

FRANCESCO PAOLO FIORE

MATERIALI E COLORITURE DAI DOCUMENTI DI CANTIERE DI PALAZZO BARBERINI IN ROMA: UN CONTRIBUTO AL RESTAURO

Il Palazzo Barberini prese forma, come è noto, a partire dalla preesistente Villa Sforza (TAV. VIII, *a*), posta a costituire il corpo longitudinale a valle, cui furono aggiunti il corpo centrale e un ulteriore corpo longitudinale a monte.¹⁾ Venne in tal modo a configurarsi, definendolo in estrema sintesi, l'impianto ad ali del palazzo, le cui principali fasi costruttive si protrassero dal 1629 al 1638, senza considerare le successive aggiunte e variazioni. Un decennio che presenta interrogativi legati alle diverse soluzioni proposte e intervenute in corso d'opera e alla loro attribuzione, per restare all'intervento del Maderno nei suoi ultimi mesi di vita,²⁾ del Borromini, già aiuto dello zio Maderno, e di Gian Lorenzo Bernini.

Ma non di attribuzioni si vuole trattare in questa sede, quanto dell'immagine del palazzo che venne definita da tali lavori sino agli ultimi strati di intonaco, stucco, alle vetrate della loggia e, naturalmente, alle scelte di grana e di colore. Elementi tutti complementari, se si vuole, alla definizione del suo più generale disegno architettonico, ma tutt'altro che insignificanti nella resa e nella lettura della sua immagine finale.

Per quanto riguarda i primi interrogativi, non si può dire che le diverse e pur interessantissime letture del palazzo abbiano sinora portato risposte esaurienti soprattutto per quanto concerne elementi conoscitivi e giudizi che possano guidare più da vicino il restauro dell'edificio iniziato da alcuni anni ma al momento interrotto. E questo si può affermare sebbene perspicua e notissima ne resti comunque la lettura del Wölfflin,³⁾ tesa a cogliere l'importanza dell'oggetto delle ali rispetto al loggiato in una lettura purovisibilistica della sua architettura, e completa e attenta quella del Blunt.⁴⁾ Anche dal punto di vista tipologico ci troviamo di fronte ad un palazzo singolare, che si avvicina più alla tipologia cinquecentesca della villa piuttosto che a quella del palazzo cittadino, immerso com'è in un giardino piuttosto che affacciato su di una piazza o su di una via. Mentre incertezze attributive permangono persino per il loggiato (TAV. VIII, *b*), nel quale da ultimo il Borsi⁵⁾ ha notato numerosi elementi manieristi che farebbero propendere per una dubitativa attribuzione al Bernini del disegno di quegli ordini. E se si può dire che subito a fianco del loggiato campeggiano finestre da tempo efficacemente attribuite al Borromini,⁶⁾ è ben più difficile riconoscere, nelle mostre delle finestre sui fianchi del palazzo ad esempio, una mano o il segno di una ideazione ben attribuibile, oltre ad una notevole sapienza disegnativa e realizzativa.

Il restauro dovrà comunque tenere conto il più possibile della realtà materiale dell'edificio a favore di una conservazione dell'esistente, di varia e nobile attribuzione, ma anche della necessità di raccordare le diverse espressioni compresenti nella fabbrica, compito che sin dall'origine era stato affidato alle finiture, in grana e colore, delle superfici. A partire dai rapporti di figura-fondo in cui il colore gioca un ruolo decisivo e ineliminabile sino a quelli

mimetici tra i materiali impiegati, dal travertino e le cortine agli stucchi e agli intonaci. Rapporti per troppo tempo obliterati dalla uniformità della tinteggiatura monocroma ancora oggi presente sulle facciate del palazzo, o pericolosamente minacciati da cromie incongrue come quelle abbozzate in alcune prove esterne (TAV. VIII, *c*), o tristemente realizzate sulle pareti del grande scalone, ove i toni ora rosati delle mostre delle nicchie, già a "stucco di travertino e graffiti", come vedremo, dissonano con i pilastri della stessa scala e contraddicono l'estetica mimetica del cantiere barocco nell'uso dei materiali, vale a dire degli stucchi posti ad imitazione dei materiali più nobili, come marmi, travertini, cortine, da riprodursi con artificio.⁷⁾

