

MINISTERO DELLA RICERCA SCIENTIFICA E TECNOLOGICA

**RILIEVO E ANALISI MORFOLOGICO-DESCRITTIVA  
DEI PARAMENTI MURARI**

Roma 2003

  
EDIZIONI KAPPA



  
EDIZIONI KAPPA



---

## INDICE

- 5 UNA RICERCA CONCLUSA MA NON ULTIMATA  
*Carlo Mezzetti*
- 27 NOTE SUI PROCESSI EVOLUTIVI DELLE TECNICHE LATERIZIE NELLA ROMA ANTICA  
*Antonella Salucci*
- 47 I TRACCIATI COMPOSITIVI DELLE MURATURE IN LATERIZIO, INDAGINI SUL PERIODO MEDIOEVALE  
*Caterina Palestini*
- 75 TEXTURE IN LATERIZIO: NOTE SUL RILIEVO DI QUATTRO ESEMPI DELLA ROMA RINASCIMENTALE  
*Maurizio Unali*
- 81 ERUDIZIONE, VIRTUOSISMO, RAZIONALITÀ NELLE CORTINE LATERIZIE TRA CINQUECENTO E SETTECENTO  
*Lucia Serafini*
- 101 PARAMENTO MURARIO IN LATERIZIO NELL'ARCHITETTURA MODERNISTA CATALANA  
*Carlos Alberto Cacciavillani*
- 125 IL LATERIZIO NELL'ARCHITETTURA EUROPEA DEL NOVECENTO  
*Livio Sacchi*
- 145 **APPARATI**
- 147 SCHEDE  
redazione a cura di *Salvatore Mele, Serena Sanseviero e Giovanna Stefanucci*
- 171 GLOSSARIO  
a cura di *Daniela di Nicola Ciaranca, Viridiana Piccone-Italiano, Giovanna Stefanucci*
- 185 BIBLIOGRAFIA  
a cura di *Viridiana Piccone-Italiano*

---

## ERUDIZIONE, VIRTUOSISMO, RAZIONALITÀ NELLE CORTINE LATERIZIE TRA CINQUECENTO E SETTECENTO

Lucia Serafini

La relazione tra interesse antiquario e riscoperta delle cortine laterizie, che a partire dalla seconda metà del XV secolo accompagna la vicenda costruttiva italiana, trova un riscontro puntuale nella vasta letteratura a carattere storico, manualistico e divulgativo, che da Leon Battista Alberti arriva a Francesco Milizia.

Con la distinzione tra "involucro" e "riempitivo" proposta nel III libro del *De Re Aedificatoria*, l'Alberti offre una legittimazione funzionale all'impiego del laterizio nei muri, riprendendo temi già trattati da Vitruvio, per la definizione di una più vasta problematica, dove lo studio dell'architettura antica si emancipa dai caratteri formali per investire i suoi materiali costituenti. La difficoltà per il cantiere rinascimentale di usare la pietra su larga scala, e garantire così "una struttura compatta e nei limiti del possibile integra ed unitaria", gli fa suggerire una strategia costruttiva dove il muro si distingue in rivestimento e struttura, l'uno fungendo da tamponamento e definizione spaziale, l'altro da ossatura portante<sup>1</sup>. L'interesse per la cortina laterizia come possibile strato ultimo di un sistema di parti variamente interconnesse inizia da qui, e si svolge lungo un percorso parallelo e supplementare allo studio dell'antico: quanto più si affina questo, soprattutto attraverso il rilievo, tanto più l'emulazione del suo magistero assume gradazioni differenziate, passando, nell'arco di un secolo, da una fase archeologica ad una critica; da un' incondizionata ricerca di simulazione, con i mezzi e le risorse disponibili, al suo perfezionamento, e al suo superamento infine, per soluzioni ove le valenze murarie della cortina laterizia vengono progressivamente meno a vantaggio di altre squisitamente estetiche.

Leon Battista Alberti pone la pietra al primo posto nella gerarchia dei materiali; consapevole, tuttavia, della scarsità e del costo di questa nel cantiere rinascimentale, si spinge ad apprezzare il mattone certamente per la sua economicità e praticità costruttiva, ma anche per la sua bellezza. Commentando i diversi tipi di mattoni osservati sui monumenti antichi egli non crede infatti "che tali variazioni si debbano soltanto a convenienza pratica, bensì riflettano la sollecitudine dell'architetto nel realizzare

tutto ciò che si potesse concepire come esteticamente gradevole e armonioso". Le stesse raccomandazioni sull'accurata scelta della creta, la formatura dei mattoni, la loro cottura ed arrotatura, sembrano avere una valenza non soltanto tecnica ma anche estetica condivisa e sviluppata da tutta la trattatistica successiva. L'accento posto sull'arrotatura, – come attività da compiere fuori o in opera, comunque indirizzata a garantire al mattone una migliore prestazione tecnica – e i suoi riscontri nel cantiere cinquecentesco, confermano l'interesse dell'epoca verso una pratica in fase evolutiva che passa dal trattamento del mattone singolo a quello della muratura, nell'obiettivo, concreto ed ideale, di farne un blocco unico e compatto<sup>2</sup>.

Riprendendo un concetto espresso molto chiaramente da Alberti, Francesco Di Giorgio esalta il mattone quale prodotto dell'"arte imitatrice della natura", grazie al quale si fanno "muri perfettissimi e qualunque ragione di edifici". Francesco di Giorgio si forma in area senese e non è improbabile che abbia tra i suoi riferimenti, oltre ai modelli antichi, la gloriosa tradizione locale circa la costruzione di paramenti laterizi perfettamente arrotati e dai ricorsi regolari. Palladio dal canto suo ribadisce la versatilità della "pietra cotta", utilizzabile per ogni parte della fabbrica, fatta eccezione per quelle parti ornamentali, come capitelli, basi e architravi che sarà opportuno fare in "pietra naturale". L'aspirazione alla monoliticità come motivo di bellezza fa dire inoltre a Palladio che "la bellezza risulterà dalla bella forma e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro e di quelle al tutto"<sup>3</sup>.

Sul tema della monoliticità interviene Serlio nel IV libro del suo trattato, facendosi interprete della grande cura rivolta, soprattutto da Bramante in poi, all'apparecchio murario laterizio onde evitare che le parti in pietra, ancorate o giustapposte, non uscissero fuori squadra per il ritiro dei giunti di malta: "perché il muro di pietra cotta non venga calando che calando egli si frangeriano le pietre vive oppresse dal peso di sopra bisognerà che di pietra cotta ben squadrate e di buonissima calcina ritratta sia fatto il muro e tra le pietre vi sia poca calcina e ben calcata l'una sopra l'altra"<sup>4</sup>. Il contrappunto storico-grafico di queste affermazioni del Serlio sono al III libro del suo stesso trattato dove, per esemplificare l'inserimento su una cortina di mattoni delle parti lapidee dell'ordine viene esibito, con evidente compiacenza, il portico di Pompeo, emendato dello stato di conservazione che era stato segnalato da Giuliano da Sangallo – ciò nulla togliendo al proposito di quest'ultimo di mostrare il modo in cui "i romani impiallicavano le mura di marmo" – e restituito con un magistero che dà la misura esatta, tecnicamente ineccepibile, del rapporto ordine in pietra – sfondato in mattoni.

L'attenzione posta dagli architetti rinascimentali ai materiali costitutivi dei monumenti romani è ben documentata dai tanti disegni di antichità prodotti dalla cerchia classicista legata ai nomi, oltre che di Bramante, di Peruzzi, Raffaello e i Sangallo. Aristotile da Sangallo è l'autore rinascimentale che più di ogni altro segnala nei suoi disegni la diversità dei materiali costituenti gli edifici rappresentati, con una cura per gli aspetti tecnici e materici destinata senz'altro ad incidere sui cambiamenti di

gusto circa la finitura superficiale delle fabbriche. La circolarità tra teoria e pratica, tra studio dell'antico e riproposizione di esso, a cavallo del secolo sposta infatti il dibattito sulle proprietà tecniche del mattone e sugli espedienti per esaltarle verso argomenti dichiaratamente estetici. È ancora Serlio che nel suo *Libro Extraordinario*, a distanza di vent'anni circa dalle sue raccomandazioni sulla necessità di ridurre i giunti di malta, punti deboli della cortina laterizia, ripropone l'esempio illustre del Portico di Pompeo, dando legittimità teorica al nuovo gusto per i materiali a vista che da qualche tempo andava corrodendo la predilezione classicista per la pietra. Con l'associazione tra la sua decima porta, con "conci di pietracotta" tra i conci di pietra, e il Portico di Pompeo, egli trova un autorevole referente alle sue presunte deroghe e si fa interprete delle nuove istanze estetiche circa i rivestimenti degli edifici.

Il rilievo e lo studio del Portico di Pompeo, che insieme all'esedra del Foro di Traiano era uno dei pochi monumenti di rilevanza pubblica ad essere costruito in laterizio, con la pietra in corrispondenza dell'ordine, conferma l'interesse, da parte degli architetti della prima metà del Cinquecento, per una pratica sperimentata ad Urbino nel cortile del Palazzo Ducale, dopo il 1460, e destinata a fecondi sviluppi. Basti ricordare a Roma il cortile e i fianchi della Cancelleria (dal 1427), il palazzo Turci (1500) e la Farnesina ai Baullari (1522-23), esempi di un accostamento tra ordine in travertino e cortina in mattoni che risulta peraltro alternativo a quello peperino-mattone che sempre a Roma e negli stessi anni viene sperimentato nelle stalle Chigi (1512-14), nel palazzo di Iacopo da Brescia (1515), nel palazzetto Spada (1515-20) e nella stessa Farnesina di Peruzzi (1510): qui i cantonali in peperino fanno da contrappunto alle lesene di mattoni, molto probabilmente ispirandosi all'edificio romano di Ostia (U A 418) nel cui rilievo Peruzzi annota, di fianco alla lesena, "mattoni arrotati"<sup>5</sup>.

