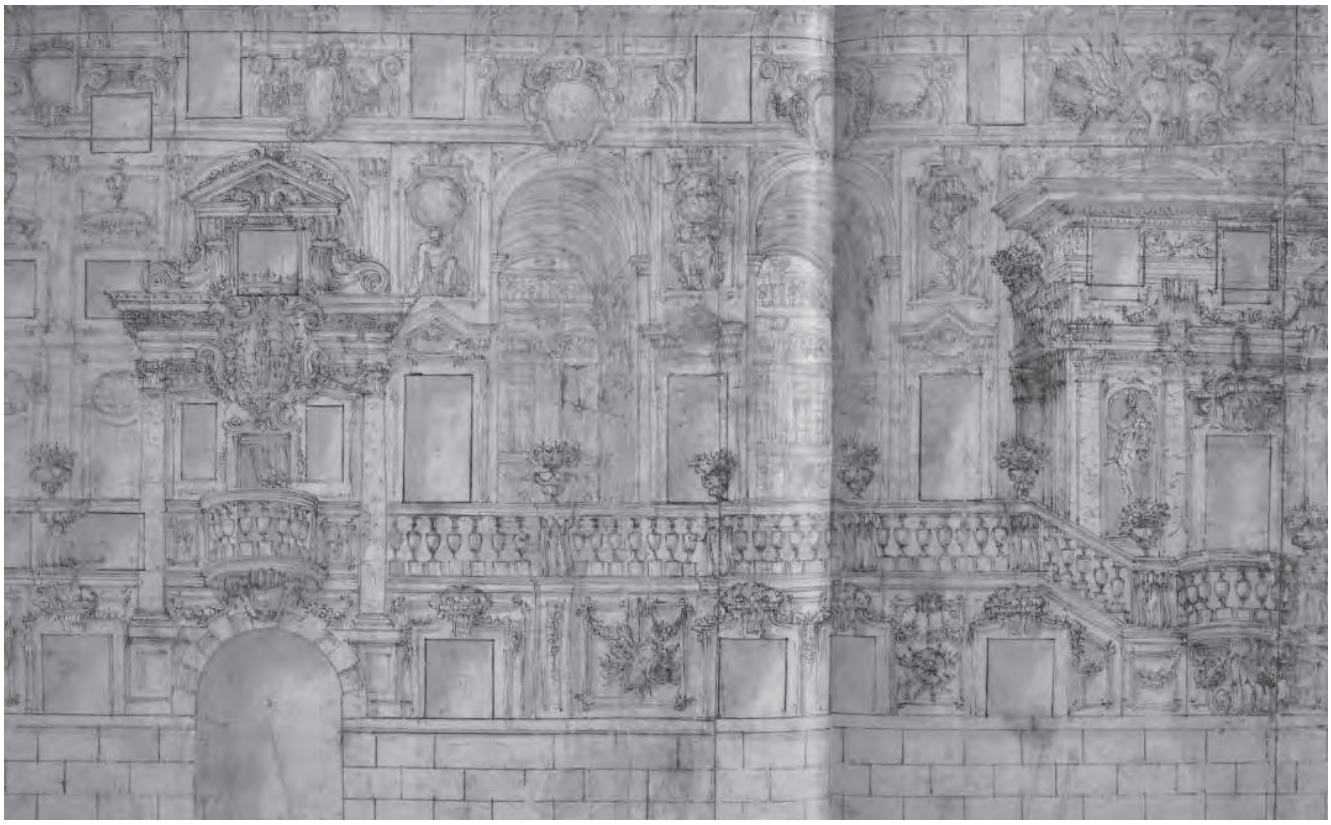
M. Pigozzi, *Attorno a Dürer, alla sua presenza a Bologna e al suo magistero prospettico*, in *Quadratura Malerei. Geschichte -Theorien-Techniken,* Berlin 9-10 ottobre 2008
M. Pigozzi, *Giulio Troili, Ferdinando Galli Bibiena e la consapevolezza della teoria prospettica francese*, in *Ceiling Painting around 1700: Pubblic and Private Devotion in the towns of Central Europe and North Italy*, Ljubljana, 16-18 ottobre 2008
M. Pigozzi, *Da Serlio a Bibiena. Prospettiva per l'architettura*, in *La riscoperta della Sala dei Centauri. Temi di arte Lombarda fra Manierismo e Barocco da Brignano Gera d'Adda allo Stato di Milano,* Giornata di studi, Brignano Gera d'Adda, 8 novembre 2008



21 - Ferdinando Galli Bibiena, Altra forma per disegnare le scene di nuova invenzione, che appariscono grandi a misura di ciò si desidera, in Direzioni della Prospettiva teorica, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1732, tav. 50.