Per constatare il preciso significato che l'estetica della mimesi dei materiali assume nel palazzo, possiamo iniziare da una delle sue parti più note, il loggiato (TAV. VIII, *d*). Salta agli occhi che la soluzione più singolare consiste negli archi strombati dell'ultimo ordine, realizzati secondo un disegno di progetto già attribuito al Maderno. Ma difficilmente si potrebbero sviluppare le motivazioni di tale scelta se non si constatasse che la soluzione che riduce l'ampiezza degli archi, vetrati sin dall'origine, maschera la parete della grande sala, la quale è addossata alla loggia (TAV. VIII, *e*). Archi ciechi, dunque, dietro le cui vetrate si aprono solo le piccole finestre quadrangolari che danno luce dall'alto al grande salone a doppia altezza con la volta affrescata da Pietro da Cortona.

Ci troviamo così di fronte a problemi architettonici strettamente connessi alle scelte di finitura, solo apparentemente esterne o di minore valore strutturante. Infatti, già nel loggiato si può osservare che al travertino del primo ordine si sostituisce l'intonaco e lo stucco del secondo e soprattutto del terzo ordine, e che, non solo ci troviamo di fronte ad un loggiato parzialmente cieco, ma anche tutt'altro che omogeneo quanto a materiali, sebbene unitario in apparenza. E si può anche aggiungere che persino il piano terreno, che sembra essere tutto e completamente in travertino, non lo è affatto, perché i pilastri hanno una anima di mattoni semplicemente rivestita da lastre di travertino. Da questo punto di vista, la straordinaria capacità di trarre soluzioni architettoniche da necessità distributive e costruttive, e di interpolare tecniche diverse, segnala la grande sapienza costruttiva da un lato e la volontà barocca di dominare le tecniche dall'altro, e nello stesso tempo segnala la qualità dei problemi con i quali si deve misurare un'operazione di conservazione di simile architettura. Per Maderno, Borromini, e Bernini si trattò di fondere le diverse tecniche per arrivare ad un risultato credibile o che fosse comunque capace di proporre al meglio l'immagine finale perseguita, non falsa o fuorviante, ma sintesi delle possibilità e dei mezzi tecnici disponibili.

Il problema che il restauro deve affrontare diviene poi evidentissimo quando si arrivi al secondo ordine del loggiato e si osservi l'interpolazione delle tecniche ivi presente: le parti in travertino e quelle in stucco convivono pre-

sentando i gravi problemi di conservazione dell'insieme dei diversi materiali, ma anche problemi di colore, essendo dilavato l'intonaco e ormai privo di tinteggiatura, deteriorato lo stucco, annerito o biancheggiante il travertino. Oltre la conservazione, è il restauro che non può ignorare che l'insieme appariva omogeneo e in uno con le parti e con il tutto della loggia. Nel terzo ed ultimo ordine, pure il più lontano dall'osservatore, i capitelli appaiono scolpiti in travertino, le lesene presentano scoperta l'arricciatura dello stucco ormai dilavato, le superfici degli archi strombati mostrano lo stucco con lacune e rotture. Ma ciò che più importa, né il Maderno né altri avrebbero potuto immaginare sin dall'inizio di realizzare gli strombi in travertino, data la quasi impossibilità e l'inopportunità certa di scolpire simili superfici ellissoidiche nella pietra. Sarà il loro stucco di rivestimento ad essere più semplicemente "di travertino", con polvere cioè di travertino come appare dai documenti che citeremo tra breve, e ad incaricarsi della necessaria omogenizzazione della immagine finale della loggia.

