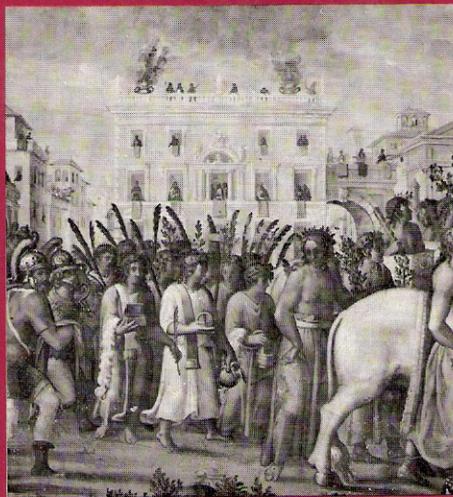


RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE
Rivista quadrimestrale / anno 1990
La Nuova Italia Scientifica

41-42

La materia e il colore nell'architettura romana tra Cinquecento e Neocinquecento

Storia e progetto



Colori di Roma

Elisabetta Pallottino

*Quindici anni di ricerche sull'aspetto originario
delle facciate storiche: appunti e note riassuntive
per una storia dei rivestimenti e dei colori
dell'architettura romana*

PREMESSA

Sul «colore di Roma», si possono registrare quindici anni di discussioni tra storia e restauro, nell'ambito di numerosi convegni promossi in nome della tutela e del recupero delle facciate storiche e sulle pagine di una bibliografia ormai piuttosto ricca e diversificata¹.

È stato un tema di grande successo, a volte soprattutto giornalistico, che dal ruolo di «curiosità romana» o di tassello erudito degli zibaldoni locali si è spostato², negli anni Settanta, al centro delle discussioni metodologiche sul restauro. Se, da quel particolare e circoscritto contesto romano, la discussione ha ereditato il suo titolo deviante di «colore di Roma»³, essa negli ultimi dieci anni ha però contribuito in modo determinante ad una nuova impostazione filologica della manutenzione, fondata sul recupero critico delle tecniche e dei materiali della tradizione⁴.

L'interesse per questo tema è stato accompagnato da uno sforzo molto lucido, anche se contingente e a volte episodico, di costruire un sistema di riferimenti storici in un campo, quello tecnico, che dalla storia era stato recentemente molto trascurato.

I risultati sono stati rilevanti proprio nel contesto delle discipline legate al restauro dove le ricerche sulle finiture originarie sono servite a dimostrare l'astrattezza di alcune posizioni conservative e l'impostazione spontaneistica di

molti interventi. Nonostante qualche sporadica riserva sulla utilità di queste indagini e sulla loro possibile strumentalizzazione, tutti sembrano comunque essere finalmente d'accordo nell'affermare che ricerca, da un lato, e obiettivo dell'intervento, dall'altro, non sono necessariamente coincidenti.

Lo studio di tecniche esecutive e modi espressivi nei rivestimenti storici potrebbe a questo punto aspirare a compiere un percorso autonomo rivolto alla storia più che al restauro; assimilabile, per fare un esempio, più che alla struttura di una singola relazione tecnica, ai metodi di scrittura della storia di un genere. Tutti gli scritti di questi ultimi anni in materia di «intonaci colore e coloriture» hanno contribuito infatti a incentivare l'interesse per un oggetto di studio storico finora ignorato, ma, necessariamente, nell'andamento tipico che caratterizza le ricerche propedeutiche — come era, come è, come meglio dovrà essere —, hanno utilizzato questo tema in modo strumentale, lasciandosi dietro le spalle un campo molto vasto di approfondimenti ancora inevasi.

Gli storici, già sensibili agli esiti di questo dibattito sulla configurazione attuale delle fabbriche cittadine, hanno raccolto molti degli stimoli provenienti da questa nuova letteratura e si sono dimostrati interessati soprattutto al significato puramente conoscitivo di questi lavori e alla loro influenza sulla comprensione

del linguaggio architettonico⁵. Per la prima volta essi potranno utilizzare in modo sistematico una nuova fonte di tipo archeologico — lo studio diretto della materia delle superfici — e acquisire, dalle analisi propedeutiche al restauro, una serie di informazioni non altrimenti rilevabili, come è già avvenuto in altri campi della storia dell'arte.

I dati in nostro possesso sono ancora troppo esigui perché si possa passare a una ricostruzione della storia dei rivestimenti e dei colori romani. Troppi sono gli argomenti ancora in discussione e gli interrogativi irrisolti perché le storie divaricate di ogni fabbrica, le intenzionalità e le realizzazioni dei committenti e degli architetti, gli effetti delle lente trasformazioni manutentive o degli improvvisi interventi normativi, le complesse interrelazioni tra modelli e edifici ordinari, possano trovare una sia pure parziale sintesi. Ma questa circostanza non impedisce tuttavia di selezionare la bibliografia di questo ultimo decennio per isolare dal più generale dibattito sulla manutenzione soltanto quelle informazioni che puntualmente riguardano materiali e colori delle fabbriche romane. Con l'intento di ricomporle in un resoconto interlocutorio al quale si affida il compito di mettere in evidenza proprio i vuoti, i salti e i nodi controversi. Una ricomposizione che, per essere provvisoria e consapevolmente semplificata, si presenta necessariamente sotto forma di cronaca tendenziosa in cerca di precisazioni e di approfondimenti.

1. AUTENTICITÀ E ARTIFICIO: DALLA PIETRA, AGLI STUCCHI, ALLE COLLE, AL «COLOR TRAVERTINO».

I famosi e spesso contraddittori⁶ riferimenti albertiani ai requisiti ottimali della parete continua, tutta ugualmente monolitica nelle ossature come nei tamponamenti, riportano prevalentemente indicazioni di tipo strutturale e tecnico⁷. Diversi materiali infatti potrebbero realizzare efficacemente quella struttura regolare che viene auspicata nel terzo libro del *De re aedificatoria*. Ma se passiamo alle pagine dedicate alla *concinntas*, l'«optimum» strutturale si manifesta nella descrizione del suo corrispondente «ornamentale». I materiali prescelti sono di «qualità pura, candida, trasparente» come il marmo⁸. Sull'ideale costruttivo non sembrano esserci dubbi: ragioni strutturali, qualità visive e modello antiquario concorrono indissolubilmente alla definizione della migliore parete possibile.

Se ci fermiamo a questo punto nella lettura del testo albertiano, ci troviamo di fronte

proprio a questo muro ideale, continuo e al tempo stesso articolato nelle diverse ossature, ripartito e decorato dalla griglia dell'ordine, marmoreo. Ad accentuare la distinzione tra rinforzi murari e tamponamenti, che pure viene proposta nel *De re aedificatoria*, si può pensare anche ad altre interpretazioni, come vedremo più avanti, ma il muro interamente in pietra da taglio, possibilmente monolitico, nel quale le scansioni non sono evidenziate per contrasto, rimane comunque il traguardo più ambito di tutta l'architettura classicista. Lo stesso Alberti si preoccupa di indicare la strada più breve per raggiungerlo, quando descrive gli attributi decorativi degli intonaci marmorei⁹.

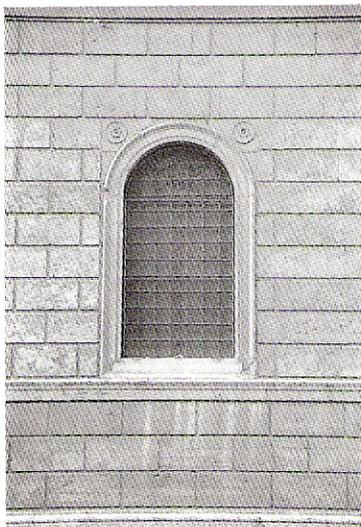
A Roma non mancheranno gli espedienti messi in atto per avvicinarsi a questo modello che continuerà ad essere propagandato anche da tutta la trattatistica vitruviana. Nell'impossibilità di realizzarlo, saranno proprio i rivestimenti mimetici a scrivere la storia delle sue effettive manifestazioni. Nelle facciate in conci o bugne di travertino delle chiese sistine, della Cancelleria e del Palazzo Giraud-Torlonia¹⁰ e più tardi quasi sempre soltanto nelle facciate delle chiese, l'idea della struttura monolitica marmorea si materializzerà nel rivestimento in lastre sottili di travertino. Ma quando questo non sarà economicamente possibile, per molta parte del Cinquecento, sulle facciate scandite dall'ordine ma anche su quelle che ne fanno a meno, si affiderà, con una ulteriore diminuzione materica, al rivestimento in intonaco pregiato il compito di esprimere l'idea di struttura e decorazione.

Così, soprattutto nell'edilizia residenziale e nelle ville, dove è più consapevole e intenzionale l'emulazione della materia pregiata degli antichi, gli stucchi con polvere di marmo o di travertino e con calce di buona pietra¹¹ rivestono un ruolo primario nella definizione delle facciate e nella decorazione delle pareti, siano esse lisce, bugnate, graffite o decorate a rilievo.

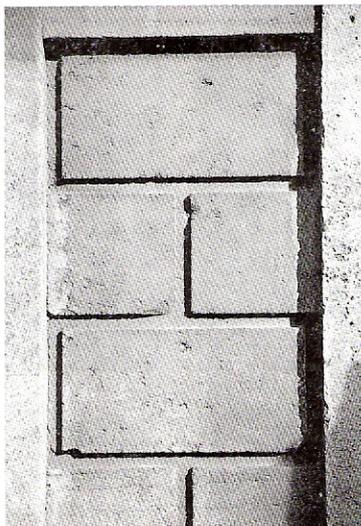
Per alcuni di questi edifici, nonostante la loro apparenza attuale, gli indizi materiali o le prove documentarie sono tali da autorizzarci a immaginare, sui fronti esterni, chiarore e luce.

A Villa Madama¹² e a Villa Lante¹³, e più tardi, nel cortile e nel ninfeo di Villa Giulia¹⁴ e sui fronti in rilievo della Casina di Pio IV e di Villa Medici, gli edifici suburbani ricorrono con frequenza allo stucco, steso sulla muratura intonacata in calce e pozzolana.

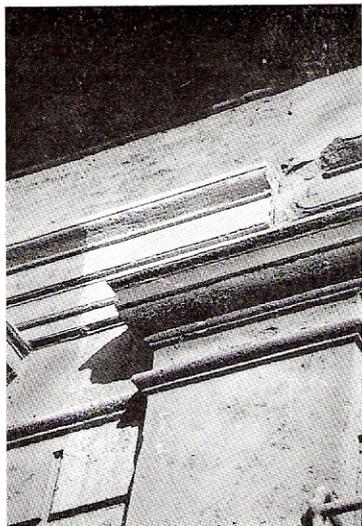
Già nel Cortile del Belvedere, i diversi materiali messi in opera nell'ala bramantesca do-



1. Roma, Palazzo della Cancelleria. Il bugnato in travertino della facciata (foto P. Lattanzi).

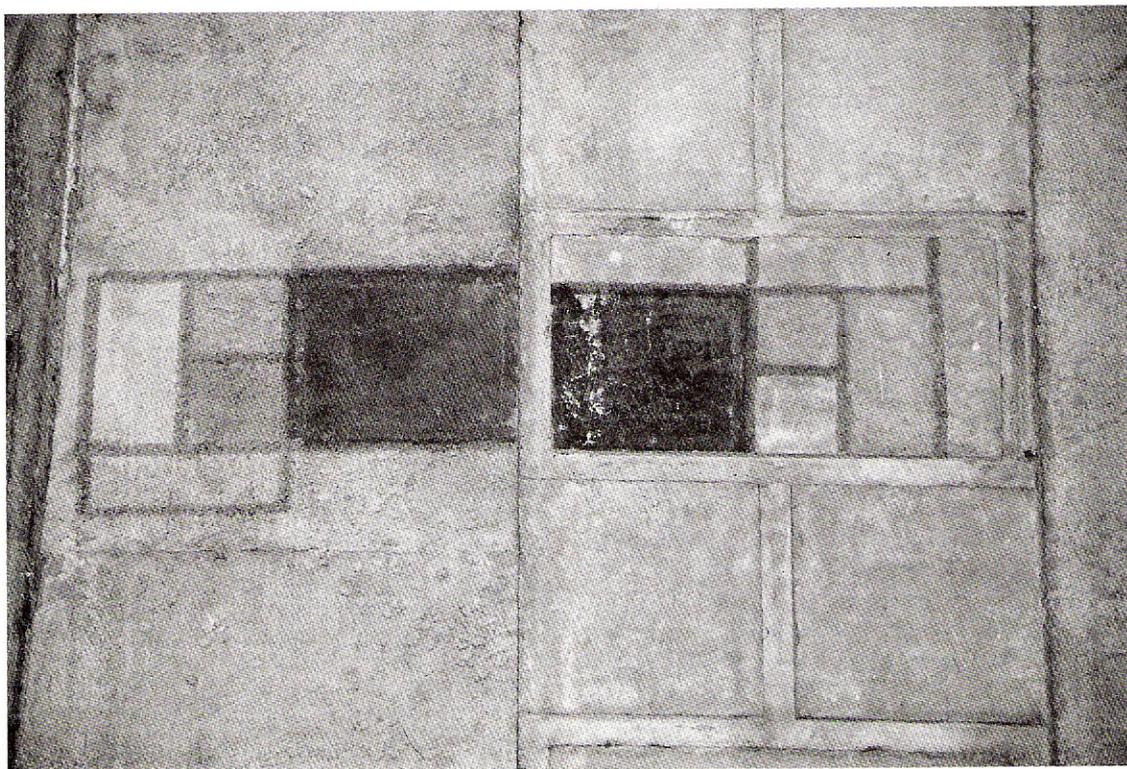


2. Roma, Palazzo Massimo alle Colonne. Particolare del bugnato in travertino della facciata.



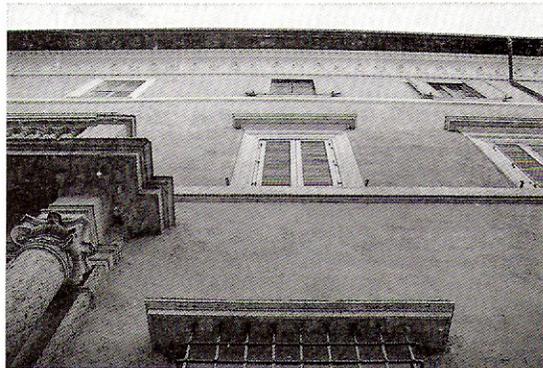
3. Roma, Palazzo Massimo alle Colonne. Particolare della facciata: saggio di pulitura del travertino.

