

ARNALDO BRUSCHI

PROBLEMI DI MATERIALI E DI COLORI DELLE FACCIATE CON ORDINI ARCHITETTONICI NELLA ROMA RINASCIMENTALE E BAROCCA

Prima degli specifici problemi tecnici del concreto intervento operativo e delle scelte dei mezzi e delle modalità d'impiego di materiali, e di tecnologie specifiche, deve, ovviamente, essere messo a fuoco il problema scientifico, storico e critico, che deve rendere consapevoli su "cosa" si interviene e su "come" è corretto intervenire, nel singolo caso, nell'intento di accostarsi, nei limiti dello scientificamente attendibile e del possibile, all'immagine originaria. Le scelte operative, inevitabilmente condizionate da interpretazioni personali, non potranno non essere in certa misura "soggettive" e creative ("progettuali"); ma, per essere a nostro parere culturalmente corrette in questo momento storico, non potranno, per quanto è possibile, tradire o fraintendere la "realtà" storica originaria. Non potranno, cioè, eludere il problema — che è comunque scientificamente essenziale in sede storica — dell'aspetto originario dell'edificio, dei suoi materiali, dei suoi colori.

Le difficoltà nella soluzione di questo problema sono, ovviamente, provocate dalle condizioni nelle quali ci sono pervenuti i manufatti: quasi sempre con alterazioni di vario genere, con degradi più o meno accentuati, con rifacimenti o, al contrario, con asportazioni di intonaci e di tinteggiature, o in stadi di lavorazione mai completati. Come ben sappiamo, non frequentemente ciò che ora vediamo corrisponde allo stato originario. Tanto che l'osservazione diretta e perfino, non di rado, le più sofisticate indagini scientifiche sui manufatti possono risultare non del tutto sufficienti, specie se senza il sostegno, anch'esso talvolta ambiguo o ingannevole, di documenti o di rappresentazioni pittoriche, a colori, antiche.

Ma la difficoltà di fondo è provocata dalla circostanza che, specialmente nel periodo che consideriamo, l'architettura è pensata in termini prevalentemente visivi, traspunta come in una "rappresentazione" di se stessa nella quale la concretezza fisica, la realtà dei materiali e delle strutture non sempre coincide con l'immagine apparente. In altri termini, come ben si sa, le membrature strutturali (gli "ordini"), che vogliono apparire portanti, generalmente non svolgono (o svolgono solo in parte) la loro esibita funzione strutturale e non sempre i materiali vogliono apparire per quello che realmente sono. Il principio della "simulazione" o, meglio e più in generale, quello della riduzione della superficie a "disegno", a "pittura", pur carica di significati ed originata da motivazioni anche pratiche ed economiche, è seguito con la massima spregiudicatezza in vista del risultato espressivo. Ma proprio quest'ultimo, in più o meno grande misura, è offuscato dal degrado e dalle alterazioni successive.

Facciate con "ordini architettonici": è dunque necessario, in primo luogo, conoscere le morfologie specifiche — nei diversi tempi, luoghi e occasioni — e la grammatica e la sintassi di questo particolare sistema di elementi

che chiamiamo "ordine architettonico". È indispensabile, degli ordini, acquistare la massima padronanza concettuale; rendersi coscienti della vastissima gamma di variazioni e di formulazioni, di arricchimenti, di abbreviazioni, di sintetismi, di caratteri espressivi e di modalità d'impiego e di associazione dei loro elementi costitutivi. È necessario ricostruire scientificamente e criticamente, in altre parole, la storia analitica di un processo plurimillenario di sviluppo di un sistema di elementi, di un codice linguistico, che non solo ha subito consistenti trasformazioni, interpretazioni e adattamenti ma che anche, specie nel periodo al quale ci riferiamo, ha prestato i suoi elementi a pressochè tutte le parti dell'edificio (dalle arcate, alle porte e alle finestre, alle cornici, ai cornicioni, alle zoccolature) oltre ad arricchirsi di elementi complementari (dai timpani ai piedistalli, a riquadrature murarie, ecc.). Si tratta di un sistema di elementi che solo schematicamente, e non sempre, è riducibile a paradigmi elementari o ad indicazioni teoriche come quelle fornite da Vitruvio o dai trattatisti cinquecenteschi.

Proprio per questa ampiezza di variazioni e per questa vastità e libertà d'impiego dei suoi elementi nell'edificio, l'individuazione degli ordini e delle loro parti su di una facciata — e, specialmente, la comprensione della loro logica associativa, con accostamenti, sovrapposizioni, intersezioni di ordini di diversa dimensione — può, talvolta, provocare problemi interpretativi, specie per quanto riguarda l'evidenza o la particolare caratterizzazione dei singoli elementi e i loro rapporti con la parete adiacente. E certo, ora, dopo decenni di caduta d'interesse per gli ordini, vediamo spesso — evidenziati dai colori — fraintendimenti e grossolane sgrammaticature.

In generale, in ogni caso concreto, è necessario comprendere la "logica" degli ordini architettonici in se stessi (nelle loro combinazioni, associazioni ed estensioni) e soprattutto nel loro rapporto con le pareti adiacenti. Questa logica perseguita dall'architetto è la stessa che lo guida nella scelta (o nella simulazione) di materiali e nell'impiego e nella distribuzione dei colori in vista di una significativa immagine espressiva (pure non necessariamente sempre coerente, chiara e non ambigua).