Per questo motivo si può ribadire che la composita soluzione materica della loggia sia stata ideata sin dall'inizio, quando si scelse di celare cioè il salone con il loggiato e quindi con archi superiori necessariamente strombati; e che la sua unità figurale non può essere ignorata, e tantomeno tradita da un'azione conservatrice che non tenga conto di quella estetica ed imponga, conservandoli tal quali, una denuncia tutta contemporanea dei materiali, vale a dire che impedisca la fusione cromatica e di trattamento superficiale tra intonaci, stucchi e travertini barocchi da conservare e restaurare al di là dell'ormai incongruo stato attuale.⁸⁾

Costatazioni di quest'ordine sono certamente possibili anche per altre parti del palazzo, laddove non ne siano state rimosse anche le tracce, che andranno comunque cercate accuratamente. Ma indagini complementari e con ampi risultati si sono già condotte sui capitoli barocchi in genere e anche sulle misure rimasteci del palazzo: vale a dire sulle fonti scritte che conservano, spesso più fedelmente della stessa matericità del monumento, il ricordo di quanto costruito.

La constatazione di questi elementi nuovi e solitamente ignorati dalla storiografia tradizionale offre lo spunto per riprendere uno degli argomenti più interessanti che si presentano in questa sede. Le misure contengono in particolare descrizioni dettagliate delle parti secondo le singole voci, quantità e prezzi ad esse applicati non meno delle misure nei documenti di cantiere odierni. Esaminate con ottica storica, le misure del tempo della costruzione permettono il più delle volte di risalire alla intenzione ed alle tecniche costruttive nella sovrapposizione delle varie fasi della costruzione sino alla resa ultima di superficie. Va anticipato che parte delle misure di Palazzo Barberini sono state già pubblicate dal Pollak nel 1928-31⁹⁾ anche se non si può dire che ne siano state tratte le dovute conclusioni critiche.

In parallelo con le misure tratte dal Pollak dall'archivio Barberini conservato presso la Biblioteca Vaticana restano tuttavia le misure del padre teatino Valerio Poggi, con sue note e correzioni autografe, presso l'Archivio di Stato di Roma.¹⁰⁾ Si tratta di due codici cartacei, dei quali il primo è datato al 3 ottobre 1634 ed enumera le opere di finitura e trasformazione dell'ala costituita dalla Villa Sforza (il corpo di fabbrica preesistente che abbiamo detto essere stato incorporato nel palazzo), la costruzione dell'ala meridionale (dalla scala ovata a fianco della loggia sino alla sala ovata esclusa sul lato opposto) e cioè del

corpo a due livelli accanto al salone ed alla sala delle Commedie, del giardino con i relativi lavori di sistemazione. Il secondo, datato al 1638, enumera la quasi globalità dei lavori di muratura svoltisi dal 1629 sino a quella data e permette un confronto con il primo e con tutti gli altri dati sinora noti.

Scorriamo queste misure notando subito una loro abituale caratteristica, quella cioè di essere in ordine topografico, ordine utile per il committente e diremmo oggi per il collaudatore, procedendo cioè dal tetto fino alle fondamenta, stanza dopo stanza, muro dopo muro. Questa caratteristica, comune alla massima parte di simili misure, è indubbiamente un problema per il ricercatore che ne voglia desumere notizie cronologiche o attributive piuttosto che una descrizione dell'edificio da collocare passo passo su di un rilievo, ma dà utilmente ragione del contesto e permette pur sempre di intrecciarne le parti con altre notizie. Facciamo alcuni esempi: nel primo libro di misure che, come si è detto, viene chiuso nel 1634, si cita l'apposizione dello stemma Barberini sulla facciata a loggiato, e quindi se ne deduce che questa era terminata entro quella data. Ma tutte le opere che vi sono descritte, compreso il trasporto del leone a bassorilievo dal giardino allo scalone (dove è tuttora) trovano tale collocazione cronologica, intermedia al lungo intervallo compreso tra il 1629-38.