4. Roma, Palazzo Massimo alle Colonne. Particolare della parete destra del portico: saggi di pulitura (ICR) della lesena e del bugnato (foto P. Lattanzi).



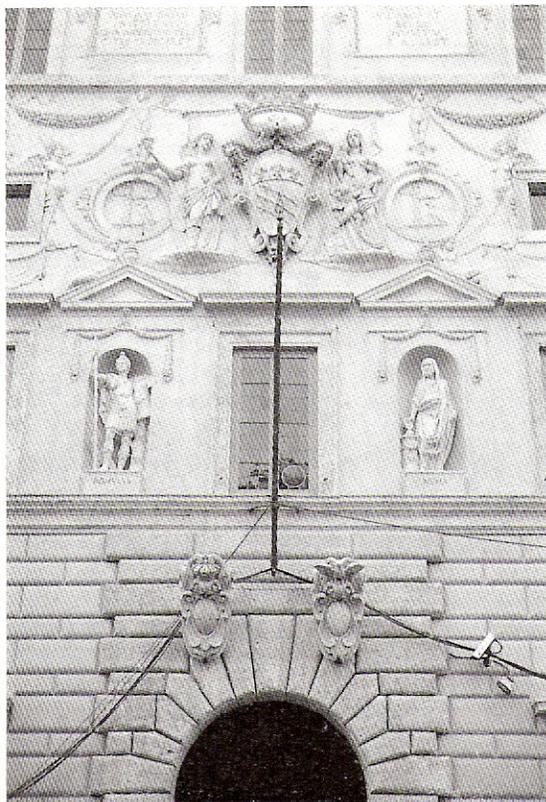


5. Roma, Palazzo Lancellotti a piazza Navona. Particolare del bugnato di facciata, rivestito in origine con una colla di stucco di travertino.

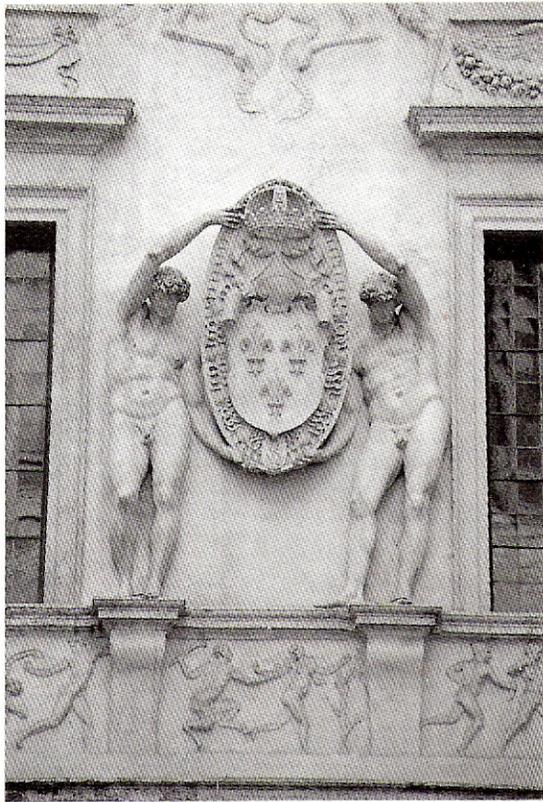


6. Roma, Palazzo Lancellotti ai Coronari. Particolare della facciata, rivestita in origine con una colla di stucco di marmo.

7. Roma, Palazzo Spada. Particolare della facciata con decorazioni in stucco di marmo. Il recente restauro ha mortificato l'apparenza lapidea dello stucco sotto uno strato di tinta (foto P. Lattanzi).



8. Roma, Palazzo Spada. Particolare della parete nord del cortile, con decorazioni in stucchi di marmo. I recenti restauri hanno restituito agli stucchi il loro aspetto originario, privo di tinteggiature coprenti.



vevano servire soltanto, con tutta probabilità, a *garantire* la solidità della fabbrica ma non ad *esprimerla* visivamente, come dimostrerebbe il ricorso allo stucco sottile steso sulle cortine laterizie dell'ordine e delle pareti e testimoniato retrospettivamente dai documenti dei lavori ligoriani¹⁵.

Molta parte dei cortili dei palazzi cittadini subiscono lo stesso trattamento¹⁶ e sui fronti esterni le bugne in stucco di travertino di Palazzo Massimo, di Palazzo Lancellotti e di Palazzo Delfini¹⁷ ripropongono l'immagine biancheggiante della Cancelleria, mentre il repertorio della scultura antica si trasferisce nei rilievi in finta pietra di Palazzo Branconio, della Casa Crivelli e di Palazzo Spada.

Tutta la decorazione graffita dei prospetti di case e palazzetti non fa altro che rifarsi, proprio in virtù dei materiali che compongono l'ultimo strato destinato alla graffitura figurata (calce, polvere di pietra o sabbia chiara), al modello materiale della pietra bianca. E alla stessa pietra della scultura e dei bassorilievi si richiamano, in una declinazione bidimensionale, i numerosi monocromi parietali che rinnovano le facciate di molta edilizia più antica, valorizzata in questo modo, come anche nel caso dei graffiti, dai nuovi proprietari della classe media¹⁸.

Tra le facciate più sobrie, che non presentano decorazioni, né ordini, né rilievo di bugne o di ornamenti scultorei, si prevedono rivestimenti in finta pietra, come sulle pareti esterne del Palazzo Caetani, del Quirinale, del Palazzo Vaticano, del Palazzo Lancellotti ai Coronari e forse della Sapienza¹⁹. Quasi tutti esempi tardi, questi ultimi, che invitano però a considerare più attentamente l'esistenza o meno di precedenti inizio secolo. In mancanza di prove materiali o documentarie che dimostrino il contrario²⁰, possiamo ipotizzare che nei casi di rivestimento superficiale in stucco, sia dei diversi elementi architettonici che delle stesse pareti, non fosse prevista una ulteriore tinteggiatura. Il colore, quindi, in accordo con le finalità ricercate, doveva essere proprio quello dell'impasto petrigno nelle diverse gradazioni del bianco di calci e inerti²¹.

Ma lo stesso risultato di mimesi della pietra poteva essere raggiunto anche con altri espedienti, simili ma più poveri. Se, almeno fino alla fine del terzo decennio del XVII secolo, il ricorso a stucchi e a intonaci pregiati, senza l'aggiunta del colore, sembra essere ancora, soprattutto nelle ville, in pieno rigoglio, alle colle di stucco di marmo o travertino si affiancano, secondo la documentazione di cantiere, altri tipi di colle, come la «colla alla geno-



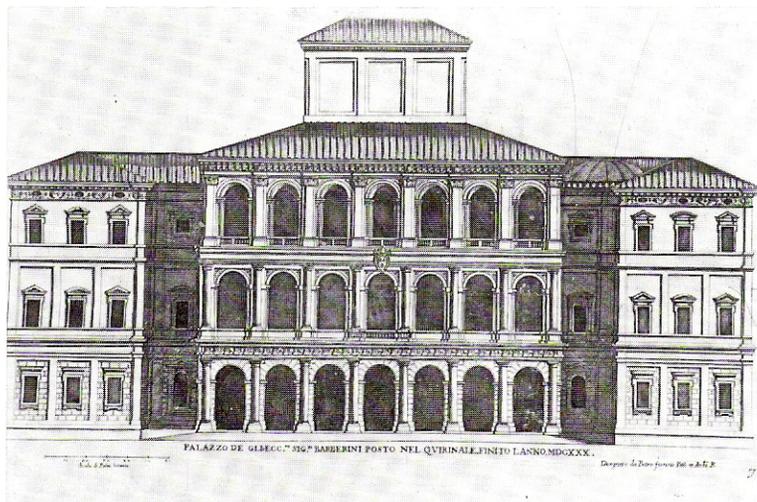
9. Roma, Casa in via della Maschera d'Oro. Particolare della decorazione a graffito.

Si chiamano Liberti
Viano to. Si chiama

10. Roma, Casa in via della Maschera d'Oro. Particolare della decorazione a graffito (foto P. Lattanzi).



11. La facciata principale di Palazzo Barberini (da P. Ferrerio e G. B. Falda, *Palazzi di Roma...*, Roma 1655). Alle tradizionali contraffazioni della pietra realizzate con lo stucco di marmo o travertino si affianca una nuova simulazione più povera: quella ottenuta con la «colla brodata» che riveste i fondi delle ali del palazzo.



vese» o la «colla brodata»²². Documentate a partire dagli anni '80 del Cinquecento²³, sono sicuramente meno costose²⁴ delle precedenti ma mantengono, grazie al loro impasto di calce e sabbia chiara, analoghe caratteristiche cromatiche e possono anch'esse permettersi di fare a meno della tinteggiatura²⁵. Emblematico a questo proposito il rivestimento di Palazzo Barberini che potrebbe da solo intitolare uno degli ultimi capitoli di una storia cromatica tutta giocata paradossalmente proprio sull'assenza delle tinteggiature²⁶. Nei rivestimenti in stucco di travertino dei pilastri e degli strombi del loggiato, in stucco di marmo delle lesene delle ali e nelle colle brodate dei fondi, ritroviamo la tradizione cinquecentesca degli intonaci a finta pietra. Anche lo stucco di «polvere di travertino e terra roscia», che riveste le partiture ai fianchi della loggia e della retro-

stante facciata in cortina, potrebbe alludere al colore dei preziosi marmi mischi, come più esplicitamente avviene con la «colla di porfido» della «Fontana in mezzo... (al)... nicchione»²⁷. Nel contesto particolare di questo palazzo suburbano le simulazioni dei materiali pregiati cominciano a perdere il loro carattere strettamente mimetico e si dispongono a favorire i giochi naturalistici dell'allusione.

Se si prosegue ancora lungo la discesa verso la più povera tra le simulazioni della pietra, a parte il caso degli affreschi policromi che mantengono comunque un carattere prestigioso, è al colore — e in particolare al colore del marmo o del travertino — che spetta il compito di parafrasare in ultima analisi il modello lapideo. Dalla metà del Seicento in poi, saranno queste infatti le tinteggiature più diffuse dell'architettura barocca romana²⁸, ma sui loro



12. La Chiesa dell'Assunta a Ariccia (da G. B. Falda, *Nuovo teatro...*, II, 14, Roma 1667). Sui esterni della chiesa berniniana, il compito di realizzare l'apparenza lapidea è riservato alla tinteggiatura: al colore del travertino sugli elementi dell'ordine e al bianco sui fondi.

precedenti cinquecenteschi pesa l'ipoteca di un'assenza di documentazione che impedisce di valutarne l'effettiva diffusione²⁹. È plausibile che, già nel primo Cinquecento, l'edilizia ordinaria, quando non poteva permettersi il ricorso alla decorazione graffita o monocroma, venisse semplicemente imbiancata, così come si farà più tardi, con la semplice stesura di una o più mani di calce³⁰. Ma forse anche altri edifici, sulle cui finiture originarie purtroppo non possiamo dire molto, potrebbero aver adottato la semplice tinteggiatura per guadagnarsi purezza e candore. Questo tipo di finitura non può essere escluso, ad esempio, per quelle fabbriche — come il Tempietto di S. Pietro in Montorio o il Palazzo Stati-Maccarani³¹ — che difficilmente offrivano alla vista l'intonaco in calce e pozzolana delle loro arricciature. Anche se quello stesso intonaco, rivestito in parete (oltre che sugli elementi dell'ordine o sulle modanature) con lo stucco liscio, avrebbe espresso con maggiore congruenza la loro aspirazione all'evocazione dei materiali antichi.

Ma lo stucco, le colle o eventualmente il colore venivano stesi soltanto sulla muratura intonacata? Diversi supporti murari potevano essere destinati al rivestimento, e ancora una volta a finta pietra³². Trattandosi generalmente di peperino e laterizio, la nostra attenzione si sposta sul rovescio della medaglia. Fino a che punto ha avuto seguito, durante il Cinquecento, anche un altro ideale di struttura e decorazione, oltre a quello che abbiamo appena descritto? Se, come è ovvio, non abbiamo dubbi sulla diffusione di murature rivestite in peperino e in laterizio, e sulla loro rispondenza ai requisiti dell'apparecchio regolare raccomandato dall'Alberti, diverso è il discorso sul riconoscimento del loro valore «ornamentale».

