



**Sapienza Università di Roma**

**Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e  
Conservazione dei Beni Architettonici**



---

**Dottorato di Ricerca in Storia e Restauro dell'Architettura**

*Sezione B – Restauro dell'Architettura*

Andrea Licciardello

I MARMI POLICROMI NELL'ARCHITETTURA SACRA DEL TARDO CINQUECENTO ROMANO.

STORIA, CONSERVAZIONE E RESTAURO

*Tesi di Dottorato*

*XXII ciclo*

Supervisore: Prof. Maurizio Caperna

Coordinatori: Prof. Paolo Fancelli

Prof.ssa Maria Piera Sette

---

**a.a. 2008/2009**

## *Ringraziamenti*

Desidero ringraziare anzitutto il prof. Maurizio Caperna per l'inestimabile aiuto e sostegno profuso in tutte le fasi della ricerca e della redazione della tesi. A lui devo l'incoraggiamento per lo studio di un tema così stimolante e coinvolgente; senza le sue indicazioni e le sue preziose osservazioni molto di ciò che è stato fatto non avrebbe avuto luogo.

Desidero ringraziare, inoltre, tutto il collegio dei docenti del Dottorato per le puntuali e proficue considerazioni e, in particolare, i coordinatori prof. Paolo Fancelli e la prof.ssa Maria Piera Sette, per la costante attenzione alle problematiche inerenti la mia ricerca.

Sono poi particolarmente grato alle indicazioni e agli spunti critici offertimi dal prof. Sandro Benedetti, nonché dalla prof.ssa Annarosa Cerutti Fusco. Esprimo gratitudine inoltre per tutte quelle persone che in tutti i 'luoghi' della mia ricerca mi hanno offerto la loro massima disponibilità e appoggio.

Desidero ringraziare infine la mia famiglia, mia madre e mio padre, per l'incessante e ininterrotto aiuto e supporto in tutti questi anni e, in ultimo, le mie due donne senza le quali tutto questo non sarebbe stato possibile.

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>1</b>
<b>I. LA POLICROMIA MARMOREA A ROMA NEL TARDO CINQUECENTO: INQUADRAMENTO STORIOGRAFICO</b>	<b>5</b>
<b>II. AFFERMAZIONE E SVILUPPO DI UN FENOMENO</b>	
1. <i>Breve profilo retrospettivo: l'impiego delle tarsie marmoree nell'architettura         antica, nel Medioevo e nel Quattrocento</i>	17
2. <i>Il cambiamento di gusto nel Cinquecento. I centri interessati dal fenomeno:         Roma, Firenze, Napoli</i>	27
3. <i>Architetti e committenti. Le cappelle gentilizie e le grandi opere a committenza         papale</i>	31
<b>III. L'INDAGINE SUL TESSUTO DECORATIVO IN MARMI POLICROMI. ASPETTI ARCHITETTONICI, FIGURATIVI E CROMATICI</b>	
1. <i>Ruolo e declinazione della policromia marmorea</i>	42
2. <i>Marmi policromi e ordine architettonico</i>	50
2.1 <i>Il trattamento delle paraste</i>	59
3. <i>Tipologie delle figure impiegate nelle tarsie marmoree</i>	63
4. <i>Rapporti cromatici e regole percettive</i>	87
5. <i>Valutazioni conclusive</i>	100
<b>IV. L'ANALISI DELLE TECNICHE DI ESECUZIONE DELLE SUPERFICI POLICROME</b>	
1. <i>Architetti e maestranze. Ruoli e competenze</i>	104
2. <i>Il cantiere e la bottega artigiana</i>	110
3. <i>Gli strumenti di bottega e di cantiere. Taglio, montaggio e assemblaggio</i>	115

## **V. CONSERVAZIONE E RESTAURO**

1.	<i>Lo stato attuale e le principali cause e forme di degrado</i>	125
2.	<i>L'intervento di restauro. Potenzialità e scelte</i>	128
2.1.	<i>Tecniche di intervento</i>	132
2.1.1.	<i>Riproposizione di marmi antichi o di cava moderni</i>	134
2.1.2.	<i>Finto marmo e marmoridea</i>	136

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	139
---------------------	-----

## **APPENDICE**

A.	<i>Schede di lettura delle singole cappelle</i>
B.	<i>Abaco delle figure rilevate</i>



## INTRODUZIONE

L'affermazione a Roma, negli ultimi decenni del Cinquecento, del gusto per le policromie marmoree si manifestò con tutta la sua forza espressiva nella decorazione di un numero assai ampio di spazi sacri. Le cappelle gentilizie, in particolare, furono investite da un rinnovato sentimento coloristico che ne caratterizzò la fisionomia in maniera decisiva. Nella presente ricerca vengono considerati gli esiti raggiunti da tale fenomeno durante i papati di Gregorio XIII Boncompagni (1572-85), Sisto V Peretti (1585-90), Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605), e gli ulteriori sviluppi che si sono potuti apprezzare negli anni del pontificato di Paolo V Borghese (1605-1621). È, infatti, proprio in questo periodo che sia grandi committenze papali che singole famiglie nobiliari diedero grande impulso all'utilizzo di marmi multicolori nell'arricchimento di grandi e piccole architetture. L'indagine proposta ha tentato di comprendere le peculiarità e le valenze significative di questa manifestazione artistica, con riferimento a questioni di carattere storico-artistico, tecnico-esecutivo e, in ultimo, inerenti la conservazione e il restauro.

È bene precisare, in prima battuta, come soltanto negli ultimi decenni del secolo scorso la critica moderna abbia avuto un'attenzione specifica su questo linguaggio decorativo, facendolo emergere dal dibattito generale sull'architettura del tardo Cinquecento. In particolare, sono stati i testi di Benedetti, alla fine degli anni Ottanta, ad accendere i riflettori su una vicenda artistica rimasta, fino ad allora, ai margini delle valutazioni sugli esiti dell'architettura tardo cinquecentesca a Roma, stretta dagli studi sui maestri cinquecenteschi e la grande stagione barocca<sup>1</sup>. Una vicenda legata certamente al clima dell'architettura romana negli anni successivi al Concilio di Trento, caratterizzata, fatte salve alcune importanti eccezioni, da una severa austerità e da un formale sintetismo, e che si estrinsecava nella riscoperta di un approccio teorico basato su una razionalità profonda<sup>2</sup>. In particolare l'attenzione era rivolta al tema della fedeltà alla Chiesa delle 'origini', alle antichità cristiane, ma anche e soprattutto alle pratiche religiose, richiamando l'attenzione sui punti messi in discussione proprio dalla riforma protestante: Eucaristia, culto della Madonna, dei Santi e dei

---

<sup>1</sup> In particolare furono i saggi di Sandro Benedetti del 1989 all'interno della raccolta d'interventi al XXIII Congresso di Storia dell'Architettura e il successivo scritto del 1997 a far emergere quale tema autonomo quello della decorazione in marmo-colore delle cappelle gentilizie del tardo Cinquecento (BENEDETTI 1989; ID. 1997).

<sup>2</sup> BENEDETTI 1997.

Martiri<sup>3</sup>. Derivazione di questo sentimento è la proliferazione di interventi a scala architettonica e decorativa su nuove e vecchie fabbriche, promossi sia dai singoli pontefici, sia dai nuovi ordini emergenti della chiesa cattolica riformata, quali i Gesuiti, gli Oratoriani, i Teatini e altri ancora<sup>4</sup>. Dal punto di vista figurativo, la svolta avvenne soprattutto negli ultimi anni del XVI secolo, in coincidenza dei papati di Gregorio XIII e Sisto V. Come affermato da Benedetti, infatti, fu solo negli ultimi decenni che “le tensioni oltre il clima severo, le crepe, le ricerche di rottura, le articolazioni e le complessità entro figurazioni canoniche si moltiplicarono”<sup>5</sup>. Coinvolti in questo processo furono i personaggi che si erano già affermati negli anni subito precedenti, quali Giacomo Della Porta, Francesco Da Volterra, Martino Longhi il Vecchio, a cui si aggiunsero nuove e determinanti figure come Domenico Fontana e Carlo Maderno.

A partire dalle linee interpretative di questi studi, che affrontano il tema nei suoi termini globali, ma anche mediante l’analisi di testi riguardanti letture più ravvicinate sulle singole opere (contributi monografici sulle architetture, gli architetti, le specifiche vicende di cantiere), nel presente studio si è puntato a riavviare l’indagine dall’interno della concreta applicazione e con riferimento ad una comparazione più ampia degli episodi prescelti. Il tutto visto in relazione a varie tematiche possibili: il rapporto, ad esempio, fra la sintassi architettonica e la distribuzione cromatica (scelta dei colori, dei marmi e loro collocazione); la relazione fra i le tarsie e gli ulteriori apparati decorativi diversi come stucchi, affreschi, dorature; il risultato che procedure tecnico-realizzative (taglio, montaggio, assemblaggio e trattamento dell’elemento marmoreo) offrono sul piano percettivo e dunque formale; il ruolo che le figure geometriche e/o compositive hanno all’interno degli apparati decorativi, in riferimento ai modi specifici della loro risoluzione esecutiva (con la scelta di un abaco di riferimento); le possibili deduzioni significative inerenti il processo attuatosi tra il momento ideativo (proprio dell’architetto) e quello realizzativo in cantiere (proprio di maestranze di particolare specializzazione). Queste e altre tematiche prese in considerazione sono state

---

<sup>3</sup> I luoghi di devozione vennero, infatti, definiti da Cesare Baronio, nei suoi *Annales Ecclesiastici*, come tramite attraverso il quale i cristiani manifestano la loro fede, oltre ad essere “la dimostrazione tangibile e reale della missione storica della Chiesa, della immutabilità del suo destino [...]” (MIARELLI MARIANI 1997).

<sup>4</sup> Alberto Di Castro attribuisce il fenomeno della diffusione della decorazione in marmi policromi al clima controriformista romano affermando come “Roma ebbe primaria importanza per lo sviluppo e il dilagare di questo gusto specie attraverso il programma controriformista dei Gesuiti che costruirono chiese e cappelle con precisi canoni decorativi per la prima volta sperimentati proprio nella chiesa del Gesù di Roma” (DI CASTRO 1994, p. 10).

<sup>5</sup> BENEDETTI 1997, p.164.

analizzate in un approccio comparativo sia fra gli stessi esempi prescelti – e quindi nell’evoluzione di pochi anni – ma anche in rapporto alla consolidata tradizione nella lavorazione dei marmi, al fine di individuare gli aspetti di originalità e le persistenze che caratterizzano il fenomeno oggetto di studio. La scelta è ricaduta su una trentina di cappelle, delle quali sono state elaborate singole schede di analisi. Queste ultime, organizzate in una prima parte di lettura generale dell’apparato decorativo e in una seconda parte più strettamente riferita alla conformazione dell’apparato decorativo marmoreo, sono state riportate in appendice insieme a un abaco delle figure geometriche e naturalistiche rilevate.

La ricerca ha preso l’avvio, oltre che da un necessario approfondimento storiografico, utile ad inquadrare e individuare con precisione lo stato dell’arte, da un’indagine storico-conoscitiva inerente l’impiego del linguaggio legato alla policromia marmorea dall’antichità fino al Cinquecento, cercando di individuare le motivazioni che hanno prodotto, negli ultimi decenni del XVI secolo, un rinnovato gusto nella produzione degli apparati decorativi policromi. L’attenzione si è poi concentrata nell’indagare le relazioni intercorrenti fra lo spazio architettonico nel suo complesso e le relative decorazioni policrome impiegate: ovvero come e con quali peculiarità il marmo-colore utilizzato, scandendo le superfici architettoniche, offre ricadute vincolanti nella lettura dello spazio stesso. Sono così stati presi in esame i diversi marmi utilizzati (in riferimento alla loro composizione cromatica), le procedure di realizzazione delle superfici colorate, la scelta delle figure geometriche e/o naturalistiche (in rapporto al risultato conseguito sul piano percettivo) e la relazione fra superficie policroma marmorea e ulteriori elementi decorativi diversi.

Passaggio successivo è stato poi quello dell’analisi delle tecniche d’esecuzione delle superfici policrome, con particolare attenzione all’individuazione dei ruoli e delle competenze avute dalle singole figure coinvolte nel processo ideativo e realizzativo. In particolare è stato affrontato lo studio dell’organizzazione del cantiere, precisando modalità operative e gestionali nei cantieri più importanti, fra cui, ad esempio, la ricerca e l’approvvigionamento dei materiali di rivestimento, ma anche l’individuazione delle specificità delle singole maestranze coinvolte. A tal proposito, significativa è stata la consultazione dell’archivio della Università dei Marmorari<sup>6</sup> per l’identificazione, ad esempio,

---

<sup>6</sup> L’Università dei Marmorari di Roma fu istituita ufficialmente solo nel 1406, ma si ritiene essere attiva probabilmente già dal secolo precedente. Nell’archivio dell’istituzione, custodito presso l’Archivio Storico

delle matrici artistiche-culturali delle maestranze che si sono succedute nelle varie fabbriche in esame.

Ultimo passaggio affrontato è stato quello relativo agli aspetti conservativi e legati al restauro delle policromie marmoree, viste queste in relazione al loro stato attuale. Si sono precisate, dunque, la natura e le forme di degrado principalmente riscontrabili negli episodi selezionati, individuando le ipotesi legate al singolo intervento di restauro. Sono state infine analizzate le possibili soluzioni tecniche legate al risarcimento di alcune lacune possibili all'interno dei paramenti, valutando potenzialità e limiti di ogni possibile tecnica.

---

dell'Accademia di San Luca, sono conservati tutti gli atti relativi al sodalizio, compresi i documenti inerenti l'organizzazione interna e il funzionamento della congregazione stessa (KOLEGA 1992; LEONARDO 1997).

## I. LA POLICROMIA MARMOREA A ROMA NEL TARDO CINQUECENTO: INQUADRAMENTO STORIOGRAFICO

Il tema della policromia marmorea nelle cappelle gentilizie tardo-cinquecentesche a Roma rifletta aspetti molto significativi all'interno del più ampio dibattito sull'architettura della seconda metà del Cinquecento, periodo, questo, cosiddetto di "transizione"<sup>1</sup>, ricco di tensioni e di contrasti sociali e politici<sup>2</sup>. Roma e la Chiesa, infatti, vivevano una fase di particolare fermento: il mondo artistico e culturale era stretto fra le spinte riformiste seguite al Concilio di Trento e le idee conservatrici controriformiste. Fondamentale per comprendere tale momento è il saggio, seppur datato, di Hubert Jedin dal titolo *Riforma cattolica o controriforma?*. In questo scritto lo studioso ha inteso evidenziare come l'opera condotta dalla Chiesa, in attuazione del Concilio di Trento, non andrebbe vista solo in opposizione alla Riforma protestante (Controriforma), ma anche nel suo rapporto di continuità con una riforma ecclesiastica (ripresa di qualità morali e pastorali del clero, intensificazione della qualità spirituale della vita religiosa) cominciata già dai primi decenni del Cinquecento. Jedin sottolinea come tali tendenze riformatrici erano espresse da iniziative personali e avevano cominciato a produrre effetti già a partire dal papato di Paolo III (1534-49) e si erano concretizzate dal papato di Pio V (1566-72) in poi, producendo un profondo cambiamento organizzativo e disciplinare della Chiesa stessa. Lo storico propone, quindi, una lettura secondo la quale oltre ad una Riforma cattolica è possibile evidenziare anche, con il nome di Controriforma, un atteggiamento dogmatico decisamente più rigido che fece ricorso anche a mezzi coercitivi<sup>3</sup>.

In verità, nella prima metà del '900 gli studi sull'architettura della fine del XVI secolo, e più precisamente riguardo ai papi di Gregorio XIII Boncompagni (1572-85), Sisto V Peretti (1585-90), Clemente VIII Aldobrandini (1592-1606) e Paolo V Borghese (1605-21), erano rimasti schiacciati fra l'analisi della ricca produzione artistica rinascimentale e l'età barocca<sup>4</sup>. Solo negli ultimi decenni l'interesse della storiografia è andato sempre più

---

<sup>1</sup> Definizione ripresa dal titolo del convegno tenutosi a Roma nel 1995: *Dopo Sisto V. La transizione al barocco (1590-1630)*, organizzato a Roma dall'Istituto Nazionale di Studi Romani (*DOPO SISTO V* 1997).

<sup>2</sup> Sulla situazione socio-culturale e sugli sviluppi dell'arte del dopo il Concilio di Trento si vedano fra gli altri i testi di Eugenio Battisti e Paolo Prodi (BATTISTI 1963; PRODI 1965).

<sup>3</sup> JEDIN 1957, *passim*.

<sup>4</sup> Sia Adolfo Venturi nella sua *Storia dell'Arte Italiana* scritta fra il 1901-1940, che Gustavo Giovannoni nei suoi studi degli anni Trenta riferendosi all'architettura della fine del '500 offrono una lettura suddivisa per

incrementandosi, grazie anche alle anticipazioni di Wittkower (1958)<sup>5</sup> e all’apporto di saggi fondamentali, quali quelli di Hibbard (1971)<sup>6</sup>, Lotz (1974)<sup>7</sup> e Benedetti (1984)<sup>8</sup>. Wittkower, in particolare, precisa come la svolta politica, culturale e quindi artistica dovuta al papato di Sisto V si manifestò da un lato in un ufficiale “stile Sisto V”, definito come ‘ultima maniera’, ‘rozzo e pedestre, a volte persino sfarzoso e addirittura volgare, sebbene non di rado nobilitato da una nota di raffinato classicismo’; salvo poi evidenziare l’esistenza e la proliferazione di molteplici tendenze innovative che cominciavano a farsi strada soprattutto in pittura<sup>9</sup>. Successivamente Guglielmo De Angelis d’Ossat, nel suo saggio *La vicenda architettonica del Manierismo* del 1972<sup>10</sup>, offre degli spunti interessanti in riferimento al rapporto che intercorre fra classicismo e manierismo nell’architettura del secondo Cinquecento romano<sup>11</sup>. Egli propone, infatti, la tesi di un continuo dualismo fra manieristi e classicisti, e segnala come la corrente ‘manierista’ in architettura, maggiormente innovativa, venga promossa inaspettatamente dai pontefici più rigorosi sul piano religioso, mentre la corrente classicista risulta promossa dai quei papi che, pur essendo riformatori in riferimento alla dottrina religiosa, preferivano affidarsi invece, per le loro opere, alla tradizione sicura di un sobrio classicismo. Per quanto riguarda gli ultimi decenni del Cinquecento, lo studioso sostiene la tesi di una ricomposizione delle due correnti in un linguaggio quasi unitario nel raggiungimento di una semplificazione compositiva: un periodo, quindi, che potrebbe per tale motivo definirsi “dello ‘schematismo formale’ ... [qualificandosi] artisticamente come conservatore e quasi di statica attesa”<sup>12</sup>.

Ma è soprattutto agli studi dello storico tedesco Lotz, e in special modo al suo saggio del 1974<sup>13</sup>, che la storiografia recente sul ‘500 italiano deve particolarmente. Egli, infatti, nel tentativo di superare le periodizzazioni e le definizioni individuate dagli studi precedenti, quali tardo-rinascimento, classicismo, proto-barocco e altre ancora, tenta di precisare

---

singoli architetti e per singole correnti artistiche, non cogliendo fenomeni e manifestazioni che, seppur apparendo marginali, danno conto della complessità del periodo (VENTURI 1935; GIOVANNONI 1938).

<sup>5</sup> WITTKOWER 1972 (ed. orig. 1958).

<sup>6</sup> Howard Hibbard evidenzia nel suo testo su Maderno come assai poco spazio fosse stato offerto negli studi precedenti all’architettura fra fine Cinquecento e inizi Seicento (HIBBARD 1971, p. 14).

<sup>7</sup> LOTZ- HEYDENREICH 1974.

<sup>8</sup> BENEDETTI 1984.

<sup>9</sup> WITTKOWER 1972, pp. 12-13.

<sup>10</sup> DE ANGELIS D’OSSAT 1972.

<sup>11</sup> Sul dibattito inerente il concetto di manierismo in architettura e il suo rapporto con il classicismo, oltre al testo di Sandro Benedetti, si confrontino anche i saggi di Manfredo Tafuri, Eugenio Battisti e Arnold Hauser (BENEDETTI 1984; TAFURI 1966; BATTISTI 1968; HAUSER 1965).

<sup>12</sup> DE ANGELIS D’OSSAT 1972, pp. 1043.