Altra caratteristica utile di tali misure è quella di dividere le categorie delle opere trattandole in maniera separata (opere di muro, comprendenti murature e stucchi; opere di scalpello, comprendenti le parti in travertino e marmo; ecc.) e questo facilita un esame incrociato dei documenti, posto che nessun documento è comunque mai esaustivo, e necessita il confronto con gli altri. Pur in presenza di documenti che non privilegiano le notizie di ordine cronologico, possiamo dunque trovare sequenze e punti fermi attraverso l'attento confronto di voci diverse e attraverso l'esame delle sequenze costruttive.

Sulla scorta di altri documenti rinvenibili nell'archivio Barberini presso la Biblioteca Vaticana, è del resto possibile arricchire anche il quadro cronologico. Si tratta per lo più di mandati di pagamento che datano lavori paragonabili a quelli descritti nelle nostre misure già nel luglio e nell'ottobre 1626 per la decorazione e tinteggiatura degli ambienti della Villa Sforza acquistata da poco per adattarla al nuovo progetto e opere di riempimento di vani e grotte nel 1627 e 1628, precedenti tutti ai contratti per le opere murarie e di scalpello del '29 e per i lavori in stucco del '30. Ma anche una mancia ai muratori nel 1630 per la chiusura della volta del salone, data importantissima perché segna il primo grande progresso della nuova fabbrica barberiniana di trasformazione della Villa Sforza in Palazzo Barberini. Dal momento che il salone poggia per un lato sul loggiato, va pensato che nel 1630, quindi a meno di due anni di distanza dalla morte del Maderno, anche il loggiato fosse finito almeno per la parte strutturale, ma forse anche per quello che concerne i rivestimenti in travertino, dal momento che ad essi è demandata una insostituibile funzione statica oltre che decorativa. Si tratta di una indicazione di non poco conto anche per quanto attiene ai problemi attributivi precedentemente citati, che si unisce ad un'ulteriore notizia sul saldo nel 1633 dei lavori di fondazione della scala ovata. Attribuita dalla guidaistica corrente al Borromini, la scala ovata cade così in anni in cui il Bernini è già alla direzione dei lavori.¹¹⁾

Tornando da qui alle nostre misure, vi troviamo a questo proposito che negli anni interessati le stesse fondazioni della scala vengono rinforzate con muro di tevo-



a



b

- a) ROMA, PALAZZO BARBERINI (GIÀ VILLA SFORZA) – ALA PROSPICIENTE LA PIAZZA OMONIMA
Si notino le prove di colore e i ponteggi per il rifacimento delle coperture.
- b) ROMA, IL LOGGIATO DI PALAZZO BARBERINI CON IL PIANO BASAMENTALE IN TRAVERTINO IN APERTA DISSONANZA CON QUELLO IN TINTA ARANCIATA DELLE ALI
- c) ROMA, PALAZZO BARBERINI – PARTICOLARE DELL'ALA CON LE PROVE DI COLORE
Mentre l'attuale basamento aranciato ingloba il disegno delle lesene differenziandole dalle superiori e misinterpreta il bugnato in stucco che richiama un bugnato in travertino, la prova a sinistra non prosegue il dialogo originario tra lesene e cornici già in stucco di marmo, e i fondi, già tinteggiati a colla brodata color travertino.
- d) ROMA, PALAZZO BARBERINI – PARTICOLARE DELLE TRE CAMPATE CENTRALI DEL LOGGIATO
Il primo piano in intonaco, stucco e travertino, e il secondo in intonaco e stucco, erano originariamente e logicamente intonati al colore e alla grana del travertino del piano terreno.
- e) ROMA, PALAZZO BARBERINI – PARTICOLARE DELLA FINESTRA CENTRALE DEL SECONDO PIANO DELLA LOGGIA
Si notino gli sguinci e ordinanze in stucco già di travertino, ad eccezione di basi, capitelli e trabeazione; la vetrata celava già in origine la più piccola finestra aperta sul salone.