Malgrado che siano avvertibili, certamente, modi e tendenze diffuse in specifici ambiti temporali, credo che mai sia possibile dare indicazioni generalizzanti, valide in ogni occasione pure se in un limitato intervallo cronologico. Solo l'osservazione, l'indagine e il rilievo scientifico diretto, unito alla ricerca storica, possono, caso per caso, fornire indicazioni attendibili. E non di rado possono rimanere dei dubbi. Può essere tuttavia utile la verifica di consuetudini diffuse in uno specifico ambito cronologico e culturale o ad opera di un singolo architetto. Il confronto con opere coeve ed anche gli spunti forniti da rappresentazioni architettoniche dipinte nello stesso am-

biente culturale possono, in mancanza di altri dati certi, costituire talvolta utili punti di riferimento. E naturalmente, se esistono, i documenti d'archivio riguardanti le modalità esecutive possono essere particolarmente preziosi.

Ma, ancor prima, il problema a monte — la cui soluzione è indispensabile per formulare, in mancanza di dati completi e certi, un'ipotesi attendibile — è costituito, a mio parere, dalla individuazione e comprensione storica (e dunque scientifica, non soggettiva ma fondata e verificabile) delle intenzioni dell'architetto. Qual'era l'immagine complessiva dell'edificio che egli aveva in mente? Come, in quel caso, in quell'occasione particolare, egli lo pensava, con i suoi ordini, le sue strutture, le sue pareti? Qual'era la "logica" spazio-strutturale e visiva, che egli seguiva nell'organizzare gli ordini architettonici e nel metterli in rapporto con le superfici, con i volumi, con gli spazi? Che cosa significavano, che funzione avevano per lui, in quel caso, gli ordini e in generale gli "ornamenti" architettonici?

In altri termini sembra indispensabile, prima di ogni cosa, una comprensione critica, storicamente fondata, non solo della facciata in se stessa ma dell'edificio nel suo complesso, esaminato nei suoi caratteri specifici, individuali, irripetibili. Una comprensione critica necessariamente umile, docile di fronte agli indizi, ai suggerimenti dell'edificio stesso.

Schematizzando fortemente, possiamo ricordare alcuni dei più comuni e diffusi "modi di pensare", e quindi di esprimere nell'edificio, con diversi materiali e colori, gli ordini architettonici che dagli inizi quattrocenteschi e poi dal primo Cinquecento romano giungono al Barocco e in certa misura si prolungano fino all'Ottocento.

Secondo un primo modo, gli ordini sono idealmente intesi come membrature strutturalmente attive che costituiscono l'intelaiatura "portante" a confronto della parete adiacente che a sua volta è intesa (anche se in contraddizione con la realtà fisica) come in certa misura passiva, "portata" o di semplice chiusura o tamponatura dei "vuoti" tra gli ordini. Ne consegue una distinzione, rilevata dalla diversità di materiali e colori, tra ordini e pareti. L'origine di questo modo di pensare gli ordini sulla facciata è, come ben si sa, brunelleschiana (e "gotica"). La differenza "strutturale" tra ordini e pareti si manifesta all'inizio con chiarezza a Firenze nell'uso della pietra scura in vista per i primi e di superfici di intonaco chiaro per le seconde. Il discorso è chiaro, elementare, quasi schematico.

Il materiale impiegato nell'ordine deve esprimere maggiore apparenza di solidità, perennità, nobiltà rispetto al materiale impiegato nella parete. Anche nel cortile di Urbino, ad esempio, in un ambito culturale pure fortemente permeato di idee albertiane, la distinzione tra ordini in pietra e tamponature in mattoni in vista esprime con sufficiente chiarezza lo stesso concetto (TAV. XIII, a). La pietra chiara, il travertino, posto a confronto con mattoni arrotati, sicuramente in vista, caratterizzerà espressivamente alcune notissime facciate di palazzi romani del primo Cinquecento: dal Palazzo Fieschi-Sora al Palazzo Alberini fino, più tardi, al Palazzo dei Conservatori. Già in precedenza era comparso nell'ultimo ordine del cortile e nei fianchi del Palazzo della Cancelleria. L'impiego di ordini chiari su fondi colorati (a mattoni) oltre che, probabilmente, dal modello urbinato, prendeva ora anche spunto da modelli antichi; ma, oltre che sulla volontà di evidenziare le parti "strutturali" dell'edificio dovevano anche basarsi su considerazioni visive volte al raggiungimento della maggiore chiarezza della composizione in

un equilibrato rapporto tra ordini e fondo senza troppo crude contrapposizioni. Acutamente il Serlio¹⁾ — avendo nel IV Libro²⁾ più volte indicato l'impiego di "pietre vive" per le strutture e "di pietre cotte" per i fondi — illustrando una facciata con colonne "di pietra mista & oscura" in risalto "sopra la cosa chiara" dichiara che essa "si potrà dimandare cruda & confusa" ed infatti accortamente "gli ottimi pittori dipingendo qualche historia... dove intervengano più figure... fanno sempre le figure più vicine a gli occhi nostri di colore più chiaro, per dare più forza all'opera sua". Saggiamente tuttavia: "Ma non voglio però che l'Architetto rifiuti le colonne di pietra mista oscura". Ciò vale in particolare, precisa il Serlio, nel caso di colonne di preziosi marmi antichi ("porfido & serpentino"). Colonne antiche di pietra "oscura" o di marmi colorati, certamente in vista, saranno impiegate da Bramante, da Antonio da Sangallo, dal Peruzzi; o saranno rappresentate in pittura, ad esempio da Raffaello o dallo stesso Peruzzi. Del resto, l'impiego di fusti di colonne di marmo "oscuro" o colorato, spesso a contrasto con basi, capitelli e trabeazioni di marmo bianco, era suggerito ed autorizzato da molti monumenti antichi, in primo luogo dal pronao del Pantheon.