<sup>13</sup> Il testo fondamentale di Wolfgang Lotz del 1974 (in collaborazione con Heydenreich, che ha curato nel volume la parte relativa all’architettura del Quattrocento) resta di fondamentale importanza anche nella successiva e più tarda edizione italiana a cura di Deborah Howard (HEYDENREICH, LOTZ 1974; LOTZ 1997).

atteggiamenti e tendenze formative rimaste estranee alle categorie storiografiche consolidate<sup>14</sup>. Superando da un lato la lettura strettamente monografica dei protagonisti dell'architettura di fine Cinquecento<sup>15</sup> e dall'altro la polarità classicismo/manierismo, Lotz riarticola il processo storico con letture puntuali su opere e autori, introducendo cicli di breve durata (decennali); il che fa emergere non solo caratteri e peculiarità nuove, ma apre la strada a future indagini conoscitive. Sulla scia interpretativa segnata da Lotz, Benedetti, col suo *Fuori dal Classicismo* (1984), partendo sempre dalla lettura del dato storico delle singole realizzazioni e dei singoli interpreti, propone una valutazione dei fenomeni in quadri interpretativi di scala maggiore<sup>16</sup>. Egli, infatti, affermando come non sia possibile ricondurre tutte le variazioni e le caratterizzazioni dell'architettura della seconda metà del Cinquecento al dualismo classicismo/manierismo, introduce nuovi concetti e diverse letture, quali ad esempio la flessione 'sintetico-normativa' dell'architettura religiosa, scaturita dal dibattito religioso post-conciliare e dal cattolicesimo riformatore. E ancora Benedetti puntualizza come è proprio in questo periodo così variegato e complesso, nel quale inclinazioni nuove si affiancano ad elaborazioni legate alla tradizione corrente, che si affacciano specifiche tendenze di gusto<sup>17</sup>.

A riprova dell'interesse risvegliatosi intorno a tali tematiche vi sono stati diversi convegni, congressi e mostre che hanno apportato contributi significativi alla comprensione del periodo in questione<sup>18</sup>. In particolare nel XXIII Congresso di Storia dell'architettura, svoltosi nel 1988, dal titolo *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, si segnalano, oltre alla relazione di Benedetti, di cui si dirà in seguito, quelle di Spagnesi e di Bruschi. Il primo suggerisce una nuova riflessione sulla storia architettonica romana degli anni in esame, proponendo una rimediazione delle affermazioni di Wittkower sullo "stile Sisto V" e il superamento della definizione di "ultima maniera", giudicata esile e piatta<sup>19</sup>; il secondo individua due elementi di eccezionale importanza: da una parte la visione del tutto nuova della città, la cui immagine si fa "struttura riconoscibile" e dall'altra (ed è questo l'aspetto di

<sup>14</sup> Cfr. fra gli altri: HAUSER 1965; TAFURI 1966; BENEVOLO 1968.

<sup>15</sup> Sia Adolfo Venturi nella sua opera *Storia dell'Arte Italiana* del 1901-1940, che Gustavo Giovannoni nei suoi studi degli anni Trenta, ripropongono una visione basata su letture monografiche degli architetti di fine Cinquecento (VENTURI 1939; GIOVANNONI 1935; ID. 1938).

<sup>16</sup> BENEDETTI 1984.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 11-12.

<sup>18</sup> Fra le molte pubblicazioni inerenti convegni, congressi e mostre cfr. fra gli altri: SPAGNESI 1989; FAGIOLO, MADONNA 1992; *Dopo Sisto V* 1997.

<sup>19</sup> SPAGNESI 1989, pp. 11-19.

maggior interesse per il presente lavoro) il rapporto sperimentale certamente inedito che intercorre negli spazi interni fra architettura, pittura, decorazione e arredi<sup>20</sup>.

L'attenzione nei confronti del tema delle cappelle gentilizie edificate o decorate negli ultimi tre decenni del Cinquecento e nei primi due del Seicento, grazie alle sollecitazioni offerte dalle riflessioni sempre di Wittkower e successivamente di Benedetti<sup>21</sup>, ha avuto un peso sempre maggiore favorendo in anni recenti la comparsa di contributi specifici di notevole interesse<sup>22</sup>.

In precedenza solo in modo limitato alcuni autori si erano soffermati sul tema oggetto del presente studio, individuandone solamente alcune caratteristiche generali, senza tuttavia approfondirne, nella specificità e nel dettaglio delle soluzioni, valenze e risultati sul piano formale. Tornando indietro alle prime segnalazioni, Venturi, ad esempio, descrivendo l'apparato decorativo della cappella Rucellai (1605) in Sant'Andrea della Valle, attribuita a Giovan Matteo di Città di Castello, lega il linguaggio del 'marmo-colore' all'emergente sentire barocco; egli afferma infatti che "in quella veste multicolore, sotto quel gran peso di marmi preziosi e di gemme, in quell'afa irrespirabile, par si racchiuda, a Roma, come a Firenze, nella terza cappella di San Lorenzo, l'arte all'inizio del barocco"<sup>23</sup>. Giovannoni, invece, nel suo testo sull'architettura del Rinascimento del 1935, nell'affrontare il tema del monumento funebre *Quiñones* di Jacopo Sansovino in Santa Croce in Gerusalemme, individua il concetto nuovo della ricerca dell'effetto cromatico negli spazi interni cinquecenteschi. Evidenziando come a Roma solo alcuni casi precedenti rispondessero a tali caratteristiche<sup>24</sup>, l'autore attribuisce al Sansovino il merito di aver immesso il sentimento coloristico veneziano nel consolidato schema architettonico romano, circa trent'anni prima del "trionfo del colore nell'interna decorazione delle chiese"<sup>25</sup>. Muñoz nel suo scritto del 1944<sup>26</sup>, ad esempio, attribuiva alle realizzazioni in marmi colorati di Domenico Fontana una valenza anticipatrice dei risultati ottenuti successivamente dagli architetti della stagione barocca.

---

<sup>20</sup> BRUSCHI 1989, pp. 23-24.

<sup>21</sup> BENEDETTI 1973; ID. 1984; ID. 1989; ID. 1990; ID. 1997.

<sup>22</sup> Tra gli studi che hanno approfondito il tema delle tarsie marmoree nel tardo Cinquecento romano si ricordano: BENEDETTI 1989; TUENA 1989<sup>1</sup>; OSTROW 1990; DI CASTRO 1994; BENEDETTI 1997; GIUSTI 1999; EAD. 2003.

<sup>23</sup> VENTURI 1939, p. 952.

<sup>24</sup> In particolare Gustavo Giovannoni si riferisce a due episodi: la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo e il monumento di Adriano VI a Santa Maria dell'Anima (GIOVANNONI 1935, p. 140).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> MUÑOZ 1944, pp. 94-95.



E ancora Guglielmo De Angelis d'Ossat, nel già citato saggio del 1972, sembra trascurare il progredire del gusto per le policromie marmoree, riconducendo l'attenzione per i "frigidi ambienti" interni all'uso delle semplici decorazioni 'a grottesca'<sup>27</sup>, salvo poi riprendere il tema qualche anno dopo (1979) nel testo sull'architettura seicentesca del Bernini (*Architetture del Bernini: conquiste di allora e problemi di oggi*)<sup>28</sup>. Qui infatti De Angelis d'Ossat coglie il senso dei nuovi tempi sia "nel taglio e nella lievitazione di nuove architetture interne", sia nell'elaborazione di spazi identici, come appare nelle cappelle gemelle e simmetriche che costituirono un ideale transetto della basilica di Santa Maria Maggiore. E afferma come a distanza di pochi decenni la cappella Borghese (1612) si differenzi visibilmente da quella sistina (1585) per maggiore unità compositiva, per il nuovo senso plastico-decorativo che la pervade in virtù dell'abbandono delle "pedanti partizioni manieriste". Riprende, inoltre, i temi legati all'architettura tardo-cinquecentesca romana sottolineando la presenza di nuovi valori che attestano la risorsa e il vigore dello Stato della Chiesa. Espressione di questa nuova tendenza anche negli spazi interni può essere considerata, ad esempio, la Sala Clementina nei Palazzi vaticani<sup>29</sup>.

Sovente si accenna a queste realizzazioni quale espressione delle volontà artistiche dei singoli architetti e raramente s'ipotizza un cambiamento di gusto comune a molti. Nei testi di Portoghesi, e in particolare in *Roma Barocca*, il tema delle cappelle gentilizie non emerge del tutto quale tema autonomo<sup>30</sup>; così nella descrizione della cappella Paolina di Flaminio Ponzio in Santa Maria Maggiore, Portoghesi individua tale realizzazione, nel suo confronto con la gemella Sistina, quale avanguardia di un nuovo gusto della materia in una "nuova volontà illusionistica, ancor timida, ma già tale da corrodere dall'interno lo schema tradizionale"<sup>31</sup>. Hibbard invece, nel suo fondamentale testo del 1971 su Carlo Maderno e sull'architettura romana fra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, nel tracciare un bilancio artistico di quegli anni e tentare una lettura unitaria del fenomeno, intuisce come fosse proprio nella realizzazione di cappelle destinate alla propria sepoltura il solo ambito dove privati committenti potessero indulgiare al proprio gusto personale in tema di ricchezza

<sup>27</sup> DE ANGELIS D'OSSAT 1972, p. 1043.

<sup>28</sup> ID. 1979.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 195-198.

<sup>30</sup> PORTOGHESI 1966. Inoltre Paolo Portoghesi, nel suo testo *Roma del Rinascimento*, non si sofferma sul cambiamento di gusto nella seconda metà del Cinquecento, ma offre una lettura importante della cappella Chigi di Raffaello, esempio imprescindibile per le generazioni future di architetti (ID. 1971, pp. 71-73).

<sup>31</sup> Paolo Portoghesi in riferimento alla cappella Sistina in Santa Maria Maggiore identifica negli intarsi in marmi colorati dei fondi delle paraste una similitudine diretta con parati di damasco (ID. 1966, p. 83).

decorativa, e così allontanarsi dal linguaggio architettonico dominante, schematico e austero, delle grandi opere civili e religiose<sup>32</sup>.

Come in precedenza è stato accennato, apporto fondamentale alla definizione critica del tema in sé risulta senz'altro il testo di Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750* del 1958<sup>33</sup>. L'opera, ancor oggi importante studio sugli sviluppi artistici fra XVII e XVIII secolo, prende l'avvio proprio dall'ultima fase artistica del Cinquecento. In riferimento all'uso della decorazione in marmi policromi tardo-cinquecenteschi l'autore attribuisce al periodo di Sisto V la nascita di una "moda che rimase in auge fino verso la fine del XVIII secolo". Ed è lo stesso Wittkower ad allertare dal non considerare questa espressione come "un aspetto del gusto barocco per la magnificenza e lo sfarzo", ma a guardarla in base al largo uso di marmo colorato sottratto agli antichi edifici romani, come un ulteriore tema del programma controriformista di Sisto V volto a trasformare la Roma pagana in una nuova Roma cristiana. In tal modo lo studioso tedesco offre un'ulteriore lettura del fenomeno: ponendo infatti sotto gli occhi dei fedeli uno spettacolo sontuoso, papa Peretti avrebbe mostrato di rifarsi ad aspirazioni neomedievali, secondo le quali la Chiesa, simbolo del cielo sulla terra, dovesse essere ornata con i preziosi tesori esistenti<sup>34</sup>.

Ma è il saggio di Benedetti (1989), all'interno della raccolta d'interventi al XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, a indirizzare in maniera definitiva l'attenzione sull'argomento e a fornire forse il contributo più approfondito e diretto, rispetto al quale, del resto, il presente studio affonda le proprie radici<sup>35</sup>. Innanzitutto l'autore puntualizza la questione del cambiamento culturale, sociale e politico della Roma post-tridentina; argomento, questo, già trattato in precedenza, oltre che dallo stesso Benedetti, da altri numerosi studi, che ne hanno sottolineato valenze e significati plurimi<sup>36</sup>. Ma è nella specificazione del tema dell'affermarsi di una vera e propria "magnificenza architettonica",

---

<sup>32</sup> Howard Hibbard prende in considerazione, in particolare, la cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, puntando l'attenzione sul tema della ricchezza della decorazione architettonica e come essa rifletta meglio di ogni altro aspetto la cultura romana del tardo Cinquecento "ove ogni ricco mecenate si adoperava per adornare sontuosamente la propria cappella familiare" (HIBBARD 1971, pp. 37-38).

<sup>33</sup> WITTKOWER 1958, pp. 5-29.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>35</sup> BENEDETTI 1989. La raccolta di interventi al XXIII Congresso di Storia dell'Architettura riporta l'attenzione verso l'architettura a Roma nel quarantennio a cavallo fra Cinque e Seicento. Sia Gianfranco Spagnesi che Arnaldo Bruschi nei loro saggi sottolineano l'importanza e la valenza del fare architettonico di questo periodo, preparatorio all'esplosione dell'architettura dei maestri del Barocco romano (SPAGNESI 1989, pp. 11-19; BRUSCHI 1989, pp. 21-26).

<sup>36</sup> Per una completa ed esauriente analisi delle implicazioni della fine del Concilio di Trento nella società e nella cultura del tempo si vedano i testi fondamentali di Hubert Jedin, di Ludwig von Pastor, di Eugenio Battisti e di Giulio Carlo Argan, oltre ai testi di Sandro Benedetti (JEDIN 1950; ID. 1972; ID. 1986; ID. 1995; PASTOR 1942-55, vol. VI-XIII; BATTISTI 1963; ARGAN 1970; BENEDETTI 1973; ID. 1976).

affiancata al “severo sintetismo del tempo”, riscontrabile nella ricca produzione artistica di cappelle gentilizie, che il saggio ci indirizza verso il piano delle elaborazioni in campo decorativo di spazi interni<sup>37</sup>. Benedetti individua due momenti di svolta nella produzione artistica tardo-cinquecentesca: il primo fra gli anni '60 e '70 in cui registra un “raffreddamento nell'enfasi coloristica e decorativa del primo Cinquecento”<sup>38</sup>, e il secondo, di segno opposto, in coincidenza della decorazione della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, allorché Domenico Fontana si rende protagonista di una trasformazione sostanziale attraverso il passaggio dalla “cultura dello stucco alla cultura del marmo-colore”<sup>39</sup>. In riferimento a quest'opera lo studioso individua ancora due aspetti fondanti della questione: la scelta verso una magnificenza decorativa volutamente perseguita solo dopo l'elezione al soglio pontificio del cardinal Peretti<sup>40</sup>, papa Sisto V, e la scelta diretta verso un gusto di ricchezza molteplice “corrosiva della forma architettonica intesa nella sua valenza di espressione delle cadenze costruttive”, ossia una dissoluzione della struttura architettonica<sup>41</sup>. Afferma ancora come fu proprio la “forzatura verso l'area del colore e della congestione formale” di quest'esempio a spingere verso la ricerca del “molteplice decorativo” e della “materia-colore”. Da qui l'autore muove ad esaminare ulteriori realizzazioni come la cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere di Martino e Onorio Longhi, o le altre opere di due architetti fondamentali del periodo in questione, Francesco da Volterra e Giacomo Della Porta<sup>42</sup>. Lo stesso Benedetti riprende poi e approfondisce nuovamente il tema in un altro fondamentale saggio apparso nel 1997: *L'Architettura a Roma al tempo della Transizione*<sup>43</sup>. Qui lo studioso puntualizza soprattutto come sia proprio in relazione alle cappelle gentilizie che emerge un cambiamento di gusto verso quella “magnificenza architettonica” già precedentemente segnalata. In particolare egli distingue ancora una fase iniziale in cui si riscontra un dispiegamento, quasi incontrollato, di mezzi decorativi (marmi colorati, stucchi, sculture ecc.) e una seconda fase, invece, più riflessiva

---

<sup>37</sup> BENEDETTI 1989, pp. 43-44.

<sup>38</sup> Le cappelle prese in esame da Sandro Benedetti, costruite fra gli anni Sessanta e Settanta, sono quella Cesi in Santa Maria Maggiore, attribuita al Guidetti, la Massimo in San Giovanni in Laterano di Giacomo Della Porta e la successiva cappella Olgiati in Santa Prassede, di Martino Longhi il Vecchio (*Ibidem*, p. 45).

<sup>39</sup> Sandro Benedetti nell'illuminante descrizione della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore di Fontana, identifica il gusto di un arricchimento dello spazio, planimetricamente assai ‘semplice’, svolto attraverso lo strumento del marmo-colore, assai più ricco, nel suo rapporto colore-materia, dello stucco stesso (*Ibidem*, pp. 46-47).

<sup>40</sup> È la stessa testimonianza del Fontana che ci rende nota della nuova volontà del cardinal Peretti, ormai papa Sisto V, di ornare la sua cappella non più di stucchi, ma di sfarzosi marmi colorati (FONTANA 1590-1604, f. 39).

<sup>41</sup> BENEDETTI 1989, p. 46.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 47-50.

<sup>43</sup> BENEDETTI 1997, pp. 161-179.

che, introducendo una diversa complessità, fa da prologo a quello che poi diverrà il nuovo ‘concerto delle arti’ tipico del XVII secolo<sup>44</sup>.

Negli ultimi decenni molti studiosi, provenienti da ambiti culturali diversificati, come Filippo Tuena, Steven Ostrow, Alberto Di Castro, Annamaria Giusti, e altri ancora, hanno affrontato queste tematiche arricchendo e articolando il dibattito sull’utilizzo della policromia marmorea a Roma e non solo, fra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento<sup>45</sup>. Molto si è riflettuto, ancora, sulle motivazioni che stanno alla base dell’affermazione così diffusa del fenomeno del “marmo-colore”<sup>46</sup>, pur ritenendo assodato quanto forte fosse stata la spinta verso il nuovo linguaggio, innescata dalla committenza papale in primo luogo (a cominciare da Gregorio XIII), ma anche da ordini religiosi importanti, quali Gesuiti, Oratoriani, Teatini, e da ricchi mecenati<sup>47</sup>. Tuena, per primo, nel suo saggio pubblicato nel volume *Marmi Antichi*, nel 1989, identifica essenzialmente nella forte tendenza del manierismo alla progettazione grafica una spinta verso l’uso così importante del commesso marmoreo in questo periodo storico<sup>48</sup>. Acanto a ciò lo studioso sottolinea come probabilmente alla base dell’uso dei rivestimenti lapidei, nella decorazione architettonica, vi fosse “una sorta di *horror vacui* cifra specifica dell’arte della Maniera”. Viene introdotto, inoltre, il tema del ‘*sub specie aeternitatis*’, e più semplicemente si fa anche riferimento all’aspetto di conservazione e durata nel tempo di tali realizzazioni<sup>49</sup>. Ostrow (1990), da parte sua, in un denso saggio dedicato ai rivestimenti marmorei nel tardo Cinquecento romano<sup>50</sup>, propone invece due livelli di analisi di carattere ideologico: da una

---

<sup>44</sup> Sandro Benedetti ripercorre ancora lo sviluppo di questo cambiamento di gusto e lo fa individuando nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore una dei “principali snodi verso l’avventura della magnificenza” (*Ibidem*, p. 169-175). Vengono così descritte e analizzate varie cappelle fra le quali quella Altemps in Santa Maria in Trastevere (p. 171), la Caetani in Santa Pudenziana (p. 172), la Salviati in San Gregorio al Celio (p. 173), la Fonseca in San Giacomo degli Spagnoli e altre ancora (pp. 173-174).

<sup>45</sup> Fra gli ultimi studi si ricordano fra gli altri quelli di Filippo Tuena, di Steven Ostrow, di Alberto Di Castro, di Annamaria Giusti e i testi ancora in via di pubblicazione di Sandro Benedetti e di Enrico Da Gai e Sebastian Schütze (TUENA 1988; ID. 1989<sup>1</sup>; ID. 1990; OSTROW 1987; ID. 1990, ID. 1996; DI CASTRO 1994; GIUSTI 1999; BENEDETTI, MARCUCCI, AZZARO, TORRESI i.c.p.; DA GAL, SCHÜTZE i.c.p.<sup>1</sup>).

<sup>46</sup> BENEDETTI 1989.

<sup>47</sup> Cfr., in particolare, gli scritti di Sandro Benedetti (ID. 1984; ID. 1989; ID. 1997).

<sup>48</sup> In questo saggio Filippo Tuena ha il merito di ripercorrere, sinteticamente ma efficacemente, le realizzazioni in marmi policromi nel tardo Rinascimento romano, prendendo in considerazione la ricca produzione di cappelle gentilizie, ma proponendo come avvio di questo nuovo linguaggio un’opera d’architettura civile, come la decorazione policroma del ninfeo di Villa Giulia dell’Ammannati del 1553-55 (TUENA 1989<sup>1</sup>, p. 88).