c



d



e

lozza (mattoni di recupero utilizzati comunque per murature portanti a cui è affidata una funzione di sostegno considerevole), oltre alle notizie relative alle pedate messe in opera, agli intonaci e stucchi che allacciandosi all'ingresso del salone ed alla scala quadrangolare posta sull'altro lato ne fanno un insieme unitario quanto a trattamento con sfondati e a finiture, ecc. Ma notizie ben più utili possono emergere per il ricercatore interessato ai processi costruttivi ed alla cultura materiale del cantiere barocco.

Si tratta di quei processi e di quella cultura materiale che il restauro pittorico è ormai tradizionalmente ben attento a conoscere e rispettare e che troppo spesso vengono ancora traditi nel restauro architettonico, con l'esito di riproporre una immagine stravolta, o perlomeno pesantemente incompleta, dell'architettura restaurata. Senza che per questo si debba necessariamente ricorrere all'adozione di tecniche mimetiche laddove non necessario e laddove non siano solo e proprio queste a garantire la sopravvivenza dell'immagine originaria e della sua capacità di comunicare le qualità dell'architettura storica affrontata.

Si è già affrontato altrove un esame più ampio delle misure del palazzo e per esempio il problema della presenza, ivi testimoniata, del Bernini nella redazione della immagine finale del salone maggiore e delle sue decorazioni a stucco, ma ancora il Bernini vi compare per l'esterno, nel caso della cortina che costituisce la facciata sul giardino della sala ovata:

“ muro della cortina et quattro spallette disfatte d'ordine del Signor Cavaliere alte l'una palmi 11 e un terzo larghe palmi 4 e un terzo, [...] muro della cortina similmente [...] e menbretti che erano fatti e battuti come sopra at l'uno [...] ”.¹²⁾

Intervento non meno importante avviene nello stesso periodo, seguendo le misure citate, nello scalone principale, che venne modificato negli sfondati, vale a dire in tutte quelle che sono le parti deformate, mentre le nicchie, con gli sfondati, vennero accompagnate nelle finiture similmente a quanto accadde in facciata, e in anni molto vicini a quelli in cui venne costruita la scala a lumaca o ovata, di cui si è detto. Fu probabilmente il Bernini a intervenire per rendere omogeneo l'interno e l'esterno, cioè la facciata della loggia con strombi materializzata forse già dal Maderno, e la parte interna, costituita dai due scaloni di accesso al salone retrostante? La questione si inserisce nel lungo dibattito sul palazzo che, dopo il citato contributo del Blunt nel 1958, ha avuto pochi altri contributi innovativi, ma soprattutto suggerisce al restauratore quali siano i problemi di simile e complessa costruzione: vuole cioè invitare a non commettere errori, innanzitutto demolizioni non giustificate, di intonaci, stucchi e strati di finitura ma anche a considerare che ignorare l'immagine storica del palazzo, quale si può ricostruire dalle misure di cantiere in una ricercata coerenza di interno-esterno per tutto quanto riguarda soluzioni mimetiche in stucco e trattamenti cromatici e di grana delle superfici, significa tradire la sostanziale unità della costruzione e della regia berniniana.

Già il Pollak testimoniava del resto che sulle facciate del corpo a valle del palazzo, cioè quelle della vecchia Villa Sforza, era stato steso un colore di travertino; e altrettanto accadde su quelle della simmetrica ala a monte, i cui fondi, come testimoniato dalle misure, furono finiti con una colla “ brodata ” color travertino, con pigmenti gialli e neri, mentre le lesene, anch'esse in similitudine con quelle a valle, furono finite con colla di stucco di

marmo come anche il cornicione superiore, più lisce cioè e più chiare dei fondi.