Il Vasari³⁾ elogia la pietra serena, in diverse varietà, che ricorda come preferita a Firenze dal Brunelleschi e da Michelangelo, e la pietra "bigia detto macigno e la pietra forte" che esalta anche per l'aspetto visivo. Queste pietre dovevano dunque rimanere in vista mettendo in evidenza la gabbia "strutturale" costituita dagli ordini. Risultati analoghi potevano essere ottenuti a Roma dal peperino, nelle sue diverse qualità e varietà cromatiche. Anche in questo caso alcuni monumenti antichi potevano suggerirne l'impiego. Di fatto, ordini in peperino messi a contrasto con la parete di fondo a cortina di mattoni, comparivano nel primo Cinquecento in vari palazzi romani: dal Palazzo, forse raffaellesco, di Jacopo da Brescia, al Palazzo Chioyenda e, più tardi, al Palazzo Spada-Capodiferro. Certamente il laterizio di fondo doveva rimanere in vista (in un disegno cinquecentesco del Cod. A 45 di Kassel, con il Palazzo di Jacopo da Brescia, è scritto "Matoni") ed è difficile confermare con dati certi l'ipotesi di Paolo Marconi che, come avverrà talvolta in seguito, il peperino, soggetto a degrado, dovesse essere generalmente protetto da una tinteggiatura "color peperino" o addirittura "color travertino". Né, fino a prova contraria, credo si possa escludere che l'intelaiatura degli ordini potesse essere espressa, in certi casi e anche qui prendendo spunto da esempi antichi, dallo stesso laterizio. In tal caso le parti dell'ordine (basi, capitelli, architravi, cornici, ecc., così come le mostre delle finestre e delle porte) da esprimere con maggior raffinatezza di ornamenti o soggette a maggiore sollecitazione statica o a maggiore usura potevano essere in pietra (travertino o peperino) lasciando i mattoni per i fusti, i dadi dei piedistalli, ecc. Anche Palladio⁴⁾ considererà questa pratica del tutto legittima: "E se nella fabrica anderanno adornamenti di colonne, o di pilastri; si potranno far le base, i capitelli, e gli architravi di pietra, e l'altre parti di pietra cotta". Non credo che si possa sostenere che i tanti fusti in laterizio su facciate di palazzi e di chiese cinquecenteschi dovessero sempre essere tinteggiati o rivestiti di stucco a "finto travertino". Anche lo Scamozzi⁵⁾ dichiara che pure se "gli antichi usavano per la maggior parte" fare colonne di marmo o di pietra, "così non tralasciarono molte volte di farle anche di latercoli"; e conclude: "Essendo le colonne fatte di latercoli cotti di grandissimo ornamento agli edifizii" [...]

“adunque ad imitazione degli antichi lo potremo ancora noi usare secondo le occorrenze ed il bisogno”. Oltre le esigenze pratiche e l'esempio degli antichi, doveva esserci, forse, anche il gusto per la *varietas* e quello di sottolineare con la pietra gli snodi di articolazione e gli elementi più caratterizzanti degli ordini, così come anche avveniva con l'uso di marmi diversi per gli ornamenti e per il fusto della colonna. Il laterizio, “di grandissimo ornamento agli edifizii”, poteva anche rimanere in vista.

Tuttavia, l'uso di fusti laterizi in vista rimane in più di un caso problematico. Un caso ancora controverso e incerto può essere considerato quello della Farnesina (Tav. XIII, b). Non c'è dubbio che qui i fondi tra gli ordini fossero intonacati ed adorni “di fuori di terretta con storie” di mano del Peruzzi; come ricorda il Vasari, come è documentato da disegni cinquecenteschi e come è confermato dagli scarsi frammenti residui. Ma quali materiali apparivano negli ordini? Attualmente, è ben noto, le parti modanate e strutturali degli ordini sono in peperino ma i fusti delle paraste, i fregi, i dadi dei piedistalli sono in mattoni. Nei pilastri angolari il laterizio si alterna con piatti conci di peperino (Tav. XIII, c). La situazione attuale è esattamente uguale a quella che, nella prima metà del Cinquecento, appare, ad esempio, in un noto disegno di Aristotele da Sangallo.⁶⁾ Si può dedurre, pertanto, che mai gli ordini ebbero un aspetto diverso da quello attuale (a parte naturalmente sostituzioni di parti in peperino e abrasioni di pulitura). Ma si può anche pensare, secondo la stimolante ipotesi di Paolo Marconi, che fosse prevista una loro rifinitura e tinteggiatura “color peperino” o addirittura “color travertino”, che in realtà avrebbe unificato l'insieme in un'immagine pittorica straordinariamente suggestiva accordandosi con i fondi bruni a “terretta” e con lo splendido fregio terminale a stucco. Tuttavia lascia perplessi l'idea che il magnifico, ricchissimo, Agostino Chigi non si risolvesse — non si sa perchè — a completare l'esterno della sua residenza suburbana solo per la rifinitura degli ordini; mentre i fondi adiacenti ricevevano l'aspetto definitivo con le “terrette” del Peruzzi (e tutto il resto veniva raffinatamente e sfarzosamente completato) e sarebbe stato logico condurre insieme i due lavori se non altro per utilizzare contemporaneamente le impalcature. Inoltre tutte le paraste angolari — ma solo queste e regolarmente su tutti gli angoli — presentano la caratteristica alternanza di cotto e di peperino: con l'evidente volontà — che non sembra, certo, solo pratica e strutturale — di marcare anche visivamente gli spigoli della costruzione. Del resto il filo delle parti in cotto e quello dei conci in peperino non risulta arretrato, rispetto alle parti modanate, come sarebbe stato necessario se esse avessero dovuto ricevere un sia pure assai sottile strato di intonaco o di stucco. Infine, l'impiego del laterizio in vista in alcune parti dell'ordine poteva apparire opportuno in una costruzione non cittadina, essere strumento di *varietas* ed espressione di un gusto senese che doveva certo accomunare Agostino e Baldassarre. Credo che si possa concludere che, fino a prova contraria, è assai probabile che gli ordini in cotto e peperino della Farnesina dovessero rimanere come, nella sostanza, si sono conservati.