2. AUTENTICITÀ E ARTIFICIO: DALLE CORTINE LATERIZIE, ALLE COLLE SEGNALE A MATTONE, AL «COLOR CORTINA»?

«...ho osservato che in molti monumenti dell'antichità, e specialmente in quelli della via Appia, si trovano diversi tipi di mattoni, di dimensioni grandi e piccole, utilizzati in modi svariati: e non credo che tali variazioni si debbano solo a convenienza pratica, bensì riflettano la sollecitudine dell'architetto nel realizzare tutto ciò che si potesse concepire come esteticamente gradevole e armonioso». «Non modo... ad utilitatem, verum... ad gratiam aptum»³³, scrive più esattamente l'Alberti, ma non si può negare che questo sia un riconoscimento dubitativo e ben più tiepido di quello riservato al marmo in tanti altri pas-

si del suo trattato³⁴. Analoghe incertezze o pronunciamenti non del tutto espliciti caratterizzeranno anche la trattatistica vitruviana.

Stando alla letteratura architettonica, il modello «ornamentale» di parete in laterizio, con o senza ordini, non sembra riscuotere gli stessi consensi dell'ideale marmoreo. D'altro canto gli edifici realizzati, a Roma, sembrerebbero contraddire questo assunto: la fodera in mattoni, più o meno accurata, è forse il materiale più tipico delle facciate dei palazzi del primo Cinquecento³⁵, e compare anche in qualche esempio di architettura religiosa³⁶. Ma lo sfruttamento delle cortine, la cui prestazione strutturale in funzione di involucro è più che soddisfacente, potrebbe anche corrispondere soltanto ad una esigenza pratico-costruttiva, già perseguita dai Romani, senza ricercare affermazioni in campo estetico. Un rivestimento coprente a imitazione della pietra, diverso a seconda delle diverse realizzazioni del supporto laterizio, avrebbe potuto provvedere a separare funzione e rappresentazione, favorendo quest'ultima, nello spirito tutto classicista della simulazione visiva. Una parte dell'architettura romana rinascimentale avrebbe raggiunto con questo espediente, che in alcuni casi può essere testimoniato nonostante l'apparenza attuale³⁷, quella continuità muraria plastica e quella ricchezza di materie e di decorazione che corrispondono esplicitamente ai suoi intenti. La realizzazione tecnica di rivestimenti su laterizio è sempre possibile sia che si tratti di semplice tinteggiatura sulle cortine tagliate, di stucco sottile sulle cortine più o meno arrotate o di intonacatura stuccata sulle fodere più rustiche³⁸. Ipotizzare l'esistenza di finiture di questo tipo, capaci di simulare con efficacia la pietra, permetterebbe di rispondere in modo convincente agli interrogativi sulla configurazione originaria di alcuni edifici dall'apparenza incongrua: come la Farnesina del Peruzzi³⁹, con le sue inaspettate ordinanze in mattone e peperino su sfondo decorato in terretta, o come alcune fabbriche sangellesche che espongono, insieme con la cortina laterizia, anche le tracce, molto poco decorose, del meccanismo costruttivo o dell'assemblaggio irregolare dei materiali⁴⁰. Gli esempi controversi sono numerosi e molti si riferiscono, in maniera altrettanto problematica, alle superfici in peperino che risultano anch'esse fortemente indiziate: le caratteristiche di accentuata deperibilità di questo materiale e i suoi scarsi requisiti espressivi ne rendono l'esposizione intenzionale a faccia vista ancora più improbabile, come è stato più volte osservato a proposito di Palazzo Jacopo da Brescia o della Villa Lante⁴¹.

Ma la questione è aperta, è stata dibattuta frequentemente in questi ultimi anni, e non ha raggiunto ancora una sufficiente chiarificazione. D'altra parte è molto improbabile che si possa arrivare a una soluzione unica e definitiva, in presenza di dati così limitati sul piano strettamente materiale e così ambigui sia dal punto di vista lessicale che da quello iconografico. Rimangono comunque in discussione, anche se entrambe difficilmente generalizzabili in mancanza di elementi più sicuri, le due ipotesi contrastanti sull'esistenza o meno di un rivestimento ulteriore delle fodere in cotto o in peperino⁴². Come rimane importante questo dibattito per capire il valore espressivo affidato a questi materiali, da verificare anche attraverso lo studio delle imitazioni con l'intonaco o con il colore, che altro non potevano essere se non dichiaratamente intenzionali.

Confrontare a questo punto la frequenza delle superfici a finta pietra con l'esiguità di quelle che invece simulano la cortina, potrebbe costituire un nuovo percorso interpretativo per affrontare il problema in questione. Nelle architetture della prima metà del Cinquecento, gli

sfondati in colla segnata a cortina di Palazzo Ossoli sembrano essere, insieme con quelli del secondo ordine della facciata di Villa Giulia⁴³, le principali eccezioni ancora oggi visibili all'impero altrimenti incontrastato dei rivestimenti in finta pietra. Inoltre, per passare a simulazioni cromatico-figurative, nelle facciate affrescate, il ricorso al motivo della cortina laterizia risulta, stando ai dati finora conosciuti, pressoché equivalente alla rappresentazione dei partiti lapidei; ma, nel loro insieme, le decorazioni ornamentali, se si considerano anche i graffiti e gli affreschi monocromi, propongono indubbiamente una netta prevalenza di edifici in finto marmo⁴⁴.

Per ultimo, come già detto a proposito del color travertino, non restano testimonianze documentarie, a nostra conoscenza, di «imbiancature» in color mattone. Ma questa volta è una latitanza che non può dipendere dal silenzio delle fonti sulle operazioni di coloritura. Fino alla fine del XVII secolo, infatti, mentre cominciano ad accumularsi gli esempi di tinteggiature color del marmo o del travertino e nonostante la progressiva affermazione di rivestimenti in vera cortina più o meno pregiata, il colore del laterizio non sembra partecipare alla definizione cromatica dei prospetti romani⁴⁵.

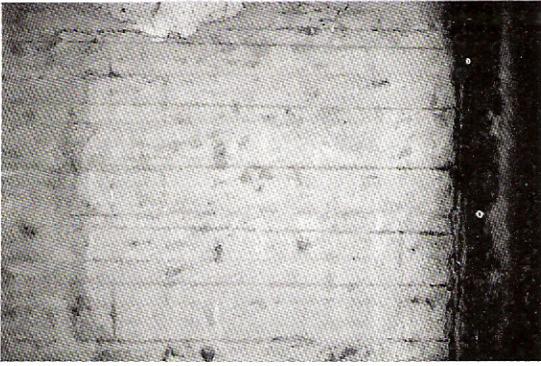
13. Roma, Palazzo Ossoli. Particolare della facciata e del suo attuale rivestimento in colla a finta cortina (foto P. Lattanzi).



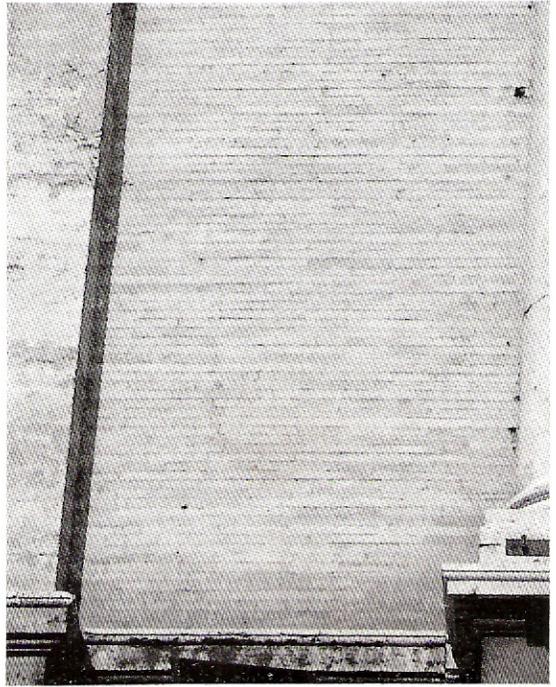
3. LE BICROMIE ROMANE TRA SEICENTO E SETTECENTO.

Nel febbraio del 1693, al termine di una serie di lavori di sistemazione voluti da Innocenzo XII al Campidoglio, il Palazzo Nuovo⁴⁶, a quasi quarant'anni dalla sua costruzione, viene finalmente ultimato anche nelle finiture: le specchiature del secondo ordine sopra il portico e gli sfondati al pian terreno — replica tardiva ma anche costruttivamente fedele del prospiciente Palazzo dei Conservatori — si presentano in tutta la perfezione della fodera laterizia tagliata, a mattoncini chiari e apparentemente priva di giunti, tanto accurata da far pensare a una unica lastra di pietra. È la risposta più vicina all'aspirazione verso una fabbrica interamente in travertino, ideale costruttivo e formale tante volte perseguito fin dal secolo precedente e non sempre realizzabile: in sostituzione della pietra calcarea vera e propria, quale migliore apparecchio murario di questa cortina «invisibile», magari da mimetizzare ulteriormente con una velatura color travertino come forse era stato fatto, già all'epoca della sua costruzione, nel portico interno del Palazzo dei Conservatori⁴⁷?

Ma questa volta possiamo essere sicuri che non si vuole ottenere il risultato plastico di una parete continua appena scolpita dalle



14. Roma, Palazzo del Museo Capitolino. Particolare della parete del portico: saggio di pulitura della cortina laterizia. Si noti lo sfalsamento tra il reticolo dei veri giunti sottilissimi della cortina tagliata e quello dei finti giunti dipinti del suo rivestimento in color mattone.



15. Roma, Palazzo del Museo Capitolino. Particolare della facciata: si noti lo sfalsamento tra i veri giunti sottilissimi della cortina laterizia tagliata e i finti giunti incisi rimasti a testimoniare l'antica presenza di un rivestimento «segnato» a mattoni.

membrature dell'ordine: gli imbiancatori intervengono a completare la fabbrica e, nei documenti, la descrizione del loro lavoro menziona una colorazione a mattoni, destinata a differenziare nettamente ordinanza e sfondato. Al Palazzo Nuovo, come al Palazzo Vecchio (Conservatori) e al Palazzo Senatorio, sottoposti anch'essi al rinnovamento delle finiture, tutti gli elementi dell'ordine sono tinteggiati del colore del travertino e valorizzati dalla battitura «a mò di gretoncini»; e «à tutto il muro delli Fondi» si danno due mani di «colore di Cortine» successivamente segnato, con l'ausilio del filo a piombo, «a uso di mattoni»⁴⁸. 2 424111

Le superfici del Palazzo del Museo, sulle quali oggi sono ancora nettamente visibili tracce di tinteggiatura a finto mattone e di segnatura incisa⁴⁹, risultano per molti versi estremamente significative. Dimostrano infatti in maniera convincente la possibilità tecnica di un rivestimento delle cortine tagliate, a conferma delle ipotesi avanzate nel paragrafo precedente e in tutto questo numero sulle finiture del laterizio. Inoltre, la descrizione della loro tinteggiatura tardo secentesca, e di quella analoga sul Palazzo di fronte, costituisce uno dei primi casi documentati di color mattone, dopo gli esempi di supporti laterizi tagliati, nascosti e contraddetti da coloriture marmoree come all'interno dei Conservatori o nel cortile della Sapienza⁵⁰.

Comincia così, con la replica della cortina

nel finto apparecchio in mattoni, la fortuna del color laterizio che, al suo diffondersi a larga scala, assume una tonalità rosata e molto chiara. È lo stesso tono che si ritrova sugli strati di tinteggiatura ormai frequentemente riportati in superficie dai saggi di pulitura che precedono restauri e manutenzioni di facciate storiche. Strati che corrispondono, nella maggioranza dei casi, proprio a quel periodo, inaugurato dalle ultime finiture del Palazzo Nuovo, che va dalla fine del Seicento alla fine del secolo successivo, quando si diffonde una tonalità più cupa di color mattone⁵¹.

Nei documenti di cantiere, negli stessi anni e soprattutto intorno al secondo quarto del Settecento, questo colore, nelle sue diverse tonalità, viene chiamato «color rossino (o rosino) di mattone» o «color di cortina chiara» o, più raramente, «colore di mattoni oscuro». Testimonianze dettagliate del suo impiego sono nelle carte del Palazzo della Consulta, costruito ex novo per conto del papa Corsini tra il 1732 e il 1737, e in quelle del Palazzo Corsini, realizzato per il cardinal nipote Neri, tra il 1736 e il 1770: in entrambi gli edifici il Fuga propone la bicromia color travertino e color laterizio per distinguere gli elementi dell'ordine dalla parete muraria⁵². Tra il 1720 e il 1735 in altre fabbriche, sottoposte al rinnovamento della tinteggiatura, si scelgono gli stessi colori: «rossino» al Palazzo del Bufalo — della Valle e «color di mattoni» sulle cortine rustiche

della facciata del Palazzo Veralli in Piazza Colonna⁵³. Nel corso del secolo, si continua a simulare il laterizio e non soltanto con il semplice colore: al Palazzo Chigi Odescalchi, dove il Bernini aveva realizzato una facciata bicroma, ricorrendo al travertino e al color travertino per le membrature e i bugnati delle ali e alla vera cortina in vista per gli sfondati, il Salvi raddoppia il fronte sulla piazza e replica la cortina con una colla segnata e tinteggiata⁵⁴. Fino alla negazione stessa delle intenzioni berniniane che si manifesta nel 1771, quando, durante i lavori di imbiancatura alla Chiesa dell'Assunta di Ariccia, l'originario monocromo bitonale della fabbrica, interamente chiaro, viene trasformato nella bicromia color travertino e «colore cortina patinato», e il peperino di alcuni elementi architettonici, volutamente negato in origine dal rivestimento in color travertino, viene messo in evidenza con una tinteggiatura che ne ricalca il colore naturale⁵⁵.