Dalle nostre misure si ricava inoltre che le partiture ai fianchi della loggia e precedenti l'aggetto delle ali furono finite con stucco di terra “ roscea ”, e che altrettanto avvenne per quelle ai lati della simmetrica facciata a cortina della sala ovata, finita con colla brodata di “ polvere di travertino e terra roscea ” (Tav. IX, a-b).

Il corpo centrale del salone e della sala ovata era perciò destinato a risaltare in contrasto con il fondo rosso chiaro o rosato, di colore comunque più scuro, mentre a loro volta le ali, color travertino, ne venivano distaccate e maggiormente esaltate nel loro aggetto. Inoltre colore e grana permettevano di articolare le lunghe facciate rettilinee e le testate distinguendo, sia pur lievemente, le lesene e l'aggetto del cornicione dal fondo del muro. L'insieme si presentava quindi nell'apparenza di un palazzo interamente in pietra, con l'inserito del loggiato anch'esso in pietra e della facciata in cortina sull'altro lato in forte evidenza rispetto al piano di fondo, esiguo ma più scuro, a distaccare ali e corpo centrale.

Similmente, i pilastri della scala furono finiti, come si deduce dalle misure, con “ stucco di travertino e graffiti ” (Tav. IX, c): una significativa, anche se approssimativa, indicazione di colore e di grana, poiché vengono graffiti e similmente stuccati anche archi e sguinci della scala, mentre a “ colla di stucco di travertino liscia ” vengono trattate le concavità delle nicchie (Tav. IX, d). Un ulteriore raffinato accostamento emerge infine tra le colle di travertino “ segnate ” applicate sui pilastri e la colla di stucco di marmo tra i due pilastri ai piedi della scala.

Ci troviamo dunque di fronte a stucchi di travertino graffito, di travertino liscio, di marmo liscio (delicatamente più chiaro del travertino), in una ripresa del contrappunto già eseguito in facciata tra lesene e cornici di stucco di marmo liscio e tinteggiature a colla “ brodata ” (probabilmente sbrodolata, e cioè a lieve rilievo) color di travertino.

Trovate ed elencate le antiche finiture e coloriture del palazzo, possiamo quindi tornare al primo esempio considerato, quello della loggia tra le ali, per la quale le misure si susseguono molto esplicitamente:

“ per l'aggetto e stuccatura di numero otto pilastri larghi l'uno palmi 3 e alti palmi 22 e un quarto, stuccati di stucco di travertino per la colla et piombatura sono [...] per l'aggetto e stuccatura di numero 14 pilastri accanto stuccati similmente [...] per la stuccatura delli due cantoni di colla di stucco di travertino a detta facciata [...] per la colla di stucco dei piedestalli sotto [...] per uno dei sette archi a detta facciata del detto primo ordine [...] per l'aggetto e stuccatura della fascia che riquadra attorno l'arco e accanto agli stipiti longo [...] per l'aggetto e stuccatura de li triangoli a detto modenati attorno incollati [...] per l'aggetto e stuccatura dell'arco in faccia modanato [...] stuccato simile [...] per l'aggetto e stuccatura delli due stipiti similmente fatti alti [...] stuccati simili [...] per l'aggetto e stuccatura della Cimasa in prospettiva all'Imposta [...] con frescio e collarino [...] per l'aggetto e stuccatura degli sguinci in prospettiva [...] con uno sfondato con modanatura attorno e fascia stuccata similmente [...] per l'aggetto e stuccatura dell'arco in prospettiva sopra similmente fatta [...] ”.¹³⁾

Misure dalle quali si desume facilmente l'intenzione di rendere omogenee al piano terreno in travertino tutte le ulteriori membrature della loggia, al primo e secondo

piano, ivi compresi gli archi strombati "in prospettiva". Misure che soprattutto testimoniano, anche per il più celebre episodio architettonico del palazzo, come colore e finiture delle superfici in Palazzo Barberini non costituiscono affatto un problema di "color locale", o lo costituiscono solo in ultima e meno rilevante ipotesi.