Ai fini del graduale affinamento del gusto per il laterizio, lungo un percorso che da una condizione subalterna del mattone rispetto alla pietra passa ad una di equiparazione rispetto ad essa (in pieno cinquecento il duca Alessandro Farnese dirà "la pietra è de doi sorti naturale e artificiale / qual è il mattone") l'esempio del cortile del palazzo ducale di Urbino torna a proposito: la presenza di mattoni rossi e gialli su una cortina così accurata che sarà descritta dal Baldi "tutta d'un pezzo, e bellissima a vedere", segnala una volontà decorativa già consapevole nella seconda metà del Quattrocento, e le cui potenzialità saranno pienamente sviluppate nel cantiere sangallescò del palazzo Farnese (1530) a Roma. Recenti studi hanno messo in luce la ricchezza decorativa della sua cortina laterizia, aprendo nuovi orizzonti alla tematica delle cortine faccia vista, e alimentando ulteriormente i dubbi su una loro ricopertura originaria che di fatto ne negherebbe il riconoscimento estetico<sup>6</sup>. L'estensione di queste decorazioni, con motivi a losanghe (Figg. 1-2) di diverse dimensioni e fatture articolate sui vari livelli, sembra l'esito di un programma di lavoro troppo impegnativo e articolato per ridursi a "gesto creativo delle maestranze,

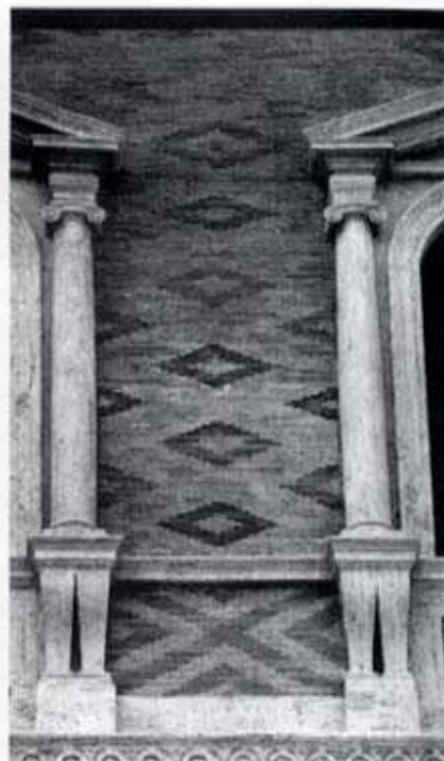


Fig. 1 - Roma, Palazzo Farnese. Motivi a losanghe della cortina laterizia.

Fig. 2 - Fermo, Cappella a sinistra della facciata della Cattedrale (foto di C. Varagnoli).

casuale ed episodico, dettato dalla necessità di sfalsare i mattoni troppo cotti e dunque più deboli". Tutt'altro che "accidenti di cantiere" o "capricci estemporanei" delle maestranze sono, naturalmente, in questa luce, anche le losanghe realizzate sulla facciata di villa Giulia, dove lavorano le stesse maestranze impegnate a Palazzo Farnese, e i motivi decorativi di altre fabbriche cinquecentesche fuori dell'area romana: i palazzi Farnese, di Caprarola e Piacenza, hanno facciate decorate, negli stessi anni, con motivi geometrici ottenuti alternando mattoni rossi e gialli; a Firenze, il palazzo Grifoni, costruito tra il 1563 e il 1573, ha le cortine decorate con figure geometriche diverse, composte facendo uso di mezzane fiorentine di colore che vira dal rosso al giallo, in dialogo col colore dello sfondo e col gioco di pieni e vuoti che articola i vari prospetti. Ad Osimo, nelle Marche, il palazzo comunale, di impianto rinascimentale, presenta in facciata un motivo a losanghe, simile a quello del palazzo comunale di Fermo, con losanghe in mattoni rossi su fondo in mattoni gialli (Fig. 3).

Il gusto per la cortina decorata è del resto, in questo periodo, un fenomeno di portata europea. In Inghilterra edifici costruiti tra il XV e XVI secolo sono decorati con mattoni molto scuri, per cottura o tipo di argilla, articolati in un intreccio di geometrie su cortine, quasi sempre, di mattoni rosso intenso. In Francia, un illustre precedente delle cortine decorate è il pilastro funerario di Cinq Mars, del II secolo d.C., caratterizzato da una straordinaria *texture* di mattoni, con figure geometriche diverse per forma, colore e dimensione, disposte a tappezzare una cortina assolutamente eterogenea, di grande effetto chiaroscurale. L'uso, in Francia, di mattoni di tonalità differenti (Fig. 4), grazie a procedimenti di composizione e cottura dell'argilla tecnicamente raffinati, trova uno dei suoi esempi migliori nel castello di Carrouges (Fig. 5) in Normandia: con la costruzione dello chatelet, ai primi del XVI secolo, la consuetudine all'utilizzo di *briques* colorati si combina con una omogenea tessitura a losanghe del prospetto, realizzata con mattoni neri su fondo rosso che ne esaltano l'effetto decorativo fissando una moda destinata a fecondi sviluppi. Temi ricorrenti di questa moda saranno non soltanto losanghe ma anche cuori, croci, blasoni e insegne ecclesiastiche<sup>7</sup>.

Con la sua cortina tagliata dalle forti valenze decorative e coloristiche, nel contesto di una compagine muraria che peraltro propone, sui vari livelli, diversi trattamenti, dal più povero al più raffinato, Palazzo Farnese a Roma è senz'altro l'esempio più eloquente del processo di emancipazione in atto della cortina laterizia dalla funzione, meramente strutturale, di contenimento delle parti interne realizzate spesso con materiali di risulta. Non è casuale che tali valenze siano una rilettura dei virtuosismi decorativi e coloristici dei monumenti funerari romani: quelli, realizzati con gli altrettanto virtuosismi tecnici della cortina tagliata, che gli architetti rinascimentali, Antonio da Sangallo in testa, assumono a modello per sostituire al mattone la pianella, di spessore compreso tra 2.5 e 3 centimetri, e trasformare la cortina in una lastra compatta, capace di raccordarsi senza traumi alle parti in pietra, e

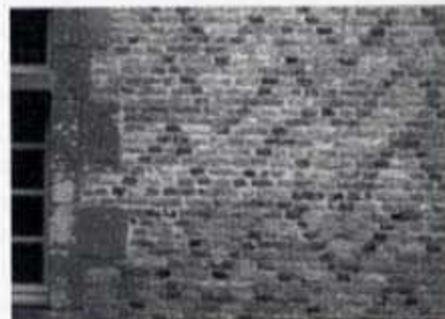


Fig. 3 - Fermo, San Pietro. Finitura in cotto (foto di C. Varagnoli).

Fig. 4 - Blois (Francia), castello. Uso di mattoni di tonalità differenti.

Fig. 5 - Carrouges (Francia), castello. Tessitura a losanghe realizzata con mattoni neri su fondo rosso.

accogliere duttilmente il disegno decorativo più complesso. Col suo gioco cromatico di laterizi gialli e rossi su una muratura estremamente compatta, il tempio del Dio Redicolo, fuori Porta S. Sebastiano a Roma è senz'altro il riferimento più autorevole che Antonio da Sangallo il Giovane utilizza non solo per l'uso della pianella in alternativa al mattone, ma anche per sperimentare un contrappunto di colori supplementare a quello già offerto dall'accostamento del mattone con la pietra degli ordini.

Sul tema del colore dei mattoni, le cui variazioni presso i romani avevano solleticato l'interesse di Alberti, interviene più volte Scamozzi nel suo Trattato, che ne fa dipendere le tonalità innanzitutto dalla creta utilizzata. Questa infatti "si ritrova di vari colori", in un gamma che varia dal bianco al nericcio, secondo le varie mistioni, passando per il berettino, il giallastro, il verdiccio e il rossiccio. Il colore è anche un mezzo, secondo Scamozzi, per riconoscere se la creta è "forte" o dolce. Nel primo caso sarà infatti rossiccia o scura o bruna, per diventare, dopo la cottura, del "color del fegato degli animali", nel secondo caso invece, il color bianco, o berettino, o giallo o verdiccio, diventa, dopo la cottura ancor più chiaro. Una buona creta, osserva Scamozzi, è del tipo che si cava nei pressi di Salò, con cui si fanno "laterculi, e tavelloni, e coppi di molta grandezza, ...tuttavia leggeri, e saldi, e sonori, e belli da vedere". Rilevando come al tempo di Augusto si cominciasse a far uso di pianelle, di mattoni cotti cioè di minor spessore rispetto a quelli ordinari, spianati e puliti da tutte le parti, dunque tagliati e messi in opera con malte sottilissime, Scamozzi ne sottolinea il colore, quasi sempre rossiccio, qualche volta variato con corsi di mattoni biancastrì. Della bontà e bellezza di murature così realizzate, anche Scamozzi porta esempi nei tempietti e sepolture intorno a Roma, con ciò certamente riferendosi ai paramenti laterizi policromi dei sepolcri sulle vie Appia e Nomentana, con gli splendidi esemplari, oltre che della tomba di Annia Regilla, della cosiddetta "sedia del diavolo": edificio funerario "a tempietto", in parte seminterrato, che ha pareti in cortina gialla cui si contrappone il rosso dei mattoni dello zoccolo e delle foglie dei capitelli, con un gioco di accostamento tra i colori che raggiunge il vertice del virtuosismo sul fregio del prospetto posteriore, disposto ad imitare una struttura isodoma mediante l'alternanza di laterizi rossi e gialli.

Ancor più esplicito sulla resa estetica di murature curate nei colori, oltrechè nell'apparecchiatura, è Francesco de Marchi che nel suo *Ragionamento su opere civili e militari*, attribuisce la varietà di forme e colori, direttamente osservate sulle antiche murature, ad altro che ad "opinione et appetiti". Lo stesso autore fornisce uno spaccato importante sul cantiere romano cinquecentesco, quando gli riconosce l'abitudine di far muri con materiale proveniente da fabbriche dismesse, delle più svariate pezzature, spesso già degradato, il cui rivestimento con fodere di mattoni diventa la condizione indispensabile per ovviare all'eterogeneità della parte interna e creare una continuità strutturale capace di assimilare la fabbrica ad un blocco unico, formalmente definito<sup>9</sup> (Fig. 6).