Allo stesso periodo — dalla fine del Seicento alla fine del Settecento, secondo i dati finora accertati — si deve far risalire anche la diffusione di una diversa bicromia, scollata questa volta dalla verosimiglianza costruttiva, che sostituisce in qualche caso i precedenti monocromi marmorei e riveste molte nuove fabbriche civili e religiose. Una coppia cromatica inedita che, adeguandosi probabilmente alla moda europea, unisce il tradizionale color travertino dell'ordine con le specchiature in «color celestino»: così sul fronte del Convento di S. Carlino su via delle Quattro Fontane (1710-11) che nel corso del primo intervento borrominiano era stato rivestito dalla colla brodata⁵⁶ e, per mano del Raguzzini, sulle pareti stuccate a finto marmo nel cortile di Villa Giulia (1727)⁵⁷; così anche sulle facciate, pure tra loro molto diverse, della Palazzina Spada (1687), del demolito Palazzo della Dogana (1693 ca.), del S. Michele (1693-94)⁵⁸, della cantonata di S. Maria Maddalena (1698)⁵⁹, del Palazzo Testa-Piccolomini alla Dataria (1718-19)⁶⁰, della Manica Lunga dello Specchi (1724) e delle Scuderie Pontificie del Fuga (1730-31) al Quirinale⁶¹, del valvassoriano Palazzo Doria Pamphilj (1731-34)⁶² e della Chiesa dei Ss. Celso e Giuliano in Banchi (1733-36)⁶³; così infine, per tutto il secolo, su gran parte del patrimonio immobiliare del Capitolo di S. Pietro, campione significativo dell'edilizia romana, e in molte altre case⁶⁴. Con una certa regolarità, verso la metà del Settecento, la bicromia color celestino/color travertino lascia il posto a un analogo accoppiamento cromatico, nel quale al celestino degli sfondati si sostituisce un più etereo «color d'aria», che avrà

successo almeno fino alla fine del secolo⁶⁵.

L'adozione delle due diverse bicromie citate (color travertino/color cortina e color travertino/color celestino) non esclude la permanenza della più consolidata monocromia bitonale del color travertino, in accoppiamento con il bianco o con diverse sfumature dello stesso colore della pietra romana. Quest'ultima, erede povera del monocromo materico cinquecentesco e protagonista delle scelte coloristiche del secondo Seicento romano, si affianca alle altre bicromie in una compresenza ben esemplificata dalla triplice proposta del Fuga per la piazza del Quirinale⁶⁶.

Più limitata sembra essere invece, tra fine Seicento e primo Ottocento, la scelta cromatica nei prospetti dell'edilizia ordinaria, dove il colore del mattone negli sfondi non compare mai (almeno fino al primo decennio del XIX secolo) e dove si alternano soltanto la classica bicromia sui toni del color travertino e soprattutto la nuova fortunata predilezione per il color celestino e per il color d'aria negli sfondati⁶⁷.

4. I NUOVI COLORI E LE PATINE DI MANUTENZIONE.

«Color di vecchio», mezze tinte «abbassate», colori scuri «appatinati», «color di patina»; una o due mani di terra d'ombra sono sufficienti a omologare la stratificazione cromatica della Roma cinque-settecentesca⁶⁸.

A questo primo processo di abbassamento dei toni, di progressivo oscuramento e di occultamento delle differenze si accompagna, tra Settecento e Ottocento, la scomparsa della tradizione dei colori dell'aria e di tutti i toni estranei alla materia costruttiva. È una scomparsa repentina e probabilmente *ope legis*; è il 1827 quando, sulle facciate dell'edilizia ordinaria, intere strade si colorano di mattone⁶⁹. Un anno dopo, nelle nuove tariffe dei prezzi delle opere edili, in disaccordo con i precedenti settecenteschi, il color dell'aria non viene più stimato, sostituito proprio dalle tonalità scure che si rifanno ai materiali da costruzione, compresi peperini e tufi, e dai toni patinati: sono le voci dettagliate riguardanti il «color di mattone a cortina», il «color di tufo antico composto con terra d'ombra», il «color di peperino» e altri «colori scuri» insieme con il «color di vecchio» e il «color di fumo»⁷⁰. Della diffusa e totalizzante bicromia settecentesca color travertino/color dell'aria non sembra rimanere alcuna traccia.

Negli stessi anni, i membri della Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti, organo pontificio di controllo istituito nel 1820, non esitano a dichiarare desueti gli sfondati grigio-azzurri. Esemplari i restauri di S. Maria in Cosmedin: nel 1824, sulla facciata del Sardi che, come altre sue, doveva esibire una parete tinteggiata con i toni del celeste, si sta ridipingendo l'intonaco in sintonia con la vecchia tinta. Ma il nuovo colore, questa volta virato verso il verde, viene disapprovato dai Commissari che ne prescrivono la rimozione⁷¹.

La patina, già abbondantemente sperimentata nei cicli di manutenzione di alcuni complessi monumentali fin dal primo Settecento⁷², servirà a scurire i nuovi travertini per accompagnarli ai vecchi⁷³, a ombreggiare le cortine dei restauri archeologici⁷⁴ e a spegnere il tono delle nuove tinteggiature perché possano sfumare con le precedenti. Entrando quindi a far parte dei nuovi colori, come nel caso dell'Ariccia dove il colore di cortina, inedito come abbiamo visto per quel prospetto, prende il nome di «color cortina patinato»; o come a S. Maria dei Miracoli dove, sul lato verso Ripetta, probabilmente in seguito alla ridotta manutenzione di quella strada nei confronti della più importante arteria del Corso rinnovata nei toni del celeste, meglio si adatta il «color di patina»⁷⁵. I toni smorzati diventano la norma nelle mezze tinte dell'edilizia ordinaria, siano esse in color travertino o in color cortina⁷⁶.

Dissoltisi i celestini nel progressivo invecchiamento dei prospetti esterni, banditi dalle nuove tinteggiature e semmai relegati soltanto nei cortili⁷⁷, le coloriture romane, all'inizio del nuovo secolo, prediligono il monocromo travertino e la bicromia color travertino/color laterizio. Sono i modelli cinquecenteschi riletti in chiave funzionalista nelle architetture rivestite in pietra o in mattone e replicati negli edifici ricoperti d'intonaco⁷⁸.

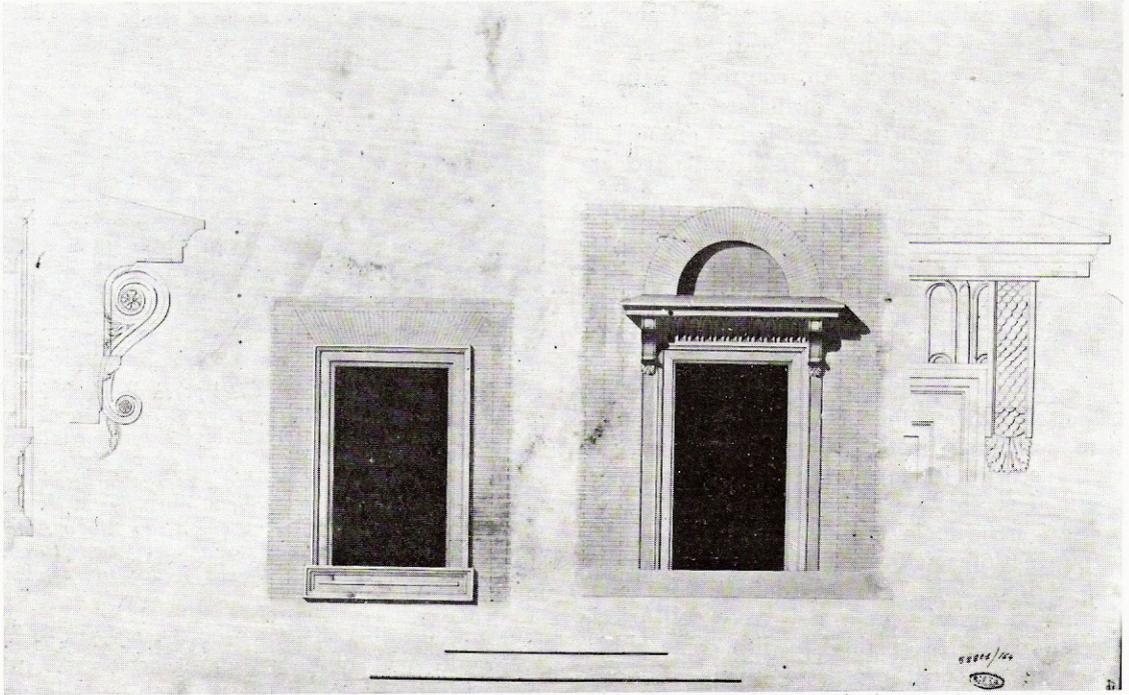
Gli stucchi sono tornati in voga e si diffondono sull'edilizia abitativa di medio livello: ma non si tratta più di impasti pregiati con polvere di pietra. La malta di calce e pozzolana infatti, semplicemente imbiancata o tinteggiata color travertino, è, all'apparenza, un materiale sufficientemente decoroso e si presta con efficacia all'abbellimento cittadino e alla parossistica diffusione dell'ornato⁷⁹. Con il precedente eccezionale, ma siamo in un contesto molto diverso, del prospetto «archeologico» di S. Maria del Priorato, dove lo stucco di marmo viene filologicamente riproposto negli intarsi figurati⁸⁰.



16. Roma, Palazzo Alberini Ciccaporci. Particolare del fregio in corrispondenza della linea di congiunzione tra la facciata cinquecentesca (sulla sinistra) e quella ottocentesca (sulla destra). La pulitura radicale del recente restauro ha messo in sgradevole evidenza la disomogeneità costruttiva tra la facciata originale e il suo completamento: una differenza che a suo tempo Antonio Sarti aveva intenzionalmente occultato sotto le patinature dei nuovi travertini e i moderati raschiamenti dei vecchi.

17. Roma, Mura di sostruzione del Pincio. Particolare del rivestimento in colla segnata a cortina laterizia e a opus reticulatum, fatto eseguire da G. Valadier nei primi anni Venti dell'Ottocento.

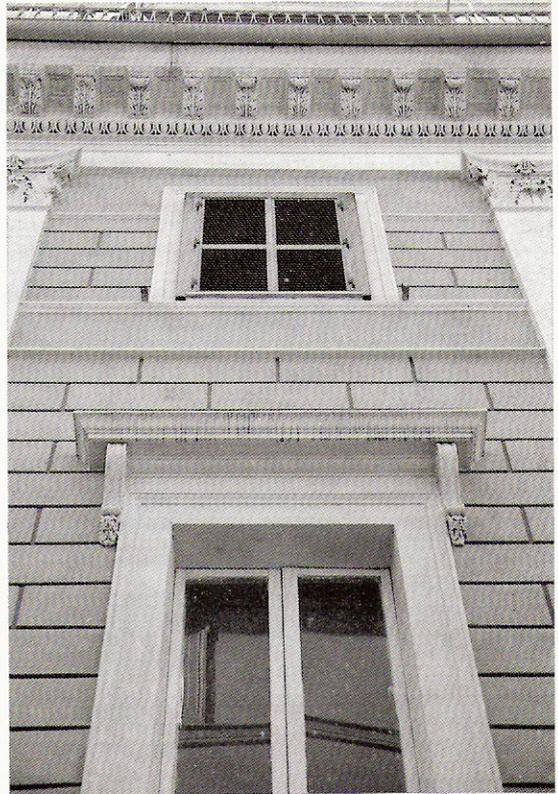




18. G. Valadier, Dettaglio architettonico della facciata del fabbricato Torlonia a piazza del Popolo. Roma, BIASA, Coll. Lanciani, Roma XI.100, vol. III, n. 5.

19. Roma, Convento degli Agostiniani a piazza del Popolo (G. Valadier, 1822 ca.). Particolare del fianco e del suo rivestimento in colla segnata a cortina.

20. Roma, Palazzo Ceccopieri (L. Poletti, 1824). Particolare del rivestimento bugnato in «stucco», dopo la recente ritinteggiatura (foto P. Lattanzi).



Le colle a finta cortina, tinteggiate come è ovvio in color mattone, la cui lavorazione è sempre più sofisticata grazie all'esperienza accumulata nei cantieri archeologici, raggiungono anch'esse un buon livello di diffusione e si affiancano alle vere cortine portate a nudo dagli echi della precettistica razionalista⁸¹.

Quando alle necessità fisiologiche della manutenzione si affiancano le nuove esigenze di tutela, gli architetti e le scuole del primo Ottocento hanno già provveduto a divulgare la cultura pratica necessaria a manipolare o accompagnare l'antico; da espediente di cantiere, la patinatura, in tutte le sue diverse manifestazioni, diventa strumento di omologazione urbana, e contribuisce a reinventare i rivestimenti storici romani in un processo di progressivo oscuramento dei toni cromatici ancora in uso.