La logica architettonica dell'immagine originaria si vale di tinte e finiture innanzitutto per affermare l'omogeneità della loggia malgrado i diversi materiali impiegati nella sua realizzazione, per accentuarne — grazie al risalto del color di travertino sui fianchi rossastri — il risalto già dato dall'articolazione tridimensionale della parete, per riaffermare una omogeneità — anche se non identità — con le ali aggettanti che, anch'esse color di travertino, presentano tuttavia lesene e cornicione più chiari, e lisci, di stucco di marmo (TAV. IX, e). Considerare quindi colore e grana delle superfici una variabile indipendente dall'architettura del palazzo significa riconoscere possibile, tramite il restauro, un impoverimento della sua immagine e un decadimento del senso unitario dei trattamenti in interno ed esterno dell'edificio. Mentre viceversa è proprio la conoscenza di grana e colore delle superfici, anche se non dell'esatta tonalità o rugosità, a permettere di individuare i rapporti figurati che gli autori intendevano emergessero con maggiore chiarezza e vigore dalla loro realizzazione. Insieme alle loro intenzioni sul significato di quanto doveva figurare "in apparenza"¹⁴⁾

Concludiamo notando che in questo caso né i rapporti interni che si è cercato di chiarire in questa architettura sono messi in crisi da quelli ambientali — il palazzo è immerso nel suo giardino, per quanto ridotto, e tra architetture recenti che nulla hanno a che spartire con la sua logica¹⁵⁾ — né è escluso che attente indagini stratigrafiche permettano di conservare, piuttosto che rinnovare, quanto descritto dalle misure.

1) P. WADDY, *Michelangelo Buonarroti the Younger, Sprezzatura and Palazzo Barberini*, in *Architettura*, V, 1975, pp. 101-122 e IDEM, *The Design and Designers of Palazzo Barberini*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXV, 1976, pp. 151-185.

2) H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, London 1971.

3) H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, Milano 1953 (I ed. München 1915), p. 251; C. BRANDI, *La prima architettura barocca*, Bari 1970, pp. 130-132.

4) A. BLUNT, *The Palazzo Barberini: the Contributions of Maderno, Bernini and Pietro da Cortona*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1958, pp. 256-287.

5) F. BORSI, *Bernini architetto*, Milano 1980, pp. 258, 298-300.

6) P. PORTOGHESI, *Francesco Borromini*, Milano 1977, pp. 35-39.

7) F.P. FIORE, *Capitolati e contratti nell'architettura borrominiana: un capitolo della letteratura artistica e della preclassicistica materiale in età barocca*, in *Ricerche di Storia dell'arte*, XI, 1980, pp. 17-34, e C.P. SCAVIZZI, *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Studi, *Quaderni*, 6, Roma 1983.

8) In merito ai problemi di interpretazione dei termini di capitolato ed impiegati nelle misure, oltre che di aspetto originario delle finiture in Palazzo Barberini, cfr. P. MARCONI, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Roma-Bari 1984, pp. 163-166, che li affronta nell'ambito di un'ampia discussione dei problemi di metodo.

9) O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, I-II, Wien 1928-31, I, pp. 251-338.

10) Segnalate da M. DEL PIAZZO, *Ragguagli borrominiani*, Roma 1968, p. 194, le misure sono state discusse e parzialmente pubblicate da F.P. FIORE, *Palazzo Barberini: problemi storiografici e alcuni documenti sulle vicende costruttive*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, I-II, Roma 1983, I, pp. 193-209, con ulteriore bibliografia sull'argomento; cfr. anche G. MAGNANIMI, *Interventi berniniani a Palazzo Barberini*, *ibidem*, I, pp. 167-192.

11) FIORE, *op. cit.* in nota 10. Altre indicazioni sui documenti, con particolare riguardo al salone, in O. VERDI, *Le fonti documentarie*, in *Quaderni di Palazzo Venezia*, 1983, 2, pp. 91-93, nell'ambito del numero della rivista interamente dedicato a *Il voltone di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini*.