Dalla scenografia all'architettura: catafalchi, ancone ed altari, l'influenza di Ferdinando Galli Bibiena nella teatralità degli apparati liturgici

Marco Horak



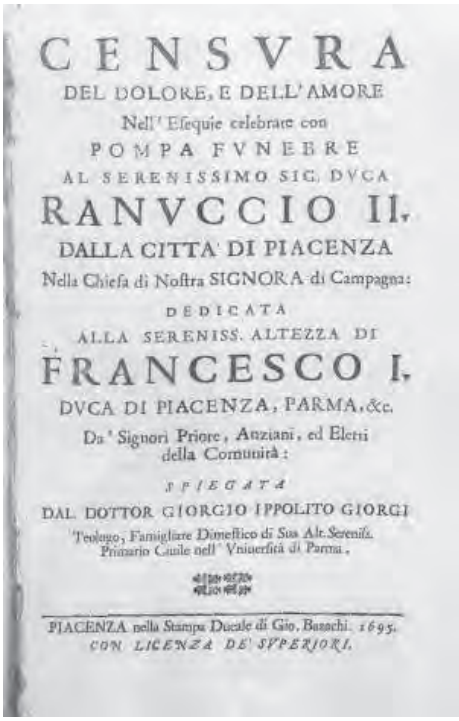
1 - Ferdinando Galli Bibiena, Progetto per la decorazione della facciata est del Collegio dei Nobili a Parma(da G. Cirillo 2007)

Tra le due capitali dei ducati farnesiani, Piacenza e Parma, Ferdinando Galli Bibiena lavorò e visse per quasi un trentennio e fu proprio in quel periodo che si svolse la graduale evoluzione della sua personalità artistica: dalla pittura alla scenografia, dalla quadratura all'architettura.

Ad una permanenza di ventotto anni sono necessariamente legate pure le principali vicende umane di Ferdinando, nel 1685 sposò a Parma Corona Stella dal cui matrimonio ben otto dei numerosi figli videro la luce nei territori farnesiani; sempre a Parma nel 1711 pubblicò per i tipi della tipografia ducale Monti *L'Architettura Civile, preparata su la Geometria, e ridotta alle Prospettive, Considerazioni Pratiche*, opera fondamentale per la conoscenza delle soluzioni bibienesche e alla quale attingerà lo stesso Ferdinando nelle successive opere *Direzioni a' Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile*…, pubblicata nel 1725 a Bologna per i tipi di Lelio dalla Volpe e ristampata ben cinque volte e *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura*…, edita nel 1732 e tre volte ristampata.

Ma le ricadute di un legame professionale così dilatato nel tempo come quello che caratterizzò l'impegno di Ferdinando con i Farnese non poterono non rappresentare il fulcro della stessa formazione del Bibiena, in particolare un ruolo essenziale ebbero in questo senso le lunghe e frequenti trasferte alle quali era chiamato per ovviare alle esigenze della propaganda politica voluta da Ranuccio II Farnese e da suo figlio Francesco I, che si estrinsecava nel concedere i servigi del virtuoso Ferdinando ad altri principi. Tale circostanza, che si tradusse inevitabilmente in un notevole sovraccarico di lavoro e di fatiche per il Bibiena, ebbe tuttavia due positive conseguenze: anzitutto l'arricchimento culturale che i frequenti viaggi comportavano (Anna Maria Matteucci ci informa come l'attività di scenografo svolta da Ferdinando nei teatri di Milano, Torino, Venezia e Genova abbia fornito l'opportunità di confrontarsi con alcuni fra i più significativi esponenti della produzione architettonica del tempo, come per esempio il Longhena, il Guarini, il Ricchino, l'Alessi, il Moschino, il Tibaldi, nonché con le suggestioni esercitate dalla grande edilizia civile genovese, resa celebre anche dalle incisioni del Rubens), poi soprattutto l'influenza che le trasferte e gli eccessivi carichi di lavoro esercitarono sulla sua personale evoluzione: il ruolo di diretto esecutore delle opere dovette gradualmente essere abbandonato, per mancanza di tempo, a favore di quello di regista e coordinatore della sua attività, che, come già precedentemente riferito, si orientò sempre più dalla quadratura

2 - Ferdinando Galli Bibiena, Allegoria Farnesiana (da A.M. Matteucci 1979)



CENSVRA
DEL DOLORE, E DELL'AMORE
Nell' Esequie celebrate con
POMPA FVNEBRE
AL SERENISSIMO SIG. DVCA
RANVCCIO II.
DALLA CITTA' DI PIACENZA
Nella Chiesa di Nostra SIGNORA di Campagna:
DEDICATA
ALLA SERENISS. ALTEZZA DI
FRANCESCO I.
DVCA DI PIACENZA, PARMA, &c.
Da' Signori Priore, Anziani, ed Eletti della Comunità:
SPIEGATA
DAL DOTTOR GIORGIO IPPOLITO GIORGI
Teologo, Famigliare Dimestico di Sua Alt. Serenis. Primario Cattedratico nell' Vniuersità di Parma.
PIACENZA nella Stampa Ducale di Gio. Bazachi. 1695.
CON LICENZA DE' SVPERIORI.