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>50</sup> OSTROW 1990. L’articolo deriva in parte dalla tesi di dottorato sviluppata in precedenza dallo stesso Ostrow, poi rivista e pubblicata nel testo sulle cappelle Sistina e Paolina in Santa Maria Maggiore (ID. 1987; ID. 1996).

parte un diretto riferimento all'architettura paleocristiana<sup>51</sup>, dall'altra la volontà di evocare, con l'utilizzo di sfarzosi e colorati marmi antichi, l'immagine del Paradiso celeste<sup>52</sup>. Quanto a Di Castro (1994), nel suo, per molti aspetti considerevole saggio *Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra il Cinquecento e il Seicento*, egli affronta solo marginalmente il problema del cambiamento di gusto, attribuendolo alla volontà di allineare il campo delle arti decorative alle grandi soluzioni del Rinascimento romano, in modo da abbandonare così definitivamente il "gusto conservatore" cosmatesco<sup>53</sup>. E ancora la Giusti, in un contributo critico relativo alle decorazioni marmoree della Confessione di San Pietro apparso nel 1999 e nel successivo saggio sugli esordi del commesso rinascimentale, sottolineando il forte valore simbolico di tali realizzazioni, fatte per ammaliare intenditori e folle, concorda con Tuena e Ostrow nel ritenerle come luoghi sacri "*sub specie aeternitatis*", quale evocazione della Gerusalemme Celeste<sup>54</sup>.

Anche Claudia Conforti si rifà ad analoghi concetti riconoscendo nell'impiego di materiali di spoglio la chiave di lettura del fenomeno: ovverosia tali realizzazioni, alludendo all'antico *opus sectile*, dietro l'apparente ricchezza e luminosità degli apparati, alludono all'architettura cristiana delle origini con la ferma volontà di "ribadire simbolicamente la moderna coscienza della supremazia del mondo cristiano su quello pagano, poiché le lastre di marmo colorato che rfigurano lo spazio sacro sono frutto della distruzione di monumenti pagani e dalla dissezione della loro membra architettoniche"<sup>55</sup>.

Ma una questione di particolare rilievo dibattuta dalla recente storiografia è quella dei rapporti di dipendenza fra i due centri artistici di Roma e Firenze<sup>56</sup>. Il saggio di Gonzáles Palacios, *Itinerario da Roma a Firenze*, puntando inizialmente l'attenzione sull'esecuzione e

---

<sup>51</sup> Ostrow identifica, in quest'atteggiamento di recupero della tradizione legata alla chiesa delle origini, una diretta conseguenza del pensiero di personaggi fondamentali del periodo quali Cesare Baronio, Onofrio Panvinio, Pompeo Ugonio e altri ancora (OSTROW 1990, pp. 260-263).

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 263-266.

<sup>53</sup> DI CASTRO 1994, p. 16.

<sup>54</sup> Il primo saggio di Annamaria Giusti prende spunto dall'analisi della decorazione in marmi policromi della Confessione di San Pietro di Maderno, mentre il secondo tenta di districare la complessa vicenda dei rapporti di interscambio fra la Roma papale e la Firenze Medicea degli ultimi anni del Cinquecento (GIUSTI 1999, p. 79; EAD. 2003, pp. 197-230).

<sup>55</sup> CONFORTI 2001, p. 44. Della stessa autrice si veda il più generale testo sulla città del tardo Rinascimento (EAD. 2005).

<sup>56</sup> In altri centri quali Napoli o la Sicilia, attardati rispetto a Roma e Firenze, lo sviluppo del commesso si concentrò sulle esecuzioni di decorazioni basate su piccoli frammenti marmorei, a differenza di Roma dove la disponibilità di grandi lastre permise fin da subito un linguaggio assai diverso (*Civiltà del Seicento a Napoli* 1984-85).

il commercio di tavoli in marmi commessi<sup>57</sup>, attribuisce a Roma la precedenza, giustificandola con la mai cessata passione per i marmi dall'Antichità, lungo l'intero Medioevo e il primo Rinascimento<sup>58</sup>. Si riconosce inoltre, nello scritto, una supremazia iniziale, grazie non tanto alle maestranze, provenienti da svariate parti d'Italia e d'Europa<sup>59</sup>, quanto alla disponibilità smisurata di materiale e alla presenza della corte papale affascinata da queste realizzazioni. Ma se Gonzáles Palacios indica come Firenze sia stata influenzata da Roma nella fase iniziale, sottolinea nondimeno come l'avvento di Ferdinando I (dal 1587) comporti la decisa affermazione in città di un gusto, legato all'utilizzo delle pietre dure, caratterizzato in modo del tutto autonomo<sup>60</sup>, che avrebbe prodotto rimandi in molti cantieri romani. Anche Tuena e poi Giusti concordano nel ritenere forte l'influenza, nel periodo iniziale, di Roma su Firenze, non solo attraverso l'importazione di tavoli romani, ma anche e soprattutto grazie all'opera del Giovanni Antonio Dosio, rientrato a Firenze nel 1575 dopo un lungo soggiorno romano<sup>61</sup>, nel quale l'artista si cimentò nella realizzazione, proprio con l'utilizzo di intarsi marmorei, di diversi monumenti funebri, come quello di Annibal Caro in San Lorenzo in Damaso (1566) e quello di Michele Antonio da Saluzzo in Santa Maria in Aracoeli (1575)<sup>62</sup>. Dosio, peraltro, si rivela una figura interessante per lo sviluppo del linguaggio dei marmi policromi anche per i suoi viaggi a Napoli dove lavorò in diverse fabbriche nascenti<sup>63</sup>.

All'interno del vastissimo panorama storiografico riguardante i marmi e in particolare quelli antichi, ulteriori tematiche emergono e si legano strettamente al tema in oggetto. Innanzitutto il culto della materia a Roma, mai spentosi dall'Antichità classica, e alimentato proprio alla fine del '500 da Agostino del Riccio (1597) con la sua *Istoria delle Pietre*<sup>64</sup>. L'uso e il riuso, ad esempio, del materiale lapideo nei vari secoli, rappresenta senz'altro una

<sup>57</sup> Alvar Gonzáles Palacios riporta una fitta serie di scambi commerciali fra Roma e Firenze, e viceversa, relativa ad oggetti d'arte e marmi, dimostrando quindi il forte scambio culturale in corso negli anni centrali del Cinquecento (GONZÁLES PALACIOS 1988, pp. 43-44).

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>59</sup> Le maestranze, come è stato dimostrato provenivano indifferentemente dalla Toscana, dalla Lombardia e, come il caso del primo intagliatore nella Roma dell'epoca, il Franciosino, anche dalla Francia (TUENA, 1988).

<sup>60</sup> GONZÁLES PALACIOS 1988, pp. 44-45.

<sup>61</sup> Filippo Tuena ricorda che mentre a Roma le botteghe dei marmorari lavoravano per qualsiasi committente, a Firenze l'iniziale interessamento per il commesso è da attribuire a Cosimo I de' Medici (TUENA 1989<sup>1</sup>, p. 82). Annamaria Giusti individua in alcune realizzazioni di Dosio, come la cappella Gaddi in Santa Maria Novella (1576-1578) e Nicolini in Santa Croce (1585-1589), un forte influsso del linguaggio romano del tempo, che avrebbe provocato una notevole influenza nel panorama artistico fiorentino successivo (GIUSTI 1999, pp. 75-76). Si veda inoltre ID. 2003, p. 201.

<sup>62</sup> DI CASTRO 1994, pp. 16-17.

<sup>63</sup> NAPOLI 2008.

<sup>64</sup> DEL RICCIO 1597.

questione assai dibattuta da più studiosi<sup>65</sup>. Ancora fondamentale, in questo senso, pur essendo passato un secolo, è il testo del Lanciani che descrive dettagliatamente tutte le operazioni di asportazione e riutilizzo di materiale da monumenti antichi in coincidenza dei papati presi in esame<sup>66</sup>. In merito a ciò, tuttavia, restano aperte varie questioni che non sono state sviluppate ampiamente dalla critica. In particolare appare ancora da chiarire con che incidenza al riuso dei marmi antichi nel tardo Cinquecento si sia affiancato un rinato mercato di materiali di cava. Il solo Di Castro nel suo testo sottolinea come l'impiego dei materiali cosiddetti 'moderni', assieme a quelli 'antichi', fosse largamente diffuso verso la fine del secolo, non per la facilità di reperimento rispetto ai marmi romani, ma in relazione alle qualità estetiche e applicative che presentavano<sup>67</sup>.

Ulteriore tema di indagine risulta essere, poi, quello inerente i rapporti che intercorrono nel processo creativo fra le varie figure coinvolte. Nella presentazione al volume *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*, edito nel 1994, Martinelli sottolinea come "a Roma avveniva, alla fine del Cinquecento e sempre più nel corso del Seicento, una svolta storica, cioè una nuova concezione dell'arte del marmo, quale opera, sì, d'invenzione dell'architetto e dello scultore, ma di esecuzione collegiale, lavoro d'impresa con capomastri e manovalanze di bottega". La qual cosa pone così in primo piano l'importanza di figure, quali scultori, statuari, tagliapietre, scalpellini, abbozzatori e squadratori, che facevano parte dell'Università de' Marmorari e della Congregazione dei Santi Quattro Coronati<sup>68</sup>.

Infine avanzamenti importanti con ricadute specifiche rispetto al tema che trattiamo, vi sono stati in base al progresso degli studi a carattere filologico riguardanti opere e autori. Il crescente interesse per l'architettura del tardo Cinquecento in generale si è tradotto in un'ampia storiografia analitica. Sono così stati prodotti numerosi articoli, saggi e monografie riguardanti realizzazioni, sia maggiori che minori, o le principali figure coinvolte nel processo artistico, come architetti e committenti.

Solo per citare alcuni dei contributi più significativi in questo senso, ricordiamo, ad esempio, i volumi monografici su architetti quali Carlo Maderno, Francesco da Volterra e Martino Longhi il Vecchio, rispettivamente di Howard Hibbard, Laura Marcucci e Gianluigi

---

<sup>65</sup> Cfr. fra gli altri: GNOLI 1971; PENSABENE 1985; BORGHINI 1989; LAZZARINI 2004.

<sup>66</sup> LANCIANI 1902-1912.

<sup>67</sup> DI CASTRO 1994, p. 13.

<sup>68</sup> MARTINELLI 1994, p. 2.

Lerza<sup>69</sup>. Come di assoluto interesse è stato l'approfondimento storiografico di molti autori su Domenico Fontana, che ne ha individuato valenze e apporti diversi<sup>70</sup>. Su tutti emerge senz'altro il testo di Sandro Benedetti dedicato all'architetto, con il quale si è riaccessa l'attenzione su un personaggio non sempre considerato in maniera determinante dalla critica moderna<sup>71</sup>.

Un ulteriore tema che negli ultimi anni è stato al centro di un fervente dibattito è poi quello relativo allo studio delle architetture per la città e le singole fabbriche realizzate negli anni del pontificato di Sisto V. Molti sono stati, infatti, i convegni, le mostre e i colloqui che si sono occupati in maniera approfondita delle opere realizzate proprio nel breve pontificato Peretti (1585-90). Studi a carattere prevalentemente urbano, ma anche a scala architettonica, che hanno coinvolto soprattutto le fabbriche Lateranensi, ma anche le opere più strettamente legate alla figura papale, come la cappella Sistina in Santa Maria Maggiore o la villa Montalto sull'Esquilino<sup>72</sup>.

Nel complesso ciò di cui si dispone, quindi, è un'ampia letteratura che in diversi modi e da vari punti d'osservazione ha affrontato il tema delle decorazioni policrome tardo-cinquecentesche, riconoscendone già alcune valenze importanti per la cultura pre-barocca romana. Tuttavia quel che si evidenzia immediatamente è la possibilità di individuare percorsi analitici ravvicinati che attraverso una lettura diretta delle opere consentano di cogliere ulteriori approfondimenti e di mettere in luce aspetti ancora non emersi.

---

<sup>69</sup> HIBBARD 1971; MARCUCCI 1991; LERZA 2002.

<sup>70</sup> Cfr. fra gli altri, oltre agli ormai datati saggi di Johannes A.F. Orbaan e di Antonio Muñoz, i testi di Sandro Benedetti, Matthias Quast, Alessandro Ippoliti, Leros Pittoni e Gabrielle Lautenberg, Edoardo Villata, Paola Carla Verde, Tommaso Manfredi, Simona Ostinelli (ORBAAN 1915; ID. 1925; MUÑOZ 1944; BENEDETTI 1992; QUAST 1996; ID. 2004; IPPOLITI 1997; PITTONI, LAUTENBERG 2002; VILLATA 2007; VERDE 2007; MANFREDI 2008; OSTINELLI 2009).

<sup>71</sup> BENEDETTI 1992.

<sup>72</sup> Cfr. fra gli altri: *SISTO V* 1992; MADONNA 1993; *SOPR. BB. AA. STORICI DI ROMA* 1993; *Dopo Sisto V* 1997.



## II. AFFERMAZIONE E SVILUPPO DI UN FENOMENO

### 1. Breve profilo retrospettivo: l'impiego delle tarsie marmoree nell'architettura antica, nel Medioevo e nel Quattrocento

L'arte di decorare pavimenti e pareti con pregiati marmi policromi, sebbene non abbia rappresentato una novità assoluta del mondo antico, a Roma raggiunse uno sviluppo e una diffusione senza eguali. Come ci riferiscono le fonti, fu nell'Egitto Tolemaico (dal 305 a.C. al 30 a.C.) prima e nella Grecia ellenistica poi, che si diede inizio all'arte di tagliare, levigare e unire insieme lastre di marmo per rivestire pareti e pavimenti<sup>1</sup>. Ma è nell'ambiente romano dei primi decenni del I secolo a.C., così fortemente influenzato dalla cultura greca, che si definì e si radicò un tipo di decorazione che 'commise' lastre marmoree a formare disegni geometrici e figurativi<sup>2</sup>. Come sottolineato da molti degli studiosi più autorevoli, il mosaico lapideo, o *opus sectile*, impiegato inizialmente per i *sectilia pavimenta* (a partire dal I sec. a.c.) e più avanti per le *incrustationes* parietali (solo dall'età giulio-claudia in avanti), venne adoperato sempre con maggior successo soprattutto in epoca imperiale, grazie anche e soprattutto al fiorente commercio di marmi pregiati provenienti da tutte le aree dell'impero<sup>3</sup>.

I primissimi esempi di decorazioni parietali in lastre di marmi policromi, intarsiati su lastre di ardesia o di palombino nero, sono rintracciabili a Pompei e rappresentano soggetti vegetali o personaggi mitologici e fantastici<sup>4</sup>. Essi in realtà erano considerati quasi dei quadri da fissare nella muratura predisposta e poi stuccata<sup>5</sup>. Modello rilevante di tale tecnica applicata per decorazioni di tipo architettonico è un capitello trovato negli *Horti Lamiani* (fig. 1), in cui, su una base di porfido rosso, si trovavano intarsiate delle lastre di bianco e



Fig. 1 – Capitello di lesena ad intarsio dagli Horti Lamiani. Roma, Museo di Palazzo Massimo (da GUIDOBALDI 2003)

<sup>1</sup> GNOLI 1971, pp. 3-4; DUNBABIN 1999.

<sup>2</sup> Si veda, in particolare, fra la notevole bibliografia inerente i marmi antichi e la loro provenienza, oltre ai testi di Raniero Gnoli e Giorgio Ortolani, il saggio di Federico Guidobaldi (GNOLI 1971; ORTOLANI 1989; GUIDOBALDI 2003).

<sup>3</sup> Cfr. fra gli altri: PENSABENE 1989; LAZZARINI 2004.

<sup>4</sup> GUIDOBALDI 2003, p. 56.

<sup>5</sup> Tecnica identificabile probabilmente con quella definita *interraso marmore* (GNOLI 1971).

giallo antico<sup>6</sup>. A rafforzare ancor più questo fenomeno, oltre alle nuove tecniche costruttive che si andavano sperimentando e all'apertura di cave nelle vicinanze di Roma, fu probabilmente il moltiplicarsi di edifici termali, nei quali il rivestimento lapideo offriva un vantaggio in termini di resistenza al calore e di pregio ornamentale<sup>7</sup>. Un esempio eloquente del significato architettonico attribuito alle decorazioni policrome marmoree, almeno nella piena età imperiale e per tutto il terzo secolo, è rappresentato dal Pantheon adrianeo (*fig. 2*).



*Fig. 2 – Pantheon. Vista interna del secondo livello (foto dell’A.)*



*Fig. 3 – Pantheon. Vista interna di una delle edicole (foto dell’A.)*

Qui infatti si ritrova – ed è uno dei pochi esempi giunti sino ai nostri giorni – il più diffuso e ‘canonico’ rivestimento parietale a semplici partizioni verticali e riquadri, che verrà ripreso in moltissimi episodi narrati dalle fonti e oggi andati perduti<sup>8</sup>. L’apparato decorativo in lastre policrome ricopre i fondi relativi alle edicole e all’ordine architettonico del primo livello e le pareti nell’intervallo fra le finestre del secondo. A tale esempio guarderà peraltro la cultura architettonica tardo cinquecentesca, anche in merito alle modalità di accordo cromatico manifestate. Le tarsie del Pantheon sono infatti caratterizzate per contrasto cromatico fra tonalità fredde (soprattutto verde antico) e calde (in particolare giallo e rosso antico), con la giustapposizione, in particolari casi, di listelli di marmo bianco ad evidenziare ancor più il disegno geometrico (*fig. 3*).

<sup>6</sup> GUIDOBALDI 2003, p. 57.

<sup>7</sup> L’apertura delle cave di Luni intorno alla metà del I sec. a.C. rese meno costoso il materiale, che in precedenza veniva importato da regioni lontane con evidenti oneri di trasporto (DEL BUFALO 2003, p. 13).

<sup>8</sup> Solo raramente alle semplici specchiature venivano aggiunte degli altrettanto semplici ornamenti geometrici come nel caso delle *Hanghäuser* di Efeso (GUIDOBALDI 2003, p. 58).

Fonti dirette ci informano dei metodi di lavorazione utilizzati. Plinio, ad esempio, nel suo *Naturalis Historia* (XXVI, 51), descrive innanzitutto il sistema di taglio, tramite delle seghe metalliche senza denti, fatte scorrere in scanalature scavate con sabbie abrasive, e le operazioni di pulitura, che sfruttavano il potere lucidante delle polveri di tufo e pomice. Ancora Plinio si sofferma nella descrizione dei vari pezzi ottenuti dai tagli, ovvero le cosiddette *crustae*: la predilezione in una prima fase era per figure semplici, quadrate, rettangolari e circolari, oltre ai listelli e alle fasce; il tutto applicato alle pareti con il supporto di grappe e malta fatta colare nell'intercapedine<sup>9</sup>.

Tema specifico, attualmente al centro del dibattito storiografico sull'architettura antica romana, è poi senz'altro quello in sé del colore; ovverosia del ruolo che esso assume nella qualificazione delle superfici monumentali. Se un dato ormai assodato è quello che pavimenti e porzioni di rivestimenti parietali fossero ricoperti da marmi policromi pregiati, resta da chiarire come si presentassero le superfici intonacate o diversamente



Fig. 4 – Pompei, Villa dei Misteri. Particolare della decorazione parietale con affreschi a imitazione del porfido rosso e di marmi brecciati (da DEL BUFALO 2003)

decorate. Già nel corso del I sec. a.C. a Pompei è possibile rintracciare delle pitture parietali a lastre dipinte ad imitazione di vari tipi di marmo per lo più utilizzati solo in Egitto e che solo dopo qualche secolo furono importati anche nel mondo romano (fig. 4)<sup>10</sup>. Ciò attesta, quindi, un primo avvicinamento all'incrostazione parietale marmorea quale segno di ricchezza e di magnificenza, che solo in epoca imperiale conoscerà la sua massima espansione. Ma, d'altra parte oltre modo interessante, risulta essere il filone di indagine riguardante il ricorso alle policromie su edifici e monumenti antichi<sup>11</sup>. Argomento, quest'ultimo, che lega ancor più la ricerca artistica dell'architettura cinquecentesca con il mondo antico, soprattutto grazie al contributo dei maestri rinascimentali: uno su tutti Raffaello, il quale fu il primo, forse, ad intuire come l'architettura 'classica', così come la

<sup>9</sup> Cfr. fra gli altri: GNOLI 1971; DEL BUFALO 2003, p. 13.