L'articolazione della costruzione e la contrapposizione tra ordini, intesi come struttura, e parete di fondo, intesa come chiusura, tamponamento dei vani interposti, poteva essere espressa dunque mediante la contrapposizione tra materiale lapideo (pietra serena, travertino, peperino) e cotto, o anche, talvolta, da quella tra mattoni ed intonaco dipinto. Come è noto, anche l'Alberti distingue con chia-

rezza⁷⁾ tra “ossa” e “complementa” della costruzione. E tra i primi, insieme agli angoli, sono esplicitamente indicati “seu pilae seu columnae seu quidvis istiusmodi, quod quidem substinendis trabeationibus arcubusque tectorum illic columnarum sunt loco”; cioè gli ordini, compresi — come precisa poco dopo — gli architravi e gli archi. La trattatistica successiva, ad esempio Cesare Cesariano, come ha messo in evidenza Paolo Fiore, riprende questa distinzione. “In li quali edifici”, scrive il Cesariano⁸⁾ “sono positi li forti membri di saxo: cioè come al uso moderno dicemo vivi admixto con il cocto: cioè li quadrelli cocti in le fornaci “... E prosegue celebrando la dignità di costruzioni laterizie e miste:⁹⁾ “Aduncha quando li Re di tanta magna potentia: cioè como sono stati li sopradicti Mausolo: non hanno dispreziato le structure seu fabrice de parieti lateritie: cioè di quadrello cocto” [...] e a Milano “li nostri principi” hanno fatto varii edifici “& ogni loci publici & di latere & di saxo sono facti: si como et li privati: per la perpetuitate & sanitate: & così è quasi per ogni loco de Italia.” E abbiamo visto come anche il Serlio più volte consiglia l'associazione di “pietre vive e pietre cotte”.

Ma lo stesso Alberti, riprendendo il discorso nel III libro¹⁰⁾ dichiara: “Mallem, ad aeternitatem, plenius ordinibus univrsum parietem quadrato lapide completum redderent”. E ancora:¹¹⁾ “si per impensae rationes liceret, quis non optet totum habere opus... osseum et solidissimum, hoc est continuatis columnis et cunitis trabibus compactum et obfirmatum?": una parete continua tutta di pietra, tutta di “ossa”; un'architettura nella quale gli ordini architettonici sono intesi come articolazione di una struttura parietale continua (“una fila di colonne non è altro che un muro attraversato da molte aperture”) omogenea, solida e compatta, della quale è necessario esprimere e valorizzare la globale integrità e coesione interna. Ne consegue una, almeno tendenziale, indistinzione di materiali e di colori tra ordini e parete adiacente. Le opere dell'Alberti — specialmente il Tempio Malatestiano e il Palazzo Rucellai — sono estremamente eloquenti al riguardo. E questo modo di pensare la parete trova un diffuso e diretto riscontro nelle più ammirate architetture antiche; come ad esempio il Colosseo e specialmente il suo ultimo ordine a paraste.

Si ha dunque un secondo modo — idealmente più nobile perchè più costoso, più solido, più duraturo — nel quale ordini e parete muraria appaiono come un'unica, omogenea struttura continua: tutta costituita, almeno in apparenza, da “ossa”. La lezione albertiana trova precoci adesioni ad Urbino, nella marmorea, pur incompiuta “facciata ad ali” e, probabilmente, a Venezia ad opera del Codussi nella facciata di San Michele in Isola. A Roma questo modo di pensare la facciata con ordini si esprime, pure precocemente, ancora vivente l'Alberti, in facciate totalmente in travertino (con eventuali inserzioni di marmo) dal tempo di Pio II (inizio della Loggia delle Benedizioni in San Pietro sull'esempio di Pienza) e di Paolo II (continuazione Loggia delle Benedizioni, facciata porticata di San Marco) diffondendosi dal tempo di Sisto IV. Dapprima le facciate con ordini totalmente in travertino sembrano riservate agli edifici religiosi; poi, pur eccezionalmente, trionfa anche in grandi palazzi cardinalizi privati: il Palazzo di Raffaele Riario (poi della Cancelleria) e poi quello di Adriano Castellesi di Corneto (Giraud-Torlonia) (Tav. XIII, d e fig. 1). Quest'ultimo nell'atto di donazione del palazzo al re d'Inghilterra (1504) descrive orgogliosamente gli “aedes et aedificia” di sua proprietà come “insigni opere marmorum et la-



I - ROMA, PALAZZO DI ADRIANO CASTELLESII DI CORNETO
IN BORGO NUOVO - ANGOLO

pidum tiburtinorum ornata et ad non parvum Urbis decorem et splendorem". Nel celebre capitolo su "Qualis esse debeat domus cardinalis" nel *De Cardinalatu* (1510) di Paolo Cortese,¹²⁾ i due palazzi, del Riario e del Castellesi, con le facciate in travertino, accostate al Colosseo, sono celebrati come particolarmente adatti a cardinali e contrapposti a quelli di coloro che, lodando "la frugalità dell'edificare" pongono pareti in mattoni tra gli ordini in travertino o preferiscono il semplice intonaco graffito.

Da ora in poi il travertino in vista, in ordini e in pareti, caratterizzerà, fino al Barocco, specialmente gli edifici pubblici e religiosi più rappresentativi — dal Palazzo dei Tribunali di Giulio II, al (poi demolito) emiciclo di Raffaello ed Antonio da Sangallo, a San Pietro, alla sangallescà Porta Santo Spirito, all'esterno michelangiolesco di San Pietro a tante facciate di chiese cinquecentesche e barocche.