Fig. 6 - Fermo, losanghe in laterizio nell'edilizia storica (foto di C. Varagnoli).

Il trattato di Scamozzi è del 1615. All'epoca il mutamento di rotta nel modo di intendere e realizzare le cortine laterizie era stato avviato a Roma con la costruzione delle fabbriche dei Gesuiti, del Collegio Romano (Fig. 7) soprattutto, fondato nel 1581 da Gregorio XIII: il pontefice che interviene in prima persona nella scelta delle tecniche e dei materiali da utilizzare, applicando il "modo proprio" della Compagnia del Gesù, fondato sulla "frugalità dell'edificare", al prestigio e alla dignità che pertengono ad un'opera di committenza papale.

La vicenda costruttiva romana tra Cinquecento e Seicento è stata efficacemente ricostruita da Elisabetta Pallottino sulla base delle lettere del marchese Vincenzo Giustiniani all'amico olandese Teodoro Amayden<sup>10</sup>: una sorta di trattato dilettantesco scritto nel terzo decennio del Seicento sulle tre arti del disegno, che nella parte riservata all'architettura affronta il tema delle diverse "incrostature" in uso a Roma, ampiamente dissertando sulle differenti modalità di esecuzione ed esibizione delle cortine laterizie, emancipate dalla competizione con la pietra ed esplicitamente apprezzate nei loro valori plastici e chiaroscurali. La varietà delle cortine laterizie con cui tale opera si confronta è quella prodotta in circa un secolo di interventi, commentata col distacco di un'epoca ormai consapevole delle proprie possibilità espressive e che, nel perfezionamento della tecnica, ha guadagnato lo stimolo per una nuova sensibilità estetica.

Tra il rivestimento delle fabbriche "con conci ...cioè di pietra lavorata con iscarpello", che per il suo alto costo richiede una committenza facoltosissima, e quella con arriciatura di calce, grossa o "alla genovese", fatta cioè con calce fina, preparata "con diligenza, ed arriciata, e graffiata col taglio della cucchiara", Giustiniani pone, affatto in subordine, l'incrostatura in mattoni: "o rustici come vengono dalla fornace, o arrotati a secco, e stuccati poi con diligenza (...), ovvero arrotati con acqua, e stuccati con maggior diligenza ...": tre tipologie diverse che il marchese esemplifica, fatta eccezione per la prima, con le più importanti fabbriche in cortina di mattoni da poco realizzate a Roma, capaci di rappresentare il decoro pubblico e attirare la sua attenzione di uomo colto attento alle mutazioni di gusto. Per rappresentare al suo interlocutore le cortine di mattoni "arrotati a secco e stuccati poi con diligenza" Giustiniani fa riferimento esplicito agli apparecchi del Collegio Romano e del convento del Gesù, e ad "altre" fabbriche non meglio specificate, ma probabilmente riconducibili al tamburo della cappella Paolina e al fianco e allo smusso della sacrestia di S. Maria Maggiore. Per la terza categoria, quella dei mattoni "arrotati con acqua e stuccati con maggior diligenza", chiama invece ad esempio la facciata di palazzo Farnese, i fianchi della facciata di S. Susanna e, di nuovo, "le fabbriche moderne di S. Maria Maggiore".

La maggiore o minore "diligenza" dell'operazione di stuccatura è, nella lettera di Giustiniani, decisiva per intendere le variabili di una tecnica costruttiva che giunge a esiti molto diversi. Laddove parla di "mattoni arrotati con acqua e stuccati con maggior diligenza", il marchese fa difatti riferimento alle cortine tagliate, dando al



Fig. 7 - Roma, Collegio romano. Esempio di cortina in mattoni arrotati a secco e poi stuccati.

termine "stuccatura" non il significato di "rivestimento in stucco", ad imitazione della pietra, né quello di sigillatura dei giunti, ma quello, più verosimile, di allettamento dei mattoni con malta fine e buona; requisiti fondamentali per l'ottenimento di giunti talmente sottili da scomparire alla vista, come sono appunto quelli del palazzo Farnese, delle ali della facciata di S. Susanna, e quelle, costate 86 giulii la canna quadrata, del primo e del secondo ordine della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, e della facciata verso la piazza della sacrestia di Paolo V. Rispetto alle altre fabbriche della basilica mariana, disposte da Paolo V Borghese a partire dal 1605, subito dopo il suo insediamento sul soglio pontificio, è proprio il taglio dei mattoni che si aggiunge all'operazione di arrotatura, probabilmente in opera, che fa salire vertiginosamente il prezzo di una cortina di mattoni che altrimenti costa 26 giulii la canna quadrata, sul tamburo essendo arrotata e stuccata nei giunti, sul fianco e lo smusso della Sacrestia soltanto arrotata<sup>11</sup>.

Ma è il "modo vago", "di spesa più che mediocre.....e di maggiore durata... poiché non solo resiste all'influenza dell'aire" – usato dai padri gesuiti al Collegio Romano e alla loro Casa Professa – quello che sembra maggiormente colpire l'attenzione di Giustiniani, verso un tipo di cortina che per le sue peculiarità tecniche esclude qualsiasi tipo di rivestimento votandosi una volta per tutte all'esposizione faccia a vista. Per "mattoni arrotati a secco e stuccati poi con diligenza", come quelli che gli è dato osservare non solo sulle fabbriche dei gesuiti, ma su tutte quelle, soprattutto "funzionali", di altri ordini religiosi, egli infatti intende una pratica di raffinamento delle cortine ordinarie arrotate e sigillate nei giunti, a mezzo di un'operazione supplementare che risulta decisiva ai fini dell'esposizione della cortina stessa: si tratta della segnatura dei giunti realizzata incidendo orizzontalmente i filari di mattoni commessi con un reticolo più o meno sporgente di malta. Fatto questo della stuccatura e della successiva segnatura – l'una intesa a riempire le commesure, con malta in genere a base di pozzolana, assai più fina e vagliata di quella, grossolana, usata come legante; l'altra a ristabilire le scansioni tra i giunti – che mentre guadagna valore espressivo alla foderia laterizia tardocinquecentesca, la specifica rispetto a tutte le altre fino ad allora realizzate, sia a quelle ordinarie, qualche volta nemmeno arrotate, né tantomeno stuccate, sia, per contro, a quelle tagliate, tecnicamente perfette in termini di monoliticità, contenimento di materiali eterogenei, ect. Se nella cortina ordinaria e in quella tagliata il livello di perfezione tecnica risulta una variabile indipendente rispetto all'eventuale ricopertura superficiale, in quella segnata, invece, il rapporto si inverte, stabilendo una stretta relazione tra le conquiste tecnologiche di fine secolo e la compiacente esposizione della cortina laterizia, secondo quel "modo vago"...affermato da Giustiniani, che è poi strettamente congeniale alla temperie epocale che lo esprime: una temperie che ha decisamente attenuato le proprie vocazioni anticheggianti e che ha talmente perfezionato le tecniche di apparecchiatura della cortina laterizia da permettersi di "giocare" con essa, con espedienti, come quello della stilatura dei giunti, che danno plastici-

---

tà e chiaroscuro alle superfici, sposandosi con le ragioni dell'economia costruttiva senza sacrificare quelle del decoro e del prestigio. Non è casuale che all'affermazione di questo tipo di cortina, concorra un pontefice come Gregorio XIII, personaggio decisivo per il rinnovamento del linguaggio architettonico di fine secolo, che nella gerarchia delle attenzioni culturali rimuove drasticamente le esaltazioni anticheggianti a favore di nuovi parametri fondati sulla praticità e funzionalità. Con la promulgazione della bolla "Quae publice utilia", nel 1574, egli non solo inverte il processo di recessione ridando fermento all'attività edilizia, ma fissa anche i presupposti perché la pratica del costruire assuma i connotati di una vera e propria impresa, regolamentata nei rapporti tra le parti e ben definita nelle sue figure professionali<sup>12</sup>.

Sebbene raggiunga i suoi migliori esiti con Sisto V e l'attività dei maestri lombardi e ticinesi, il processo di convergenza tra pragmatismo, economia costruttiva e semplificazione che accompagna e legittima il nuovo gusto per il laterizio a vista, prende dunque l'avvio negli anni immediatamente successivi alla chiusura del Concilio di Trento. Tra le ragioni che tale gusto sottendono c'è anche quella di segnalare i nuovi tempi attraverso un nuovo tipo di monumentalità: una monumentalità ispirata al sintetismo e alla semplificazione formale che non faccia aggio alla sobrietà ma la elevi a valore, con toni, al contempo, severi e sommessi, ancorati ai principi di convenienza, solidità e forza costruttiva, per il rinnovamento radicale del repertorio decorativo della Roma rinascimentale<sup>13</sup>. Si tratta certamente di un processo molto lungo, che va dai mattoni rustici del palazzo della Cancelleria a quelli arrotati e stilati della Chiesa di S. Caterina dei Funari dopo il 1560, passando per alcuni esempi illustri come il palazzo di Jacopo da Brescia e la Farnesina di Peruzzi, il Tempietto di S. Andrea del Vignola, la chiesa di S. Maria in Porta Paradisi, la chiesa di S. Maria dell'Orto, attribuita a Vignola, in Trastevere. È anche vero tuttavia che il fermento edilizio di fine secolo e l'esemplarità tecnico-costruttiva dei cantieri dei Gesuiti, autorevolmente gestiti da una committenza papale assai attenta ai cambiamenti in atto, devono, alla fine del secolo, aver giocato un ruolo decisivo nell'affermazione su larga scala della nuova cortina laterizia, recepita e promossa, a partire da questo momento, come stimolo e contrassegno di una cultura artistica irreversibilmente avviata verso il Barocco e la suggestione dei suoi valori tattili. Quanto questa suggestione coinvolga la cultura del tempo sembra provato dalle stesse sperimentazioni in campo pittorico. Andrea Pozzo (1642-1709), padre gesuita e teorico della prospettiva, usa nei suoi affreschi un intonaco granulare che ne esalta la corposità, in seno a congegni pittorici giganteschi, come il soffitto della chiesa di S. Ignazio a Roma, capaci di catturare stupore e ammirazione anche attraverso un nuovo impatto tra materia e luce.