<sup>10</sup> GUIDOBALDI 2003, p. 54.

<sup>11</sup> Da ultimo interessante è stato il convegno "I colori di Augusto incontro internazionale sulla policromia dei monumenti antichi" svoltosi a Roma il 11 marzo 2009 e del quale si attende la pubblicazione degli atti.

vedevano i suoi occhi, fosse soltanto un'ombra sbiadita di quello che doveva essere in origine quanto a ricchezza formale e decorativa, ma anche e soprattutto cromatica<sup>12</sup>.

Nell'Antichità classica, comunque, l'apice del successo del linguaggio decorativo policromo affidato ai marmi si ebbe a Roma soprattutto nel IV secolo; esempi eloquenti furono le realizzazioni nella Basilica di Giunio Basso<sup>13</sup>, nella *Domus* delle Sette Sale<sup>14</sup> o in quella fuori Porta Marina a Ostia<sup>15</sup>. Se in precedenza l'impiego di tarsie marmoree si era sviluppato su geometrie e figurazioni assai semplici, in questi modelli lo stile decorativo delle *incrustationes* divenne sempre più articolato e sofisticato, con il prevalere di complesse composizioni figurative. L'episodio, assai significativo, della basilica di Giunio Basso era già ben conosciuto nel corso del XV secolo. A riprova di ciò si conservano i disegni eseguiti da Giuliano da Sangallo nella seconda metà del Quattrocento che rappresentano la pianta e l'alzato della metà dei muri lunghi dell'aula, riproducendone anche gli apparati decorativi ad intarsio<sup>16</sup>. La decorazione si componeva di un'ampia zoccolatura a partizione architettonica con colonne e quadri figurativi e una soprastante porzione in cui trovavano posto tre finestroni intervallati da piloni decorati con sovrapposti pannelli intarsiati con scene naturalistiche e mitologiche (*fig. 5*)<sup>17</sup>.



Fig. 5 – Basilica di Giunio Basso. Pannello a intarsio a soggetto naturalistico in giallo antico, serpentino, alabastro fiorito e marmo bianco. Roma, Musei Capitolini (da DEL BUFALO 2003)



Fig. 6 – Aula tricliniare della domus fuori Porta Marina di Ostia. Particolare del rivestimento marmoreo parietale in opus sectile. Roma, Museo dell'Alto Medioevo (da BECATTI 1969)

<sup>12</sup> Osservazione ripresa dall'intervento di Stefano Borghini tenuto all'interno del già citato convegno sui colori dell'architettura dell'epoca Augustea.

<sup>13</sup> SAPELLI 2000, pp. 137-139; RUSSO 2000, pp. 191-199.

<sup>14</sup> BIANCHI, BRUNO, COLETTA, DE NUCCIO 1999, pp. 351-356.

<sup>15</sup> GUIDOBALDI 2000, pp. 251-262.

<sup>16</sup> L'aula era già stata menzionata nell'opera di Bernardo Rucellai "Bellezza ed anticaglie di Roma" composta per il giubileo del 1450. I disegni di Giuliano da Sangallo sono conservati nel Codice Barberini della Biblioteca Vaticana (fogli 29v e 31v; doc. cit. in SAPELLI 2000, p. 137).

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 138-139.



Sempre di estremo interesse era la decorazione parietale dell'aula tricliniare della *Domus* fuori Porta Marina, in cui grande risalto venne dato al contrasto cromatico fra i rivestimenti impiegati. Marmi neri e bianchi a listelli o a piccoli elementi venivano utilizzati a scandire orizzontalmente e verticalmente lo spazio gerarchizzando geometrie e figure; così a grandi specchiature di giallo antico si intervallavano ideali paraste con figure regolari (tondi, quadrati e rettangoli in marmi diversi) e tarsie con volti umani (*fig. 6*).

Ed è a questo linguaggio decorativo, ormai così fortemente radicato nella cultura del tempo, che prima i mausolei e le catacombe e poi le primitive chiese romane si affidarono, puntando ad una dichiarata continuità delle forme, ma con un deciso rinnovamento dei significati<sup>18</sup>. Le composizioni divennero sempre più articolate ed estese, come nei casi del mausoleo di Santa Costanza o alle realizzazioni del Battistero Lateranense (*fig. 7*) e della chiesa di Santa Sabina<sup>19</sup>.

In particolare in quest'ultimo episodio rimangono ricche testimonianze di rivestimenti in policrome tarsie marmoree, che rivestono la fascia sopra le arcate lungo la navata centrale. Figure quadrate e rettangolari, con al loro interno forme tonde e romboidali, in serpentino e porfido rosso, si alternano nella fascia superiore, mentre, in corrispondenza delle colonne, si ritrovano delle figurazioni ovali e tonde, arricchite da volute e calici, sempre in porfido rosso e serpentino; gli spazi restanti fra le figure e le arcate sono poi decorate con un motivo a cortina con marmo bianco e, alternato, serpentino e porfido rosso (*fig. 8*)<sup>20</sup>.



*Fig. 7 – Battistero Lateranense. Particolare della decorazione parietale del portico in opus sectile (da GUIDOBALDI 2003)*



*Fig. 8 – Chiesa di Santa Sabina. Particolare della decorazione parietale sulle arcate della navata centrale in opus sectile in serpentino e porfido rosso (da DEL BUFALO 2003)*

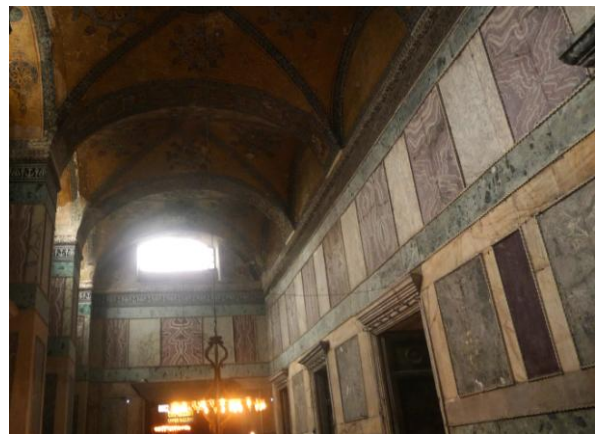
<sup>18</sup> AA.VV. 2000 pp. 179-229.

<sup>19</sup> GUIDOBALDI 2003, pp. 61-62.

<sup>20</sup> Sulle vicende legate alla costruzione di Santa Sabina, con particolare riferimento alla fase paleocristiana, si veda, fra gli altri, il testo di Gaetano Rubbino (RUBBINO 2002).

Il gusto per le policrome *incrustationes* parietali, che a Roma era portato avanti da un gruppo di artigiani *peritissimi*, si diffuse in importanti centri minori, quali Ravenna e altri ancora, fino ad arrivare nel nuovo centro pulsante dell'Antichità, ovvero nel mondo bizantino e in particolare a Costantinopoli<sup>21</sup>. Ed è proprio in questo contesto che l'arte dell'*opus sectile*, che dal V sec. in avanti cominciò a conoscere nell'occidente un periodo di stagnazione, continuò il suo percorso, coinvolgendo nuovi materiali, nuove maestranze e nuove tecniche. Vennero così a realizzarsi delle opere fondamentali quali la chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli e il San Demetrio di Salonicco, modelli di tutte le realizzazioni successive<sup>22</sup>. In Santa Sofia, ad esempio, è possibile rintracciare l'impiego di grandi lastre marmoree di rivestimento parietale, assemblate con la tecnica della macchia aperta (*fig. 9*), tecnica che si ritrova anche negli episodi oggetto della presente ricerca.

La continuità a Roma della tradizione della lavorazione del marmo, se di continuità si può parlare, fu tenuta viva dalle sapienti maestranze locali che persistettero nella lavorazione e nell'assemblaggio dell'elemento lapideo proveniente però essenzialmente da monumenti antichi. Proprio questo fu infatti l'atteggiamento che caratterizzò il rinnovamento della Roma post-antica<sup>23</sup>. Il reimpiego del materiale di spoglio diventò la prassi dei nuovi cantieri di ridecorazione di interi complessi religiosi. Se ancora contrastante appare, nella critica, l'individuazione delle matrici e degli influssi che generarono il linguaggio cosiddetto 'cosmatesco', comune è il riconoscimento della nascita e dello sviluppo, dalla fine del XI secolo agli inizi del XIV, di una vera e propria 'scuola' di maestri marmorari, che nelle loro opere facevano riferimento a medesimi modelli e uguali tipologie



*Fig. 9. Santa Sofia a Costantinopoli. Particolare del rivestimento marmoreo parietale (foto dell'A.)*

<sup>21</sup> Cfr. fra gli altri GUIDOBALDI 2000.

<sup>22</sup> ID. 2004, pp. 160-174.

<sup>23</sup> Sull'architettura a Roma nel Medioevo e in particolare sul mondo dei Cosmati molto si è scritto. Fra i tanti si possono citare: GUIDOBALDI, GUGLIA GUIDOBALDI, 1983; CLAUSSEN 1989; PENSABENE 1989; DE LACHENAL, 1995; CRETÌ 2002, ID. 2009. In particolare Peter Cornelius Claussen afferma come l'arte 'cosmatesca' non può essere considerata come un Rinascimento *ante litteram*, bensì soltanto una *Renovatio*, riconoscendo, infatti, "l'interesse peculiare alla tradizione cristiana" ma senza il necessario "nesso della frattura con l'Antico" (CLAUSSEN 1989, pp. 66-67).

e soluzioni ornamentali<sup>24</sup>. Si riconosce, infatti, un'assoluta invarianza di formule compositive e solo alcune differenze stilistiche, tra le varie botteghe, vengono espresse in alcuni dettagli. Grande risalto venne affidato al nuovo arredo liturgico inteso come: pavimento, *schola cantorum* con due amboni, recinzione presbiteriale, altare con *confessione* e *fenestella* (nella navata), oltre all'arredo marmoreo dell'abside con sedili e trono papale (fig. 10)<sup>25</sup>.

In pressoché tutti gli elementi ornamentali più ricchi è possibile evidenziare delle soluzioni comuni che si ripetono costantemente, con alcune modeste variazioni. Innanzitutto i materiali impiegati, oltre al marmo bianco, sono essenzialmente i porfidi rossi e verdi (serpentino), alcuni gialli (antichi o alabastri) e poche altre tipologie di marmo.



Fig. 10 – Ambone in San Lorenzo fuori le mura (da DEL BUFALO 2003)

Le combinazioni cromatiche più diffuse, infatti, sia nei pavimenti che nei rivestimenti degli elementi preminenti dell'arredo liturgico, sono proprio quelle che vedono l'accostamento fra i colori rosso e verde. Così è, ad esempio, per il maestoso trono episcopale in San Lorenzo fuori le mura del XIII secolo: all'interno di una struttura architettonica in marmo bianco vengono inserite infatti delle grandi lastre rettangolari e circolari in porfido rosso e verde (serpentino), mentre delle splendide cornici a motivo geometrico in marmo rosso, verde e giallo contornano i vari elementi (fregi, cornici delle specchiature, piastrelli tortili ecc.). La zona centrale, corrispondente alla seduta vera e propria, è sottolineata poi, oltre che dall'elemento sovrastante trilobato, dall'inserimento di una grande disco in marmo grigio-verde chiamato, proprio dalla sua particolare collocazione, *granito verde della sedia* (fig. 11)<sup>26</sup>. Le figure più impiegate, almeno per quanto riguarda le grandi e medie lastre marmoree, sono senz'altro quadrangolari (rettangoli e quadrati) e circolari, anche se raramente si ritrovano anche delle forme ovali e romboidali. Per gli elementi marmorei più piccoli, che generalmente si ritrovano combinati fra loro nelle cornici e nelle grandi combinazioni soprattutto pavimentali, sono impiegati soprattutto le figure triangolari,

<sup>24</sup> All'interno della storiografia moderna sono state individuate, dai diversi autori, tre diverse eredità che di volta in volta vengono prese a riferimento per individuare l'origine del linguaggio cosiddetto 'cosmatesco': una matrice bizantina, influssi musulmani e la permanenza di tradizioni locali (CRETI 2002, pp. 46-47).

<sup>25</sup> CLAUSSEN 1989, p. 68.

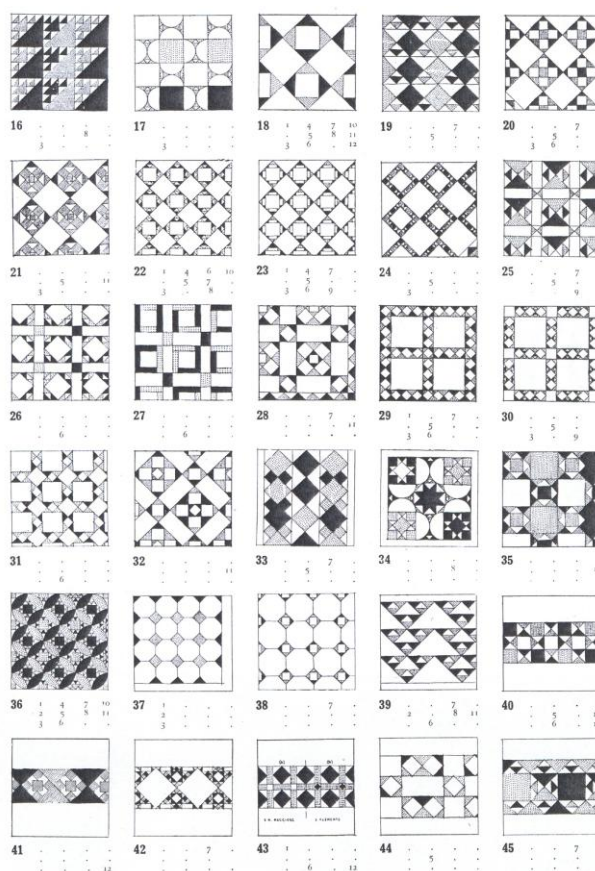
<sup>26</sup> Il nome di questo marmo è dato proprio dall'impiego in questo episodio (DEL BUFALO 2003, p. 101).



quadrate, trapezoidali ed esagonali, oltre a figure assai più complesse come le lancette (*fig. 12*)<sup>27</sup>.



*Fig. 11 – Trono episcopale in San Lorenzo fuori le mura. Particolare della parte centrale (da DEL BUFALO 2003)*



*Fig. 12 – Disegni di varie combinazioni geometriche 'cosmatesche' (da PIAZZESI, MANCINI 1954)*

Il rinato interesse di artisti e uomini di cultura del Quattrocento per il mondo antico traspare anche e in misura considerevole, proprio in base all'attenzione che si sviluppò verso lo studio dei marmi antichi e delle relative problematiche connesse. Non una ricerca volta solo ai contenuti culturali e simbolici, ma anche relativa strettamente agli aspetti materiali, agli oggetti dell'antichità visti come frammenti, segni di civiltà, di tecnica e di raffinatezza. Da qui un interesse continuo e ininterrotto per tutto il secolo XVI di testimonianze concrete, fonti primarie del collezionismo umanistico di antichità<sup>28</sup>. Molti furono gli studiosi che, cimentandosi con le fonti antiche, quali Plinio o Stazio<sup>29</sup>, produssero delle opere fondamentali per la divulgazione di conoscenze ormai relegate ad un pubblico assai

<sup>27</sup> Molti testi hanno affrontato la questione delle combinazioni di forme nelle architetture e nelle realizzazioni 'cosmatesche' a Roma nei vari episodi (MATTHIAE 1952; GLASS 1980; CIGOLA 1993; CIRANNA 1995; ID. 2001; CRETI 2002; ID. 2009). In particolare si veda lo studio di Piazzesi e Mancini che raccoglie un'ampia casistica di soluzioni decorative cosmatesche (PIAZZESI, MANCINI 1954).

<sup>28</sup> DOLCI 2003, pp. 105-106.

<sup>29</sup> GNOLI 1971, pp. 35-36.



ristretto<sup>30</sup>. Vennero redatti così numerosi testi che, rifacendosi alla letteratura antica, diedero la possibilità ad un numero assai maggiore di maestranze di conoscere e apprendere competenze sulle qualità e sulle possibilità di impiego legate alla tradizione artigiana, lunga già parecchi secoli. Altrettanto fondamentali risultarono studi e disegni diretti sulle antichità presenti soprattutto a Roma. Vari architetti e studiosi si cimentarono con il tema dei marmi policromi fino a Leon Battista Alberti stesso che progettò, nel 1467, l'edicola del Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai di Firenze, con l'utilizzo di marmo bianco e serpentino di Prato (*fig. 13*)<sup>31</sup>. E il recupero del colore e delle figurazioni legate al mondo antico fu affrontato dall'Alberti anche nella facciata del Tempio Malatestiano a Rimini. Qui, infatti, lo spazio all'interno della grande arcata, che segnala l'accesso alla basilica, è caratterizzato da una decorazione ad intarsio marmoreo di lastre di porfido rosso e serpentino. Le figure rettangolari, circolari e ovali, ma anche romboidali, si combinano e si alternano in un disegno che ricorda decisamente i rivestimenti marmorei della Roma antica (*fig. 14*)<sup>32</sup>.



*Fig. 13 – Tempietto del Santo Sepolcro nella cappella Rucellai a Firenze opera di Leon Battista Alberti (da DEL BUFALO 2003)*



*Fig. 14 – Particolare del portale di ingresso nella facciata principale del Tempio Malatestiano a Rimini (foto dell'A.)*

Nell'ambiente artistico quattrocentesco la figura dei maestri marmorari si mantenne assai viva anche e soprattutto per la rinata attenzione nei confronti delle realizzazioni marmoree. Una figura esemplificativa potrebbe essere rappresentata da Pagno d'Antonio

<sup>30</sup> DRESSEN 2008, p. 33.

<sup>31</sup> GIUSTI 2005, pp. 18-19.

<sup>32</sup> Molti sono gli studiosi che hanno affrontato ed esaminato la figura decisiva di Leon Battista Alberti. Per brevità si cita qui solo il saggio di Howard Burns all'interno del volume sull'architettura italiana del Quattrocento (BURNS 1998).

Berti maestro marmoraro che fu impegnato sia a Roma che a Firenze<sup>33</sup>. Egli, infatti, si ritrova nella costruzione di varie fabbriche, fra le quali, ad esempio, nella loggia delle Benedizioni in Vaticano<sup>34</sup>. E la sua estesa attività testimonia proprio lo straordinario impulso dato al magistero dei marmi nelle opere romane a partire dagli anni sessanta del Quattrocento. Spinta resa possibile dall'enorme mole di materiale marmoreo cavato proprio da quei monumenti antichi che erano visti da una parte come materiale di studio e di riferimento e dall'altra come deposito e cava di materiale, soprattutto marmoreo, di assoluta bellezza e rarità<sup>35</sup>.

A Roma, poi, nei primi decenni del Cinquecento, l'episodio della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, seppur fortemente modificata dall'intervento barocco<sup>36</sup>, sembra far volgere decisamente l'attenzione verso tematiche strettamente connesse con le architetture tardo antiche (*fig. 15*). In particolare, come è stato più volte sottolineato, non è difficile infatti "riconoscere nell'intero programma architettonico della cappella la riproposizione paleocristiana di una bellezza e dell'arricchimento tutto 'interiore'"<sup>37</sup>.

Un arricchimento che si traduce proprio dall'accostamento sapiente di lastre marmoree policrome, che rivestono soprattutto le superfici retrostanti i monumenti funebri. Marmi quasi del tutto brecciati – ad eccezione del giallo antico dei

pedistalli dei monumenti funebri – e di tonalità calde (rossi e bruniti) che conferiscono alle superfici effetti chiaroscurali decisi e vibranti. Una serie di tonalità quindi, dal rosso, al giallo, al grigio della zona inferiore, che si uniscono



*Fig. 15 – Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (da FROMMEL 2002)*

<sup>33</sup> A Firenze in particolare Pagno d'Antonio Berti si occupò dei lavori in commesso marmoreo del tamburo della cupola di Santa Maria del Fiore (VATOVEC 1989, p. 284). Sulle maestranze fiorentine nei cantieri romani del Quattrocento si veda, inoltre, il testo di Stefano Borsi, Francesco Quinterio e Corinna Vasić Vatovec (BORSI, QUINTERIO, VATOVEC 1989).

<sup>34</sup> Per l'attività completa di Pagno d'Antonio Berti si veda VATOVEC 1989.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 280-281.