3 - Giorgio Ippolito Giorgi, Censura del dolore e dell'amore nell' Esequie celebrate..., Piacenza, Fondazione Horak

4 - Carlo Antonio Buffagnotti da Ferdinando Galli Bibiena, Incisione raffigurante il progetto degli apparati funebri per le esequie di Ranuccio II Farnese in S.Maria di Campagna a Piacenza, Piacenza, Fondazione Horak

e dalla scenografia all'architettura. Questa circostanza è da ritenersi la causa prima dello svilupparsi di un cospicuo e qualificato numero di allievi che tanta influenza ebbero nella trasformazione urbanistica e decorativa di Piacenza.

E' interessante osservare come l'evoluzione personale del Bibiena trovi riscontro anche nelle citazioni del suo tempo: solo dal 1695 Ferdinando viene più esplicitamente e frequentemente indicato come architetto, mentre prima di allora ci si riferiva a lui prevalentemente con la qualifica di pittore, scenografo e quadraturista.

Lui stesso faceva sapere che *"dell'anno 1680. fui mandato dal Sig.r Cavaliere Co: Carlo Cignani a Parma, a dipingere per sua Altezza Serenissima"* nel Collegio dei Nobili. A tale opera attese fino al 1684, così come ci attesta il cronista Masini: *"in Parma ha dipinto la facciata del collegio de' Nobili, il Refettorio e latterali del Salone della Accademia..."*.

Il progetto per la decorazione della facciata est del Collegio dei Nobili a Parma (fig. 1) consiste in un bellissimo disegno autografo a penna e acquerello, Roma Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Negli stessi anni si presumono altri interventi pittorici di Ferdinando, in particolare secondo memorie ottocentesche egli avrebbe realizzato la decorazione della cupola, di due cappelle e del santuario della chiesa parrocchiale di Stagno di Roccabianca, chiesa la cui scomparsa rende non dimostrabile con certezza l'intervento bibienesco, stante anche la mancanza di sicure fonti documentali, così come non riferibile con fondamento certo appare la grande tela destinata all'altare maggiore, ed attualmente collocata nel Duomo di Fidenza con l'attribuzione a Ferdinando, con i Santi Giustina e Cipriano, tela che alcuni ritengono invece opera di un anonimo pittore e realizzata a Venezia entro il 1684. L'anno successivo, probabilmente in Parma, si assiste all'esordio di Ferdinando in qualità di scenografo con l'intervento per l'opera farnesiana *Jerone Tiranno di Siracusa,* mentre l'esordio di Ferdinando scenografo a Piacenza è rimandato a due anni più tardi quando, in occasione dell'inaugurazione del nuovo Teatro Ducale di Palazzo Farnese avvenuta nell'aprile del 1687, egli si propose come scenografo innovativo nell'opera *Didio Giuliano*, dramma storico di Lotto Lotti, musicato da Bernardo Sabatini. In tale occasione Ferdinando realizzò dieci scene di cui resta memoria visiva in altrettante incisioni *(firmate Fer. Bibiena inv.)* inserite nel libretto dell'opera stampato a Parma e di cui si conserva una copia completa presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. A lato del frontespizio del libretto si trova una incisione recante un'allegoria farnesiana rappresentata dalle Muse con Pegaso ed una veduta della città di Piacenza (fig. 2) che si ispira chiaramente ad un modello del genovese Domenico Piola destinato a decorare il sipario del teatro. Ancora negli anni successivi l'attività di Ferdinando fu sostanzialmente riconducibile a lavori di decorazione e scenografia, sembra certo che, una volta completato con successo l'intervento per il Collegio dei Nobili, egli trascorresse l'estate sempre a Parma, all'interno del Palazzo Maggiore, ossia della Pilotta, per attendere al completamento delle decorazioni dei nuovi appartamenti di Odoardo Farnese che si accingeva a sposare Dorotea Sofia di Neuburg. Proprio gli straordinari festeggiamenti per tali nozze impegnarono Ferdinando durante i primi mesi del 1690 in prevalenza per la realizzazione di scenografie dipinte, dopo di che è documentata la sua presenza a Piacenza dal 23 giugno al 29 agosto per la realizzazione, in collaborazione con l'aiutante Carlo Buscarini, delle iperboli prospettiche che caratterizzano la cupola dell' Oratorio di San Cristoforo, dove gli influssi del gusto della quadratura bolognese seicentesca, da Agostino Mitelli ad Angelo Michele Colonna, si coniugano con le soluzioni già sperimentate da Ferdinando in ambito teatrale, come nelle scene piacentine per il *Didio Giuliano* (1687) o nella decorazione dell'oratorio del Serraglio a San Secondo Parmense.