La predilezione per testure corrugate sottende e informa gli intonaci genovesi detti anche alessiani, lavorati con pennelli di saggina o regoli dentati, quasi a "pettinare" la finitura superficiale e guadagnare nuovi percorsi alla luce e alle sue vibrazioni<sup>14</sup>.

Nell'infinita varietà dei casi particolari, dati dall'uso di accorgimenti diversi riguardo alla finitura dei giunti, alla loro altezza e segnatura, la cortina stuccata e stilata è il denominatore comune dell'architettura civile e religiosa romana tra il Cinquecento e il Seicento: una cortina che mentre assurge al rango di tipologia muraria non disdegna la coesistenza, spesso nel contesto dello stesso edificio, con episodi di cortina tagliata, o così bene arrotata da conseguire un aspetto ugualmente levigato e monolitico. Esempare è il caso di Palazzo Mattei (Figg. 8 e 9), l'edificio che Carlo Maderno progettò e costruì, a partire dal 1589, per Asdrubale Mattei nel Rione Sant'Angelo a Roma<sup>15</sup>. Qui alla cortina tagliata dei fianchi di S. Susanna, con giunti di qualche millimetro, l'architetto ticinese preferisce, per le ampie campiture dei prospetti, una cortina scabra, realizzata con mattoni ordinari (3.5 x 26.5 x 13) commessi da giunti superiori al centimetro, stuccati e stilati, cui fa da contrappunto, in un contesto ricco di marmi e stucchi, il paramento perfettamente omogeneo della scala, realizzato con mattoni non adatti al taglio – alti circa 4 centimetri – ma la cui levigatezza è tale da risultare probabile esito di un'operazione di sagramatura, non estranea allo stesso cantiere di palazzo Barberini<sup>16</sup>.

La dialettica costruttiva legata alla compresenza, nella stessa compagine muraria, di cortine diversamente trattate è un motivo che sarà portato alle estreme conseguenze nel cantiere borrominiano dell'Oratorio dei Filippini (1637-1650) a Roma. Documento del passaggio, definitivo e irreversibile, dalla concezione albertiana del muro di mattoni, quale fodera intesa a consolidare e fermare un eterogeneo rivestimento interno, a quella di superficie "intessuta", con mattoni di diverso colore o con giunti variamente trattati, a quella, infine, di materia plasmabile come scultura, è l'*Opus Architectonicum*: la dettagliata relazione sul nuovo edificio, scritta a metà del Seicento da Virgilio Spada, su diretta ispirazione di Francesco Borromini<sup>17</sup>. Nel capitolo riservato alla costruzione della facciata, il Ticinese figura questa come un blocco di materia unitaria: una materia che ammette corrugamenti e addensamenti ma rifiuta articolazione e commisure: "se l'edificio si potesse fare di robbia cotta di un pezzo senza alcuna commissione, è certo che sarebbe cosa bellissima. Or che tal cosa non è fattibile, almeno coll'adoprar robba minuta, si rende tanto meno visibile la commissione". La suggestione di tale "robbia minuta" proviene a Borromini non dalle cortine tagliate cinquecentesche, cui l'*Opus* non fa alcun riferimento, ma da quelle, egli dice, del "torrione fuori Porta del Popolo": probabilmente una delle sei torri comprese tra la Porta del Popolo e il Tevere, la cui compattezza, in virtù delle pannelle tagliate, deve aver molto condizionato la sua ricerca di una materia di metafisica omogeneità.

La tensione verso una concezione plastica dell'architettura, da parte di un architetto che sveste la storia del suo principio di autorità e guarda ad essa piuttosto come esperienza, da praticare mediante un'intensa drammatizzazione dell'atto tecnico, sembra tutta compresa nella espressa volontà di dare alla facciata dell'Oratorio (Figg. 10-15), la forma, "particolare", di un "corpo umano con le braccia aperte, co-



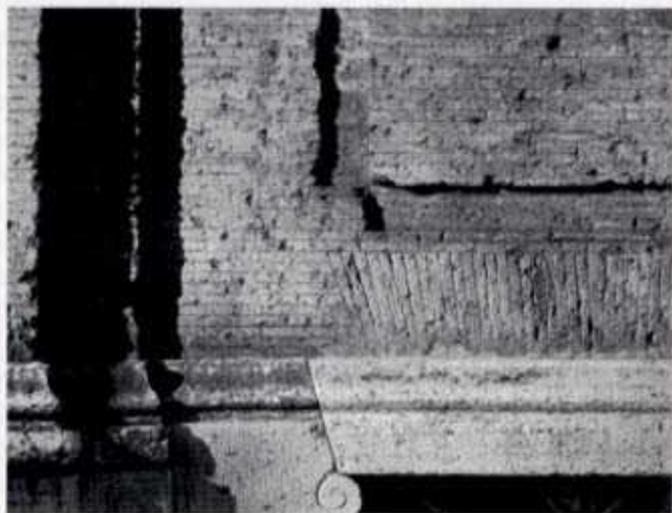
Fig. 8 - Roma, Palazzo Mattei. Particolare della tessitura muraria con mattoni ordinari e giunti stuccati e stilati.



Fig. 9 - Roma, Palazzo Mattei. Particolare della cortina laterizia.



Fig. 10 - Roma, Oratorio dei Filippini. Francesco Borromini utilizza il muro in mattoni rendendolo plasmabile come scultura.



*Fig. 11 - Roma, Oratorio dei Filippini. Facciata.*

*Fig. 12 - Roma, Oratorio dei Filippini. Particolare della muratura.*

*Fig. 13 - Roma, Oratorio dei Filippini. Particolare della facciata.*

*Fig. 14 - Roma, Oratorio dei Filippini. Particolare della parte basamentale.*

me che abbracci ognuno che entri”: corpo distinto in cinque parti, “il petto in mezzo e le braccia ciascheduno in due pezzi, dove si snodano”, tecnicamente realizzabile, nella ricchezza delle sue membrature, ricorrendo alla stessa “robba cotta” diversamente plasmata in ragione degli impulsi e delle tensioni che quello stesso corpo emana. La logica compositiva della facciata che ne risulta è nella dialettica, serrata, tra addensamento della materia, dove si concentrano i carichi, ad esempio le lesene, e il suo diradamento, dove invece il diminuire dei carichi lo consente: il tutto attraverso un’apparecchiatura dei mattoni talmente ben congegnata, nello svolgersi di tale dialettica, da dare alla facciata un vigore e una forza sconosciuti, e tali da ribaltare, di fatto, il rapporto con la chiesa adiacente, di cui voleva, senza troppa convinzione, essere “figlia (...) più piccola, meno ornata e di materia inferiore”<sup>18</sup>. In un periodo in cui i Gesuiti erano noti a Roma per l’uso di una cortina ruvida, quasi penitenziale – raffinata sintesi tra bellezza, contenuto religioso e praticità – e committenti di grande prestigio come i Mattei e i Barberini non disdegnavano esibire la loro ricchezza attraverso le ricercate finiture dei propri palazzi, Borromini reinterpretava artigianato ed eleganza rinascimentale per visualizzare, attraverso l’uso del laterizio, lo status dei suoi committenti e la gerarchia, interna alla facciata, tra le sue parti costituenti. Il risultato è un’immagine assolutamente polisensa, realizzata alternando piastrelle non più alte di 2.5 centimetri, su giunti di appena 2 millimetri, a mattoni ordinari da 3.5 centimetri: questi, di colore marrone ruggine, sugli sfondi; le piastrelle, esaltate nella loro qualità dal colore giallo paglierino, sugli elementi “strutturali”, compresi i cantonali, decisamente curvati, anche qui, a negare l’angolo e rendere lo spazio avvolgente in ogni direzione e leggibile in ogni suo punto<sup>19</sup>. Anche la cortina rustica del tiburio di S. Andrea delle Fratte (Fig. 16), e quella, di tevolozza, della facciata di S. Maria dei Sette Dolori, obbediscono alla stessa legge di continuità spaziale: in nessuna opera, come nella facciata dell’Oratorio tuttavia, la plasticità del laterizio è tale da assecondare con tanta energia gli interessi in cui la facciata si svolge, con un sottile gioco di combinazioni tra elementi curvi e rettilinei che riesce ad annullare il punto di vista frontale e distante, proprio delle facciate cinquecentesche, a favore di un approccio dinamico e pluridirezionale. La volontà di emanciparsi da ogni linguaggio comune a favore di un messaggio eversore e pragmatista è talmente forte in Borromini, che la stessa “incompiutezza” del tiburio di S. Andrea e della facciata di S. Maria non appare in questa luce una circostanza di cantiere ma un prodotto della sua concezione scultorea dell’architettura: una concezione certamente ispirata da Michelangelo ma le cui suggestioni rimontano alle rovine romane, soprattutto di età adrianea.

L’eredità di Francesco Borromini, circa lo sfruttamento dei materiali e la revisione, spregiudicata, degli schemi tradizionali, è raccolta e portata alle estreme conseguenze da Guarino Guarini (1624-1683), personaggio decisivo per l’evoluzione della poetica barocca e la cui opera avrà sviluppi non soltanto in Piemonte, con Filippo Juvarra e Bernardo Vittone, ma anche in area europea fino a tutto il Settecento<sup>20</sup>.

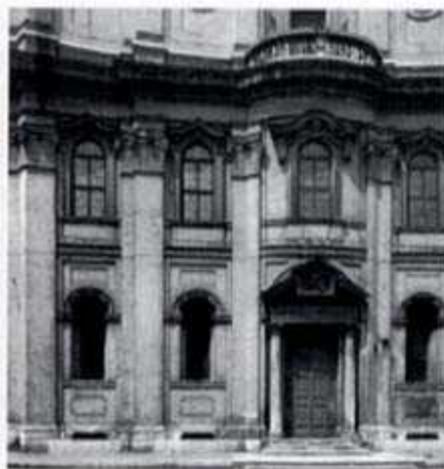


Fig. 15 - Roma, Oratorio dei Filippini. Parte centrale della facciata.

Fig. 16 - Roma, Tiburio della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte. Esempio borrominiano dell'uso plastico del mattone.