12) FIORE, *op. cit.* in nota 10, p. 203.

13) IDEM, *ibidem*, p. 204.

14) Ci si riferisce in questo caso al noto passo del Borromini in merito alla scelta di coprire la biblioteca dell'Oratorio dei Filippini con un soffitto ligneo che apparisse in pietra, come ripreso anche in FIORE, *op. cit.* in nota 7, p. 28.

15) G. GIOVANNONI, *Il Palazzo Barberini e la sua piazza*, in *Palladio*, V, 1941, pp. 227 e 228.

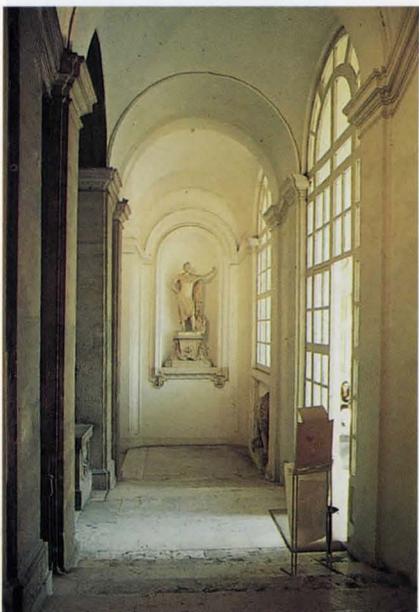


a



b

- a) ROMA, PALAZZO BARBERINI – IL PIANO ARRETRATO DI RACCORDO TRA LOGGIA ED ALA AGGETTANTE
L'originaria colorazione in tinta "roscea" dei due piani al di sopra del basamento in travertino ne specificava la funzione architettonica esaltando l'aggetto di loggia e corpo ad ala.
- b) ROMA, PALAZZO BARBERINI – PARTICOLARE DELLA FACCIATA VERSO IL GIARDINO
La superficie tra le ali e il paramento a cortina arrotata del corpo centrale, anch'essa coperta di una tinta "di polvere di travertino e terra roscea".
- c) ROMA, PALAZZO BARBERINI – SCALONE AL PRIMO PIANO
È evidente il contrasto presente anche tra i pilastri centrali in travertino e le lesene sulle pareti che inficia l'unità architettonica e decorativa originaria.
- d) ROMA, PALAZZO BARBERINI – NICCHIE NELLO SCALONE
Coloriture e finiture di mostre e fondi non tengono conto né dei documenti di cantiere né del basamento in travertino con cui contrastano senza motivo.
- e) ROMA, PALAZZO BARBERINI – CANTONALE DI UNO DEI CORPI AD ALA
Lo stucco di marmo delle lesene e della cornice probabilmente sopravvive al di sotto della successiva tinteggiatura.



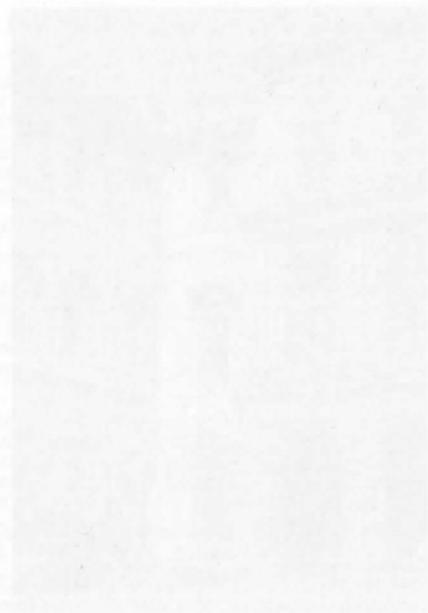
c



d



e



[The text in this section is extremely faint and illegible, appearing to be a list of items or a descriptive text.]