Dalla metà dell'Ottocento in poi, le polemiche contro la patinatura delle superfici lapidee, siano esse in travertino o in cotto, concorrono alla revisione definitiva del significato di relazione tra rivestimento e supporto murario, come in un altro articolo di questa rivista abbiamo cercato di dimostrare⁸². Ma questi echi della predicazione razionalista, dei suoi apprezzamenti per la nudità delle superfici e delle sue predilezioni per i colori, sia pure già «appatinati», dei materiali, non riescono a determinare effetti prolungati. Patinate e sistemi di armonizzazione cromatica, mai effettivamente abbandonati nei cantieri romani, non servono più soltanto a risolvere i problemi di singoli restauri ma hanno ora il compito ulteriore di trasformare ciò che rimane delle cromie originarie e di manutenzione in un insieme ambientale di sfumature trascolorate.

Le esigenze dell'ambientamento cittadino sostituiscono le regole proprie della composizione delle diverse facciate interrompendo radicalmente e definitivamente il legame tra rivestimento e colore da una parte e materiali e ordinamento architettonico delle superfici dall'altra. All'inizio del nuovo secolo, le iniziative in materia di controllo delle tinteggiature romane risponderanno a queste esigenze con l'adozione di nuovi criteri di intervento. Al Quartiere del Rinascimento prima, dove i nuovi edifici dovranno adottare «un colore ad intonazione scura che, senza violentemente risaltare sul fondo, si unisca piuttosto a questo in una tranquilla armonia cromatica»⁸³. E in tutta la città solo pochi anni dopo, quando la Commissione per la tinteggiatura degli edifici, nonostante la sua dichiarata avversione per l'eccessiva monotonia e il suo invito a rispettare il carattere architettonico degli edifici più importanti, deciderà comunque per una omologazione a zone, da realizzare «ritoccando qua e là le vecchie tinte con leggere soluzioni acquose di colore»⁸⁴. Sarà l'affermazione del moderno colore locale con la conferma dei caldi ocra «romani» che cancelleranno la diversificata tradizione, questa sì veramente romana, dei settecenteschi «rosini» color mattone e dei più cupi color cortina del primo Ottocento. E sarà anche il momento del tradimento definitivo degli originari rivestimenti degli edifici cinquecenteschi nei quali le facciate degradate erano state trasformate, già a partire dalla fine del XIX secolo⁸⁵, in nuove superfici scure e frazzate, lontane anni luce dal chiarore e dalla levigatezza degli antichi stucchi marmorei.

Elisabetta Pallottino

NOTE

* Ringrazio Antonio Forcellino, Paolo Marconi e Susanna Pasquali per avere letto il manoscritto e per i loro preziosi suggerimenti.

Ringrazio inoltre per la loro disponibilità e i loro consigli in diverse fasi della ricerca Paola Brunori, Rita Cioffarelli, Massimo Di Paolo, Kristina Herrmann Fiore, Francesco Giovanetti, Mariarita Minati, Sharon Miura, Maria Paesano, Alberto Racheli, Maria Elisa Tittoni Monti.

1. Una rassegna bibliografica ragionata fino agli ultimi mesi del 1986 è nelle pagine di M. Cordaro, *Il colore dell'architettura: stato della questione e problemi di metodo*, in *Il colore nell'edilizia del Borgo Pio di Terracina*, Latina 1986, pp. 16-34: nel testo si fa riferimento agli studi più significativi compiuti a partire dai primi anni '70 (in seguito alle lezioni tenute all'ICR da L. e P. Mora e da P. Philippot e

più tardi in occasione dei restauri del S. Michele) e si citano i contributi più importanti pubblicati in seguito (cfr. tra gli altri, relativamente anche alla città di Roma: *Roma: architettura/colore*, audiovisivo a cura di L. e P. Mora - M. Cordaro - P. Baldi dell'ICR, testo pubblicato negli Atti del simposio ICCROM *Mortars, Cements and Grouts used in the Conservation of Historic Buildings*, Rome 1982, pp. 133-140; AA.VV., nei numeri 11/1980, 16/1982, 20/1983 e 24/1984 della rivista «Ricerche di Storia dell'arte», Serie Conservazione e Restauro, diretta da P. Marconi; P. Marconi, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Bari 1984; AA.VV., *Il colore nell'edilizia storica*, «Bollettino d'arte», 1984, suppl. 6; *L'intonaco: storia cultura e tecnologia*, *Atti del convegno di studi, Bressanone 1985*, Padova 1985. Sul tema delle facciate graffite e affrescate, si cita inoltre *Facciate dipinte*,

Atti del convegno di studi, Genova 1982, a cura di G. Rotondi Terminiello e F. Simonetti, Genova 1984). Nel novembre del 1986, si pubblicano nel «Bollettino d'arte», 1986, suppl. I-II al n. 35-36, gli atti del Convegno dal titolo *Intonaci colore e coloriture nell'edilizia storica*, svoltosi a Roma nell'ottobre 1984 (recens. di A. Bureca-G. Palandri, *Convegni*, «Bollettino d'arte», 1984, 28, pp. 107-114; di M. P. Sette, *Colore ed edilizia storica*, «Studi Romani», 1985, 1-2, pp. 173-175 e di P.N. Pagliara, in «Roma nel Rinascimento» 1987, (1988), pp. 128-132); sempre alla fine di quell'anno si può far risalire l'ampia diffusione dell'interesse nei confronti di questo tema che, a questo punto, comincia ad interessare anche altri ambienti accademici (cfr. *Il progetto di restauro*, Atti del Convegno e Mostra, Roma 20-22 novembre 1986, a cura di M. G. Gimma per l'ANIASPER, Roma 1987 e il successivo *Il colore della città*, direzione scientifica di G. Spagnesi, catalogo della mostra omonima realizzata dall'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 25 febbraio-12 marzo 1988, Roma 1988; mostra e relativo seminario sono stati recensiti da M. P. Sette, *Colore e città storica*, «Studi Romani», XXXVI, 1988, 1-2, pp. 73-86, ma anche da A. Forcellino, «Roma nel Rinascimento» 1989, (1990), pp. 142-145); alle ricerche di P. Marconi e della sua scuola si devono anche, tra il 1988 e il 1989, P. Marconi, *Dal piccolo al grande restauro*, Venezia 1988, ai capitoli 1-7; *Manuale del recupero del Comune di Roma*, Roma 1989, *Appendice*, pp. 165-171 e infine gli articoli e i resoconti di numerose tesi di laurea del suo corso, pubblicati nei numeri 27/1986, 31/1987 e 35/1988 di «Ricerche di Storia dell'arte», con diversi approfondimenti sul tema in questione; si segnala inoltre, a testimonianza del rinnovato interesse degli storici al tema dei rivestimenti dell'architettura, il Kolloquium, tenutosi a Roma presso la Biblioteca Hertziana il 19-20 febbraio 1987, con contributi pubblicati sul «Bollettino d'arte», 1988, nn. 47 e 48, rispettivamente alle pp. 101-132 e 93-125, sotto il titolo *Il colore nell'architettura italiana: ricerche e restauri*; ancora su Roma un altro convegno, dal titolo *Coloriture e trattamenti dei prospetti degli edifici storici*, è stato organizzato dal Comune di Roma nei giorni 27-28 maggio 1987 (incontro recensito da G. Carbonara, *Ancora sul colore di Roma*, «Studi Romani», XXXV, 1987, 1-2, pp. 92-103; atti in corso di pubblicazione); per ultimo, cfr. il recentissimo *Superfici dell'Architettura: le Finiture*, Atti del convegno di Studi, Bressanone 26-29 giugno 1990, Padova 1990. Fin qui le pubblicazioni più importanti; altri scritti su Roma saranno indicati nelle note al testo, mentre si rimanda ai testi citati per una bibliografia sommaria sulle indagini in altre città italiane e sulle ricerche mirate alla redazione di piani del colore (cfr., tra l'altro, anche il resoconto di A. Bureca-G. Palandri, *Convegni*, cit.).

2. Una prima svolta in questo senso può essere identificata già nell'incontro promosso dall'Istituto di Studi Romani nel febbraio del 1972 e organizzato da Antonio Colini (dello stesso si segnala *Tinte moderne ed edifici antichi*, in *Il monumento per l'uomo*, Padova 1971, pp. 561-62): cfr. «Studi Romani», 1972, 1, pp. 148-49. Incontri successivi, organizzati da G. Zander e A. Colini presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, risalgono al 1977: cfr., per la cronistoria di quelle prime iniziative, T. Cianfa, *Ancora sul colore di Roma*, «Studi Romani», 1978, pp. 116-118 e M. De Mandato, *Il colore di Roma: si torna alle tinteggiature a calce?*, «L'Urbe», 1985, 3-4, pp. 105-118 (106). In questo articolo, come in altri precedenti dello stesso autore, si fa riferimento ai problemi della materia e della qualità delle nuove tinteggiature romane, privilegiando, per le

manutenzioni attuali, il colore rossastro delle ultime stratificazioni cromatiche del tardo Ottocento e della prima metà del Novecento.

3. Questa definizione infatti contiene in sé una serie di pregiudizi, dati per scontati prima ancora di essere verificati. Essa tende a far coincidere il colore della città con la semplice tinteggiatura, tralasciando il colore proprio dei rivestimenti materici. E soprattutto si riferisce a un unico colore, il solo che si conosce e al quale per questo motivo si è affezionati: il colore locale assunto dalla capitale tra la fine dell'Ottocento e i primi sessanta anni di questo secolo. Se questa predilezione può avere un suo fondamento in fase di manutenzione urbana, per molto tempo è servita da freno per lo sviluppo delle indagini relative alla configurazione originaria delle fabbriche romane, con la scusa del pericolo che si poteva correre sul piano operativo, e ha contribuito così a confondere conoscenza e operatività.

4. Sulle motivazioni della scelta di questo tema nel più ampio contesto della scienza e della tecnica del restauro, cfr. P. Marconi, *La questione delle superfici di sacrificio e le sue conseguenze metodologiche: il recupero critico delle tecniche tradizionali*, in *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Bari 1987, pp. 192-199.

5. Esempio significativo di questo interesse è il già citato convegno organizzato, presso la Biblioteca Hertziana, da C.L. Frommel, nel febbraio del 1987 (cfr. nota 1).

6. Cfr., sulla lettura del testo albertiano e sulle sue note oscillazioni tra concezione romana e concezione gotica della struttura muraria, R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1962 (ed. it., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, pp. 37-40) e H. Damisch, *La colonne le mur*, «Architectural Design», 1979, 49, 5-6, pp. 18-25. Cfr. inoltre, per una lettura del testo albertiano in relazione al tema degli intonaci e dei rivestimenti, F.P. Fiore, *Funzioni e trattamento dell'intonaco nella letteratura architettonica dal Cesariano al Valadier*, «Bollettino d'arte», 1986, Supplemento al n. 35-36, I, pp. 37-46 e A. Bruschi, *Problemi di materiali e di colori delle facciate con ordini architettonici nella Roma rinascimentale e barocca*, «Bollettino d'arte», 1988, 47, pp. 117-122.

7. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, ed. Milano 1966, traduzione di G. Orlandi e commento di P. Portoghesi, libro III, cap. VIII, pp. 206-207.

8. Idem, *ibidem*, libro VI, cap. V, pp. 470-471.

9. Idem, *ibidem*, libro VI, cap. V, p. 472 e cap. IX, p. 498.

10. Sulla diffusione del rivestimento in travertino all'inizio del secolo, cfr. A. Bruschi, *Problemi...*, cit., pp. 119-120, dove si sottolinea la coincidenza tra solidità strutturale (anche ridotta come in questo caso), prestigio sociale e richiamo antiquario nelle facciate dei due palazzi romani: secondo le parole di Paolo Cortesi nel *De ornamento domus del De Cardinalatu* (1510), libro II, cap. 2, il rivestimento in travertino delle due facciate viene considerato il più conveniente per le abitazioni cardinalizie. Cfr. K. Weil-Garris-J. D'Amico, *The Renaissance Cardinal's ideal Palace: a chapter from Cortesi's De cardinalatu*, in H. Millon (editor), *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th centuries*, Roma-Cambridge (Mass.)-London, 1980, pp. 45-119 (86).

11. Per lo studio dei rivestimenti del Cinquecento e in particolare delle tipologie dello stucco, cfr., in questo numero, gli scritti di Antonio Forcellino.

12. Cfr., sui resti dello stucco ritrovati sulle lesene di Villa Madama, A. Forcellino, *I rivestimenti superficiali nelle fabbriche di Giulio*, e C.L. Frommel, *Superfici*

tettura, in *Giulio Romano*, Milano 1989, rispettivamente alle pp. 305 e 290.

13. Cfr. *Ibidem*, alle pp. 305 e 292-293. Cfr. ancora sulla configurazione originaria della Villa, F. E. Keller, *Ancora sul colore di Villa Lante*, «Bollettino d'arte», 1988, 48, pp. 123-125 e, sulle diverse ipotesi di restauro nonché sull'intervento effettivamente realizzato, i numerosi scritti di P. Marconi, di cui si cita soltanto il più recente (con bibliografia): P. Marconi, *I restauri di Villa Lante al Gianicolo, della Trinità dei Monti e del Palazzo di Giustizia*, in *Il colore della città*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1988, pp. 91-114 (91-101).