Il palazzo Carignano di Torino, il più importante dei suoi edifici civili, costruito per il duca di Savoia dopo il 1666, rappresenta il vertice dello sviluppo del palazzo italiano del XVII secolo. La sua fronte ondulata, composta ad esaltare il corpo ellittico del salone, è una novità per l'edilizia civile, fino ad allora sperimentata soltanto in quella religiosa. Se Guarini non conosceva il progetto di Bernini per il Louvre, come appare probabile, i riferimenti materiali e formali che utilizza sono quelli borrominiani dell'Oratorio dei Filippini e del collegio di Propaganda Fide, intelligentemente ricomposti all'interno di un'architettura a forte impronta decorativa, molto vicina, peraltro, alle fabbriche cinquecentesche della corte farnesiana a Parma: il motivo a fasce incrociate che al palazzo della Pilotta stilizza l'ordine architettonico, risolvendo con l'uso del solo mattone, tagliato nelle più diverse fogge, il complesso apparato ornamentale della facciata, conferma in maniera eloquente le possibilità del mattone come materiale di finitura, in un contesto, quello degli edifici farnesiani parmensi, il cui condizionamento su Guarini è testimoniato dallo stesso autore<sup>21</sup>.

La facciata principale (Fig. 17) di palazzo Carignano è un involucro continuo e ondulante che il mattone, sfruttato al massimo della sua versatilità coloristica e funzionale, asseconda e genera, sia in termini di costruzione che di ornamentazione. Spunto per una nuova interpretazione delle forme classiche, il mattone vi domina assoluto, componendone e articolandone le varie membrature architettoniche con il ricorso a elementi appositamente tagliati: il doppio ordine di paraste - di un dorico

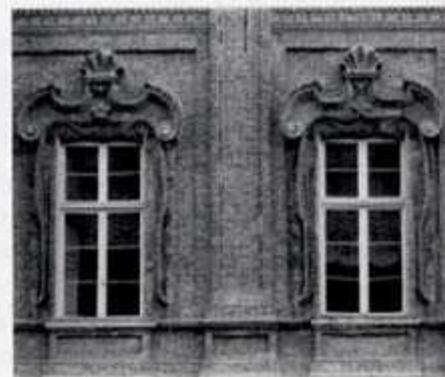
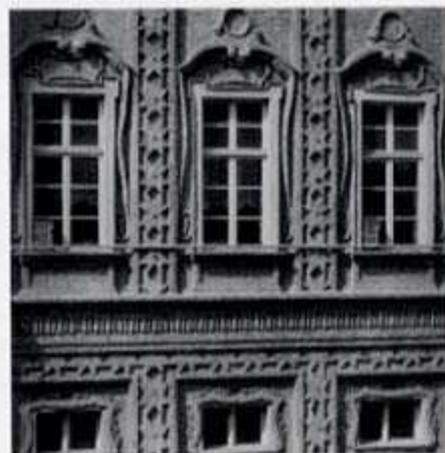


Fig. 17 - Torino, Palazzo Carignano. Facciata principale, utilizzo del mattone in termini di costruzione e ornamentazione

Figg. 18, 20 - Torino, cortile del Palazzo Carignano. Motivo a fasce "stellate" modulato sulle dimensioni del mattone e dei suoi pezzi speciali.

e corinzio molto "liberi" – che scandisce i due livelli della facciata, è interamente di mattoni: sono mattoni i pezzi che ne riempiono il fusto, liscio al piano nobile – abilmente giocato sulla corrispondenza tra rivestimento laterizio e insieme di frontone e architrave – "increspato" al pian terreno, grazie ad una perizia stereometrica che le fa sembrare bugnate, e che evoca le straordinarie finzioni di Giulio Romano a Mantova e di Palladio a Vicenza. A palazzo Carignano come a palazzo Tè e a palazzo Thiene il gioco di luci e ombre che articola le superfici è governato dalla stessa ricerca di chiaroscuro e plasticità: quella che Guarini fonda sul principio secondo il quale *opposita juxta seposita magis elucescunt*, e che assume a spiegare perché "un oggetto rustico appresso ad un pulito, brutto appresso al bello, di vivace colore appresso un men vivace, maggiormente spicca e par più bello e più grande"<sup>22</sup>.

Come sul fronte principale, anche sulle facciate del cortile (Figg. 18-20) il disegno nasce dall'articolazione plastica della cortina, ed è modulato sulle dimensioni del mattone e dei suoi pezzi speciali: sono questi a modellare i capitelli, le cornici e tutti gli elementi di dettaglio, raggiungendo il culmine del virtuosismo decorativo con il motivo a fasce "stellate" che attraversano il paramento, arricchendolo di una tale abbondanza di segni da superare la concezione tradizionale del muro e farne luogo di variazioni e combinazioni di trame geometriche complesse.

Il libero impiego dei materiali e l'alto virtuosismo che Guarini sperimenta a palazzo Carignano torna, in versione meno erudita, al Collegio dei Nobili (Fig. 21): opera torinese commissionata all'architetto teatino dai Gesuiti, all'interno di un programma costruttivo molto intenso. Se a palazzo Carignano lo spazio della piazza consente di modellarne la facciata secondo un sistema di curve e controcurve, qui l'affaccio dell'edificio su una delle strade a nord della piazza Reale, nell'area assegnata ai Gesuiti dalla vedova di Carlo Emanuele II, lo costringe ad un'articolazione bidimensionale del fronte, magistralmente elusa, tuttavia, con un apparato decorativo in cotto che nella complessa varietà dei suoi pezzi speciali, assemblati secondo le più ardite geometrie, realizza movimento, plasticità e chiaroscuro, con un trattamento uniforme dei vari livelli. In linea con il rigore gesuita nessun risalto è qui dato al piano nobile: i tre piani dell'edificio non hanno ordine gigante ma tre ordini sovrapposti, della stessa importanza e della stessa altezza e tali da scandire le parti in riquadri omogenei. È nella decorazione delle finestre (Fig. 22), tanto sui fronti esterni quanto su quelli del cortile, che il virtuosismo del cotto raggiunge il suo vertice, con grande profusione di mattoni appositamente tagliati e levigati per dare forma, in alcuni punti nodali, a blocchi plasmati senza più soluzioni di continuità: è così che appaiono le chiavi di volta delle aperture del pian terreno, sul prospetto principale, le colonnette "gotiche" delle finestre del cortile e i capitelli ad anello che le impreziosiscono: il tutto intessuto con un linguaggio altamente erudito che sembra rompere la tensione barocca e preludere al rococò.

La regolamentazione nell'uso dei materiali e delle tecniche costruttive che a partire dall'inizio del XVII secolo disciplina la costruzione della capitale sabauda<sup>23</sup>, inve-



Figg. 21, 22 - Torino, Collegio dei Nobili. Decorazione delle finestre ottenuta con mattoni appositamente tagliati e levigati.

ste anche le opere di Filippo Juvarra (1678-1736): l'architetto che a Torino porta gli spunti del dibattito tra classicismo e barocco, dando vita ad una serie di opere di risonanza europea<sup>24</sup>. Nella chiesa di S. Filippo Neri del 1722, costruita su un precedente impianto guariniano, in parte crollato, proprio di fronte al Collegio dei Nobili, si emancipa dall'eredità del maestro nell'impostazione della pianta, a croce latina, nel prospetto con pronao e timpano triangolare, ma non nel trattamento dei fronti: sul fianco sinistro della chiesa, quello prospettante su via Accademia delle Scienze, in adiacenza al Collegio dei Nobili, la parete in laterizio a vista è modellata in rapporto figurativo con il contesto, risolvendosi in una trama ortogonale di paraste e cornicioni, che accompagna la rigorosa simmetria di specchiature e aperture dando luogo ad una soluzione di intensa austerità.

Anteriore alla chiesa di S. Filippo è il progetto dei Quartieri Militari di Torino, concepito, a partire dal 1713, nel quadro di assetto urbanistico e infrastrutturale della zona di ampliamento della capitale sabauda, a nord della cittadella, voluto da Vittorio Amedeo II. Dell'ambizioso progetto, consistente in diciotto grandi isolati, separati da percorsi perpendicolari, Juvarra riesce a realizzare soltanto le due caserme di S. Celso e S. Daniele, inserendole in un complesso sistema di interrelazioni tra piazze, strade e abitazioni. L'uso del mattone a vista, sui fronti porticati che delimitano la via del Carmine, partecipa qui di una ricerca scenografica dove componenti materiali e ornamentali hanno un'importanza compositiva fondamentale. Il ritmo serrato delle lesene giganti, i doppi capitelli, i grandi mensoloni che sostengono il cornicione, realizzano, con un trionfo di pezzi speciali, un apparato decorativo di grande vigore, capace di esaltare la monumentalità dell'insieme con effetti plastici e chiaroscurali governati da una rigorosa geometria.

La ricerca di valenze scenografiche molto accentuate informa anche i progetti delle fabbriche della Scuderia e Citroneria nel castello di Venaria Reale: un lavoro iniziato nel 1720 sulla base di un programma molto vasto che sarà proseguito dopo il 1739 da Benedetto Alfieri. Anche qui le facciate laterizie sono di una ruvida solennità, sorrette da sequenze di lesene giganti che fanno corpo con la struttura muraria esaltandone la pregnanza materica.

Sul percorso tracciato dai maestri si muove la ricerca di Benedetto Alfieri (1700-1767) e Bernardo Vittone (1705-1770): architetti che in Piemonte prolungano fino alle soglie del neoclassicismo l'eredità di Guarini e Juvarra, arricchendola, soprattutto il primo, con decisi richiami alla tradizione rinascimentale.

La suggestione circa il libero impiego del laterizio a vista è espressa da Alfieri nella parrocchiale di Carignano, una delle sue opere più importanti con pianta a ventaglio, facciata concava e mattonato scoperto. Questi caratteri sono riproposti ancor più decisamente da Bernardo Vittone (Fig. 24) – il curatore dell'*Architettura civile* di Guarini edita nel 1737 – nella chiese di S. Chiara a Bra, S. Croce a Villanova di Mondovì, e nella parrocchiale di Grignasco: edifici della sua vasta produzione, che ai paradossi geometrici dell'impianto, risultante da complesse intersezioni di volu-



Fig. 23 - Parma, Chiesa della Santissima Annunziata.