Non c'è dubbio che, normalmente, il travertino di queste facciate dovesse rimanere in vista (pure se, talvolta, stuccando le porosità e le alveolature più grandi). Il Vasari¹³⁾

ricorda che "Gli antichi di questa forte pietra fecero le più mirabili fabbriche [...] e lavorandoli non furon molto curiosi di farli finire, ma se ne servivano rusticamente. E questo forse facevano perché [i travertini] hanno in sé una certa grandezza e superbia. Ma ne' giorni nostri s'è trovato chi gli ha lavorati sottilissimamente"..., come nelle decorazioni del tempio tondo a San Luigi dei Francesi,..." le quali rendono testimonio della eccellenza e bontà da poter lavorarsi quella pietra simile al marmo, ancor che sia rustica; e recasi in sé una grazia per tutto, vedendo quella spugnosità de' buchi unitamente, che fa bel vedere" ... Questa pietra "spugnosa e bucheraticcia" sembra dunque che fosse apprezzata anche e proprio per il suo aspetto. Non è da escludere tuttavia che più tardi l'impiego di travertino di qualità più scadente e un certo cambiamento di gusto abbiano provocato un'accentuazione di stuccature e di trattamenti superficiali in vista di un aspetto più omogeneo della pietra. Ad esempio lo Scamozzi¹⁴⁾ entusiasta della pietra d'Istria, pone il travertino tra quelle pietre che "tengono del livido e del brunetto, e sono spugnose e piene di caverne, ed altri difetti, onde ad ogni tratto è bisogno a' maestri d'istuccare ed incollare, e rattoppare le opere, come si vede nella fabbrica di San Pietro a Roma, ed al Giesù, e Colegi in Piazza d'Altieri ed altrove". Del resto il Vasari¹⁵⁾ dichiara anche che "Questa sorta di pietra è buonissima per le muraglie, avendo sotto squadratura e scorniciata; perché si può incrostarla di stucco, con coprirla con esso, ed intagliarvi ciò ch'altri vuole: come fecero gli antichi... e come ha fatto a' giorni nostri Antonio da San Gallo nella sala del papa dinanzi alla cappella [Sala Regia] in Vaticano dove ha incrostatato di trevartini con stucco e con varj intagli eccellentissimamente". E certamente, almeno nel Seicento, materiali diversi, impiegati in membrature di ordini o in mostre di porte o finestre, potevano venir unificati con trattamenti superficiali (colla di stucco, tinteggiature) a simulare la pietra.

L'omogeneità della costruzione, senza distinzioni di materiali e di colori tra ordini e pareti adiacenti poteva essere attuata, eccezionalmente, anche impiegando altri materiali, come il peperino lasciato in vista. È forse il caso della Loggetta raffaellesca in Vaticano o quello della facciata del Sant'Andrea sulla via Flaminia. Si tratta tuttavia di casi problematici; come spesso problematiche sono le facciate con ordini e pareti totalmente in cotto. In molti casi non sappiamo se questi materiali che attualmente appaiono in vista — talvolta certo volutamente, come nel complesso borrominiano dei Filippini, in cotto di due colori — costituiscano ed in che misura il risultato di secolari degradi, di successive scrostature o, più spesso, di stadi di lavorazione mai portati a termine. Spesso, tuttavia, appare difficile immaginare che i molti fianchi di chiese del tardo Cinquecento e del Seicento, interi corpi di fabbrica, come quello di San Giovanni dei Fiorentini, ora visibili a mattoni (TAV. XIII, e), fossero intonacati o trattati a "finto travertino"; come tuttavia accadeva certamente per molti altri casi documentati. E certo un criterio è dato dalla maggiore o minore accuratezza della cortina. Credo che sia impossibile generalizzare e soprattutto escludere a priori le diverse possibilità. Ad esempio, doveva essere possibile anche l'associazione di travertino e di peperino ambedue in vista (come è il caso del portale di Villa Borghese ora su via Pinciana, citato dal Rodolico, che, secondo I. Manilli,¹⁶⁾ appariva "di travertino con due pilastri grandi a bugne di peperino, d'ordine jonico, e co' zoccoli e capitelli di travertino"). E pressoché certamente, sull'esempio degli



a



b



c



d

a) URBINO, PALAZZO DUCALE - CORTILE
IN PIETRA E LATERIZI

b) ROMA, FARNESINA, FRONTE SUD - ORDINI
IN PEPERINO E COTTO GIÀ CON FIGU-
RAZIONI DIPINTE "A TERRETTA"