14. Cfr. AA. VV., *Gli interventi di restauro sulla decorazione della Villa di Papa Giulio III*, «Bollettino d'arte», 1984, 27, pp. 127-145 e in particolare P. Della Nave, *La decorazione plastica del primo cortile*, pp. 141-145; nel secondo ordine dei lati la malta in calce e pozzolana era probabilmente tinteggiata in accordo con il colore del marmo e degli stucchi marmorei; i riquadri del primo ordine erano affrescati ad imitazione dei marmi mischi. Sui rivestimenti del Ninfeo cfr. C. Bettini-T. Carunchio, *Interventi di restauro per il recupero del Ninfeo della Villa di Giulio III a Roma*, in *Superfici dell'Architettura: le Finiture, Atti del convegno di Studi, Bressanone 1990*, Padova 1990, pp. 377-394 e F. China-A. Giammusso-M. Gozzi-P. Violini, *Restauro dei rilievi in stucco per il recupero del Ninfeo della Villa di Giulio III a Roma*, *ibidem*, pp. 395-400.

15. Cfr. A. Forcellino, in questo numero (Appendice B). Anche A. Bruschi (*Problemi...*, cit., p. 121) sostiene che non è improbabile che i mattoni e il peperino del Belvedere fossero rivestiti in colla di stucco a simulare una parete compatta e articolata di travertino.

16. Tra gli altri quelli di Palazzo Gaddi, di Palazzo Branconio dell'Aquila, di Palazzo Stati, di Palazzo Massimo alle Colonne e, più tardi, quelli di Palazzo Borghese, di Palazzo Altemps e del Quirinale.

17. Cfr. A. Forcellino, *L'immagine di Roma: intonaci e coloriture nelle fabbriche di Sisto V*, in corso di pubblicazione a cura del Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma.

18. Cfr. il recente contributo di M. Errico-S. Finozzi-I. Giglio, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*, «Bollettino d'arte», 1985, 33-34, pp. 53-134, recensito da P. N. Pagliara, «RR» 1987, (1988), pp. 105-107, con i rimandi alla bibliografia tradizionale.

19. Cfr. A. Forcellino, in questo numero (*La diffusione dei rivestimenti in stucco nel corso del XVI secolo*, par. 2 e 3). Sulla Sapienza, cfr. *Ibidem* (*Il problema delle cortine laterizie*, par. 5) e E. Pallottino, «*Incrostature*»..., in questo numero, nota 52.

20. In generale, bisognerà arrivare almeno fino all'ultimo trentennio del Cinquecento per trarre dalla documentazione di cantiere, capitolati e misure, informazioni dettagliate e facilmente comprensibili sulle diverse operazioni di finitura. Per quanto riguarda la sola tinteggiatura, si può dire che non siamo a conoscenza di documenti cinquecenteschi che ne facciano menzione esplicita, anche là dove si riportano le descrizioni delle stuccature e degli intonaci: ciò non esclude necessariamente che non si dipingessero le superfici (operazione che molto probabilmente veniva svolta quanto meno sull'edilizia ordinaria in muratura forse semplicemente imbiancata a calce), ma sicuramente ci obbliga a ripensare alle modalità della tinteggiatura in relazione al sottostrato murario, visto che la documentazione regolare sui lavori dell'imbianchino si riferirà, più tardi, a quegli edifici che, intonacati con calce e pozzolana, non potevano senza l'ausilio della

tinta aspirare alla simulazione della pietra.

21. Questa ipotesi, già affacciata da A. Marino, *La colla di stucco di travertino: un caso particolare di coincidenza tra intonaco e colore nel complesso della Sapienza*, in *Esperienze di Storia dell'architettura e di Restauro*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1987, II, pp. 447-463, a proposito dei lavori borrominiani alla Sapienza, andrebbe probabilmente generalizzata e anche decisamente retrodatata. Cfr. anche F. P. Fiore, *Capitolati e contratti nell'architettura borrominiana: un capitolo della letteratura artistica e della precettistica materiale in età barocca*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1980, 11, pp. 17-34 (26). In P. Marconi, *Arte...*, cit., si considera la possibilità di velature stese sullo stucco e capaci di uniformare la diversa qualità visiva dello stucco e della pietra viva, nei casi di contiguità: cfr. cap. III, p. 116.

22. Sulla provenienza, sulla diffusione e sulla composizione della colla alla genovese, cfr., in questo numero, A. Forcellino, nell'articolo sui rivestimenti in stucco, e E. Pallottino, nell'articolo sui rivestimenti romani tra Cinquecento e Seicento. Sulla colla brodata, cfr. F. P. Fiore, *Capitolati...*, cit., p. 26, e A. Forcellino, *Glossario dei termini tecnici relativi ai rivestimenti degli edifici romani del XVI e XVII secolo*, in *Manuale del recupero del Comune di Roma, ad vocem*, pp. 168-169, che ipotizza una analogia semantica tra i due tipi di colle. Utilizzate contemporaneamente su superfici contigue (a Palazzo Borghese), le due colle presentano una analoga allusione cromatica al marmo e al travertino, hanno lo stesso costo e differiscono probabilmente solo nella densità dell'impasto (minore nella colla brodata). Questa sinonimia può essere confermata da alcuni documenti del primo Seicento relativi alle fabbriche barberiniane di Monterotondo (cit. da F. P. Fiore, *Capitolati...*, cit., nota 32) e da documenti più tardi, come i prezzari raccolti nel primo Settecento, ora in Archivio Segreto Vaticano = ASV, *Borghese*, IV 88 (c. 6): in entrambi i casi si parla di «Colla brodata alla genovese».

23. Stando ai documenti conosciuti, la colla alla genovese è documentata per la prima volta a Palazzo Giustiniani nel 1586 e la colla brodata a Palazzo Borghese nel 1611. Entrambe sono forse ancora in uso all'inizio del Settecento, come risulta dai prezzari dell'ASV, *Borghese*, IV 88, cc. 6, 15-16, anche se non si conoscono esempi così tardi.

24. La stima della colla alla genovese equivale a una volta e mezza il valore della colla ordinaria: da 26-28 baiocchi a 35 baiocchi circa la canna quadra. In alcuni casi il suo costo può anche salire fino al doppio di quello della colla ordinaria e raggiungere le stesse elevate valutazioni della colla di marmo o di travertino (50 baiocchi): per esempio quando ad essa si aggiungono «grettoncini di marmo» che ne confermano il carattere lapideo (cfr. ASV, *Borghese*, IV 88, c. 16) o forse in qualche caso di lavorazione particolarmente accurata, come potrebbe essere avvenuto sulla facciata del Palazzo Vento-Giustiniani (cfr. E. Pallottino, «*Incrostature*» romane tra Cinquecento e Seicento, par. 4, in questo numero).

25. Il colore proprio dell'impasto di queste colle e il loro prezzo elevato rispetto a quello della colla ordinaria rendono altamente improbabile un successivo ricorso alla tinteggiatura. Né si possono citare documenti, almeno per tutta la prima metà del Seicento, che dimostrino l'esistenza di un simile doppio rivestimento, mentre una serie di misure e stime relative all'edilizia ordinaria, risalenti allo stesso periodo, indicano che le due finiture si escludono a vicenda: cfr. i documenti studiati da M. Paesano (cfr. il resoconto della sua tesi in questo numero) dai quali risulta l'assenza di conti d'imbiancatore per quelle fabbriche che sono state

rivestite dal muratore in colla brodada. Di diverso avviso è P. Marconi, *Arte...*, cit., pp. 164-167 che interpreta la colla brodada come una colla ordinaria successivamente tinteggiata del color del travertino e cita a questo proposito gli esempi di Palazzo Barberini, del convento di S. Carlino alle Quattro Fontane e del Palazzo di Propaganda Fide: solo in questo ultimo caso, ma siamo già nel 1661, le indicazioni del documento possono far pensare all'applicazione di una tinta velata poiché si parla, a proposito di alcuni lavori immediatamente successivi alla fase borrominiana, di «colla di povere di marmo con broda et colore di tevertino». D'altro canto, a proposito della colla alla genovese, non si può escludere completamente che questa potesse essere destinata alla tinteggiatura, come dimostrano i commenti del marchese Giustiniani, nella sua lettera sulle incrostature romane del Cinque-Seicento (cfr. E. Pallottino, in questo numero) che riconoscono però la più alta qualità visiva della colla alla genovese nel suo colore proprio.

26. Cfr. F. P. Fiore, *Capitolati...*, cit., p. 26; e Idem, *Materiali e coloriture dai documenti di cantiere di Palazzo Barberini in Roma: un contributo al restauro*, «Bollettino d'arte», 1988, 48, pp. 101-105, dove invece si ipotizza una colla brodada tinteggiata color travertino.

27. Cfr., sulla problematicità dei precedenti cinquecenteschi a finto marmo colorato, A. Forcellino in questo numero (*Leon Battista Alberti e la nascita di una nuova cultura materiale*, nota 12 e *La diffusione...*, cit., nota 54). Documenti più tardi indicano anche l'esistenza della «colla con cocci pisti» di costo molto elevato pari a tre colle ordinarie: ASV, *Borghese IV* 88, cc. 5 e 126.

28. Le prime testimonianze, a nostra conoscenza, della stesura del color travertino risalgono agli interventi borrominiani al «teatro» della Sapienza (1660; sulla pietra e sulle cortine tagliate), ai restauri della facciata di S. Maria Porta Paradisi (1660; sulla pietra e sulle cortine ordinarie), ai lavori berniniani all'Aricea (1664; sugli aggetti in intonaco in accoppiamento con il «bianco» degli sfondati) e al Palazzo Chigi Odescalchi (1668; sull'intonaco del bugnato delle ali laterali e sulle parti in intonaco della facciata principale, in accoppiamento con la cortina laterizia degli sfondati). Coincidono con le prime testimonianze della tinteggiatura in assoluto, con qualche decennio di anticipo sulla diffusione delle bicromie color travertino/color celestino e color travertino/color cortina, di cui si parla nel terzo paragrafo. Cfr., per gli esempi citati, A. Marino - E. Cirielli, *Il complesso della Sapienza: le fasi del cantiere, gli interventi successivi al Borromini, le manutenzioni*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1983, 20, pp. 39-64; S. Placidi, *Roma: S. Maria Porta Paradisi*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1987, 31, pp. 60-61; P. Marconi, *Alcuni problemi di restauro delle opere berniniane*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi e M. Fagiolo, Roma 1983-1984, II, pp. 695-712; Idem, *Arte...*, cit., p. 196.

29. Cfr. nota 20. Non è escluso che l'assenza di documentazione sulle tinteggiature possa essere anche indice di una scarsa diffusione dell'operazione stessa. A Genova, per esempio, come afferma F. Bonora (*Per uno studio storico ed una tutela delle facciate nell'edilizia genovese*, in *Facciate dipinte*, cit., pp. 237-239), il diffondersi dei rivestimenti in intonaco durante il XV secolo avrebbe impedito, fino alla fine del secolo successivo, di ricorrere alla tinteggiatura, affidando all'intonaco stesso e ai colori del suo impasto la definizione cromatica delle facciate cittadine.

30. Cfr. il resoconto della tesi di M. Paesano in questo numero, a proposito della diffusione della bi-

cromia bianco (fondi) e color travertino (aggetti) o della monocromia in bianco, nell'edilizia ordinaria romana tra la metà del Seicento e tutto il Settecento. Anche se il termine «imbiancare» assume in molti contesti il significato generico di dare la tinta, in quasi tutti i documenti consultati durante la ricerca in questione si tratta di un «bianco» letterale: «Dato il bianco...».

31. Il Tempietto di S. Pietro in Montorio che, secondo Vasari, Bramante aveva realizzato in travertino, doveva essere in origine un insieme monocromo prevalentemente chiaro (cfr. A. Bruschi, *Bramante*, Bari 1985, pp. 206-207) che si sarebbe potuto ottenere sia con una colla di travertino che con un color del travertino. Per l'applicazione di quest'ultimo sulla muratura intonacata del Tempietto, le prime testimonianze sicure risalgono, quattro secoli dopo, ai restauri del Valadier: cfr. *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauro*, Roma 1984, p. 100 (documenti pubblicati da A. Maresca Compagna in appendice al saggio di G. Delfini e R. Pentrella). Sulla facciata di Palazzo Stati, è molto probabile che lo stucco liscio (di travertino) rivestisse in origine le bugne del basamento realizzate in mattoni e intonaco, per uniformarle con quelle realizzate in travertino; il contrasto tra il basamento a bugne risentite e la superficie quasi piatta dei piani superiori appena articolati dall'ordine astratto era affidato al volume e si sarebbe travisato se accentuato da un più violento contrasto cromatico tra il colore della pietra e il colore dell'intonaco in calce e pozzolana. Anche in questo caso, dal punto di vista strettamente tecnico, la continuità cromatica poteva essere realizzata in parete, sia con la colla di stucco di travertino (come nel cortile: cfr. nota 16) che con il semplice colore.

32. Cfr. nota 37.

33. L. B. Alberti, *De re...*, cit., libro II, cap. X, pp. 148-149.

34. Anche nel *De ornamento domus* del *De Cardinalatu* di Paolo Cortesi (1510), cit., in una delle rare descrizioni che si riferiscono direttamente alla decorazione esterna degli edifici romani, il tamponamento in mattoni (in vista) è considerato come un ripiego rispetto al più prestigioso travertino: se utilizzato nei palazzi cardinalizi è indice di un intenzionale apprezzamento per la povertà costruttiva. Cfr. nota 10. Nella direzione di un miglioramento tecnico e di una maggiore ricchezza vanno le successive cortine tagliate di inizio secolo, ma i numerosi indizi sul loro rivestimento ne mettono in dubbio il valore estetico.