5 - Carlo Antonio Buffagnotti da Ferdinando Galli Bibiena, interno di un tempio, Piacenza, Fondazione Horak

6 - Carlo Antonio Buffagnotti da Ferdinando Galli Bibiena, Catafalco di Ranuccio II Farnese, Piacenza, Fondazione Horak

Ma la vera svolta nella percezione dell'attività del grande Ferdinando in ambito piacentino fu rappresentata dalla realizzazione, nell'aprile del 1695 presso la chiesa cinquecentesca di Santa Maria di Campagna, del catafalco funebre per le esequie di Ranuccio II Farnese, deceduto il 10 dicembre dell'anno precedente. Si può parlare effettivamente di svolta sia perché in tale occasione per la prima volta al Bibiena venne conferito un incarico espressamente in qualità di architetto, sia perché nella realizzazione del grande apparato funebre di Santa Maria di Campagna egli trasfuse tutte le esperienze scenografiche andando oltre: se nelle opere teoriche e negli interventi di scenografia teatrale Ferdinando seppe proporre molteplici varianti dell'artificio della veduta per angolo, nei lavori architettonici riuscì a coniugare con grande equilibrio la pittura, il quadraturismo prospettico e la scena per angolo sino ad introdurre in architettura vere e proprie macchine teatrali, come il catafalco di Ranuccio II sta a dimostrare. Fu la Comunità di Piacenza a promuovere e finanziare i grandiosi apparati e ad affidarne la direzione organizzativa al conte Alfonso Scotti di Fombio, dell'ordine dei Magnifici e al nobile Giuseppe Tacca, mentre l'elogio funebre venne approntato e letto dal conte Gregorio Costa, canonico del Duomo. Dell'evento venne data minuziosa cronaca dettagliata redatta dal teologo dottor Giorgio Ippolito Giorgi e stampata dalla tipografia piacentina Bazachi *(Stampa Ducale di Gio. Bazachi)* (fig. 3) con allegate due grandi incisioni realizzate dal bolognese Carlo Buffagnotti, che forniscono una preziosa memoria visiva dei sontuosi apparati funebri. Nella prima delle due tavole il Buffagnotti visualizza, sia pure in modo parziale, l'intervento bibienesco mirato a trasformare l'intero tempio cinquecentesco in uno scenografico mausoleo provvisorio di chiara derivazione teatrale. La tavola (fig. 4) si divide in due parti: la prima evidenzia la trasformazione scenica apportata alla facciata di Santa Maria di Campagna (che Buffagnotti definisce *ornamento esteriore della Porta della Chiesa*) con l'inserimento di una struttura che affianca e sovrasta l'ingresso, caratterizzata da grandi colonne poste su alte basi che risultano non allineate fra loro, al fine di conferire profondità alla controfacciata bibienesca, come dimostra la sezione disegnata dal Buffagnotti nella parte inferiore dell'incisione. Le colonne sono poste a sostegno di un architrave spezzato al centro e sostenente, al secondo ordine, un grande timpano sormontato dallo stemma farnesiano e reso meno austero e statico rispetto alla parte inferiore per la presenza di vasi recanti gigli farnesiani, cartigli e statue con alte basi. La seconda parte della tavola del Buffagnotti è dedicata alle trasformazioni scenografiche interne ideate da Ferdinando al fine di coniugare l'architettura effimera, ancora di derivazione teatrale, con l'architettura reale attraverso l'inserimento di coretti con balaustre e candelieri, grandi medaglioni a cartiglio posti alla base delle volte e recanti scene di promozione ducale: dall'erezione del Collegio dei Nobili a Parma, alla chiesa delle Benedettine a Piacenza, dal Teatro di Parma alla famosa naumachia svoltasi durante i fastosi festeggiamenti per le nozze di Odoardo Farnese con Dorotea Sofia di Neuburg, nel 1690 in Parma. Lungo la navata vennero collocate su pilastri, allineate e contrapposte, varie statue secondo una prassi bibienesca, come nella rara incisione del Buffagnotti rinvenuta recentemente sul mercato

7 - Pietro Abati e Carlo Antonio Buffagnotti da Ferdinando Galli Bibiena, Catafalco di Ranuccio II Farnese (da G. Cirillo 2007)

8 - Andrea Galluzzi, Progetto di ancona (da G. Cirillo 2007)

9 - Maurizio Lottici, Progetto per l'altare di Santa Maria dei Servi (da G. Cirillo 2007)

antiquario. Tali statue, oltre alla funzione prospettica e scenografica, nelle intenzioni dell'ideatore dovevano richiamare le virtù espresse nella vita terrena da Ranuccio II, ossia la Cognizione, con riferimento alla perspicacia del Duca come ricorda il motto *videt omnia primis,* seguita dal simulacro dell'Idea, *fertilissima nella sua vasta mente*, l'Elezione, per ricordare *la cautela sempre praticata nel scegliere i partiti più sicuri,* l'Emulazione, sempre evidenziata *con il gareggiare nelle più ardue operazioni*, la Gloria, conseguenza e *meta dell'emulazione*, la Magnanimità, *che nasce dall'ardente brama della gloria* e consente di superare *gli impedimenti della natura*, la Fortezza, mai venuta meno nel *Grande Animo di S.A.*, la Temperanza, che *dalla fortezza aveva imparato* a *moderare le afflizioni ne' gli avvenimenti sinistri*, la Pietà, presente *in un animo forte e temperato*, la Sincerità, che veniva rappresentata dalla decima statua, recante il volto del duca, la Clemenza, *Virtù tra le Regali la più applaudita,* la Mansuetudine, *dote che genera riverente fiducia ne' Sudditi*, la Prudenza Politica, *che opera* più *con lo scettro maneggiato dalla destrezza che con la spada*, la Vigilanza, che ricorda come Ranuccio *Il non solo penetrò con occhio di lince le necessità de' suoi sudditi, ma con vigilante provvidenza li difese*, la Lode, come conseguenza delle sue virtù e, infine, l'Immortalità, *al suo glorioso Nome*.