<sup>36</sup> Sulle vicende legate alla costruzione della cappella della famiglia Chigi in Santa Maria del Popolo si vedano, fra i molti testi che hanno trattato l'argomento, gli scritti di Enzo Bentivoglio e di Stefano Ray (BENTIVOGLIO 1984<sup>1</sup>; ID. 1984<sup>2</sup>; ID. 1986; BENTIVOGLIO, VALTIERI 1976, pp. 104-119; RAY 1986).

<sup>37</sup> BENTIVOGLIO 1984<sup>1</sup>, p. 18; ID. 1984<sup>2</sup>, p. 127. Enzo Bentivoglio puntualizza inoltre come proprio in riferimento ai rivestimenti in marmo policromo, l'architettura della cappella "non può essere scissa [...] dalla meticolosa tecnologia dell'assemblaggio delle membrature, delle 'crustae' così sottili che solo nell'antichità è possibile rintracciare" (ID. 1984<sup>1</sup>, p. 19).

all'oro e all'azzurro della parte superiore, la cupola, simbolicamente luogo di Dio che riceve le anime ascendenti. Un insieme quindi, come sottolinea Frommel, in cui Raffaello riunì coerentemente e organicamente architettura, scultura e pittura, ma anche marmo, mosaico, bronzo e stucco<sup>38</sup>.

In conclusione un percorso, quello dell'impiego del marmo policromo, che dal Quattrocento in avanti comincia a guardare al mondo antico e tardo antico in maniera decisamente diversa rispetto a quanto avvenuto nei secoli precedenti. Un atteggiamento che sfocia però, solo a partire dalla seconda metà del XVI secolo, in un cambiamento deciso di gusto che avrebbe reso protagonista l'ornamentazione multicolore all'interno degli spazi architettonici.

## 2. *Il cambiamento di gusto nel Cinquecento. I centri interessati dal fenomeno: Roma, Firenze, Napoli*

Il deciso cambiamento di gusto avvenuto dal secondo Cinquecento in poi verso le decorazioni policrome in marmo non sempre è stato interpretato univocamente dalla critica, soprattutto in relazione alle sue origini, o meglio alla ripresa di quelle soluzioni decorative e alla loro diffusione. Gli studiosi concordano nell'individuare Roma quale centro motore di questo fenomeno, anche se le motivazioni non sono sempre delineate dettagliatamente<sup>39</sup>. Certamente la lunga tradizione marmoraria che contraddistingueva Roma costituì, più che in altri contesti, un terreno assai fertile per la riproposizione di temi e tecniche legate al mosaico lapideo della Roma imperiale. La città, inoltre, soprattutto nella prima parte del XVI secolo, grazie alla presenza e all'attività delle figure più importanti nel panorama artistico italiano – in primo luogo Raffaello, con la realizzazione della cappella commissionata da Agostino Chigi (iniziata nel 1513) – rappresentava il centro delle più vive e influenti energie artistiche del periodo. Significative appaiono, tuttavia, ulteriori questioni legate fra loro: per un verso, infatti, notevole impulso fu offerto al commercio e all'utilizzo dei marmi colorati da parte del mondo degli eruditi e dei collezionisti antiquari, che videro nei marmi policromi imperiali l'espressione più alta di perfezione del mondo antico<sup>40</sup>; per un altro, e quale conseguenza di

<sup>38</sup> FROMMEL 2002, p. 105.

<sup>39</sup> Cfr. fra gli altri: GONZÁLES PALACIOS 1988, pp. 43-52; DI CASTRO 1994, p. 16 ; GIUSTI 2003, pp. 197-230; TUENA 1989<sup>1</sup>, pp. 81-89.

<sup>40</sup> NAPOLEONE 2003, pp. 169-184.

ciò, si aprì una vera e propria caccia ai marmi, con i principi e i porporati che di volta in volta si contendevano i più pregiati<sup>41</sup>. Situazione che di per sé poneva le condizioni per un allargamento del fenomeno in altri contesti. Da questa richiesta di materiale e dal conseguente commercio di oggetti d'arte, quali tavoli e mobilio<sup>42</sup>, il commesso romano trovò infatti una prima ampia diffusione, negli anni centrali del Cinquecento, nelle corti europee e in particolare a Firenze, dove massiccia fu l'importazione di tavoli romani acquistati soprattutto dai granduchi<sup>43</sup>. Cosicché alle prime realizzazioni in commessi policromi a Roma (già nella Sala Regia in Vaticano, iniziata nel 1537 e ultimata solo nel 1573, vi è un largo uso di marmi multicolori) fecero seguito le prime realizzazioni fiorentine, con l'operato di Giovanni Antonio Dosio, per le cappelle Gaddi in Santa Maria Novella (1576-78) e Piccolini in Santa Croce (1585-89), rientrato a Firenze dopo il prolungato soggiorno romano (1549-74)<sup>44</sup>. E se da una parte è appunto a queste figure di spicco che molto si deve nell'immissione e nell'interazione di linguaggi nuovi in diversi contesti culturali (Roma, Firenze, Napoli ma anche Milano), da non sottovalutare è il contributo offerto dalle maestranze specializzate, ossia dai cosiddetti marmorari. A tal proposito si deve riconoscere come i legami fra Roma e Firenze s'istituirono sempre più fitti, e difficile risulta distinguere i debiti dai crediti; basti pensare, ad esempio, agli artefici delle tarsie marmoree proprio per la Sala Regia (*fig. 16*), ovvero i fiorentini Francesco di Barone e Ludovico da Fiesole, o al caso di Giovanni Minardi detto il Franciosino, il più apprezzato "maestro di tavole" attivo a Roma, ma più volte richiesto da Francesco de' Medici a Firenze<sup>45</sup>.



*Fig. 16 – Sala Regia nel palazzo Vaticano. Particolare parete longitudinale con il rivestimento marmoreo ad intarsio (da PIETRANGELI 1992)*

<sup>41</sup> A poco valsero vari editti pontifici e provvedimenti camerali che tentarono di regolare il commercio e l'esportazione degli elementi lapidei sottratti ai monumenti antichi. Anzi furono proprio le campagne di scavo promosse dai pontefici che in alcuni casi provocarono la perdita di interi apparati decorativi (caso emblematico è rappresentato dal Septizonio, i cui marmi furono reimpiegati da Domenico Fontana nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore), i cui materiali trovarono spazio nelle nuove fabbriche nascenti (vd. fra gli altri LANCIANI 1902-1912, ID., 1994-2000).

<sup>42</sup> GIUSTI 2005.

<sup>43</sup> GONZÁLES PALACIOS 1984.

<sup>44</sup> Dosio lavorò non solo a Roma e Firenze ma anche a Napoli e infine a Caserta dove impiegò largamente il linguaggio decorativo legato ai marmi policromi (DI CASTRO 1994, p. 16; GIUSTI 2003 p. 201; NAPOLI 2008).

<sup>45</sup> TUENA 1988, pp. 54-69.

Ancora assai interessante risulta la consultazione degli elenchi degli associati riportati nelle aggiunte statutarie dell'Università dei Marmorari, che precisano non solo nomi e cognomi, ma anche competenze (scultori o scalpellini) e luogo di origine<sup>46</sup>. In relazione alla provenienza, scorrendo l'elenco degli associati presenti nella congregazione nel 1534, si rintraccia una preminenza della matrice toscana, a differenza degli elenchi dei maestri dell'ultimo Cinquecento e dei primi anni del Seicento dove si legge un netto predominio di esponenti lombardi e ticinesi.

Seppur dalla seconda metà del Cinquecento Roma e Firenze fossero coinvolte, quindi, nella promozione e sviluppo del linguaggio del commesso marmoreo, certamente differenze sostanziali rimangono soprattutto in riferimento alle committenze interessate. Se, infatti, a Firenze i lavori in commesso romano erano quasi ad esclusiva committenza medicea, a Roma, oltre alle commesse papali, si affiancarono molte famiglie emergenti e alcune delle congregazioni religiose di nuova istituzione – post tridentine – come i Gesuiti, gli Oratoriani e i Teatini<sup>47</sup>. Una pluralità di finanziatori, che si affidarono, per le loro opere, ai migliori architetti del momento. Non solo le fabbriche papali, ma anche le cappelle gentilizie furono progettate e costruite sotto la direzione di architetti quali Giacomo Della Porta, Francesco da Volterra, Domenico Fontana, Carlo Maderno e altri ancora. Tutte queste realizzazioni furono accomunate dall'impiego, in misura diversa, proprio dei rivestimenti in marmi policromi, a testimonianza di un gusto divenuto, dagli anni ottanta in avanti, pressoché univoco.

Se Roma e Firenze furono i centri promotori, con modalità diverse, di questo rinato gusto per la policromia, anche Napoli venne coinvolta da tale fenomeno artistico<sup>48</sup>. In prima istanza furono probabilmente due personaggi importanti, Giovanni Antonio Dosio prima e Domenico Fontana poi, a far nascere, nella capitale dei territori spagnoli in Italia, l'interesse per queste realizzazioni<sup>49</sup>; solo in un secondo momento, e in piena enfasi barocca, tale gusto divenne assolutamente imperante e autonomo, soprattutto con le realizzazioni di Cosimo Fanzago<sup>50</sup>.

Certamente questo rinato gusto per le tarsie marmoree, ormai consolidatosi a Roma almeno per ciò che riguarda gli ambienti sacri, fu il risultato di un processo che affondava le proprie radici già nel pensiero artistico del Quattrocento. Periodo, questo, nel quale si

---

<sup>46</sup> LEONARDO 1997, pp. 269-299.

<sup>47</sup> HASKELL 1992.

<sup>48</sup> Sul commesso marmoreo napoletano si vedano i testi di Renato Ruotolo (RUOTOLO 1974; ID. 1997; ID. 2008).

<sup>49</sup> Per la figura di Giovanni Antonio Dosio diviso nella sua attività artistica fra Roma, Firenze e Napoli si veda il saggio di John Nicholas Napoli che si sofferma sui rivestimenti interni in marmi policromi (NAPOLI 2008).

<sup>50</sup> Cfr. fra gli altri *COSIMO FANZAGO* 1992.

cominciò a guardare con attenzione al mondo antico e tardo antico, cercando di coglierne contenuti e significati, e di attualizzarne i concetti più importanti<sup>51</sup>. E anche in relazione alla questione delle policromie marmoree è possibile, infatti, riconoscere proprio nel corso del Quattrocento un rinnovato interesse per le realizzazioni delle antichità romane. Molti furono i personaggi importati che si interessarono a queste tematiche, da Leon Battista Alberti a Raffaello, da Bramante a Vasari e molti altri ancora. Un processo artistico quindi che dopo una fase iniziale di interesse – coincidente soprattutto con le opere prima di Leon Battista Alberti e successivamente di Raffaello – ebbe un momento di raffreddamento, corrispondente ad un periodo economico e politico assai controverso e travagliato, che coincise prima con il sacco di Roma (1527) e poi con l'avvio del concilio di Trento (1545)<sup>52</sup>. Dalla fine di quest'ultimo (1563) in avanti pare esserci stata una spinta per la ripresa di tematiche care proprio alle risultanze del Concilio stesso<sup>53</sup>. Infatti, per la Chiesa, una volta imboccata la difficile strada della difesa totale della tradizione, l'affidarsi a scelte artistiche legate alla Chiesa delle origini divenne chiaramente una solida base di ancoraggio e di ripartenza per le nuove istanze artistiche. La ripresa e la rilettura di quelle realizzazioni dei primi anni della Cristianità portò quindi ad un rinato interesse anche proprio per quei rivestimenti in marmi policromi che arricchivano le prime fabbriche cristiane a Roma. E la ripresa non si limitò, come era accaduto per l'arte dei Cosmati, solo al dato tecnico-esecutivo, ma si esplicitò anche e soprattutto nella ripresa di schemi compositivi, figurativi e soprattutto cromatici. Furono così riproposte figurazioni care proprio al mondo tardo antico, come ad esempio la cosiddetta 'pelta', e si scelse definitivamente l'impiego di grandi lastre marmoree, abbandonando così definitivamente la tecnica del mosaico. Lastre che, nei casi più eclatanti, furono inserite in composizioni spesso geometriche (ma anche naturalistiche) che rivaleggiavano direttamente con i grandi cicli pittorici.

---

<sup>51</sup> Per l'approfondimento dell'architettura del Quattrocento si rimanda al testo a cura di Francesco Paolo Fiore con bibliografia completa (FIORE 1998).

<sup>52</sup> Per comprendere ancor meglio l'atteggiamento che artisti e committenti ebbero nella definizione delle scelte per la decorazione degli spazi interni delle chiese, fra gli anni venti e gli anni ottanta del Cinquecento, di assoluto interesse è ancora il testo di Milton Joseph Lewine del 1960. Lo studio consiste in un'analisi di quarantaquattro casi di architetture realizzate a Roma fra il 1527 e il 1580 (LEWINE 1960).

<sup>53</sup> Sulle risultanze del concilio di Trento molta storiografia è stata prodotta (Cfr. fra i tanti: BATTISTI 1963; PRODI 1965; ASOR ROSA 1990). Uno degli studiosi che ne ha evidenziato valenze e significati preminenti è senz'altro, come già sottolineato nel primo capitolo, Hubert Jedin (JEDIN 1957, ID. 1972).

### 3. *Architetti e committenti. Le cappelle gentilizie e le grandi opere a committenza papale*

A partire dalla seconda metà del Cinquecento furono molti i committenti e gli architetti che preferirono, per le loro opere, l'impiego dei rivestimenti in marmi policromi. Questo cambiamento di gusto avvenne in diversa misura e con varie caratteristiche, sia nelle grandi opere a committenza papale, sia nelle più limitate realizzazioni per le ricche ed emergenti famiglie nobiliari romane. Un processo artistico che, come spesso accadde, ebbe avvio proprio dall'interesse sempre maggiore dei pontefici, e in particolare si sviluppò, con assoluto impulso, a partire dagli anni di Gregorio XIII (1572-85) e Sisto V (1585-90). In effetti già con Giulio III (1550-55) e poi con Pio IV (1559-65) e Pio V (1566-72) alcune delle fabbriche più importanti furono coinvolte in processi artistici di ripresa delle tecniche dell'intarsio marmoreo. Così, ad esempio, nel Ninfeo di Villa Giulia, costruita sotto la guida di Bartolomeo Ammannati per Giulio III, vi lavorarono, fra il 1553 e il 1555, diversi scultori e scalpellini, fra cui il già citato Franciosino<sup>54</sup>. La realizzazione si distingueva per il rivestimento in marmi bianchi e policromi secondo schemi e disegni geometrici semplici (di cui oggi rimangono solo poche tracce, soprattutto nel pavimento)<sup>55</sup>. Anche nel successivo Casino nei giardini Vaticani, che Pio IV affidò a Pirro Ligorio, i pavimenti furono realizzati alternando ricchi marmi policromi al più tradizionale cotto invetriato<sup>56</sup>. In alcune delle realizzazioni volute da Pio V, ancora, è possibile riscontrare la presenza di opere in commesso marmoreo, come nel caso del progetto per il pavimento della chiesa di Santa Croce a Bosco Marengo, paese natale del pontefice<sup>57</sup>. Qui era stata prevista, ma poi non realizzata del tutto, una decorazione a lastre marmoree di forme geometriche e i lavori erano stati affidati a maestranze provenienti direttamente da Roma, così come lo stesso materiale<sup>58</sup>.

Se qualche avvisaglia del rinnovato linguaggio è possibile quindi rintracciarla già alcuni decenni prima, con la realizzazione, ad esempio, della già citata sala Regia nel palazzo Vaticano, la prima vera grande opera che si pone definitivamente in discontinuità con la tradizione marmoraria precedente è la cappella Gregoriana nella basilica Vaticana di San

---

<sup>54</sup> TUENA 1987, pp. 63-66.

<sup>55</sup> DI CASTRO 1994, p. 17.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>57</sup> DEL RICCIO 1997, pp. 7-8.

<sup>58</sup> Il materiale pregiato previsto per tale realizzazione era stato fatto arrivare direttamente da Roma sotto specifiche del maestro marmoraro, Matteo Bertolini da Città di Castello. Solo una parte del lavoro fu portata avanti secondo quanto previsto dal disegno originale, mentre alla morte del papa si preferì, per economicità, completare l'opera affidandosi al più semplice cotto (DI CASTRO 1994, p. 18).



Pietro<sup>59</sup>. Questa, costruita sotto la direzione di Giacomo Della Porta per volere di Gregorio XIII, fu decorata fra il 1572 e il 1583, grazie alla compartecipazione degli scalpellini Santino Santono, Badino de Tamburrinis de Stabio e Giovanni Angelo de Cavadinis<sup>60</sup>. Anche se non è facile definirla come una vera e propria cappella, posizionata in una dei quattro angoli del complesso sistema planimetrico di San Pietro, essa risulta caratterizzata distintamente proprio dal particolare impiego di policrome tarsie marmoree di rivestimento, sia delle superfici verticali che orizzontali (pavimento). L'altare maggiore, completamente ricoperto di marmi policromi, è affiancato da due enormi colonne in africano ed è distinto dalla presenza di due colonne in verde antico che sostengono il timpano spezzato. Al centro dell'altare è posizionata, in un grande 'cartiglio' sempre in marmo, l'immagine della Madonna del Soccorso (*fig. 17*).

Le grandi paraste che scandiscono i vari ambiti della cappella sono, al loro interno, intarsiate da splendidi commessi marmorei con forme geometriche (esagoni mistilinei), araldiche (stemma papale), simboliche (croci greche) e di derivazione antica come le 'pelte'. L'intera superficie verticale è poi scandita da ulteriori commessi marmorei di forme più semplici. Così come l'altare principale, anche gli altri altari sono ritmati, nelle loro nicchie, da paraste riccamente intarsiate con figure sempre più complesse. Tutto è quindi cadenzato dall'impiego costante di marmi multicolore che conferiscono allo spazio una decisa unità compositiva.

Successiva alla cappella Gregoriana, ma decisiva anch'essa nella promozione e nello sviluppo di questo mutato linguaggio, è la cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. La costruzione della cappella ebbe inizio solo



*Fig. 17 – Altare maggiore della cappella Gregoriana nella basilica di San Pietro al Vaticano (da DI CASTRO 1994)*

<sup>59</sup> Sulle vicende costruttive della cappella Gregoriana in San Pietro si veda, in particolare, il saggio di Federico Bellini (BELLINI 2002).

<sup>60</sup> Il coinvolgimento di questi scalpellini è segnalato già da Rodolfo Lanciani (LANCIANI 1902-1912, pp. 54-59).



pochi mesi prima dell'elezione del cardinal Peretti al soglio pontificio (1585)<sup>61</sup>. Il primo progetto di Domenico Fontana non prevedeva, così come egli stesso sottolineava<sup>62</sup>, l'utilizzo di marmi policromi, ma la decorazione doveva basarsi essenzialmente sull'impiego di pittura e stucchi dorati. L'elezione a pontefice fece modificare i piani all'architetto, che mutò radicalmente il progetto decorativo della cappella affidandosi con decisione agli intarsi marmorei. L'impianto planimetrico della cappella si presenta con il suo schema a croce greca con al centro l'altare principale posizionato al di sopra della cappellina del presepe<sup>63</sup>. I due bracci laterali della croce ospitano i monumenti funebri a Pio V e Sisto V, mentre le fronti delle pareti sono intelaiate da un ordine corinzio su paraste. L'intero tessuto decorativo è scandito, fino alla trabeazione, da sfarzosi marmi policromi che incrostano i partiti architettonici e le superfici (*fig. 18*).



*Fig. 18 – Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (foto dell'A.)*

Anche il grande fregio continuo, che cinge l'intero sacello, è interamente trattato con il porfido rosso, richiamo diretto al Pantheon. Così come nella cappella Gregoriana, anche nella Sistina le grandi paraste sono scandite, al loro interno, da una suddivisione in figure

<sup>61</sup> CAPERNA i.c.p.

<sup>62</sup> È lo stesso Fontana che, nei suoi scritti, ci informa dei cambiamenti apportati al progetto dopo l'elezione di papa Sisto V (FONTANA 1590-1604, p. 39). Le modifiche principali, oltre all'aumento delle dimensioni dell'intero sacello con l'accorpamento di altri spazi prima non previsti, riguardarono principalmente l'aspetto decorativo. Su questa vicenda si rimanda ai testi, fra i tanti, di Klaus Schwager, Steven Ostrow e Maurizio Caperna (SCHWAGER 1961, pp. 334-337; OSTROW 1996, *passim*, CAPERNA i.c.p.). Si preferirono, infatti, i marmi policromi provenienti direttamente dai monumenti antichi oggetto di scavo in quegli anni (Lanciani 1912-1912).