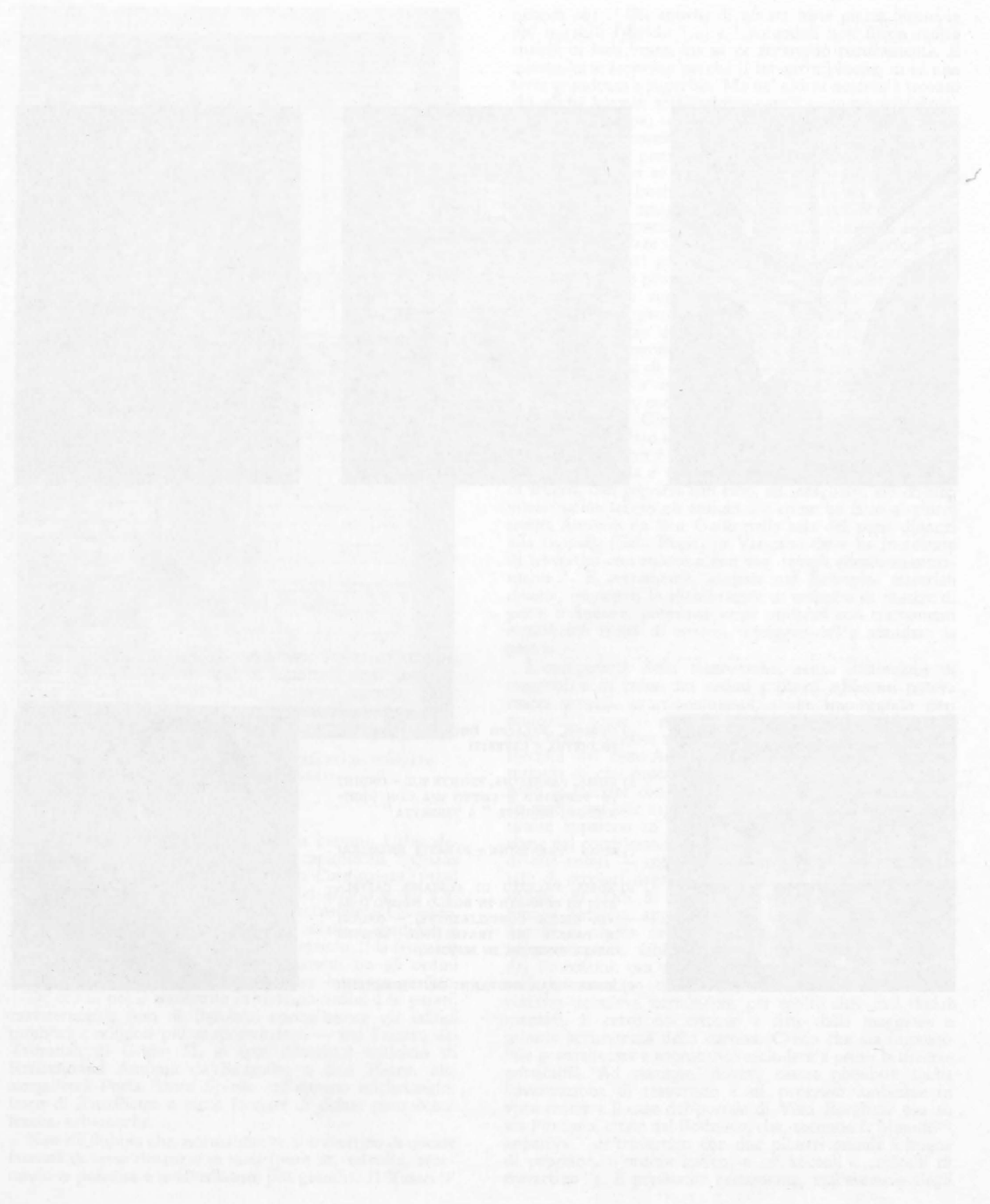
c) ROMA - FARNESINA - PARASTE ANGOLARI

d) ROMA, PALAZZO DI ADRIANO CASTEL-
LESI DI CORNETO IN BORGO NUOVO (ORA
VIA DELLA CONCILIAZIONE) - ORDINI
E PARETE IN TRAVERTINO, MOSTRE
DELLE FINESTRE IN MARMO

e) ROMA - SAN GIOVANNI DEI FIORENTINI



e



antichi, molte cortine di mattoni, arrotati almeno sulla faccia esterna, dovevano rimanere in vista a formare paramenti, reputati non indegni pure dai trattatisti. Anche lo Scamozzi nota che "in Roma" si fanno di tufo "le fondamenta, et anco le parti di dentro delle mura de gli edifici publici, come privati" ma poi "le rinvestono de quadrelli, o mattoni cotti".

Sembra stabilita, in ogni caso, tra i materiali una certa gerarchia di "nobiltà" — legata al costo, alla resistenza statica, alla difficoltà di lavorazione, alla possibilità di ottenere dettagli più o meno fini e precisi, ed anche al riferimento ad esempi illustri degli antichi — che va dai marmi, al travertino, al peperino, al laterizio. Questi materiali, in realtà impiegati per lo più sotto forma di più o meno consistente rivestimento,¹⁷⁾ costituiscono i "modelli" ideali che, nella cultura visiva del Rinascimento, possono essere imitati, simulati, rappresentati o anche solo allusi con mezzi più economici e di più rapida e semplice esecuzione: l'intonaco, lo stucco, le tinteggiature. In un progressivo cambiamento della situazione socio-economica, sempre più diffusamente, dal Cinquecento al Barocco all'Ottocento, dai materiali naturali e dal cotto si passerà, nel trattamento degli ordini e delle pareti, alla loro simulazione o alla loro semplice allusione cromatica. Ma ancora, nel modo di trattare — o semplicemente di tinggiare — ordini e pareti, emergeranno, più o meno consci, i due modi fondamentali di pensare la costruzione che abbiamo tentato sopra di ricordare schematicamente. Modi di pensare che presuppongono la conoscenza della morfologia, della sintassi e del significato degli ordini ed un loro impiego secondo una logica non astrattamente visiva ma naturalistico-strutturale e funzionale.

Il Serlio¹⁸⁾ illustrando una facciata dorica di palazzo "al costume di Venetia", dichiara che "Gli ornamenti di molte case, se per la spesa non si vorran fare di marmi o d'altre pietre, si potrà ben con pittura supplire, imitando il vero con l'artificio". Questa idea è già presente nell'Alberti.¹⁹⁾

E lo stesso Alberti, come ha segnalato Paolo Marconi, sembra abbia simulato incrostazioni marmoree almeno nella facciata del Sant'Andrea e forse inserito stucchi policromi nel San Sebastiano a Mantova.