35. Cfr. P. N. Pagliara, *Note su murature e intonaci a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1980, 11, pp. 35-44 (38).

36. Come, ad esempio, a S. Maria di Loreto, a S. Maria Porta Paradisi e a S. Maria dell'Orto.

37. Sulle cortine tagliate all'interno del Palazzo dei Conservatori e del «teatro» della Sapienza (testimonianze documentarie); sulle cortine ordinarie del Belvedere, di S. Maria Porta Paradisi, del Tempietto di S. Andrea, di S. Maria dell'Orto, del Palazzo della Sapienza e del Palazzo Vaticano (testimonianze documentarie); sul peperino di Palazzo Jacopo da Brescia (indizi documentari) e della Villa Lante (lettura diretta degli elementi architettonici). Cfr., in questo numero, gli articoli di A. Forcellino sulle cortine laterizie (dove si citano anche alcuni casi di tracce ancora visibili dei rivestimenti originari) e di E. Pallottino sui rivestimenti tra Cinquecento e Seicento (par. 2 e 3).

38. Cfr. *Ibidem*.

39. Sulla Farnesina, i primi dubbi sulla coincidenza dell'attuale configurazione con la facies originaria sono stati avanzati, durante il convegno peruzziano del 1981, da P. Marconi, *Le facciate della Farnesina Chigi e del*

Palazzo Massimo alle Colonne. Osservazioni sulle tecniche esecutive e problemi di conservazione e restauro, in Baldassarre Peruzzi *pittura scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 699-718. Ne hanno discusso in seguito A. Forcellino, *Le fabbriche cinquecentesche di Roma: note sulle finiture esterne*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1986, 27, pp. 81-93 (a favore dell'ipotesi di un rivestimento originario delle membrature dell'ordine) e A. Bruschi, *Problemi...*, cit. (contrario a questa ipotesi).

40. Vedi al Palazzo del Vescovo di Cervia, oltre alla presenza dei disordinati e sconvenienti collegamenti tra conci in travertino e cortina laterizia, anche quella degli archi di scarico che disturbano la perfezione visiva della foderata tagliata. A Palazzo Sacchetti, i segnali di finitura mancante nel dislivello tra i conci guida di travertino e la restante modanatura in mattoni, fanno pensare all'esistenza di una stuccatura originaria applicata su tutta la foderata laterizia malamente apparecchiata; già supposta dal Letarouilly nel commento alle sue tavole, è stata recentemente ipotizzata da P. N. Pagliara, *Note...*, cit.

41. Anche le ipotesi relative all'uso di stuccature o tinteggiature coprenti sul peperino sono state avanzate da P. Marconi, a proposito del restauro di Villa Lante, dove la presenza di basi e capitelli in peperino nella loggia — e più ancora quella di incompiute mostre sulle finestre cieche — discordava fortemente con il resto dei rivestimenti in stucco anche sul fusto delle paraste: cfr. P. Marconi, *Arte...*, cit., cap. III. Sui rivestimenti di Palazzo Jacopo da Brescia cfr., in questo numero, A. Forcellino (Appendice B) e E. Pallottino, *Il Neocinquecento nei rivestimenti dell'architettura*.

42. È in discussione in particolare la configurazione originaria delle fabbriche del primo Cinquecento romano, sulle quali è più difficile reperire materiale documentario capace di sciogliere gli interrogativi. Cfr., a questo proposito, le diverse ipotesi di P. N. Pagliara, *Note...*, cit., e di A. Forcellino, *Le finiture...*, cit., e Idem, *Intonaci e coloriture nel Cinquecento e Seicento: vocazioni espressive e tecniche esecutive*, «Bollettino d'arte», 1988, 47, pp. 125-132; cfr. anche l'intervento di A. Bruschi, *Problemi...*, cit. Sugli eventuali rivestimenti del peperino, cfr. il resoconto della tesi di laurea su Palazzo Chioyenda, pubblicata in questo numero. Tra fine Cinquecento e primo Seicento, il gusto per le superfici in laterizio o peperino a vista viene esplicitamente dichiarato con apprezzamenti diversi: cfr. E. Pallottino, in questo numero, sui rivestimenti romani tra Cinquecento e Seicento.

43. Allo stato delle ricerche, si può escludere l'autenticità della colla a finta cortina di Palazzo Ossoli, che risale al restauro ottocentesco di Andrea Busiri Vici: in quell'occasione la colla viene ripristinata sulla base di una analoga colla preesistente che viene considerata la finitura originaria: cfr. Appendice B, in questo numero. Sugli esempi quattrocenteschi della decorazione a finta cortina (Albergo dell'Orso), cfr. P. N. Pagliara, *Note...*, cit., pp. 37-38.

44. Cfr. nota 18.

45. La documentazione sulle imbiancature finora conosciuta sembra effettivamente non riportare mai il color mattone prima della fine del XVII secolo. La nostra casistica potrebbe anche essere lacunosa, ma ne risulta comunque un equilibrio percentuale a favore del monocromo color travertino, nella prima architettura barocca romana.

46. Sui lavori promossi da Papa Pignatelli, e su tutti i lavori compiuti al Campidoglio, cfr. *Il Campidoglio di Michelangelo*, testi di G. De Angelis d'Ossat e C. Pietrangeli, Milano 1965.

47. Cfr., in questo numero, l'appendice di A. Forcellino sul Palazzo dei Conservatori.

48. Archivio capitolino, Roma = ACR, Cred. VI, t. 8, cc. 239 e segg. (1693). Al Palazzo Senatorio lo stesso tipo di tinteggiatura riveste la muratura intonacata. La segnalazione del fondo contenente la ricca documentazione sulle finiture del Campidoglio si deve a M. Campisi, *I colori del Palazzo Senatorio in Roma nei conti della Camera Capitolina*, «Bollettino d'arte», 1986, suppl. n. 35-36, I, pp. 87-88. Cfr., per la lavorazione «a mò di gretoncini», la nota 66.

49. Nel febbraio 1990 abbiamo compiuto, grazie al prezioso interessamento di Maria Elisa Tittoni, Direttore dei Musei Capitolini, alcuni saggi di pulitura sulle pareti del portico del Palazzo dei Conservatori e su quelle corrispondenti del Palazzo del Museo. Sulle superfici di quest'ultimo, abbiamo rinvenuto tracce consistenti di una tinteggiatura a cortina con giunti dipinti. È difficile stabilire se siano queste le tracce dei lavori del 1693, o se invece la segnatura descritta nei documenti corrisponda alle numerose incisioni a cortina, già più volte osservate sulle pareti del secondo ordine (cfr. le diverse ipotesi di P. Marconi, *Conoscenza storica e progetto*, «Bollettino d'arte», 1986, supplemento al n. 35-36, I, pp. 59-63 e di P. Philippon-L. Mora-P. Mora, *Il restauro degli intonaci colorati in architettura: l'esempio di Roma e la questione di metodo*, ibidem, II, pp. 139-141, nota 2).

50. Cfr. nota 47. Alla Sapienza, intorno al 1660, durante la seconda fase degli interventi borrominiani sull'edera del cortile, il primo ordine del «teatro» realizzato dal Della Porta in mattoni tagliati, viene tinteggiato in color travertino, a più riprese: cfr. E. Cirielli-A. Marino, *Il complesso della Sapienza: le fasi del cantiere, gli interventi successivi al Borromini, le manutenzioni*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1983, 20, pp. 39-64, Appendice I. Anche a Palazzo Baldassini, la cortina tagliata del cortile e della facciata potrebbe essere stata rispettivamente decorata a graffiti e scialbata in color travertino, come risulta da alcuni indizi materiali e documentari riportati nell'Appendice B di A. Forcellino, in questo numero. Un altro caso di finta cortina, sicuramente realizzata in intonaco e probabilmente tinteggiata in color mattone, prima degli esempi del Campidoglio, è quello del rivestimento (1660) di Palazzo Pichi su via del Paradiso e su vicolo dei Bovari: cfr. il resoconto della tesi di R. Cioffarelli e M. Di Paolo, in questo numero.

51. Numerosi sono gli esempi di stratigrafie che indicano l'adozione di questa tinta tra Seicento e Settecento; citiamo, tra gli altri, il caso della settecentesca Villa Gentili, dove l'analisi stratigrafica, condotta secondo le indicazioni di Laura Mora, ha individuato, sotto gli strati successivi del grigio-azzurro e dell'ocra, un primo strato originario di tinta in color mattone chiaro (nei fondi), risalente al 1748 circa: cfr. N. Del Bufalo-G. Persichini-R. Picardi, *Roma: Villa Gentili*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1987, 31, pp. 107-108.

52. Cfr. O. Sangiovanni, *L'opera di Ferdinando Fuga al Quirinale per Clemente XII Corsini: un contributo sul «colore di Roma» nel Settecento*, «Bollettino d'arte», 1986, suppl. al n. 35-36, I, pp. 81-85 e E. Borsellino, *Palazzo Corsini alla Lungara. Contributo alla storia del colore dell'architettura romana del '700*, in Carlo Marchionni *architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, a cura di E. De Benedetti, Roma 1988, pp. 289-320. A S. Maria Maggiore il Fuga protegge con il colore le superfici rivestite dalla cortina di mattoni tagliati nella nuova fabbrica a sinistra del portico e, considerato il contesto (Sacrestia di Paolo V) e le nuove abitudini cromatiche, siamo autorizzati a pensare che anche qui, come già al Palazzo Nuovo, venga prescelto il colore del mattone: cfr. Archivio Segreto Vaticano = ASV, *Sacro Palazzo Apostolico, Computisteria*, b. 1000.

53. Cfr. in questo numero il resoconto della tesi di laurea di P. Brunori, F. De Rubertis, A. Grasia. Sul Palazzo Veralli (demolito alla fine del secolo scorso per far posto alla Galleria Colonna), cfr. G. Tabak, *Colore e tecnica delle tinteggiature degli edifici di Roma nei documenti d'archivio (secc. XVII-XIX)*, «Rassegna degli Archivi di Stato», XLVI, 1986, 2, pp. 338-339 (363-364); Idem, *ibidem*, pp. 365-366: anche nel cortile grande di Palazzo Muti Papazzurri ai SS. Apostoli, nel 1741 viene adottata una tinteggiatura bicroma (color travertino sui pilastri e color «rossino» sugli sfondati), piuttosto rara nei cortili dei palazzi romani, che viene prescelta per «accompagnare il vecchio».

54. Cfr. P. Marconi, *Arte...*, cit., pp. 196-197 e per la documentazione dei lavori berniniani la tesi di laurea di S. Marafini (relatore P. Marconi), depositata presso il DIPE della Facoltà di Architettura di Roma.

55. Cfr. P. Marconi, *Alcuni problemi...*, cit. e Idem, *Arte...*, cit., pp. 193-196; i conti dei lavori del 1771 sono stati pubblicati da S. Ricci - E. Sordini Savino - M. Savino, *La Chiesa dell'Assunta di Ariccia per un metodo di rilievo del colore*, «Bollettino d'arte», 1984, suppl. 6, pp. 63-80.

56. Cfr. M. Bonavia - R. Francucci - R. Mezzina, *San Carlino alle Quattro Fontane: le fasi della costruzione, le tecniche caratteristiche, i prezzi del cantiere*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1983, 20, pp. 11-38 e anche R. Francucci, *Notazioni sul colore di San Carlo alle Quattro Fontane*, in *Esperienze di Storia dell'architettura e di Restauro*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1987, II, pp. 441-445.

57. S. Cocchia - A. Palminteri - L. Petroni, *Villa Giulia: un caso esemplare della cultura e della prassi costruttiva nella metà del Cinquecento*, «Bollettino d'arte», 1987, 42, pp. 47-90 (p. 84 sui restauri di Benedetto XIII).

58. Cfr. ancora G. Tabak, *Colore...*, cit., pp. 354-358.

59. In accordo con l'analoga tinteggiatura del convento sul lato opposto: cfr. A. Marino, *La ricostruzione seicentesca della chiesa di S. Maria Maddalena in Roma: un episodio significativo del tardo barocco romano*, «Architettura storia e documenti», 1987, 1-2, pp. 69-95.

60. Sui nuovi prospetti del Barigioni: cfr. B. M. Santese, *Palazzo Testa-Piccolomini alla Dataria. Filippo Barigioni architetto romano*, Roma 1983, p. 76.

61. Cfr. O. Sangiovanni, *L'opera di Ferdinando Fuga...*, cit.

62. C. Rinzivillo, *Roma: Palazzo Doria Pamphilj al Corso*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1988, 35, pp. 105-109.

63. R. Silvi - S. Ursini, *Roma: Ss. Celso e Giuliano*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1988, 35, pp. 74-78.

64. Cfr. in questo numero il contributo di M. Paesano e vedi anche, per analoghe bicromie in case cittadine, G. Tabak, *Colore...*, cit.