Fig. 24 - Corteranzo, Chiesa di San Luigi di Bernardo Vittone.

mi, aggiungono il perfetto virtuosismo del rivestimento esterno, scelto a risolverne, in superficie, l'articolato sistema di curve e intrecci spaziali<sup>25</sup>.

Il processo di avvicinamento tra *firmitas* e *concinntas*, che già dal Cinquecento avevano cominciato a perdere la loro autonomia convergendo verso un unico fine, si conclude nel Settecento quando "bellezza" e "solidità" diventano l'una condizione dell'altra, orientando in maniera rigorosa produzione teorica e progettazione architettonica. L'assunto secondo il quale "tutto ciò che è in rappresentazione deve essere anche in funzione" è il manifesto del materiale a vista: ad esso la cultura illuminista esplicitamente riconosce il ruolo di sutura fra architettura e struttura, dichiarandolo mezzo ideale per soddisfare le proprie esigenze di sincerità costruttiva.

L'equazione "bellezza uguale solidità", "solidità uguale bellezza" è il punto di forza della letteratura settecentesca; non solo dei manuali di ispirazione rigorista – dal De Vegni al De Rosso al Masi – ma anche delle tante raccolte di disegni e rilievi degli edifici-modello cinquecenteschi, nonché dei numerosi scritti che accompagnano e supportano la produzione architettonica in un proficuo scambio tra teoria e pratica<sup>26</sup>. Tra questi scritti entra a pieno merito il *Trattato sopra gli errori degli architetti* del senese Teofilo Gallaccini (1564-1641): opera rimasta inedita per un secolo e mezzo circa, e pubblicata a Venezia nel 1767 in perfetta sintonia con le predicazioni funzionaliste contro "la mala scelta delle materie, la mala ordinazione e il cattivo comparto degli edifici"<sup>27</sup>.

Nei primi decenni del secolo, la cortina laterizia bella e tecnicamente corretta, trova a Roma una verifica esemplare con la Cappella Corsini (1732-35) in S. Giovanni in Laterano di Alessandro Galilei, e soprattutto con le opere di Ferdinando Fuga (1699-1781)<sup>28</sup>. Con la facciata del Collegio di S. Apollinare, realizzata dopo il 1748, questi afferma a Roma la cortina "alla gotica", rispondendo alle istanze di nobiltà e decoro avanzate dalla committenza, con un'apparecchiatura di mattoni posti regolarmente di testa e di taglio, apprezzata al punto da proporsi quale esempio di correttezza costruttiva e perfezione tecnica. L'ampliamento tardo settecentesco di Pietro Camporese il Vecchio allo stesso Collegio e, soprattutto, il Palazzo Braschi di Cosimo Morelli, hanno in questo esempio il loro sicuro referente, ricorrendo all'uso di mattoni arrotati e cortine alla gotica, in contesti di ispirazione neocinquecentesca – il basamento e le fasce orizzontali e verticali sono in pietra da taglio – capaci di coniugare bellezza e solidità secondo i più illuminati principi di proprietà e convenienza. Già al palazzo della Consulta, realizzato dopo il 1732, Fuga aveva partecipato all'affermazione in ambito romano, di un nuovo gusto per i rivestimenti, optando per una facciata bicroma, in color travertino sugli aggetti, e mattone scuro negli sfondi<sup>29</sup>. Questa perizia nei rivestimenti superficiali romani, guadagnata in un ambiente di grande entusiasmo intellettuale, Fuga trasferisce nelle sue opere napoletane quando, nel 1750, viene chiamato da Carlo di Borbone per sovrintendere ai lavori di rinnovamento della città partenopea. Con le bellissime cortine in mattoni dei palazzi Caramanico e Giordano egli si fa interprete di una pratica già largamen-

te sperimentata a Napoli e legata a personaggi di grosso prestigio. Tra questi è Luigi Vanvitelli che nel 1754, a qualche anno dall'avvio del cantiere della Reggia di Caserta (Fig. 24), realizza il consolidamento del palazzo Reale (Fig. 25) con la tomagnatura di alcune arcate del portico, a mezzo di mattoni tagliati e arrotati fuori opera e apparecchiati alla gotica: una pratica quest'ultima che già Domenico Fontana, autore dell'opera, aveva sperimentato sulla cortina al secondo piano nobile dell'edificio, sebbene con risultati meno raffinati a causa della geometria non sempre regolare dei mattoni<sup>30</sup>. L'esperienza nell'uso del paramento di mattoni a vista che Vanvitelli porta a Napoli, ha uno dei suoi maggiori punti di forza nelle opere marchigiane realizzate dallo stesso architetto per conto di Clemente XII, nel quadro di un vasto programma di rilancio economico dello Stato pontificio<sup>31</sup>. Ad Ancona, soprattutto con la costruzione del Lazzaretto, egli non solo dà prova della sua perizia tecnico-ingegneresca, indispensabile a risolvere una struttura ad uso sanitario e difensivo al contempo, ma anche la misura della sua familiarità con la cultura rinascimentale, in tema di trattati, di impianti a scala urbana e modelli architettonici; il tono sommo e severo delle cinque facce dell'edificio è risolto con un'omogenea e uniforme finitura laterizia, soltanto interrotta dagli inserti in pietra d'Istria in corrispondenza di porte e finestre, e le cui uniche articolazioni sono le specchiature e le poche lesene d'angolo, sui cantonali stondati. Allievo di Vanvitelli è Mario Gioffredo, autore, forse su ispirazione del Maestro, della chiesa del Carmine a Vasto (Fig. 26), costruita a partire dal 1758 con impianto a croce greca e facciata interamente in mattoni, assunti a strutturare la partizione in tre campate raddoppiate in altezza, il cui effetto di monumentalità, chiaramente desunto dall'esempio vanvitelliano della chiesa del Gesù ad Ancona, è esaltato dall'ingresso rialzato rispetto alla strada a mezzo di una scala che la innalza e isola dall'intrico di case adiacenti<sup>32</sup>. Accelerato dalle prestigiose realizzazioni dei più importanti architetti del tempo, l'apprezzamento per il mattone a vista, elevato al rango di elemento strutturale in dialettica serrata con la finitura superficiale, guadagna toni entusiastici negli scritti tardo settecenteschi. Nelle sue *Istituzioni di architettura civile*, edito a Napoli nel 1772, Nicola Carletti afferma che "è manifesto (e l'esperienza in ogni dove ce lo addita) che la costruzione del muro, i cui componenti sono i mattoni cotti è la più perfetta fabbrica, la più solida, e la più durevole di ogni altra comune". In linea con il razionalismo costruttivo proprio dell'epoca è ancora Carletti a raccomandare espressamente l'uso di mattoni arrotati e apparecchiati alla gotica, invitando a "dirigerne la coordinazione co' filari uguali, paralleli all'orizzonte, ed interzati; ben uniti, e concatenati uno di lato e l'altro di fronte; acciocché le commessure per ogni verso de' primi, cadano al mezzo de' lati degli altri; e se la costruzione del muro esterno rimaner dee scoperta, e senza intonico; conviene... far lavorare, spianare, e squadrare i mattoni apparenti, già ordinati con regola, e metodo per gli varj colori, che aver sogliono; affinché ne risulti non meno la fermezza, che la bellezza graziosa dell'Opera"<sup>33</sup>.



Fig. 25 - Caserta, particolare della facciata della Reggia al di sopra dell'ingresso principale.



Fig. 25 - Napoli, Palazzo reale. Tomagnatura di alcune arcate con mattoni tagliati, arrotati fuori opera e apparecchiati alla gotica.

A Carletti e ai suoi dettati funzionalisti fa eco Francesco Milizia, l'autore settecentesco che più esplicitamente fa coincidere la bellezza con l'evidenza, elevando a valore la stessa nudità. Già nel 1781, scrivendo *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno* afferma che "l'architettura non può avere altra bellezza che quella che nasce dal necessario: il necessario è facile ed evidente, né mostra mai artifizi, né voglia stentata di ornare". In questa concezione tutti i materiali a vista sono ugualmente degni, purché rispondenti ai principi di convenienza e decoro; è anche vero tuttavia, aggiunge Milizia nei *Principij*, al capitolo *Della solidità delle fabbriche*, che "quando i muri e specialmente le facciate sono di mattoni ben arrotati e connessi con diligenza, si possono lasciare, senz'altro intonaco e fanno bella comparsa, come la Chiesa Nuova, il palazzo Vaticano, Lateranese e tanti altri edifizj in Roma"<sup>34</sup>. Qui, i clamorosi "errori" di Milizia, che mette insieme il palazzo Lateranense in muratura, in origine rivestito in finta pietra, la mediocre fodera laterizia del palazzo Vaticano e la raffinata cortina tagliata dell'Oratorio dei Filippini, sono essi stessi un omaggio ai materiali a vista, giudicati per il loro rendimento tecnico piuttosto che per la loro tipologia, e associati al prezioso requisito dell'essenzialità muraria, l'unico capace di esprimere quel decoro e quella specie di ricchezza che si forma sulle superfici quando i materiali sono usati con proprietà<sup>35</sup>.