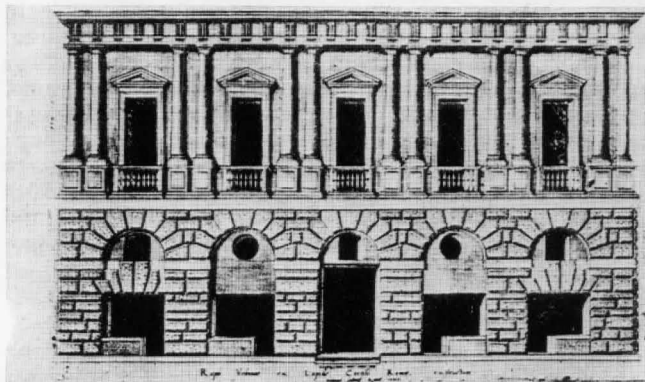
Questa pratica fu certamente introdotta da Bramante a Milano, dove, attesta il Cesariano, come ha rilevato Paolo Fiore, "copreno con lecoriione di calce & sopra la superficie imbiancato nel depincto".²⁰⁾ Certamente compariva nell'esterno della tribuna di Santa Maria delle Grazie, prima delle inconsulte scrostature ottocentesche, dove le chiare membrature degli ordini, ora parte in pietra e parte in cotto, dovevano risultare con apparenza totalmente lapidea a contrasto dei fondi rosso violacei simulanti il porfido e a confronto con parti a pastiglia nera. Anche a Roma nel chiostro della Pace — come ancora ha messo in evidenza Marconi — le parti in muratura di mattoni inserite tra gli ordini in travertino dovevano essere trattate a simulare la pietra, in modo da formare un insieme visivamente tutto chiaro e "monolitico", valorizzato, a contrasto, dalla vivace policromia dei cassettoni lignei del secondo piano, con un effetto non molto diverso da quello ottenuto, dallo stesso Bramante, simulando, in parte, travertino e marmo, nel coro di Santa Maria del Popolo e forse nel distrutto coro di San Pietro. Ma il trionfo della simulazione doveva avvenire nelle facciate del purtroppo anch'esso scomparso Palazzo Caprini in Borgo che, come tutti sappiamo, il Vasari ricorda "lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze d'opera dorica e rustica"²¹⁾ "invenzion nuova del far le cose gettate"

(fig. 2). In esso certamente il travertino doveva essere simulato e messo a contrasto con le pareti di fondo probabilmente a mattoni ("ex Lapide Coctili" scrive il Lafréry nella sua celebre incisione del 1549) non sappiamo se veri o anch'essi simulati sull'intonaco.

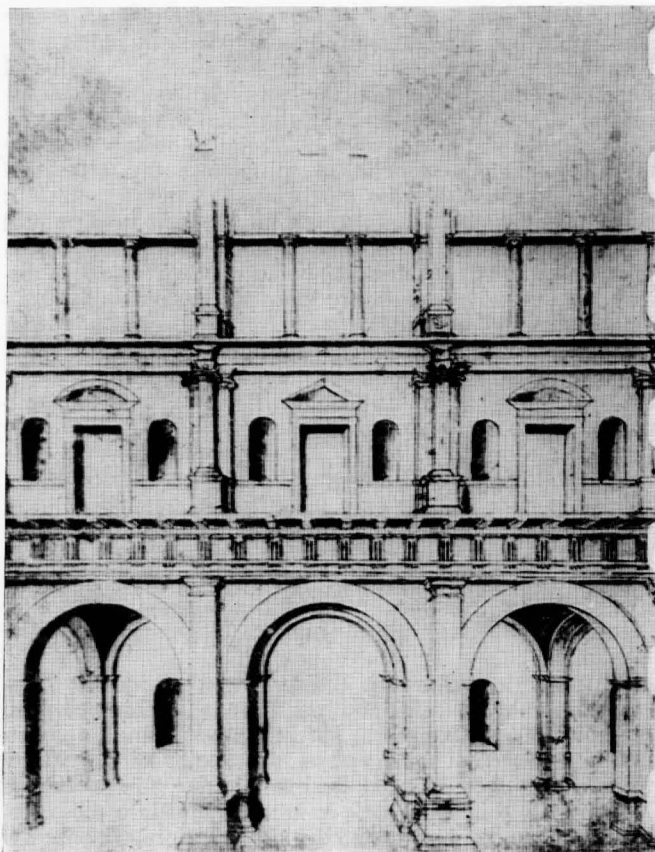
La pratica di "rappresentare" con lo stucco e la tinteggiatura materiali più nobili, pure impiegati e in vista nella stessa facciata, nelle parti più soggette ad usura o a sollecitazioni statiche, è, come si sa, diffusissima dal primo Cinquecento a Roma (non senza meno naturalistici precedenti quattrocenteschi e addirittura medioevali). Sembra che potessero essere simulate le cortine laterizie delle pareti di fondo messe a confronto con ordini in peperino (Palazzo Ossoli) o in travertino (piano superiore di Villa Giulia, con paraste angolari in travertino e stucco nella parte centrale sopra il portale in travertino e cortina di mattoni arrotati in vista nel piano inferiore). Il travertino, liscio o anche a bozze rustiche (come in Bramante e forse nella distrutta casa di Giulio Romano a Macel de' Corvi) è imitato o alluso in bugnati e paraste (Palazzo Maccarani) o semicolonne (Palazzo Caffarelli-Vidoni). Il supporto rustico dello stucco o della tinteggiatura poteva essere la muratura ordinaria di tufo o di mattoni e probabilmente anche in certi casi il peperino (come sembra nella Porta Julia di Belvedere e a Villa Lante).

Tuttavia, in molti casi, è difficile ricostruire con sicurezza l'immagine originaria pensata dall'architetto. Non mancano casi problematici, specie quando erano impiegati materiali diversi. Uno di questi è costituito dai partiti del Cortile del Belvedere del Bramante (fig. 3). Nel cortile inferiore sono in travertino le arcate con il loro piedritto, la base e la cornice del piedistallo inferiore, la base e il capitello delle paraste doriche, tutto il piedistallo, la base e il capitello delle paraste e la trabeazione ionica. Ma in mattoni sono il dado e il fusto dell'ordine inferiore e i fusti e la parete adiacente del secondo ordine; mentre in peperino, forse trattato a finto travertino, è il terzo ordine. Questi materiali, messi in opera con un certo ordine e accuratezza, dovevano rimanere in vista? Oppure tutto doveva essere rifinito, come non è improbabile, con una colla di stucco sui mattoni e sul peperino a simulare una parete compatta e articolata di travertino?