Ma tutto l'apparato funebre sin qui descritto aveva il precipuo scopo di servire da cornice allo straordinario catafalco, una vera e propria macchina teatrale, alto ben 48 braccia (il braccio piacentino, pari a 12 once, equivaleva a 47 cm, pertanto 48 braccia corrispondevano a 22,5 metri di altezza) con basamento mistilineo e colonne di ordine ionico (fig. 5), che venne collocato sotto la cinquecentesca cupola di Alessio Tramello per occupare, in altezza, il centro della stessa cupola superiore. Il basamento marmorizzato, mistilineo e di ampio perimetro, ai lati recava riquadri che alternavano, così come simmetricamente nel resto del tempio, decorazioni rappresentanti gigli farnesiani e teschi a voler simboleggiare le alternate vicende terrene e mortali del duca. Ad ognuno dei quattro angoli il basamento formava un grande circolo sormontato da piedistalli costituiti da mensole in forma di croce che terminavano alle estremità con quattro urne ardenti e al centro con una statua. La statua centrale, rivolta verso l'ingresso della chiesa sull'asse direzionale principale, rappresentava la città di Piacenza, mentre le due ai alti simboleggiavano la Giustizia e la Pace, infine l'ultima, alle spalle del catafalco, la Verità. Con esse la Comunità di Piacenza intendeva assolvere un tributo alla memoria di Ranuccio II che, amministrando con giustizia e in modo pacifico, seppe far godere alla città un lungo periodo di tranquillità, serenità e benessere. Dal basamento partivano sei scalini circolari che portavano ad una seconda base, pure circolare, dalla quale si innalzavano otto colonne di ordine ionico con racemi e gigli farnesiani avviticchiati, elemento ricorrente in tutte le numerose colonne inserite da Ferdinando nell'apparato funebre che coinvolgeva l'intera superficie interna del tempio e di cui si è detto precedentemente. Nell'intervallo del colonnato, sui lati prospicienti l'interno della chiesa, furono poste quattro statue rappresentanti gli avi Ottavio, Alessandro, Ranuccio I e Odoardo. Al centro della macchina teatrale e sotto al baldacchino posava la sontuosa mole del *Ducale Deposito* in finto marmo bianco di forma quadrata parzialmente coperto da *un ricchissimo drappo nero superbamente ricamato e sostenuto da un piedistallo adorno di modiglioni reggenti urne accese, fiancheggiati da doppieri d'argento*.

Dal *Ducale Deposito* sorgeva *in luogo d'obelisco un'eminente colonna tortuosa che passava attraverso l'aperta cima della Macchina e spuntava fuori da essa a reggere la Statua del Serenissimo Ranuccio II* che in atteggiamento maestoso impugnava il bastone del comando e *ancora sembrava più capace d'esser ammirato che pianto e in atto più di Trionfo che d'Esequie*.

Che la macchina teatrale costituita dal catafalco con tutti gli apparati scenici e architettonici connessi avesse colpito l'attenzione dei contemporanei è dimostrato da varie realizzazioni successive che vedevano l'applicazione, oltre che dei dettami bibieneschi della veduta per angolo, anche dell'enfatizzazione del dinamismo della verticale che favorisce, come lo stesso Ferdinando ci illustra in *Direzioni della prospettiva teorica*…, una visione a fuochi multipli