<sup>63</sup> La traslazione della cappella del Presepe entro la nuova grande cappella papale fu un evento assai rilevante soprattutto per i sistemi di sollevamento e trasporto utilizzati. È lo stesso Domenico Fontana che ci riferisce di questa impresa (FONTANA 1590-1604).

geometriche mistilinee e forme araldiche. Dell'elemento ordinante rimane solo una profilatura in marmo bianco, al cui interno si posizionano forme geometriche, simboliche e araldiche che frammentano l'immagine verticale della parasta stessa.

Se nelle grandi committenze papali di Gregorio XIII e Sisto V, quindi, i rivestimenti in marmi policromi ricoprivano interamente le superfici architettoniche, così non era ancora per le committenze più modeste legate alle famiglie nobiliari emergenti. Nei casi, ad esempio, della cappella Olgiati in Santa Prassede (1583-86), della cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere (1585) e nei lavori per il rifacimento del coro e della cappella di San Lorenzo nella chiesa di Santa Susanna (iniziati già dal 1585)<sup>64</sup>, l'impiego del commesso marmoreo era riservato solo agli elementi notevoli della composizione e, in particolare, agli altari e ai monumenti funebri. Spesso, infatti, data l'impossibilità di poter usufruire di materiali marmorei ancora assai costosi e difficilmente reperibili sul mercato (soprattutto quello antiquario), si preferiva l'impiego di materiali policromi diversi, quali gli stucchi dorati, affidando alle pitture ogni accentuazione coloristica. E questo proprio a dimostrazione di una ormai affermata formale coloristica da parte non solo delle committenze, ma anche degli architetti principalmente coinvolti, quali Giacomo Della Porta, Francesco da Volterra, Domenico Fontana e Carlo Maderno. Interessante a tal proposito è segnalare il caso dei lavori eseguiti in Santa Susanna, dove fu lo stesso Sisto V ad interessarsi affinché Domenico Fontana – responsabile del ridisegno generale, insieme al più giovane Carlo Maderno – procurasse i marmi più belli per impreziosire questa realizzazione, portata avanti dalla sorella del pontefice Camilla Peretti<sup>65</sup>. I materiali lapidei, così ottenuti, furono impiegati per la decorazione dell'altare principale, comprese le paraste di ribattuta delle colonne, la fascia basamentale dello spazio presbiteriale (*fig. 19*) e della



*Fig. 19 – Coro di Santa Susanna. Particolare della fascia basamentale in marmi policromi (foto dell'A.)*

<sup>64</sup> I lavori in Santa Susanna furono eseguiti dal 1585 per il volere di Camilla Peretti, sorella di Sisto V e per l'interessamento del cardinale Girolamo Rusticucci titolare della chiesa (DI CASTRO 1994, pp. 19-20).

<sup>65</sup> Un documento riportato da Rodolfo Lanciani ci informa della richiesta fatta da Sisto V a Domenico Fontana nel 1589: “Cav. Domenico Fontana nostro architetto generale piglierete dove più comodamente ritroverete et vi parrà a’ proposito colonne, marmi, mischi, travertino et ciascuna altra sorta di pietra che farà bisogno et quelle adopererete per la fabbrica et ornamento che dovrà fare signora Camilla nostra sorella per l’altare della Chiesa di Santa Susanna a Termini, che noi tutte le sopradette pietre a detta nostra Sorella doniamo per detto effetto” (LANCIANI 1902-1912, p. 167, doc. cit. in DI CASTRO 1994, pp. 19-20).

cappella di San Lorenzo e le pareti della sottostante confessione-cripta.

Con l'avvio del pontificato di Clemente VIII (1592-1605) il gusto per le policromie marmoree a Roma divenne dominante. Nelle grandi committenze papali, come il rifacimento completo del transetto di San Giovanni in Laterano (1597-1601) o nella cappella Clementina in San Pietro al Vaticano (1597-1605), il pontefice si affidò all'ormai esperto Giacomo Della Porta, che proseguì nel solco già indicato dagli esempi precedenti. Per la Clementina, in particolare, l'architetto riprese con precisione i temi decorativi già impiegati nella precedente cappella Gregoriana. Così gli altari, le superfici architettoniche e le paraste furono investiti interamente da intarsi policromi. Il linguaggio si fece sempre più articolato soprattutto per i rivestimenti delle paraste. I cartigli e i disegni geometrici divennero sempre più ricchi e complessi. La ripresa delle figurazioni tonde e ad esagoni mistilinei s'impreziosì della variante tridimensionale: le forme, infatti, furono concepite in sottosquadro rispetto al piano della parasta ed evidenziate con delle cornici in marmo bianco a rilievo (*fig. 20*).

Anche per la costruzione delle due cappelle di famiglia Clemente VIII Aldobrandini fece affidamento sempre su Giacomo Della Porta, che venne prima affiancato e poi sostituito, alla sua morte, da Carlo Maderno. Queste due opere, realizzate rispettivamente nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva e in Santa Maria in Via, rappresentano un ulteriore passaggio verso l'arricchimento formale e cromatico dei rivestimenti marmorei. In particolare le soluzioni progettate ed eseguite per la cappella in Santa Maria sopra Minerva, realizzata a partire dal 1600, si caratterizzano proprio per la complessità degli

intarsi marmorei. Nelle paraste che scandiscono, ad esempio, le superfici architettoniche, i commessi marmorei sono disegnati in maniera unitaria a formare un'unica grande raffigurazione, che simula un grande e unico candelabro (*fig. 21*). Altra assoluta particolarità di tale elaborazione fu la presenza di incrostazioni marmoree anche sull'intradosso degli arconi, sia in quello di accesso alla cappella, che in quello che suddivide in due ambiti lo spazio (*fig. 22*).



*Fig. 20 – Cappella Clementina in San Pietro in Vaticano. Particolare della parasta d'angolo (foto dell'A.)*



Parallelamente alle committenze papali, dunque, anche altre figure importanti nel panorama economico e sociale della Roma di fine secolo si rivolgevano ai grandi architetti dell'epoca, affidando a loro l'ideazione delle proprie cappelle di riferimento. Così, ad esempio, famiglie emergenti come i Caetani affidarono i lavori per la costruzione della loro cappella nella chiesa di Santa Pudenziana, avviati già dal 1590, a Francesco da Volterra (fig. 23)<sup>66</sup>.



*Fig. 21 – Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva. Particolare della parasta (foto dell'A.)*



*Fig. 22 – Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva. Particolare dell'arcone (foto dell'A.)*



*Fig. 23 – Cappella Caetani nella chiesa di Santa Pudenziana. Particolare della parete sinistra (foto dell'A.)*

La soluzione decorativa prospettata dal Volterra si fondò, in particolare, sul largo utilizzo di marmi multicolori: oltre ai monumenti funebri e all'altare principale, le incrostazioni scandivano l'intera superficie architettonica tripartita, rivestendo anche l'interno delle paraste, elemento ordinativo dell'intero sacello. Francesco da Volterra fu impegnato anche in un'altra cappella gentilizia, questa volta in San Gregorio al Celio,

<sup>66</sup> Alla morte di Francesco da Volterra i lavori procedettero sotto la direzione di Carlo Maderno e dello scultore Giovan Battista Della Porta. Sulle vicende costruttive della cappella vd. COZZI BECCARINI 1975-76.

commissionata dalla famiglia Salviati (*fig. 24*)<sup>67</sup>. In questo episodio l'architetto progettò, in uno spazio autonomo dalla chiesa stessa (la cappella si trova infatti posizionata parallelamente alla navata sinistra dell'impianto chiesastico), un ambiente a croce greca molto compatta con quattro grandi colonne d'angolo e cupola sommitale. L'impianto decorativo attualmente visibile è costituito, per la quasi totalità, da finti marmi dipinti direttamente su parete, mentre solo l'altare principale è costituito da materiale lapideo naturale. Tale circostanza induce a credere che il progetto decorativo prevedesse l'impiego di lastre marmoree policrome secondo il gusto del tempo e che queste, tuttavia, per ragioni probabilmente economiche, non furono installate, preferendo comunque arricchire cromaticamente le superfici con dei finti marmi.

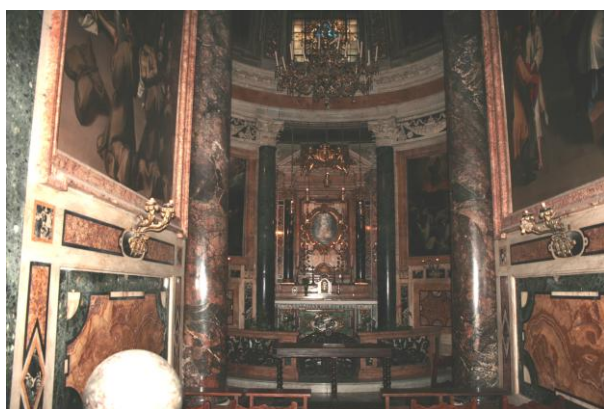


*Fig. 24 – Cappella Salviati nella chiesa di San Gregorio al Celio (foto dell'A.)*

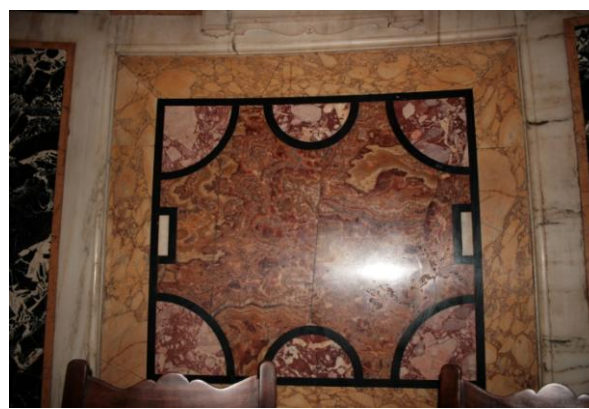
Oltre alle famiglie emergenti della nobiltà romana, committenti di assoluto rilievo della Roma tardo cinquecentesca erano senz'altro i nuovi ordini religiosi post-conciliari. In particolare le due grandi fabbriche in costruzione dei Gesuiti e degli Oratoriani furono dei banchi di prova per testare le scelte decorative basate sull'impiego dei marmi policromi. Le soluzioni prospettate per il Gesù, in particolare, divennero in realtà veicoli di trasmissione di questo linguaggio anche al di fuori di Roma, in tutte quelle chiese gesuite nascenti che guardavano, in qualche modo, alla chiesa principale dell'Ordine a Roma come modello a cui riferirsi. Le decorazioni interne delle cappelle laterali furono eseguite sotto la direzione di

<sup>67</sup> L'attribuzione a Francesco da Volterra è stata fatta da Baglione, che ipotizza anche l'intervento del Maderno alla morte del Volterra, così come accaduto per altre fabbriche romane, come la cappella Caetani in Santa Pudenziana. Sulle vicende legate alla costruzione della cappella Salviati si vedano, in particolare, i testi di Howard Hibbard e di Margherita Eichberg (HIBBARD 1971; MARCUCCI 1991, pp. 186-190; EICHBERG 1994, *passim*).

Giovanni Tristano, Giuseppe Valeriano e Giovanni De Rosis, tutti padri gesuiti<sup>68</sup>. Mentre per alcune di esse la committenza fu riservata a famiglie nobiliari, come nel caso della cappella degli Angeli affidata alla famiglia di Gaspero Garzoni o della cappella Savelli (poi sostituita dall'attuale cappella dedicata a Sant'Ignazio), in altre invece furono gli stessi Gesuiti a provvedere al reperimento delle risorse economiche<sup>69</sup>. La più ricca di marmi policromi è senz'altro la piccola cappella del Sacro Cuore posizionata sulla destra dell'altare principale della chiesa (*fig. 25*): tale sacello fu eseguito sotto la direzione di padre Valeriano e si caratterizzò sia per la ricchezza dei marmi impiegati (verde e giallo antico, alabastro fiorito, africano ecc.), sia per la varietà delle figurazioni (*fig. 26*).



*Fig. 25 – Cappella del Sacro Cuore (San Francesco d'Assisi) nella chiesa del Gesù. Particolare vista della zona di accesso (foto dell'A.)*



*Fig. 26 – Cappella del Sacro Cuore (San Francesco d'Assisi) nella chiesa del Gesù. Particolare pannello ad intarsio marmoreo (foto dell'A.)*

La chiesa principale dell'ordine degli Oratoriani, Santa Maria in Vallicella, in costruzione proprio alla fine del Cinquecento, e in particolare le cappelle laterali, vennero decorate secondo il linguaggio già sperimentato nelle grandi opere papali<sup>70</sup>. Nello specifico ciò che caratterizza il caso è l'apparente unità stilistica che contraddistingue il rivestimento di quasi tutte le cappelle laterali. Queste, infatti – dalla cappella Cesi (1594) (*fig. 27*), posta in corrispondenza del braccio destro del transetto, alla cappella della Visitazione, ultima in ordine di tempo ad essere decorata (1617) – si caratterizzarono proprio per l'inserimento di incrostazioni policrome. In effetti le cappelle della chiesa di Santa Maria in Vallicella esprimono bene le volontà e le scelte dell'ordine religioso nel definire un programma

<sup>68</sup> Sulle vicende costruttive delle cappelle al Gesù cfr. fra gli altri: PECCHIAI 1950 pp. 88-101; HASKELL 1980, pp. 65-68; ZUCCARI 1984; HIBBARD 1992, pp. 61-87.

<sup>69</sup> DI CASTRO 1994, p. 20.

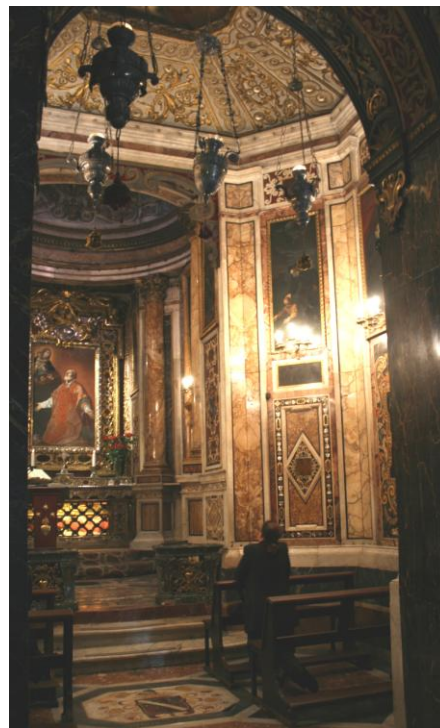
<sup>70</sup> Sulle vicende costruttive delle cappelle nella chiesa di Santa Maria in Vallicella vd. BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, pp. 56- 142, con bibliografia completa.



decorativo complessivo, al quale i singoli committenti delle cappelle dovettero attenersi<sup>71</sup>. Discorso a parte merita invece la piccola cappella dedicata a san Filippo Neri (*fig. 28*), sempre nella chiesa degli Oratoriani<sup>72</sup>.



*Fig. 27 – Cappella Cesi in Santa Maria in Vallicella. Particolare della parete destra (foto dell'A.)*



*Fig. 28 – Cappella di San Filippo Neri nella chiesa di Santa Maria in Vallicella (foto dell'A.)*

Questa infatti venne commissionata dal fiorentino Nero del Nero, già alla morte di san Filippo nel 1595, a Onorio Longhi, che iniziò insieme a Giovanni Guerra la costruzione solo nel 1600. Ciò che sorprende in questa realizzazione, infatti, riguarda sia i materiali impiegati, nei quali si ritrovano, oltre ai consueti marmi archeologici, coralli, pietre dure, lapislazzuli, ametiste e altre pietre semipreziose, sia le forme utilizzate. Queste ultime comprendono, infatti, non solo rettangoli con figure romboidali centrali, ma anche pannelli con scene cromaticamente e figurativamente assai ricche e variegata, certamente sulla base di influenze fiorentine riferibili all'Opificio delle Pietre Dure(*fig. 29*)<sup>73</sup>.

Il gusto per la policromia marmorea ormai dilagante soprattutto dal papato di Clemente VIII in poi, coinvolse anche i palazzi nobiliari e in particolare proprio il Palazzo Vaticano. Si

<sup>71</sup> DI CASTRO 1994, pp. 21-22.

<sup>72</sup> BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, pp. 33-36, 106-115.

<sup>73</sup> GIUSTI 2003.

deve, infatti, proprio a papa Aldobrandini e a Giacomo Della Porta, la realizzazione della sala Clementina, in cui ricchi intarsi marmorei rivestono l'ampia fascia basamentale<sup>74</sup>.

Anche durante il papato di Paolo V Borghese (1605-1621) il fenomeno delle tarsie marmoree non si arrestò, anzi quasi si rinvigorì grazie soprattutto a due importanti realizzazioni papali: la Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (1605-1616)<sup>75</sup> e la Confessione di San Pietro nella basilica Vaticana (progettata da Maderno nel 1606)<sup>76</sup>. La prima di queste fu costruita sotto la direzione di Flaminio Ponzio, mentre dell'altare



Fig. 29 - Cappella di San Filippo Neri nella chiesa di Santa Maria in Vallicella. Particolare di pannelli decorativi in marmi e pietre dure (foto dell'A.)

Fig. 30 - Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (foto dell'A.)



principale si occuparono Girolamo Rainaldi e Pompeo Targone.

Dalla cappella Sistina, sua simmetrica, la Paolina riprese il linguaggio della policromia marmorea, ma a differenza della precedente, si preferirono forme più semplici e si rinunciò alla scomposizione verticale delle paraste. Queste ultime, infatti, vennero decorate con semplici specchiature monocromatiche che fecero riappropriare tali elementi architettonici della loro natura ordinante (*fig. 30*).

Anche nella chiesa dell'ordine dei Teatini, Sant'Andrea della Valle, le due importanti cappelle delle famiglie Rucellai e Barberini (1616) vennero decorate con policromi marmi archeologici. La Rucellai in particolare, fu eseguita da Matteo Castello da Lelide e portata a

<sup>74</sup> Sulla Sala Clementina nel Palazzo Vaticano vd. CORNINI, DE STROBEL, SERLUPI CRESCENZI 1992, pp. 169-172.

<sup>75</sup> Sulle vicende costruttive legate alla cappella Paolina in Santa Maria Maggiore vd. fra i tanti OSTROW 1996.

<sup>76</sup> Per la Confessione di San Pietro nella basilica Vaticana cfr.: BELLINI 1999; GIUSTI 1999.



termine non prima del 1605<sup>77</sup>. Essa fu interamente rivestita da coloratissimi marmi, che ripresero anche nella scansione delle paraste, il linguaggio sperimentato nella cappella Gregoriana e Sistina.

Molte altre furono ancora le realizzazioni, di rilevanza certamente inferiore, in cui si fece largo uso dei marmi policromi: possiamo ricordare, infatti, la cappella Cesi in Santa Maria in Portico (1601) e la cappella Odescalchi in San Silvestro in Capite (1604), entrambe sotto la direzione di Carlo Maderno, mentre per la cappella Fonseca in San Giacomo degli Spagnoli venne chiamato l'architetto Flaminio Ponzio<sup>78</sup>. E ancora si intervenne per il rifacimento del presbiterio della chiesa di Santa Cecilia in Trastevere (1599-1603), per volontà del cardinal Paolo Emilio Sfondrati, dove lavori furono diretti da Giacomo Della Porta e Gaspare Guerra<sup>79</sup>. Anche la cappella di Santa Maria di Loreto in Sant'Onofrio al Gianicolo, fondata come sacello della famiglia Madruzzo dal cardinale Ludovico, fu realizzata nei primi anni del Seicento, almeno per quanto riguarda le porzioni basamentali e l'altare centrale, con ricchi intarsi in marmi policromi<sup>80</sup>.

Nel giro di un cinquantennio, pertanto, gli episodi contraddistinti da soluzioni decorative in cui la caratterizzazione coloristica assumeva un ruolo dominante potevano senz'altro dirsi non solo numerosi ma anche così diffusi da aver contribuito a mutare profondamente l'immagine dell'architettura sacra romana. L'analisi che sarà di qui a breve eseguita prenderà dunque come riferimento proprio quegli episodi (circa una trentina) dai quali è possibile comprendere appieno valenze e significati distintivi di questo rinnovato linguaggio decorativo.

---

<sup>77</sup> DI CASTRO 1994, p. 25.

<sup>78</sup> TUENA 1989<sup>1</sup>.

<sup>79</sup> DI CASTRO 1994, pp. 25-26.

<sup>80</sup> Sulla cappella di Santa Maria di Loreto in Sant'Onofrio al Gianicolo vd. SPEZZAFERRO 1993.