65. Ancora una volta sugli intonaci delle case: cfr. nota 64 e vedi anche l'ipotesi di E. Lavagnino (*Il colore di Roma nel Settecento*, «Palladio», 1964, 14, pp. 83-84) sulle facciate delle case di Campo Marzio, confermata in parte (almeno per i toni dominanti della via del Corso) dalla tinteggiatura in «color d'aria» realizzata nel 1793 sul fianco sinistro di S. Maria dei Miracoli (cfr. nota 75). Cfr. inoltre, sempre sul «color d'aria», L. e P. Mora - M. Cordaro - P. Baldi, *Roma: architettura/colore*, cit. e P. Baldi, *Il restauro, il colore e la normativa urbanistica*, «Bollettino d'arte», 1984, suppl. n. 6, pp. 25-29 (27). Anche la facciata in cortina di S. Eligio degli Orefici, ritinteggiata nel 1775, adotta il «color d'aria»: cfr. A. Piscini - A. Zarli, *Roma: S.*

Eligio degli Orefici, «Ricerche di Storia dell'arte», 1987, 31, pp. 36-37. Cfr., su altre tonalità del grigio-azzurro come il «color gridellino» o il «color palombino», l'appendice sui colori di G. Tabak, *Colore...*, cit., pp. 397-398. Una lettura del colore di Roma nel Settecento e una sintesi dei colori della città dal Cinquecento al Novecento si devono rispettivamente a E. Lavagnino, *Il colore di Roma...*, cit. e a S. Martini, *Il colore di Roma*, «Capitolium», 1965, 11, pp. 563-570: dichiaratamente scritti in forma giornalistica e privi di approfondimenti sistematici, questi due contributi hanno comunque offerto una ricca serie di stimoli interessanti.

66. Sulla coesistenza delle tre diverse bicromie nel primo Settecento romano, cfr. O. Sangiovanni, *L'opera di Ferdinando Fuga...*, cit., dove si commentano le tre diverse bicromie adottate negli stessi anni per le fabbriche del Quirinale: oltre alla bicromia color celestino/color travertino delle Scuderie Pontificie e alla bicromia colore di mattoni scuro/color travertino del Palazzo della Consulta, nel 1732, sui prospetti della Manica Lunga, è visibile la bicromia color «travertino scuro»/color «travertino chiaro». Questo studio, oltre a mettere in guardia, documenti alla mano, contro le interpretazioni assolutistiche, segnala anche la scarsa affidabilità — ai fini della identificazione dei colori originari o di manutenzione — delle testimonianze iconografiche che molto spesso contrastano con le documentazioni dei lavori effettivamente eseguiti, come dimostra appunto il caso delle fabbriche del Fuga al Quirinale rappresentate in alcune vedute con colori diversi da quelli che abbiamo ricordato. Un altro caso di analoga monocromia bitonale (color travertino scuro e chiaro), in quegli anni, è l'esterno della Chiesa del S.mo Nome di Maria del Derizet: cfr. S. Colletti - F. De Santis - G. Paganelli, *Roma: S.mo Nome di Maria*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1987, 31, pp. 68-70. Il color travertino scuro degli sfondi della Manica Lunga del Fuga è applicato in due mani «una liscia e l'altra picchiata ad uso di cretoncini»: questo tipo di finitura rugosa viene spesso adottata a Roma sia sugli sfondi che sulle membrature dell'ordine e può caratterizzare sia il color travertino che il color celestino, come dimostrano il rivestimento in color travertino «battuto» degli ordini del Palazzo Nuovo al Campidoglio (1693) e i rivestimenti in color celestino «battuto» degli sfondi di diversi edifici citati da G. Tabak, *Colore...*, cit. Anche nell'edilizia ordinaria è testimoniata con elevata frequenza l'adozione di questa particolare finitura: sui fondi in color celestino e in color dell'aria delle case settecentesche e sugli agetti in color cortina di qualche fabbrica del primo Ottocento (cfr. M. Paesano, in questo numero).

67. Cfr. ancora, per tutte le variazioni riscontrate, lo scritto di M. Paesano in questo numero.

68. Cfr. E. Pallottino, *Questioni e regolamenti sulle tinteggiature e sulle coloriture di manutenzione nell'Ottocento romano*, «Bollettino d'arte», 1986, suppl. al n. 35-36, I, pp. 53-57. Cfr. anche l'appendice sui colori in G. Tabak, *Colore...*, cit.

69. Cfr. lo scritto di M. Paesano in questo numero: i primi documenti che riportano il color mattone per le facciate delle case risalgono al 1820; prima di quella data, dalla documentazione del Capitolo, risulta soltanto un altro caso di coloritura analoga, datato 1817 e relativo alla facciata della Chiesa di S. Andrea alla Tomba di Nerone. Ma ancora in «mezzatinta verdina» sarà tinteggiata una parte degli esterni di tre case vicino a piazza Navona, nel 1847: cfr. G. Tabak, *Colore...*, cit., p. 388.

70. Cfr. E. Pallottino, *Questioni...*, cit. Un elenco delle tariffe dei prezzi tra Settecento e Ottocento è in *Manuale del recuperatore*, cit., p. 164 e commentato alle

pp. 51-54: in un prezzario del 1823, precedente manoscritto della Tariffa del 1828, compare per la prima volta il color mattono o cortina, con doviziosi particolari sulla sua applicazione; in alcuni prezzari sei-settecenteschi, invece, si prevedono soltanto, per i fondi, il color bigio o cenerino e il color celestino. All'elenco citato vanno aggiunti, a proposito dei lavori d'imbiancatura, due prezzari manoscritti, utilizzati dal Capitolo di S. Pietro e datati 1789 e 1802 (Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio del Capitolo di S. Pietro, Case e Vigne*, 12), che riportano per i fondi delle facciate delle case il color celestino e il color rossino di mattono (quest'ultimo colore è dunque previsto, secondo la prassi delle imbiancature sulle facciate monumentali, ma secondo le misure e stime dell'Archivio del Capitolo, non viene mai adottato; cfr. M. Paesano, in questo numero); aggetti e gronde saranno in color travertino.

71. G. Tabak, *Colore...*, cit., pp. 387-388. Lo stesso parere negativo viene espresso a proposito del color «gridellino» della Chiesa dei Ss. Nicola e Biagio ai Cesarini. Una tinteggiatura più consona ai prospetti delle chiese doveva essere probabilmente il bianco o il color del travertino. A S. Rocco, la nuova facciata neo-palladiana del Valadier sarà tinteggiata, tra il 1832 e il 1834, in color del marmo (nella zona centrale) e in color del travertino (sulle due ali), sul travertino e sugli intonaci: cfr. A. Fuoco-S. Grassini, *Roma: S. Rocco*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1988, 35, pp. 94-98.

72. Due esempi tra i tanti: alla Sapienza nel 1728 (cfr. E. Cirielli-A. Marino, *Il complesso della Sapienza...*, cit., p. 45) e alla balaustrata sopra il portone principale della Cancelleria (cfr. G. Tabak, *Colore...*, cit., pp. 371-372).

73. Sul caso emblematico del completamento ottocentesco di Palazzo Cicciaporci, cfr. F. Giovanetti-S. Pasquali, *Ornato pubblico e rinnovo delle fabbriche 1826-1870*, in *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica*, Venezia 1984, p. 73. A Palazzo Corsini, nel 1884, si stende una «mano di caffè» sui travertini del primo piano appena raschiati: cfr. E. Borsellino, *Palazzo Corsini...*, cit., p. 281.

74. Cfr. E. Pallottino, *Il restauro architettonico a Roma nei primi trent'anni dell'Ottocento*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1982, 16, pp. 65-69 (67).

75. G. Tabak, *Colore...*, cit., pp. 377-378.

76. Cfr. Idem, *ibidem*, e M. Paesano, in questo numero. L'uso delle mezze tinte è però documentato anche prima di questa data: cfr. i prezzari sei-settecenteschi in ASV, *Borghese IV* 88, cc. 252-255.

77. E. Pallottino, *Questioni...*, cit., p. 53.

78. Cfr. E. Pallottino, *Il Neocinquecento...*, cit., in questo numero.

79. Cfr. F. Giovanetti, *Uniformazione e varietà nei modelli cromatici dell'edilizia storica romana dal secolo*

XIX ad oggi, «Bollettino d'arte», 1988, 47, pp. 109-116.

80. Cfr. L. Pierlorenzi, *Roma: S. Maria del Priorato*, «Ricerche di Storia dell'arte», 1987, 31, pp. 62-64.

81. Cfr. tra l'altro, i rivestimenti di molta edilizia romana del Valadier e del Canina; e anche la nota 78.

82. Cfr. E. Pallottino, *Il Neocinquecento...*, cit., in questo numero.

83. Sono i suggerimenti della commissione di studio per il Quartiere del Rinascimento, in *Sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento in Roma*, relazione al Consiglio comunale nella seduta del 21 gennaio 1916, Roma 1919: cfr. F. Giovanetti, *Uniformazione...*, cit., pp. 111-112.

84. Cfr. *Per la tinteggiatura degli edifici*, «Capitolium», 1926-27, p. 653. La Commissione è presieduta dal Soprintendente degli Scavi e Monumenti Antonio Muñoz; le tinteggiature cominciano a essere rinnovate a partire dall'aprile 1924, in vista della celebrazione dell'Anno Santo del 1925. Alla fine del 1925, 3500 proprietari hanno già provveduto a rinnovare le tinte delle loro abitazioni. I suggerimenti della Commissione, così come risulta dal breve resoconto citato («far procedere alla imbiancatura delle costruzioni con speciale riguardo al carattere architettonico e alla colorazione degli edifici più importanti della località, ai quali perciò dovevano essere intonate entro un raggio di rilevante estensione, le colorazioni delle fabbriche circostanti»), non sono altro che un'estensione alla intera città, quartiere storico per quartiere storico, dei criteri di ambientamento già messi a punto da Giovannoni. Ringrazio Susanna Pasquali per la segnalazione bibliografica.

85. Nel 1874, in risposta alle notificazioni comunali che obbligavano i singoli proprietari a rinnovare le tinteggiature delle loro fabbriche, il principe Camillo Massimo provvede alla spolveratura e al risarcimento con «cemento marmoreo» degli stucchi della facciata del Palazzo Massimo alle Colonne e al completamento del prospetto del Palazzo di Pirro, per il quale si indica il tipo di rivestimento più idoneo. È un rivestimento «moderno», dettato dalle esigenze dell'ambientamento cittadino. Si decide infatti di «fratazzare il prospetto sul genere di Palazzo Venezia e con tinta scura assai» (Archivio Massimo = AM, vol. 500, m. 1, 2, 11). È lo stesso rivestimento che oggi si può osservare sulla facciata di un altro palazzo cinquecentesco (Palazzo Maccarani) e che costituisce il più radicale tradimento degli stucchi lisci che imitavano la pietra viva negli originari rivestimenti del XVI secolo.

* Ringrazio Antonio Forcellino senza il quale questo lavoro non sarebbe stato possibile.



21. 22. J. W. Baur, Piazza della Colonna Traiana e Il Campidoglio (quarto decennio del XVII sec.). Roma, Galleria Borghese (foto S. Rossi). Sono proverbiali nelle piccole vedute-ricordo del Baur l'esattezza del rilievo e la fedeltà della rappresentazione. Anche il ricorrente biancore delle architetture, peculiare cifra coloristica delle sue tempere, può essere considerato una testimonianza realistica della intonazione cromatica ancora dominante a Roma all'inizio del Seicento: il bianco dei diversi materiali (stucchi, colle e pigmenti) che allora simulavano il marmo e il travertino.



23. G. P. Pannini, Piazza del Quirinale (1733). Roma, Palazzo Del Quirinale, Coffee House (foto S. Rossi). Sono ben visibili le facciate delle Scuderie Pontificie e del Palazzo della Consulta, dipinte in color celestino e color travertino. Se la rappresentazione delle Scuderie è fedele e attestata dai documenti di cantiere, il rilievo cromatico della Consulta è invece sicuramente d'invenzione: il quadro è infatti dipinto poco prima che il Fuga completasse la fabbrica che verrà tinteggiata in color mattone e color travertino. Nonostante questo particolare, la veduta del Pannini rimane comunque una fonte attendibile per lo studio delle coloriture dominanti a Roma tra fine Seicento e fine Settecento e restituisce l'effetto di una di esse: la bicromia color travertino degli elementi dell'ordine e color celestino (o dell'aria) dei fondi.



24. Anonimo, Corteo del prefetto di Roma Taddeo Barberini (prima metà del sec. XVII, partic.). Roma, Museo di Roma (foto O. Savio). Sullo sfondo le diverse cromie dell'edilizia romana sulla via Papale: si notino i bianchi e gli aranciati-mattono di alcuni fondi di facciate, come anche il grigio-peperino di alcune mostre e fasce marcapiano. In questo caso, la fonte iconografica contrasta con le testimonianze documentarie — relative all'edilizia ordinaria romana — che indicano una tendenza dominante verso l'esclusione dei colori del cotto a Roma prima dell'inizio del XIX secolo.

25. F. Pannini (attr.), Veduta della Curia Innocenziana con il gioco del lotto (sec. XVIII). Roma, Museo di Roma (foto O. Savio). Un esempio della bicromia color mattono-color travertino sicuramente diffusa a Roma nelle emergenze monumentali almeno a partire dalla fine del XVII secolo. In questo caso, il quadro potrebbe essere una fedele rappresentazione di una coloritura di manutenzione della specchiatura centrale del Palazzo di Montecitorio, mentre la sua coloritura originaria, documentata dai conti del 1694, risulta in color travertino.