delle opere secondo il vario collocarsi dell'osservatore e con una dispersione ottica le cui direttrici procedono verso lo spazio esterno. Tale concezione, presto diffusasi fra gli allievi del Bibiena, ha dato luogo a realizzazioni che non riguardano solo apparati funebri, ma anche altari, ancone ed apparati liturgici in genere. Una struttura analoga al catafalco inserito in Santa Maria di Campagna venne realizzata da Ferdinando Galli Bibiena, e illustrata dagli allievi Pietro Abati e Carlo Antonio Buffagnotti, per il catafalco di Ranuccio II eretto nel Duomo di Fidenza (fig.6) e per quello eretto nella parrocchiale di Busseto o di Fiorenzuola. Forti analogie si riscontrano pure nel catafalco realizzato nel 1727 da Carlo Antonio Cervini (fig.7) fratello del più celebre Domenico, entrambi allievi di Ferdinando, per le esequie di Francesco Farnese per la comunità della cattedrale di Borgo S. Donnino (Fidenza). Dette analogie sono particolarmente evidenti nel basamento mistilineo in legno marmorizzato che reca ai lati un'alternanza di gigli farnesiani e teschi e nell'impianto complessivo del catafalco che termina però, anziché con la statua a memoria del defunto, con un grande stemma farnesiano e con le insegne dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio. Di tale opera rimane memoria grazie ad una acquaforte di Antonio Patrini. Il ben più noto fratello Domenico Cervini ebbe a prender spunto a sua volta dal catafalco di Ranuccio II per la realizzazione nel 1745, in collaborazione con Marco Aurelio Dosi pure allievo del Bibiena, del sontuoso apparato detto *Tempio della Gloria* per il giuramento di fedeltà a Elisabetta Farnese e del quale rimane memoria visiva da un'incisione del Perfetti conservata presso l'Archivio di Stato di Piacenza. Altro esempio di cui resta memoria è il catafalco per le esequie di Francesco Farnese eseguito da Edelberto della Nave nel 1727 nel quale, oltre ad ispirarsi al dinamismo verticale del catafalco di Ferdinando Galli Bibiena, riprende pure l'idea di concludere la macchina funebre facendola sormontare da una statua slanciata. Ma come già riferito i seguaci del Bibiena non si limitarono a prender spunto dal modello di Ferdinando per la realizzazione di altri catafalchi, infatti l'idea di estremizzare la verticalizzazione venne applicata pure ad altri apparati liturgici come altari, ancone e facciate di chiese. Ad esempio Andrea Galluzzi ebbe a realizzare un'ancona per una chiesa, plausibilmente di Modena dove il dinamismo verticale si coniuga con la tecnica della veduta per angolo (fig.8). Analoga soluzione architettonica di pura impronta bibienesca è ravvisabile nella facciata della chiesa di S. Raimondo a Piacenza, realizzata dall'architetto e scenografo piacentino Marco Aurelio Dosi e della quale è conservato presso l'Archivio di Stato di Parma un disegno acquerellato, firmato e datato 1731. Sempre in tema di apparati liturgici un interessante confronto con le grandi macchine bibienesche è rappresentato dalla montatura lignea dell'altare maggiore in Santa Maria dei Servi il cui progetto di Maurizio Lottici, riprodotto da un'incisione del 1751 di Antonio Friz, è collocato al Museo Archeologico di Parma. E'recentemente apparsa sul mercato antiquario un'incisione del 1710 che presenta la memoria visiva di un grande catafalco disegnato dal pittore e scultore bolognese Odoardo Orlandi, allievo del Pasinelli, che in questo disegno, di cui è sconosciuta la destinazione realizzativa, mostra di ispirarsi chiaramente alle soluzioni bibienesche (fig.9).
Valgano solo questi pochi esempi a dimostrare come l'influenza di Ferdinando Galli Bibiena abbia inciso profondamente nella società e nella cultura del suo tempo stabilendo una interdipendenza fra pittura, quadraturistica, scenografia, architettura d'inganno e architettura reale che mirava a superare ciò che separa il reale dall'effimero, trasformando luoghi e spazi attraverso espedienti architettonici e scenografici, come la veduta per angolo piuttosto che l'enfatizzazione del dinamismo verticale o ancora la visione a fuochi multipli, che esprimono il suo pensiero teorico facendo in modo che l'osservatore non possa cogliere la realizzazione architettonica nella sua interezza, ma solo una parte di essa, giungendo quindi a inventare e proporre nuove esperienze della sensibilità percettiva.

BIBLIOGRAFIA

G. Cirillo, G. Godi, *La scenografia. L'attività di Francesco e Ferdinando Galli Bibiena alla genesi del '700 piacentino,* in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento,* catalogo della mostra, Piacenza 1979, pp. 90, 103, 104
G. Cirillo, G. Godi, *I Bibiena,* in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento. Architettura, decorazione, scenografia,* Piacenza 1979, pp. 127–141
G. Cirillo, *Architettura dipinta. Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena* Parma 2007
A. Còccioli Mastroviti, *Piacenza 1680-1760. Spazi architettonici spazi dipinti nell'età di Panini,* Piacenza 1993.
A. Còccioli Mastroviti, *Quadraturismo e ornato a Parma e a Piacenza nel Seicento: sviluppo e trasformazione di modelli,* in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento,* vol.II, Milano 1994, pp. 169-181
A. Còccioli Mastroviti, I Bibiena a Parma, in Gazzetta di Parma, Parma, 27 giugno 1994
A. Còccioli Mastroviti, *Galli Bibiena Ferdinando,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* Roma, 1998, pp 652-655
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)*, vol. IV, Piacenza 1999, pp. 494 -522
A. Còccioli Mastroviti, *Momenti, aspetti, protagonisti della decorazione a quadratura nel Ducato farnesiano: il ruolo dei Bibiena,* in *Oratorio del Serraglio San Secondo parmense,* Parma 2000, pp. 69-100
A. Còccioli Mastroviti, *Architectura est scientia aedificandi,* in M. Pigozzi, A. Coccioli Mastroviti, *Prospettiva e Architettura. Trattati e disegni del Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, Piacenza 2004, pp. 41-92