A Roma, alla fine del secolo, l'associazione tra mattoni e belle facciate si radica al punto da coinvolgere l'edilizia borghese. All'accento sulla "moda" perenne del rivestimento laterizio, posto dall'abate Guattani nella sua *Roma descritta e illustrata* del 1805, e alle dichiarazioni di Milizia circa la sua contrarietà alle operazioni di imbiancatura delle superfici, fa eco il progressivo diffondersi nelle case di qualità media di rivestimenti in finto laterizio, ottenuto con tinteggiature color del mattone oppure con colla segnata a cortina. Che sia vero o falsa la cortina di mattoni non importa; purché il gusto spiccato per essa, in termini di colore e pregnanza materica, sia soddisfatto, diventa lecito deviare dai rigori funzionalisti, a vantaggio di piacevoli infingimenti. Interprete illustre di tali deviazioni è Giuseppe Valadier: nelle sue case romane degli anni Venti dell'Ottocento la finta cortina di mattoni è un episodio ricorrente, e fa da complemento a basamenti e fasce orizzontali e verticali che sono anche essi in finta pietra<sup>36</sup>. Quanto finzione e realtà acquistino, in questo contesto, uguale valore e dignità, ugualmente prestandosi alla definizione del carattere di *severità* che si vuole contrassegni anche la migliore produzione edilizia, in linea con la tradizione classica e nel rispetto dei principi di convenienza e decoro, trova il suo riscontro, ancora una volta, nella produzione teorica del tempo. Nella sua *Architettura pratica*, pubblicata a Roma nel 1832, Valadier riporta dettagliatamente le descrizioni fatte ai suoi allievi dell'Accademia di S. Luca, circa l'esecuzione della finta cortina con colla segnata, dando ufficialità ad una pratica evidentemente ricorrente, e non meno promossa di quella "vera", "rotata e tagliata a tutto taglio", cioè su tutte le facce. Con i precisi appunti sulle modalità di esecuzione delle cortine Valadier riprende e rettifica, peraltro, le notazioni già espresse qualche

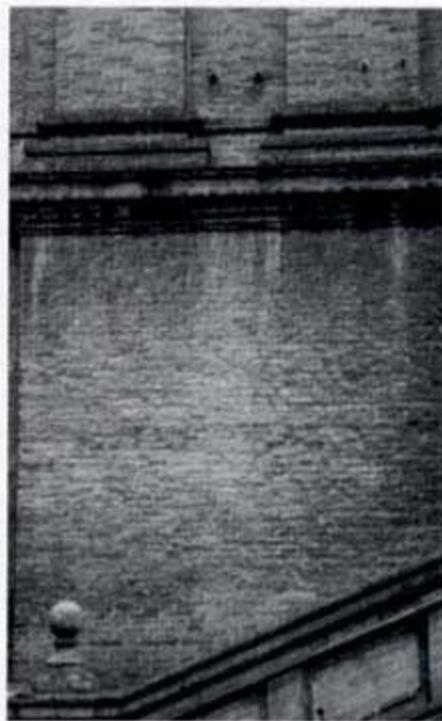


Fig. 26 - Vasto, Chiesa del Carmine. Particolare del basamento.

anno prima da Giovanni Antolini, nelle sue *Osservazioni ed aggiunte ai Principij di Milizia*: nella fretta di segnalare la versatilità del mattone, e condividere l'entusiasmo generale per le sue qualità tecniche e visive, egli aveva confuso l'arrotatura con il taglio, chiamando a "tutta cortina" quella ottenuta con mattoni arrotati su cinque lati, a "mezza cortina" o "falsa cortina" quella con mattoni arrotati soltanto nel lato da lasciare a vista, "rustica" l'opera con mattoni affatto arrotati e dunque da intonacare, a differenza delle altre due, la prima da allettare con "fior di calce stacciata e liquida", l'altra da stuccare nei giunti, "con malta fine fatta con calce e polvere di mattoni", e poi stilare, in modo da sembrare a tutta cortina<sup>37</sup>.

"Vera" o "falsa" che sia, mai come nell'Ottocento, l'apprezzamento per la cortina di mattoni e la sua assimilazione al buon gusto e alla buona architettura coinvolge tanti tecnici e tanta parte dell'opinione pubblica. Se Paul Marie Letarouilly conferma nei suoi *Edifices de Rome Moderne*, pubblicati nel 1840, la tendenza ad attribuire ai modelli cinquecenteschi una vocazione al rivestimento naturale che spesso non avevano, altri, più esplicitamente, dettano i principi delle nuove costruzioni e gli atteggiamenti da prendere nei confronti delle antiche, se necessario anche raschiandone le superfici impropriamente intonacate: basti pensare alla campagna giornalistica sostenuta dall'architetto Francesco Gasparoni contro la mania di "dar di bianco alle fabbriche", e contro ogni pratica manutentiva dell'esistente che ne trascuri il presunto stato originario<sup>38</sup>.

Nelle sue *Osservazioni ... ai Principij di Milizia*, per dare sostegno ai suoi chiarimenti costruttivi della cortina di mattoni, Giovanni Antolini aveva chiamato a soccorso l'Alberti e la sua distinzione tra *ossami* e *ripieni*, con una citazione quanto mai pertinente. Dopo circa quattro secoli, l'articolato percorso, che proprio Alberti aveva avviato, dal riconoscimento della qualità-versatilità-bellezza del mattone a vista, alla sua salvaguardia, è ormai concluso, con esiti dove il conflitto tra purismo riformatore e gusto romantico si è decisamente risolto a favore di quest'ultimo. A proposito del restauro del Tempietto romano di S. Andrea del Vignola, Valadier dà voce e autorità alla cultura del tempo, dichiarando "effimero" l'intonaco rinvenuto sul tamburo, e sostenendo l'opportunità che la cortina originaria figuri, sebbene non raffinata, "tanto nella sua costruzione che nella sua tinta naturale"<sup>39</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> L.B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano 1966, II, p. 204-208. A. FORCELLINO, *Leon Battista Alberti e la nascita di una nuova cultura materiale*, in

"Ricerche di Storia dell'Arte", 41-42, 1990, p. 9-22.

<sup>2</sup> Un quadro delle tecniche costruttive del cantiere romano tra Cinquecento e Seicento, con elenco degli edifici e delle tipologie murarie corrispondenti, è in M. BERTOLDI, M.C. MARI-

NOZZI, L. SCOLARI, C. VARAGNOLI, *Le tecniche edilizie e le lavorazioni più notevoli nel cantiere romano della prima metà del Seicento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 20, 1983, pp. 78-84. Cfr anche A. FORCELLINO, *Il problema delle cortine laterizie nell'architettura della*

prima metà del Cinquecento, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 41-42, 1990, p. 53-75. con la recensione di P.N. PAGLIARA in "Roma nel Rinascimento, Bibliografia e note", 1991, pp. 168-169.

<sup>3</sup> A. PALLADIO, *I quattro libri dell'Architettura*, Milano 1994, (Venezia 1570), libro I, p. 7; F. DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di Architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. MALTESE, 2 voll., Milano 1967, vol. II, p. 314. Sulla "praticità", "bellezza" e "durata" delle murature laterizie si esprime L.B. ALBERTI, *op. cit.*, II, p. 144, ed anche V. SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, 2 voll., anast. Bologna 1992 (Venezia 1615), vol. II, p. 306. lodandone la resistenza, la durata e le qualità estetiche. Sulla bellezza dei muri di mattoni di Siena: A. PARRONCHI, (*Baldassarre Peruzzi*) *Trattato di architettura militare*, Firenze 1982, p. 172.

<sup>4</sup> S. SERLIO, *I Sette Libri dell'Architettura di Sebastiano Serlio bolognese*, Venezia, 1537, libro IV, cap. X.

<sup>5</sup> A. FORCELLINO, *Il problema...* cit., pp. 54-56.

<sup>6</sup> E. MONTELLI, *Note su alcune tecniche costruttive impiegate per l'esecuzione di accurati paramenti laterizi nel cantiere romano cinquecentesco*, in "Quaderni di Storia dell'Architettura", Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, nuova serie, fasc. 32, 1998, pp. 77-96. A. FORCELLINO, *Le fabbriche cinquecentesche di Roma:*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 27, 1986, (pp. 81-93) p. 90.

<sup>7</sup> C.C. TERRIER, O. RENAudeau, *Le Chateau de Carrouges*, Paris 2000. B. TOLLON, *L'emploi de la brique: l'originalité toulousaine*, in *Les chantiers de la Renaissance*, Actes des colloques tenus à Tours en 1983-1984, Picard 1991. C. C. Terrier, O. Renaudeau, *Le Chateau de Carrouges*, Paris 2000. E. MONTELLI, *Tecniche di finitura delle superfici laterizie nel XV e XVI secolo*, in "Costruire in laterizio", n. 75, 2000, pp. 34-39.

<sup>8</sup> V. SCAMOZZI, *L'idea...* cit., pp. 216-217, 221-221. Sul colore delle terre per far mattoni dicono anche: G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (Firenze 1568), a cura di P. PECCHIAI, 3 voll., Milano 1928, vol. I, p. 146-147; A. AVERULINO detto il

FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. FINOLI, L. GRASSI, 2 voll., Milano, 1972, vol. I, p. 68; E. BASSI, *Pietro Cataneo, Giacomo Barozzi da Vignola. Trattati*, Milano 1985, p. 260.

<sup>9</sup> F. DE MARCHI, *Ragionamento su opere civili e militari*, manoscritto, Biblioteca Nazionale di Firenze, Fondo Naz., mss. II, 1. L'autore si riferisce probabilmente al cosiddetto "muro di tevolozza", il più economico dell'epoca, stimato a 50 baiocchi la canna quadrata, realizzato con materiale laterizio proveniente da fabbriche dismesse, della più svariata pezzatura e dunque contenibile soltanto tra cortine di rivestimento.

<sup>10</sup> E. PALLOTTINO, "Incrostature" romane tra Cinquecento e Seicento, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 41-42, 1990, pp. 77-108. Le citazioni che seguono sono tratte dal *Discorso sopra l'architettura (Istruzione necessaria per fabbricare)* in V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze 1981.

<sup>11</sup> La tecnica di taglio e arrotatura qui utilizzata è ancora quella primo-cinquecentesca messa a punto nei cantieri Sangallesi del palazzo Baldassini e del palazzo del Vescovo di Cervia, e riproposta da Michelangelo per la cortina del palazzo dei Conservatori, costata all'epoca 66 giulii la canna quadrata. Cfr. A. FORCELLINO, *Il problema...* cit., *Appendice B*, pp. 68-71, 73-74.

<sup>12</sup> Sul ruolo riformatore di Gregorio XIII cfr. L. VON PASTOR, *Storia dei Papi*, vol. IX, pp. 2-7.

<sup>13</sup> S. BENEDETTI, *Fuori dal classicismo. Sintetismo. Tipologia. Ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma, 1984.