Comunque, in molti casi, dovevano essere compresenti materiali diversi, sia veri che simulati, o anche solo allu-



2 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE - A. LAFRÉRY: PALAZZO CAPRINI DI BRAMANTE A ROMA (da *Speculum Romanae Magnificentiae*, Roma 1549)



3 - LONDRA, SOANE'S MUSEUM, CODEX CONER (FOL. 41^v)
PARTITO DEL CORTILE INFERIORE DEL BELVEDERE A ROMA

sivi a materiali naturali più nobili, tra loro accostati non tanto con l'intento di ingannare l'osservatore quanto di caratterizzare un'immagine evocativa di un'antichità reinventata che pure, essa stessa, con l'impiego di *crustae*, di stucchi e di decorazioni illusivo dipinte, forniva esempi prestigiosi di questa pratica. Ad esempio — come ha rilevato specialmente Pier Nicola Pagliara — la facciata del Palazzo Branconio doveva presentare un fronte con le semicolonne, la balaustrata e le cornici delle finestre del piano nobile in vero travertino, il portale d'ingresso in marmo "mistico", i rilievi di Giovanni da Udine a stucco, i riquadri figurati all'ultimo piano e le nicchie angolari solo dipinti; in un insieme fortemente variato e policromo. Qualche cosa di simile doveva avvenire anche nel trattamento delle pareti del cortile; e un noto disegno degli Uffizi (1884 Ar), forse attribuibile a Giulio Romano e che costituisce uno studio per il suo lato di fondo, mostra un'insolita acquarellatura rosa sulle parti murarie del fronte — compresi i fusti delle paraste, i fondi delle nic-

chie e le metope della trabeazione dorica — che non credo sia senza significato o da interpretare come cortina di mattoni ma come proposta di astratta differenziazione cromatica in rapporto alle parti — "portanti" o decorative — in travertino o marmo o, meglio, in stucco. Lo stucco doveva certamente completare il fronte rimasto al rustico della Loggia di Villa Madama. E, con diversa caratterizzazione stilistica, pure materiali e colori diversi, naturali — travertino — e artificiali dovevano rilevare con discreta policromia, gli elementi dei fronti del cortile di Palazzo Gaddi e quelli di altri palazzi romani.

Per concludere, credo che si debba ripetere che è impossibile generalizzare e che ogni caso, debba essere oggetto di studi e di specifiche indagini approfondite.

1) S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio bolognese*, Venezia 1619, libro VII, cap. 54, p. 126.

2) IDEM, *ibidem*, libri V, pp. 131 e 136 e IX, p. 188v.

3) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino ai tempi nostri*, Firenze 1550 (ed. cons. Torino 1986), *Introduzione*, cap. I, pp. 28 e 29.

4) A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura universale*, Venezia 1570 (ed. cons. Milano 1980), libro I, cap. II, 7, p. 13.

5) V. SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, Milano 1838, pp. 356 e 357.

6) Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 366 Ar.

7) L.B. ALBERTI, *De re Aedificatoria*, ed. cons. Milano 1966 a cura di G. ORLANDI e P. PORTOGHESI, libro III, cap. VI, pp. 194-197.

8) VITRUVIO, *De Architectura, traslato commentato et affigurato da Cesare Cesariano*, Como 1521, ed. cons. Milano 1981 a cura di A. BRUSCHI, A. CARUGO, F.P. FIORE, libro II, c. XLv.

9) IDEM, *ibidem*, libro III, c. XLII.

10) ALBERTI, *op. cit.*, cap. VIII, pp. 206 e 207.

11) IDEM, *ibidem*, cap. XII, pp. 226 e 227.

12) P. CORTESE, *De cardinalatu libri tres*, in *Castro Cortese*, 1510.

13) VASARI, *op. cit.*, *Introduzione*, *Architettura*, pp. 26 e 27.

14) SCAMOZZI, *op. cit.*, pp. 205 e 213.

15) VASARI, *op. cit.*, pp. 26 e 27.

16) I. MANILLI, *Villa Borghese*, Roma 1650, p. 3, citato in F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze 1953, p. 379; cfr. anche P. DE SEBASTIANI, *Viaggio curioso de' Palazzi e Ville più notabili*, Roma 1683, p. 28.

17) *Cortices e crustationes*, cfr. ALBERTI, *op. cit.*, libri III, cap. VIII, p. 204, VI, cap. IX, p. 498 e IX, cap. IV, p. 802.

18) SERLIO, *op. cit.*, libro IV, cap. VI, p. 155v.

19) ALBERTI, *op. cit.*, libro VI, cap. IX, p. 498 e ss. Gli intonaci, *harenationum tunices*,... a tre strati dei quali il terzo ha la funzione "di dispiegare le attrattive delle decorazioni, dei colori e delle linee" e fa parte delle *crustationes inductae*, intonaci, stucchi, pitture, contrapposte alle *crustationes adactae*, incastrate, a lastre, a tarsie, a mosaico; (libro VII, cap. X, p. 607), *De ornamento parietum sacrorum*: per l'esterno "sarà da approvare, secondo l'uso degli antichi, fare rivestimenti con dura calcina adorna di rilievi"; cioè con stucchi, (libro IX, cap. V, p. 802), "in crustationibus parietum nulla picturae coniectatio" — rappresentazione pittorica — "erit gratior... qua quae lapideas columnationes exprimat"; etc.

20) VITRUVIO, *op. cit.*, libro II, c. XL v.

21) VASARI, *op. cit.*, *Bramante da Urbino*, p. 576.