A. Còccioli Mastroviti, *Feste nel ducato di Parma e Piacenza,* in *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale,* a cura di M. Fagiolo, Roma 2007, pp. 83-112
F. Galli Bibiena, *L'Architettura Civile preparata su la Geometria e ridotta alle Prospettive*, *Considerazioni Pratiche,* Parma 1711
F. Galli Bibiena, *Direzioni a Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile, nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle Scienze*…, Bologna 1725
F. Galli Bibiena, *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura. Istruzione a' giovani studenti di pittura e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle Scienze*…, Bologna 1732
G.I. Giorgi, *Censura del dolore, e dell'amore nell'Esequie celebrate con Pompa funebre al Serenissimo Sig. Duca Ranuccio II dalla città di Piacenza nella Chiesa di Nostra Signora di Campagna*…, Piacenza 1695
C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori Bolognesi,* Bologna 1678
C. Mambriani, *Ferdinando e Parma: fonti ed esiti architettonici per un lascito artistico*, in *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa,* Firenze 2002, pp. 131-145
A.M. Matteucci con la collaborazione di Milena Barbieri e Stefania Cattadori, *Architettura, decorazione, scenografia, in Società e cultura nella Piacenza del Settecento,* Piacenza, 1979
A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassicismo,* Torino 1979
A.M. Matteucci, *I Galli Bibiena nell'architettura del Settecento*, in *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi,* Atti del Convegno di Bibbiena (1195), a cura di D. Lenzi, Bibbiena 1997, pp. 35-55
A.M. Matteucci, C.E. Manfredi, A.Còccioli Mastroviti, *Ville piacentine,* Piacenza 1991
A. Masini, *Aggiunta alla Bologna perlustrata*…, Bologna 1690, p. 216
M. Pigozzi, *Ferdinando Galli Bibiena: Varie opere di prospettiva. Traduzione e diffusione di modelli e tipologie in centri e periferie,* in *Il Barocco romano e l'Europa,* Atti dei Corso Internazionale di Alta Cultura, (Roma, Napoli, Catania, 1987), a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1992, pp. 636-659
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. Coccioli Mastroviti, *Prospettiva e Architettura, Trattati e disegni del fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, a cura di Massimo Baucia, Piacenza 2004, pp. 9-39.

Considerazioni sul restauro di Palazzo Paveri Fontana a Caramello

Giorgio Graviani

1 - Palazzo Paveri Fontana, la facciata prima del restauro

2 - Palazzo Paveri Fontana, la facciata dopo il restauro

Già nel 1963 Renato Bonelli scriveva:"il principio fondamentale del restauro, rimasto costantemente a base delle dottrine che si sono susseguite nel corso del XIX secolo, è quello di restituire l'opera architettonica al suo mondo storicamente determinato, ricollocandola idealmente nell'ambiente dove è sorta, e considerandone i rapporti con la cultura ed il gusto del suo tempo; e, contemporaneamente, quello di operare su di essa per renderla nuovamente viva e attuale, quale parte valida ed integrante del mondo moderno. (Renato Bonelli, Il restauro Architettonico, Enciclopedia Universale dell'Arte, voce "Restauro", vol. XI, Firenze 1963)

Palazzo Paveri Fontana a Caramello è una testimonianza emblematica di questo percorso. Il grande complesso monumetale è giunto a noi quando i fasti della originaria funzione di grande villa padronale avevano progressivamente perduto il loro splendore. La villa non fu più abitata dall'inizio del secolo XX attraversando una fase di pericoloso abbandono, durante la quale oltre agli effetti devastanti del tempo, si sono aggiunti atti vandalici che hanno messo in pericolo le parti più significative ed artisticamente rilevanti della costruzione. Di fronte a questa situazione i Marchesi Paveri Fontana hanno operato una scelta coraggiosa e probabilmente in controtendenza rispetto ai dettami dell'attuale mercato immobiliare: hanno deciso di restaurare villa Caramello per fare rivivere le antiche vestigia e restituire l'opera architettonica alla collettività. Volontà che fu accompagnata dalla decisione di allestire nell'ala est, di un corpo accessorio, l'appartamento invernale e alcuni alloggi di supporto quali l'abitazione per custodi e personale ausiliario, scelta che ha consentito l'intervento "leggero" nella parte monumentale e l'indispensabile sorveglianza dell'intero monumento.
Il restauro del Palazzo è iniziato nel 1997 ed è proseguito fino a questi giorni, con lenta costanza, senza alcuna concessione a scelte affrettate o provocate da situazioni contingenti ed improvvise. Sono stati procedimenti faticosi ed impegnativi, ma ben si addicono alla natura stessa dei lavori e consentono un'assimilazione profonda da parte di tutti gli attori del processo. Il monumento è costituito dalla grande villa e da strutture accessorie residenziali e agricole a servizio del fondo di cui ne rappresentano anche il centro geometrico. Nei decenni passati le uniche presenze umane dell'intorno sono state, in periodo lavorativo, i movimenti degli addetti alle coltivazioni che, nel centro agricolo, avevano il deposito dei mezzi d'opera. E' facilmente intuibile che alle normali condizioni di degrado si sono sommate quelle derivanti dall'abbandono o dalla insufficiente sorveglianza e attenzione. Come più volte citato alla fine degli anni '80 si sono registrati anche enormi atti vandalici che sono culminati nella distruzione di tutti gli elementi lapidei dello scalone quali balaustrini, mancorrenti e cartigli. I tanti frammenti, alcuni di peso notevole, hanno poi, nella caduta, danneggiato le strutture murarie quali volte e pianerottoli. La parte più significativa del grande monumento, mirabile espressione del genio del Bibiena, si presentava come un ammasso di macerie e solo parzialmente era leggibile l'impianto scenografico.
Gli interventi eseguiti sono i seguenti:

- OPERE MURARIE. Sono stati consolidati e restaurati molti elementi che compongono la costruzione: Le operazioni eseguite sono tipiche della manutenzione straordinaria, in alcuni punti, soprattutto nei corpi accessori, anche di natura consistente quali il consolidamento delle fondazioni e delle strutture orizzontali. Sempre sono stati conservati gli elementi originali, alcune sostituzioni parziali sono avvenute unicamente nei solai di legno ove i travetti particolarmente ammalorati e irrecuperabili sono stati sostituiti da altri della medesima essenza. Sono stati costruiti vespai aerati lungo tutto il perimetro degli edifici per contenere le conseguenze dell'umidità ascendente, sono stati risarciti tutti gli intonaci, recuperati i serramenti ed eseguite le tinteggiature con calce.
- RESTAURO AFFRESCHI. Si è trattato di una delle parti più complesse e delicate del restauro, la volta della scala secondaria e la galleria del primo piano sono interamente affrescate da F. Bibiena. Preliminarmente sono stati eseguiti i consolidamenti dello strato di intonaco in molti punti pesantemente deteriorato, successivamente sono state effettuate le pulizie profonde con rimozione di alcune ridipinture dell'inizio del '900 che ne alteravano l'insieme. Il lavoro è stato eseguito da ditte altamente specializzate.
- RESTAURO ELEMENTI LAPIDEI. Lo scalone monumentale era totalmente distrutto. Gli oltre 100 balaustrini in pietra, i mancorrenti e i cartigli furono frantumati a colpi di mazza in una incursione vandalica alla fine degli anni '80. La montagna di frammenti è stata selezionata, sono stati individuati gli accoppiamenti, effettuati gli incollaggi con resine e spine di acciaio, rimontati i pezzi e completati con stuccature in malta di calce. L'accurato restauro ha consentito di recuperare oltre il 90% degli elementi originari. Tutti i materiali lapidei sono stati puliti con impacchi di polpa di cellulosa e solventi, lavati con acqua nebulizzata, consolidati e trattati con idrorepellenti ad alta traspirabilità. Particolare attenzione è stata dedicata alla ritonalizzazione delle malte di sigillatura delle fratture.
- RESTAURO PESCHIERA. Nel lungo periodo di abbandono della villa, la peschiera è stata progressivamente riempita di materiale di scarto, terriccio e macerie varie con il preciso intento di eliminare il bacino. Il suo ripristino è stato operato liberando tutto l'invaso dai materiali impropri, restaurando le numerose volte perimetrali in mattoni. Si è proceduto anche al recupero delle scale d'accesso trasformate in scivoli per consentire il passaggio dei mezzi agricoli. E' stato ricostruito il coronamento e ripristinati i balaustrini che compongono il parapetto.

I lavori descritti hanno consentito di recuperare in modo significativo una delle testimonianze più alte e illuminate delle grandi residenze settecentesche.

Desidero esprimere un ringraziamento a tutte le ditte che, in forme diverse, hanno contribuito a raggiungere questo felice risultato.

3 - Palazzo Paveri Fontana, lo scalone parzialmente distrutto

4 - Palazzo Paveri Fontana, lo scalone, particolare dopo il restauro

Le Ditte che si sono alternate nel cantiere sono le seguenti:

ALEF. Restauri affreschi, Parma
ARCHE' RESTAURI, Parma
ARTARREDO, Piacenza
BAFFONI ENRICO, Restauro e decorazioni, Torino
BRAVI LUCIA, Calendasco (Piacenza)
BRICCHI MAURIZIO, Sarmato (Piacenza)
BUSSANDRI GIANPIETRO, Fiorenzuola d'Arda (Piacenza)
CHIAPPONI E PAVESI, Castel San Giovanni (Piacenza)
COSTRUZIONI CASELLA, Fossadello di Caorso (Piacenza)
DALLAGIOVANNA RICCARDO, Castel San Giovanni (Piacenza)
DELLA VOLPE LAURA, Soragna (Parma)
DE VITA ALESSANDRA, Massa Marittima (Gosseto)
FAVARI MICHELA, Piacenza
FINARDI E PANIZZARI, Sarmato (Piacenza)
FRESIA GIOVANNA, Milano
GAMBAZZA SARA, Brugherio (Milano)
MAFFI F.LLI, Sarmato (Piacenza)
NASTRUCCI DANIELE, Caorso (Piacenza)
PEROTTI MARMI, Piacenza
RIDENTI DANIELA, Piacenza
T.S.A, Padova
ZUCCOLI PIERO, Mantova

5 - Palazzo Paveri Fontana, la peschiera prima del restauro

6 - Palazzo Paveri Fontana, la peschiera dopo il restauro