<sup>14</sup> Il nome deriva a tali intonaci dal nome e dall'attività di Galeazzo Alessi, (1512-1572), autore a Genova della villa Cambiaso (1546), modello, per i suoi forti accenti chiaroscurali, delle ville genovesi del Cinquecento. Sugli intonaci alessiani: C. VARAGNOLI, *La materia degli antichi edifici*, in *Trattato di restauro architettonico*, a cura di G. Carbonara, Torino 1996, I, p. 403. C. MONTAGNI, *Costruire in Liguria. Materiali e tecniche degli antichi maestri muratori...*, 1990.

<sup>15</sup> C. VARAGNOLI, *Eredità cinquecentesca e*

*apertura al nuovo nella costruzione di palazzo Mattei di Giove a Roma*, in "Annali", 10-11, 1998-1999, 322-334. Sullo stesso tema: M. BERTOLDI, M.C. MARINOZZI, L. SCOLARI, C. VARAGNOLI, *Palazzo Mattei di Giove: le fasi della costruzione e l'individuazione delle lavorazioni caratteristiche*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 20, 1983, pp. 65-76.

<sup>16</sup> Tracce di sagramatura sono sul retro del palazzo. Si tratta di un'operazione di arrotatura ad acqua, tipica del cantiere bolognese, capace di omogeneizzare la superficie con una sorta di tonachino che la rende liscia e levigata. Cfr. L. MARINELLI, P. SCARPELLINI, *L'arte muraria in Bologna nell'età pontificia*, Bologna 1992, pp. 154-155.

<sup>17</sup> BORROMINI F., *Opus Architectonicum, Opra del Caval. F. Borromini, cavata dai suoi originali, cioè l'oratorio e la fabbrica per l'abitazione dei PP. dell'oratorio di S. Filippo Neri in Roma*, Roma 1725 (1 ed. Roma 1720). Le citazioni che seguono sono tratte da F. BORROMINI, *Opus Architectonicum*, a cura di M. DI BENEDETTIS, Roma 1993, p. 46.

<sup>18</sup> Cfr. quanto dicono in proposito J. CONNORS, *Borromini e l'Oratorio romano. Stile e società*, Torino 1989, p. 49; e INCISA DELLA ROCCHETTA, *L'Oratorio borrominiano nella descrizione di P. Virgilio Spada*, in "Quaderni dell'Oratorio", 1967, 13, p. 18.

<sup>19</sup> L. MORETTI, *Le serie di strutture generalizzate di Borromini*, in *Studi sul Borromini*, Atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di S. Luca, Roma 1967, p. 209.

<sup>20</sup> H.A. MIECK, *Guarino Guarini*, Milano 1991.

<sup>21</sup> G. GUARINI, *Architettura civile*, a cura di N. Carboneri e di B. Tavassi La Greca, Milano 1986, III, p. 224. M. ROSSI, *Muro, paramento e faccia a vista*, in "Costruire in laterizio", n. 54, 1996, pp. 272-276.

<sup>22</sup> G. GUARINI, *op. cit.*, (osservazione ottava) III, p. 246.

<sup>23</sup> M.G. VINARDI, *Manutenzione e conservazione del costruito tra tradizione e innovazione*; M.G. CERRI, *Tecniche costruttive nel cantiere sabauda (1659-1757): una guida per il recupero*. Atti del Convegno di Studi, Bressanone, 1986. M.G. VINARDI, *Il rustico delle opere murarie nei cantieri sabaudi della seconda*

metà del Seicento, Atti Bressanone, 1987, pp. 23-35. IDEM, *Le tecniche del cantiere del primo Seicento in Piemonte*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, a cura di G. Spagnesi, II, atti del XXIII congresso di Storia dell'Architettura, Roma 24-26 marzo 1988, pp. 129-137.

<sup>24</sup> Queste opere sono illustrate e commentate in G. GRITTELLA, *Juvarra, L'architettura*, I, pp. 287-317; 365-378; 482-503. Sulla figura dell'architetto messinese vedi ora H.A. MILLON, *Filippo Juvarra (1678-1736)* in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, II, Milano 2000.

<sup>25</sup> P. PORTOGHESI, *Vittone nella cultura europea*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino nella ricorrenza del secondo centenario della morte di B. Vittone, 21-24 settembre 1970, Torino 1972, II, pp. 175-187.

<sup>26</sup> Tra le raccolte di modelli cinquecenteschi la più importante è senz'altro quella dei francesi C. PERCIER e P. F. FONTAINE, *Palais, maisons, ed autres édifices modernes dessinés à Rome...*, edita a Parigi nel 1798. Manifesto della mentalità razionalista che si afferma a Roma in questo periodo è il *Nuovo Metodo per apprendere insieme le teorie e le pratiche della scelta architettura civile*, pubblicato a Roma nel 1794 dagli architetti G.B. CIPRIANI e G.D. NAVONE, con una raccolta de' più cospicui esemplari di Roma fedelmente misurati... Al contrario dei francesi gli italiani portano soltanto esempi del primo Cinquecento romano, scelti in virtù dei loro autori e perché, a loro dire, sinonimi di proprietà costruttiva, necessità e convenienza. Sulle diverse e spesso contraddittorie valutazioni-interpretazioni del Cinquecento romano tra Sette-Ottocento vedi E. PALLOTTINO, *Il Neocinquecento nei rivestimenti dell'architettura*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", nn. 41-42, 1990, p. 109-127; e, dello stesso autore, *Il vero e il falso XVI secolo nei rivestimenti dei palazzi romani: Esempi di valutazione e nuove interpretazioni tra Sette e Ottocento*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, II, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Archi-

tettura", fasc. 15-20, 1990-92, pp. 799-812; Roma: produzione del materiale laterizio e qualità architettonica dei rivestimenti in cortina tra XVIII e XIX secolo, in *Il modo di costruire*, Atti del I Seminario Internazionale, a cura di M.S. CASCIATO, S. MORNATI e C. P. SCAVIZZI, Roma 1990, pp. 239-254.

<sup>27</sup> Sull'efficacia delle anticipazioni di Gallaccini contro gli "errori" della cultura barocca e manierista cfr. E. BATTISTI, *Osservazioni su due manoscritti intorno all'architettura*, Biblioteca del centro di studi per la storia dell'architettura, 1959, 4, pp. 28-52 e, dello stesso autore, *L'antinascimento*, Milano, 1962, pp. 344-346.

<sup>28</sup> A. SCHIAVO, *Il Laterano. Palazzo e Battistero*, Roma 1969. E. KIEVEN, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento. I disegni di architettura delle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Catalogo della Mostra, Roma 1988; IDEM, *Ferdinando Fuga (1699-1781)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, II, Milano 2000.

<sup>29</sup> O. SANGIOVANNI, *Bicromie settecentesche dei palazzi della piazza del Quirinale*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 24, 1984, pp. 55-61. Dello stesso autore: *L'opera di Ferdinando Fuga al Quirinale per Clemente XII Corsini: un contributo su "colore di Roma" nel Settecento*, in "Bollettino d'arte", supplemento al n. 35-36, I, 1986, pp. 81-85.

<sup>30</sup> L. GUERRIERO, *Note sulle cortine laterizie napoletane dell'età moderna*, in S. DELLA TORRE (a cura di) *Storia delle tecniche murarie e tutela del costruito. Esperienze e questioni di metodo*. Atti del convegno (Brescia, 6-7 aprile 1995), Milano 1996, pp. 71-81.

<sup>31</sup> F. MARIANO, *Architettura nelle Marche. Dall'età classica al Liberty*, Fiesole (Firenze) 1995, pp. 446-447. Un recente contributo su Vanvitelli è di J. GARMS, *Luigi Vanvitelli (1700-73)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, II, Milano 2000.

<sup>32</sup> C. ROBOTTI, *Nuovi documenti sull'attività di Mario Gioffredo a Vasto*, in *Immagini di Vasto* 1984, pp. 59-66. C. VARAGNOLI, *Dal vicereame al regno. Abruzzo e Molise*, in *Storia*

dell'architettura italiana. Il Settecento, a cura di G. Curcio e E. Kieven, I, Milano 2000, (pp. 294-299), p. 298.

<sup>33</sup> N. CARLETTI, *Istituzioni di architettura civile*, Napoli 1772, t. I, p. 53; t. II, p. 215.

<sup>34</sup> F. MILIZIA, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengy*, Venezia 1781, pp. 136-137. IDEM, *Principj di architettura civile*, (Finale 1781), Bassano 1785, III, pp. 161.

<sup>35</sup> Nel capitolo XXI dei *Principj*, dal titolo *Dè riquadri delle facciate* Milizia afferma che "la decorazione esteriore de' muri non consiste spesso, che nella proprietà della costruzione. Quando la disposizione de' materiali è fatta con regolarità, quando sono ben collegati e trattati secondo la loro particolare natura, si formano naturalmente su le superficie de' muri esteriori i più belli compartimenti, che danno all'edificio una specie di ricchezza". Cfr. E. PALLOTTINO, *Il Neocinquecento...* cit., pp. 112-113.

<sup>36</sup> G. VALADIER, *L'architettura pratica dettata nella Scuola e Cattedra dell'insigne Accademia di S. Luca*, Roma 1832, III, p. 251. Su questi argomenti cfr. P. MARCONI, *Giuseppe Valadier*, Roma 1964, pp. 200-203; 247-253. Idem, *Roma 1806-1829: un momento critico per la formazione della metodologia del restauro architettonico*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 8, 1978-79, pp. 66-67. E. DEBENEDETTI, *Valadier segno e architettura*, Catalogo della Mostra, Roma 1985.

<sup>37</sup> G. VALADIER, *L'architettura...* cit., Roma 1832, III, p. 254. G.A. ANTOLINI, *Osservazioni e aggiunte ai Principj di architettura civile di Francesco Milizia proposte agli studiosi ed amatori dell'architettura*, Milano 1817, p. 202.

<sup>38</sup> Su questi argomenti vedi il contributo di F. GIOVANNETTI, S. PASQUALI, *Ornato pubblico e rinnovo delle fabbriche, 1826-1870*, in *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, Venezia 1984.

<sup>39</sup> P. MARCONI, *Roma 1806-1829*, cit. pp. 66-67.