### III. L'INDAGINE SUL TESSUTO DECORATIVO IN MARMI POLICROMI. ASPETTI ARCHITETTONICI, FIGURATIVI E CROMATICI

#### 1. *Ruolo e declinazioni della policromia marmorea*

La policromia marmorea investe le cappelle analizzate secondo vari gradi e con molteplici declinazioni, derivanti da fattori e da specifiche condizioni che verranno evidenziati qui preliminarmente. Una disamina in questo senso rende senz'altro molto più approfondita la lettura dei casi e prepara il campo opportunamente per le indagini più ravvicinate che seguiranno. Volendo segnalare in prima battuta quelli che sono gli elementi più determinanti da considerare rispetto alla specificità di ogni soluzione, va ovviamente indicato innanzitutto quello che è l'impegno progettuale di partenza; nella misura in cui, soprattutto, esso riguarda la veste decorativa di uno spazio preconstituito e partecipa dell'impianto chiesastico, oppure la complessiva configurazione di un nuovo ambiente architettonico. Al contempo debbono valutarsi richieste e ruoli della committenza, che influiscono particolarmente nelle scelte non solo architettoniche, ma anche tecniche e decorative. Quanto alle soluzioni figurative messe in atto dagli architetti coinvolti, esse evidenziano tanto linee di ricerca espressive individuali e originali, quanto un continuo gioco di rimandi, di riprese e prosecuzioni da artefice a artefice; con necessità, quindi, di cogliere in questo senso determinate caratterizzazioni nel linguaggio di ciascuna opera. E ancora si potrebbe pure richiamare l'eventuale attiva partecipazione alla fase ideativa e realizzativa delle maestranze quali soggetti attivi nel processo creativo, capaci di apportare qualificazioni ultime ad ogni progetto.

Riguardo al primo aspetto, che concerne la natura delle singole opere, la duplicità dei casi è piuttosto lampante, dal momento che da un lato vi sono spazi dipendenti dalla configurazione preconstituita degli organismi chiesastici (i quali spazi ricevono pertanto un rivestimento decorativo che li reinterpreta figurativamente); dall'altro vi sono gli ambienti connotati dalla policromia marmorea creati *ex novo* con condizioni di autonomia e giustapposizione rispetto agli elidici esistenti.

Nel primo caso, quindi, si tratta di interventi che arricchiscono ambienti già delineati nel programma complessivo della chiesa. Tale è l'episodio, ad esempio, delle sei cappelle laterali del Gesù, più le due affiancate al presbiterio, strettamente integrate nell'organismo spaziale unitario dell'impianto di Vignola, o ancora delle cappelle Rucellai e Barberini, facenti anch'esse parte di un disegno planimetrico organico della chiesa di Sant'Andrea della Valle e

delle cappelle laterali della chiesa di Santa Maria in Vallicella. Ma molti altri potrebbero essere, in questo senso, gli esempi assimilabili (potremmo citare ancora le due cappelle Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva e in Santa Maria in Via o le cappelle di San Nicola e di Santa Cecilia in San Luigi dei Francesi), dove l'impiego del marmo policromo, presente certamente in misura diversa e con svariate modalità figurative, diviene decisivo nel segnalare, in un contesto unitario, quale quello chiesastico complessivo, una variazione di registro precisamente intenzionale, un arricchimento marcato e denotativo. Voluto, cioè, proprio dalla committenza che, attraverso la ricchezza e la sfarzosità del materiale policromo avrebbe reso fortemente visibile e riconoscibile l'impegno e la grandezza della propria famiglia. Una scelta legata, quindi, alle volontà e alle possibilità economiche dei titolari delle cappelle che, non a caso, affidarono queste realizzazioni ai maggiori protagonisti dell'architettura di quegli anni, da Giacomo Della Porta, a Domenico Fontana, da Francesco da Volterra a Carlo Maderno.

In questi contesti la policromia diviene un mezzo per arricchire spazi architettonicamente già definiti. Spesso, infatti, tali realizzazioni s'inserivano in ambiti complessivi ancora assai spogli e privi di colore. Un caso per tutti potrebbe essere rappresentato sempre dalle cappelle del Gesù e in particolare da quella degli Angeli (*fig. 1*)<sup>1</sup>. Essa, infatti, dovette apparire agli occhi dei fedeli degli ultimi anni del Cinquecento certamente sfarzosa e ricchissima rispetto all'ancora spoglia navata, che riceverà solo parecchi anni dopo e in piena enfasi barocca, la grande decorazione della volta. E tale contrasto, così come in quest'episodio, era certamente voluto soprattutto da quelle famiglie – in questo caso quella Garzoni – che si erano affidate a importanti artisti allo scopo di enfatizzare il loro apporto alle grandi fabbriche romane<sup>2</sup>.



*Fig. 1 – Cappella degli Angeli nella chiesa del Gesù di Roma (foto dell'A.)*

Tale condizione si manifestava innanzitutto marcando gli accessi alle cappelle proprio con i marmi policromi sulle paraste d'angolo, fino a coinvolgere, come nel caso della cappella

<sup>1</sup> Per le vicende costruttive della fabbrica del Gesù cfr. fra gli altri: PECCHIAI 1950; SALE 2001.

<sup>2</sup> In riferimento alla cappella degli Angeli il patrocinio su dato in origine alla famiglia di Quirino Garzoni, che ospitò Ignazio da Loyola nella sua prima venuta a Roma (PECCHIAI 1951).

Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva, anche l'arcone d'accesso. Tutto, quindi, a testimonianza di una voluta ricerca di visibilità da parte della committenza, spinta dal desiderio di promozione e affermazione socio-culturale.

Diverso per alcuni aspetti è invece il caso di quegli organismi grandi e piccoli che andavano ad innestarsi in maniera del tutto autonoma in una fabbrica già esistente. È questo, ad esempio, l'episodio della cappella Olgiati in Santa Prassede o della Altemps in Santa Maria in Trastevere, e ancora del grande impianto della Sistina in Santa Maria Maggiore, della Caetani in Santa Pudenziana e della cappella Salviati in San Gregorio al Celio. In queste realizzazioni ciò che emerge, in prima battuta, è senz'altro l'espressività creativa dell'architetto responsabile del progetto, che con le sue scelte caratterizza e definisce sul piano spaziale prima e ornamentale poi l'intera opera. Anche qui, come in precedenza, l'elemento condizionante è rappresentato, in relazione alla ricchezza figurativa, dalla qualità della committenza, dal punto di vista insieme economico e artistico, basti pensare alle committenze papali o cardinalizie. Ma certamente in questi episodi, più che nei precedenti, è la figura dell'architetto che più d'ogni altro indica e definisce, in fase progettuale prima e realizzativa poi, le scelte spaziali e decorative finali. È questo il caso della conformazione architettonica del sacello sistino in Santa Maria Maggiore, la cui paternità spetta a Domenico Fontana, o degli episodi delle cappelle Caetani in Santa Pudenziana e Salviati in San Gregorio al Celio, di Francesco da Volterra, notevoli esempi, tutti, di grande elaborazione ideativa. Certo il più delle volte diviene difficile stabilire la paternità delle singole componenti decorative che entrano in gioco, data la non rara possibilità di rintracciare più architetti e più marmorari coinvolti nelle realizzazioni delle opere. E pertanto il risultato complessivo è pressoché spesso da attribuire a più responsabili, siano essi architetti, maestranze specializzate o committenti.

Da tutto questo deriva quindi come i risultati finali sul piano compositivo, spaziale e figurativo risentano di circostanze compositive, determinando, di volta in volta, soluzioni simili o assai diverse, che verranno evidenziate nel prosieguo della ricerca.

Ma, parlando di policromia, bisogna precisare pure come essa non si traduca solo nell'impiego di materiali lapidei, quali marmi, travertini o pietre dure, ma si espliciti anche con l'impiego di materiali diversi, come gli stucchi – soprattutto dorati – e le superfici pittoriche, siano esse tempere, affreschi o dipinti su tavole o tela. Una precisazione, questa, non di poco conto in quanto spesso, soprattutto nei piccoli episodi (*fig. 2*), la ricerca di forti valenze policrome si traduce solo in parte nell'impiego del marmo-colore, a cui si affianca, invece, un largo uso di stucchi e superfici pittoriche. Una scelta di linguaggio da attribuire,

presumibilmente, più ad esigenze economiche della committenza e alla sua disponibilità di risorse, che a volontà precise degli stessi architetti.

Tutte situazioni, queste, di fondamentale rilevanza che fanno d'ogni singolo episodio certamente un *unicum* nel panorama artistico del periodo, ma che, allo stesso tempo, offrono l'occasione di individuare valenze e principi comuni che legano assieme più episodi. E proprio nel tentativo di ritrovare peculiarità che avvicinano vari casi è bene precisare, sin da subito, quali siano le singole componenti architettoniche coinvolte nell'applicazione della policromia marmorea, quali siano, cioè, le declinazioni possibili di essa nella qualificazione degli alzati, anche e soprattutto in relazione alla lettura dell'intero complesso architettonico e alle ulteriori soluzioni decorative presenti.

In tal senso, riguardo agli elementi che vengono investiti dall'utilizzo della policromia marmorea, è stato possibile individuare varie casistiche. Necessariamente dovremmo partire da quegli episodi che non si affidano interamente al marmo colore, quale organizzatore delle superfici architettoniche, rimanendo ancorati al linguaggio più tradizionale dello stucco, seppur con accenti e sviluppi assai diversi. È il caso, ad esempio, della cappella Olgiati in Santa Prassede (1583-86)<sup>3</sup>, in cui solo alcuni elementi architettonici, in particolare i due altari laterali e il monumento funebre, presentano interessanti policromie marmoree, mentre l'interno alzato si affida, sia nell'articolazione dell'ordine architettonico a paraste e trabeazione continua, che nelle superfici dei fondi, all'intonaco e allo stucco bianco (*fig. 3*); anche se non è da sottovalutare nell'impatto complessivo la ricchissima volta policroma che sovrasta l'intero sacello. Essa rappresenta



Fig. 2 – Cappella di Santa Maria di Loreto (Madruzzo) nella chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo (foto dell'A.)



Fig. 3 – Cappella Olgiati nella chiesa di Santa Prassede. Particolare altare laterale (foto dell'A.)

<sup>3</sup> Per le vicende costruttive legate alla chiesa di Santa Prassede e alla cappella Olgiati si rimanda al testo di Maurizio Caperna (CAPERNA 1999).



certamente un passo in avanti verso la via della moltiplicazione e della ricchezza cromatica, come afferma Benedetti<sup>4</sup>, rispetto alla cosiddetta “cultura dello stucco”, prevalente nelle realizzazioni precedenti, durante il papato di Pio V (e in particolar modo nella cappella Massimo di Giacomo Della Porta in San Giovanni in Laterano e nella cappella Cesi in Santa Maria Maggiore, attribuita a Guidetto Guidetti e Martino Longhi).



Fig. 4 – Cappella Altemps nella chiesa di Santa Maria in Trastevere (foto dell'A.)



Fig. 5 – Cappella di San Nicola nella chiesa di San Luigi dei Francesi. Particolare della parete destra (foto dell'A.)

Dello stesso tenore della cappella Olgiati, seppur con un efficace scatto verso la policromia, è invece la cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere (1585), dove, oltre al marmo-colore, impiegato nell'evidenziazione dell'altare centrale e dei suoi fondi, si assiste all'inserimento di stuccature dorate, utili ad arricchire ed evidenziare componenti significative dell'ordine architettonico (fig. 4)<sup>5</sup>. Una commistione di materiali, dunque, che si rintraccia in molti esempi analizzati con delle costanti assai significative. Fermo restando, infatti, l'impiego dei marmi per gli elementi preminenti delle composizioni, quali altari, monumenti funebri e altri ornamenti ancora, come targhe o edicole, si assiste, in altri episodi, ad un allargamento dell'utilizzo del marmo-colore, usato dapprima nelle sole fasce di basamento degli ambienti, poi esteso, assieme ad altri svariati materiali policromi, all'intera composizione, e cioè all'intelaiatura architettonica e ai fondi. È il caso ad esempio delle cappelle del Gesù di padre Giuseppe Valeriano e Giovanni De Rosis (1584-1600 circa), del coro, comprensivo dell'altare maggiore e della cappella di San Lorenzo in Santa Susanna di Carlo Maderno (1585-1596), o ancora delle cappelle di San Nicola (1592) in San Luigi dei Francesi (fig. 5), in cui agli

<sup>4</sup> BENEDETTI 1997, p 171.

<sup>5</sup> Le notizie inerenti le fasi di edificazione della cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere sono riportate nel saggio di Bruno Torresi (TORRESI 1975-76).

elementi policromi marmorei si collega tutto un insieme di ulteriori componenti decorative diverse, come gli stucchi policromi e i grandi cicli pittorici.

Esempio per certi aspetti analogo ai precedenti è il transetto di San Giovanni in Laterano (1597-1601), in cui l'impiego del marmo policromo è strettamente legato all'ampia fascia inferiore, all'altare maggiore e alla controfacciata, ma che tuttavia, per le sue caratteristiche spaziali e per il ruolo che assolve nell'organismo basilicale, difficilmente può essere assimilato ai casi suddetti (*fig. 6*)<sup>6</sup>.



*Fig. 6 – Transetto nella chiesa di San Giovanni in Laterano. Particolare del rivestimento marmoreo (foto dell'A.)*

La decisa progressione verso la policromia non avviene però secondo una scansione temporale ben definita. Essa è piuttosto agganciata alla natura e alla qualità della committenza, al contesto architettonico che ne deve beneficiare e alle scelte degli artisti coinvolti. È, infatti, nelle grandi realizzazioni a committenza quasi esclusivamente papale che il linguaggio policromo marmoreo giunge al suo punto più elevato. In questo senso certamente due sono state le opere che hanno dato il via allo sviluppo e all'esaltazione dell'espressione artistica: la cappella Gregoriana di Giacomo Della Porta in San Pietro (1572-1583) (*fig. 7*) e la cappella Sistina di Domenico Fontana in Santa Maria Maggiore (1585) (*fig. 8*).

<sup>6</sup> Fra i molti testi che si sono occupati, in varia misura, della realizzazione del transetto in San Giovanni in Laterano, sotto Clemente VIII, si segnala lo scritto completo di documenti d'archivio e bibliografia di Jack Freiberg (FREIBERG 1995).





Fig. 7 – Cappella Gregoriana nella basilica di San Pietro al Vaticano (foto dell'A.)



Fig. 8 – Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (foto dell'A.)

Esse rappresentano insieme non solo il punto di partenza temporale, ma anche il punto d'arrivo, inteso come linguaggio artistico, verso l'architettura del marmo-colore. Ed è a questi esempi che si rifanno tutte quelle realizzazioni in cui la policromia marmorea si attesta sull'intera superficie architettonica plasticamente articolata degli alzati, dall'ordine architettonico, ai fondi, dal basamento agli elementi notevoli della composizione, quali altari, edicole e targhe commemorative, sino a tutta la trabeazione.

Anche nelle opere in cui vi è un largo impiego di policrome tarsie marmoree si assiste a processi che accomunano o differenziano le scelte compositive. In alcuni casi è possibile assistere, in contesti e con committenze diverse, a scelte assai simili, dettate probabilmente dalla sensibilità e dalla volontà del medesimo architetto, mentre in altri episodi gli stessi architetti confrontandosi con situazioni differenti producono soluzioni compositive notevolmente varie.

Particolare, in questo senso, è l'esempio delle opere realizzate da Giacomo Della Porta nella basilica di San Pietro, sotto i papati di Gregorio XIII e di Clemente VIII: se nel primo progetto della Gregoriana (1572-1583) è proprio il contesto della grande basilica vaticana, in un primo momento, a vincolare nelle scelte spaziali, per poi stimolare successivamente architetto e committenza nell'utilizzo delle sfarzose tarsie marmoree, è sempre la cornice



ambientale a indicare le soluzioni per la seconda realizzazione della Clementina (1597-1605), secondo schemi e regole già codificate nell'opera precedente, salvo la riprogettazione con un codice più complesso di alcune figurazioni marmoree.

Stesso discorso potrebbe essere fatto, inoltre, per le opere riconducibili a Carlo Maderno<sup>7</sup>. Dall'analisi di queste, infatti, è possibile comprendere appieno come le scelte progettuali furono di volta in volta espressione di una dialettica costante con la committenza. Se, infatti, è decisamente comprovata la predilezione per la policromia



Fig. 9 – Altare principale nel coro della chiesa di Santa Susanna (foto dell'A.)

marmorea dell'architetto ticinese, che si espresse in tutta la sua forza nell'episodio forse più importante, la confessione di San Pietro nella basilica Vaticana, certamente anche Maderno stesso dovette limitare l'uso di materiali pregiati in quegli episodi caratterizzati da committenze più modeste, come nel caso della cappella Salviati in San Gregorio al Celio (1595-1603), o nel coro di Santa Susanna (1593-96) (fig. 9).

Sebbene tutte le condizioni che determinano la strutturazione ornamentale degli spazi debbano essere colte in rapporto reciproco, e dunque rispetto alla qualità del risultato complessivo, pure resta opportuna, ai fini dell'indagine, un'individuazione mirata che si spinga a fare emergere separatamente specificità e caratteri delle soluzioni impiegate. Alla fine si proverà a riconnettere ogni considerazione in un'operazione di sintesi. Pertanto, giunti a questo punto, è necessario affrontare proprio il tema del rapporto fra ordine architettonico e marmo policromo, questione decisiva nel comprendere appieno le valenze e le ricadute che questo linguaggio ha nei confronti della lettura d'insieme degli spazi architettonici.

<sup>7</sup> Per una lettura complessiva dell'opera di Carlo Maderno si veda il testo di Howard Hibbard (HIBBARD 1971).

## 2. *Marmi policromi e ordine architettonico*

Nelle valutazioni dei risultati che le realizzazioni in marmo-colore hanno sul piano percettivo nei riguardi dello spazio architettonico, ciò che deve essere messo a fuoco è senz'altro il rapporto che intercorre fra i rivestimenti policromi, l'ordine architettonico e le superfici decorate dei fondi<sup>8</sup>.

È proprio dal punto di vista compositivo e dei materiali impiegati nel trattamento sia delle componenti strettamente definite come ordinative (paraste, trabeazioni, basamenti ecc.), che dei relativi campi e sottocampi generati che emergono le peculiarità di queste realizzazioni.

Sin dalle fasi iniziali dell'affermazione del fenomeno decorativo, infatti, nei casi più importanti, quali la cappella Gregoriana in San Pietro al Vaticano (1572-83)<sup>9</sup> e la Sistina in Santa Maria Maggiore (1585), si assiste ad un assoggettamento al linguaggio del marmo-colore di tutte le componenti architettoniche, ordinative e secondarie. I marmi policromi si collocano, pertanto, non soltanto negli elementi principali, quali altari, monumenti funebri e targhe, o nel basamento, ma investono tutte le superfici verticali fino alla trabeazione compresa. I campi e i sottocampi, che scaturiscono dal disegno degli elementi ordinativi, vengono così ad essere pervasi da plurime decorazioni marmoree. E i marmi policromi vengono a ritrovarsi anche all'interno delle stesse componenti dell'ordine architettonico, come nel caso delle specchiature all'interno delle paraste o negli stessi fregi. Ne è un esempio, come detto, la cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, dove allo schema planimetrico cruciforme corrisponde in alzato un'intelaiatura dell'ordine corinzio su paraste e semiparaste<sup>10</sup> (*fig. 10*); i campi restanti, eccezion fatta per i monumenti sepolcrali, sia nei lati dei bracci, che nei fondi, sono organizzati verticalmente in tre registri, che contengono rispettivamente, dall'alto in basso, le pitture riguardanti gli episodi del Vangelo, le nicchie

---

<sup>8</sup> Il tema della policromia marmorea applicata alle superfici pavimentali, pur presentando certamente spunti di ricerca assai interessanti, rimane ai margini del presente lavoro per diverse ragioni: innanzitutto solo gli episodi più significativi e importanti presentano delle superfici pavimentali di pregio mentre negli altri si rintracciano soluzioni improntate ad un'assoluta semplicità materica e figurativa. E anche nel caso di realizzazioni assai ricche e sfarzose – basti pensare ad esempio agli splendidi pavimenti della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, più volte restaurati, o a quelli della confessione di San Pietro (GIUSTI 1999, pp. 72-87) – esse sono state spesso realizzate solo parecchi anni dopo l'intervento decorativo sulle superfici parietali. Inoltre, come appare evidente, l'usura che interessa queste realizzazioni ha comportato una serie di interventi, succedutisi nel corso del tempo, che ne hanno, in molti casi, alterato l'originaria conformazione. Cosicché difficile sarebbe individuare gli apporti innovativi e i caratteri originari delle singole realizzazioni.

<sup>9</sup> Per la decorazione della cappella Gregoriana cfr. fra gli altri: ROCCHI COOPMANS DE YOLDI 1996, BELLINI 2002, CAPERNA 1997.

<sup>10</sup> Sulla cappella Sistina in S. Maria Maggiore cfr., fra gli altri: SCHWAGER 1961, BENEDETTI 1988, ID. 1992, ID. 1997, OSTROW 1990, ID. 1996, CAPERNA i.c.p.

con le figure scolpite dei santi, alternate a figure o pitture, e nel riquadro in basso pannelli decorati ad intarsio marmoreo. Ed è al marmo bianco, impiegato per la sottolineatura di quel che rimane della struttura ordinante, che viene affidato il compito di scandire le superfici e contornare gli spazi, mentre ai marmi colorati, impiegati a profusione, si affida il ruolo di disarticolazione dello spazio, con l'annullamento del valore strutturale dell'intelaiatura architettonica<sup>11</sup>. Nei fondi delle paraste vengono così a collocarsi policrome tarsie marmoree a schemi geometrici sovrapposti in più varianti, mentre in quelli delle semiparaste sono commesse monocrome specchiature marmoree. Queste ultime, sono inserite però in maniera da non creare simmetrie di colore fra le paraste, aumentando così ancor più l'effetto di disarticolazione e sconnessione dello spazio, alla ricerca di una complessità e ricchezza affidata alla natura del materiale marmoreo stesso. I bracci della croce vengono differenziati per motivi decorativi e cromatici, rimanendo legati unicamente dalla fascia superiore della trabeazione e della porzione subito sottostante (corrispondente ai capitelli delle paraste) che cinge dall'alto l'intero sacello.



Fig. 10 – Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (foto dell'A.)



Fig. 11 – Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. Vista della cupola (foto dell'A.)

Vi è quindi un'esplosione di colore che si distacca, grazie anche alla grande struttura unitaria della cornice superiore, dalla zona alta della cappella, completamente ricoperta di stucchi dorati e decorazioni pittoriche. Una netta differenziazione, quindi, dei due ambiti ancor più evidenziata dai grandi finestroni che inondano di luce la parte superiore dello spazio. La quale, come è stato sottolineato da Benedetti, potrebbe alludere a significati simbolici precisi: “una zona alta – il mondo del divino – del trionfo luminoso del giallo oro,

<sup>11</sup> Già i testi di Sandro Benedetti avevano individuato questa sostanziale disarticolazione degli elementi ordinanti (BENEDETTI 1989). Tale considerazione è stata poi ripresa e specificata con osservazioni di dettaglio nel contributo di Maurizio Caperna in fase di pubblicazione (CAPERNA i.c.p.).

una zona bassa – il mondo dell'umano – della molteplice, tormentata sequenza fredda di marmi neri verdi rosso spento giallo spento, frammentati in fasce verticali” (*fig. 11*)<sup>12</sup>.

Questa ricerca costante di valenze cromatiche, propria delle grandi committenze papali, viene in qualche modo trasmessa e tradotta, con delle evidenti riduzioni, anche nelle prime realizzazioni di più modesta entità, quali le cappelle gentilizie, decorate negli anni ottanta del Cinquecento. In esse, infatti, seppur in maniera limitata, il processo di arricchimento cromatico comincia ad emergere partendo proprio da quegli elementi notevoli della composizione che più di altri vengono posti al centro dell'attenzione. Così, ad esempio, nelle cappelle Olgiati in Santa Prassede (1583-86)<sup>13</sup> e Altemps in Santa Maria in Trastevere (1585)<sup>14</sup>, ai marmi policromi viene affidato il solo compito di sottolineare gli altari e i monumenti funebri, mentre le restanti componenti della composizione restano ancorate ad un linguaggio legato alla “cultura dello stucco”<sup>15</sup>.



*Fig. 12 – Cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere. Particolare dell'altare centrale (foto dell'A.)*

*Fig. 13 – Cappella Olgiati in Santa Prassede. Particolare monumento funebre (foto dell'A.)*

Entrambe le realizzazioni risentono fortemente della mano dell'ideatore dello spazio architettonico, ovvero Martino Longhi il Vecchio, che si affidò all'intonaco e allo stucco bianco per la loro veste. Certamente la cappella Altemps (*fig. 12*) rappresenta un passo in avanti, rispetto alla Olgiati (*fig. 13*), verso la policromia e la molteplicità di materiali impiegati, grazie all'ampio uso di dorature che, come i marmi, vengono utilizzate per la

<sup>12</sup> BENEDETTI 1989, p. 47.

<sup>13</sup> Per le vicende legate alla realizzazione della cappella Olgiati in Santa Prassede vd. CAPERNA 1999, pp. 96-97.

<sup>14</sup> Per le notizie inerenti la costruzione della cappella Altemps vd. TORRESI 1975-76

<sup>15</sup> Una cultura, quella dello stucco, così come la definisce Sandro Benedetti, che si era espressa solo pochi anni prima negli episodi quali la cappella Massimo in San Giovanni in Laterano (1564-71) e la cappella Sforza in Santa Maria Maggiore (1564-73), dove Giacomo Della Porta si era affidato al bianco candido dello stucco e dell'intonaco per la scansione di superfici e ordini architettonici (BENEDETTI 1989).



sottolineatura di significativi elementi, quali le scanalature delle paraste, le volute dei capitelli, i festoni e tutte quelle decorazioni in leggero aggetto che caratterizzano le nicchie. Gli elementi ordinativi, in marmo, delle componenti architettoniche minori di queste due cappelle, come altari principali e secondari e i monumenti funebri, mantengono stretto il rapporto fra tettonicità dell'ordine architettonico e materia costitutiva dello stesso. Per cui gli altari, ad esempio, della forma canonica a edicola, hanno colonne monocromatiche, capitelli in marmo bianco, così come architrave e cornice, mentre per il fregio si impiegano soluzioni sempre monocrome sia bianche che a colori. Per il piedistallo la soluzione ricorrente è quella canonica, con la sovrapposizione di basamento dado e cimasa, in cui s'inseriscono all'interno specchiature per lo più monocromatiche. Sempre con riferimento agli altari e ai monumenti funebri, è stato possibile rintracciare l'impiego delle tarsie marmoree nelle paraste o lesene di ribattuta delle colonne degli altari. Soprattutto nella cappella Olgiati, ad esempio, le realizzazioni di queste limitate porzioni superficiali si fanno ricchissime: figure mistilinee si alternano a simboli, quali la croce greca, il tutto disegnato attraverso l'ausilio di listelli bianchi che scandiscono, all'interno di una lastra di marmo nero tutta la composizione.

All'interno le figure sono intarsiate con marmi brecciati, africani e alabastri oltre che dal verde antico delle croci. E ancora ulteriori elementi verticali di ribattuta presentano intarsi di marmi bianchi su sfondi scuri. Anche nella cappella Altemps (oltre agli elementi architettonici dell'edicola quali, basi, capitelli e timpano in marmo bianco, colonne in marmo rosso antico e la mensa con intarsi in africano, giallo e verde antico e alabastro, il marmo-colore) si ritrova nelle due porzioni superficiali ai lati delle paraste di ribattuta delle colonne dell'edicola. Figure sovrapposte, riquadrate da una fasciatura bianca si ripetono con sequenza ritmica fino all'altezza del capitello della parasta, in corrispondenza del quale la porzione terminale è riproposta leggermente in aggetto (*fig. 14*).

La virata verso un atteggiamento cromatico rinnovato si avverte ancora e sempre più nell'episodio della decorazione del Coro e della cappella di San Lorenzo nella chiesa di Santa



*Fig. 14 – Cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere. Particolare altare maggiore (foto dell'A.)*

Susanna (iniziata nel 1585)<sup>16</sup>. Qui, infatti, Domenico Fontana e Carlo Maderno propongono uno schema compositivo giocato sul rapporto fra i grandi cicli pittorici, la fascia basamentale e l'altare centrale in marmi policromi (coincidente con l'altare principale dell'intero impianto chiesastico) e le decorazioni in stucchi dorati (*fig. 15*). La composizione si arricchisce quindi di molteplici apporti colorati: marmi, stucchi, pitture ad affresco, pale d'altare ecc. Ciò che qui emerge in modo determinante è proprio l'altare centrale ad edicola con timpano spezzato, che viene impreziosito ai lati, sia nelle paraste di ribattuta delle colonne, che nelle superfici limitrofe, da una sovrapposizione di forme geometriche in marmo policromo. Alla fascia basamentale, ricca di figurazioni geometriche (rettangoli, tondi e ovali), viene attribuito il ruolo di unificare dal basso l'intero spazio.



Fig. 15 – Coro e altare maggiore di Santa Susanna (foto dell'A.)



Fig. 16 – Cappella Clementina in San Pietro al Vaticano (foto dell'A.)

Il passaggio definitivo verso la cultura del marmo-colore e, più in generale, della policromia decorativa, avviene negli anni del pontificato di Clemente VIII (1592-1605). Le importanti opere a committenza papale si rivolgono ormai definitivamente agli esempi di riferimento, quali le cappelle Gregoriana in San Pietro e Sistina in Santa Maria Maggiore. Così Giacomo Della Porta nella cappella Clementina segue i canoni, già da lui stesso codificati, della precedente gemella, sempre in San Pietro, riproponendo uno spartito architettonico e decorativo assai simile. L'arricchimento proposto da Della Porta, questa volta, s'indirizza da una parte verso una complessità di figurazioni geometriche, dall'altra nella scansione delle paraste; queste ultime, infatti, vengono al loro interno scomposte da figurazioni multiformi a rincasso con grandi cornici in aggetto in marmo bianco (*fig. 16*).

Un linguaggio, quindi, che si consolida grazie proprio ai principali protagonisti della vicenda architettonica; non solo quindi gli architetti come Giacomo Della Porta, Domenico

<sup>16</sup> Sugli interventi di decorazione del coro e della cappella di San Lorenzo in Santa Susanna vd. HIBBARD 1971, pp. 110-114.

Fontana, Francesco da Volterra, Carlo Maderno, ma anche le singole committenze, si affidano definitivamente alla policromia come espressione più alta di una magnificenza architettonica, fine ultimo di ogni intervento<sup>17</sup>. E dove, per motivi soprattutto economici, l'utilizzo dei marmi policromi rimane limitato a singole componenti architettoniche, si interviene con ulteriori materiali meno costosi, ma allo stesso modo ricchi di potenzialità cromatiche.

Vengono così realizzate una serie di opere, in un breve spazio temporale, tutte completamente indirizzate verso il linguaggio della policromia. Fra gli esempi più importanti si segnalano quelli della cappella Caetani in Santa Pudenziana (iniziata nel 1590), della Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (1600-11), di San Filippo Neri e Cesi nella chiesa di Santa Maria in Vallicella, in cui tutte le componenti architettoniche fino alla trabeazione – paraste, basamenti, campi e sottocampi – vennero realizzati interamente con tarsie policrome in marmo. In particolare, nella cappella Caetani, Francesco da Volterra ideò uno spazio nel quale il ruolo assegnato ai marmi policromi diveniva fondamentale.

Significativo è per esempio lo studio dell'inserimento di continui contrasti cromatici fra gli elementi della composizione. Nelle pareti laterali assistiamo, infatti, alla corrispondenza fra i materiali che compongono la scansione della superficie e quelli che costituiscono invece i monumenti funebri. Se al verde antico della parasta corrisponde la fascia del fregio in giallo antico, questo rapporto rimane costante anche nel monumento funebre fra le colonne e la fascia orizzontale del fregio. La corrispondenza fra le due porzioni, parete e monumento, è data poi, oltre che dalla fascia basamentale in grigio, da un'ulteriore fascia al di sotto delle basi delle colonne degli altari, che continua anche sulle pareti laterali. La partizione delle porzioni di superfici restanti in quattro campi – con tarsie marmoree policrome più o meno complesse, che vanno da semplici specchiature di base a stemmi araldici (in leggero aggetto)



*Fig. 17 – Cappella Caetani in Santa Pudenziana. Particolare parete destra con monumento funebre (foto dell'A.)*

<sup>17</sup> Magnificenza architettonica più volte segnalata da Sandro Benedetti e che è stata oggetto, in anni recenti, di un fervente dibattito, che sarà ulteriormente rilanciato da nuovi contributi, ora in fase di edizione (Benedetti 1988, *passim*; BENEDETTI, MARCUCCI, AZZARO, TORRESI i.c.p.; DA GAI, SCHÜTZE i.c.p.<sup>1</sup>).



e tarsie figurative assai ricche e complesse – ha dirette corrispondenze con il monumento sepolcrale centrale (*fig. 17*).

In altri casi invece, come le cappelle laterali del Gesù, la cappella di San Nicola in San Luigi dei Francesi, la piccola cappella di Santa Maria di Loreto in Sant'Onofrio al Gianicolo (*fig. 18*) e le cappelle laterali della chiesa di Santa Maria in Vallicella, la policromia marmorea si attesta solo su alcuni elementi della composizione, come gli altari, il basamento o, in alcuni casi, le paraste, mentre le restanti superfici vengono trattate con ulteriori materiali policromi, come grandi cicli pittorici su tela o ad affresco, stucchi dorati ecc.

Nelle cappelle del Gesù, ad esempio, e in particolare nelle prime due sulla destra, di Sant'Andrea e della Passione, padre Giuseppe Valeriano e Giovanni de Rosis idearono un sistema decorativo basato su un ordine architettonico a paraste, decorate al loro interno da stucchi dorati e pitture, un'ampia fascia basamentale ricca d'intarsi policromi a figure geometriche semplici e complesse, e completato da un altare centrale a edicola con timpano triangolare (*fig. 19*). Nei fondi delle pareti, nei due lati, sopra la fascia basamentale, furono collocate le due grandi scene pittoriche, mentre nei fondi in corrispondenza dell'altare centrale,



*Fig. 18 – Cappella di Santa Maria di Loreto (Madrizzo) in Sant'Onofrio al Gianicolo (foto dell'A.)*



*Fig. 19 – Cappella della Passione al Gesù (foto da [http://www.chiesadelgesu.org/html/img\\_0011\\_it.html](http://www.chiesadelgesu.org/html/img_0011_it.html))*

furono inserite delle decorazioni in marmi colorati, con figure rettangolari e ovali sovrapposte. Una composizione, quindi, fortemente policroma giocata proprio sul rapporto esistente fra i cicli narrativi delle due pitture e della pala d'altare, da una parte, e la fascia basamentale, i marmi dell'altare stesso e i suoi fondi dall'altra. L'attenzione dell'osservatore è infatti in un primo momento catturata da tutto l'insieme policromo della composizione, per poi venire ricondotta verso gli elementi



salienti dell'opera, ovvero i cicli pittorici e l'altare. Ancora un ulteriore episodio assimilabile ai precedenti, seppur diverso per alcuni aspetti, è la cappella di San Nicola in San Luigi dei Francesi (*fig. 20*).

Qui si ripete lo schema visto nelle cappelle del Gesù di una fascia basamentale che sorregge i due grandi cicli pittorici. La porzione basamentale acquista maggiori dimensioni e assoluto risalto compositivo proprio grazie alla presenza di ricchissime e coloratissime tarsie marmoree. L'elemento centrale della composizione, una figura tonda, con all'interno una croce greca grande e



*Fig. 20 – Cappella di San Nicola in San Luigi dei Francesi. Particolare basamento (foto dell'A.)*

quattro più piccole, attorniate all'esterno da sedici pere (simbolo della famiglia Peretti), sembra rivaleggiare per importanza e ricchezza cromatica proprio con i cicli pittorici superiori.

Caso, infine, assolutamente particolare è rappresentato dal rifacimento del transetto di San Giovanni in Laterano ad opera di Giacomo Della Porta (1597-1601). In questo intervento l'apparato decorativo, nel suo complesso, è organizzato in fasce sovrapposte<sup>18</sup> (*fig. 21*); dal basso verso l'alto, infatti, si giustappongono un'alta porzione rivestita in marmi policromi, estesa fino al colmo delle arcate del transetto; una seconda fascia decorata con ampie scene ad affreschi, che simulano degli arazzi, e infine l'ultima fascia, sempre con decorazioni pittoriche, che si alternano alle ampie aperture rettangolari. Tralasciando il ricchissimo altare sul lato sud e la composizione della controfacciata, la



*Fig. 21 – Transetto di San Giovanni in Laterano (foto dell'A.)*

<sup>18</sup> Per una lettura completa dell'apparato decorativo del transetto di San Giovanni in Laterano, con riferimento anche agli apparati pittorici, si veda in part. FREIBERG 1995.

policromia marmorea che riveste le porzioni di superfici fra l'ordine architettonico a paraste delle arcate, per un'altezza di circa 10 metri, è ulteriormente suddivisa in tre aree: la più bassa si caratterizza, oltre che dall'uso del marmo bianco, impiegato in grandi fasce che sottolineano l'andamento orizzontale, dall'utilizzo di semplici lastroni di marmi mischi e bianchi più o meno venati, che rimarcano meglio l'effetto basamentale; la porzione intermedia, fino al capitello delle paraste delle arcate, è distinta dagli elementi più ricchi della composizione; nella parte alta, oltre ai raccordi fra le arcate, troviamo ulteriori figurazioni e la statuaria (fig. 22).



Fig. 22 – Schema di suddivisione in fasce del rivestimento marmoreo

Significativo è l'assetto non simmetrico della composizione rispetto alle due arcate: esso risente, infatti, delle due navate laterali della basilica. L'asse centrale della targa commemorativa corrisponde esattamente all'interasse del pilastro centrale fra le navate (fig. 23). Ai lati sono collocati simmetricamente due candelabri intarsiati con marmi bianchi, neri e alabastri, leggermente in aggetto, e due tondi con volute laterali superiori. Nello spazio rimanente della superficie, solo da un lato, fino alla parasta, è collocato un rettangolo allungato con figure mistilinee semplici. I fondi delle paraste sono decorate con una fascia omogenea dello stesso materiale, marmo verde antico per quelle corrispondenti alla

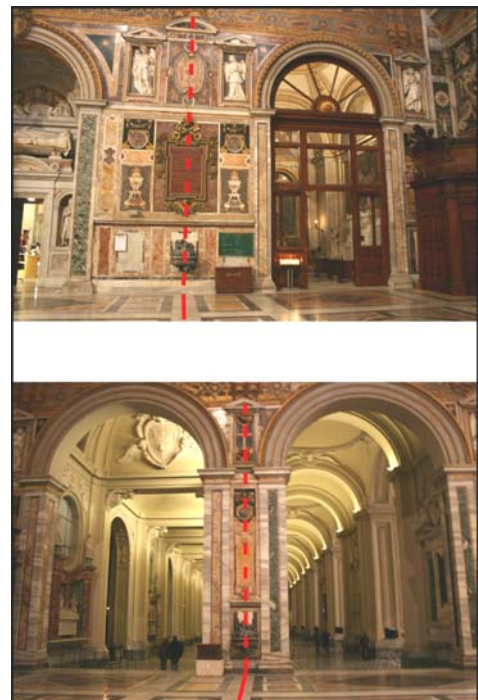


Fig. 23 – Schema degli allineamenti fra gli elementi contrapposti nei due lati lunghi del transetto

prima navata laterale e giallo antico per la seconda. In base a tutto questo è possibile notare come vi sia un'influenza reciproca fra lo spazio architettonico e la decorazione policroma marmorea. Se, infatti, in un primo momento, è il tessuto decorativo che si conforma all'assetto architettonico della basilica, è esso stesso d'altra parte che, riformulando e gerarchizzando la superficie, esaltando in alcuni casi e mitigando in altri gli schemi simmetrici e compositivi, offre all'osservatore una nuova lettura unitaria dello spazio.

### 2.1 *Il trattamento delle paraste*

Ciò che accomuna e che contraddistingue molte delle opere qui esaminate, e soprattutto quelle più importanti, è il trattamento dell'ordine architettonico a paraste (*fig. 24*). Le soluzioni ornamentali delle componenti verticali dell'intelaiatura sono infatti definite spesso da specchiature incassate, che riducono il piedritto ad una sola profilatura in marmo bianco, come un telaio che incornicia fondi più o meno decorati. Questa operazione di incisione e suddivisione della parasta tende in qualche modo a smaterializzare l'ordine architettonico stesso.

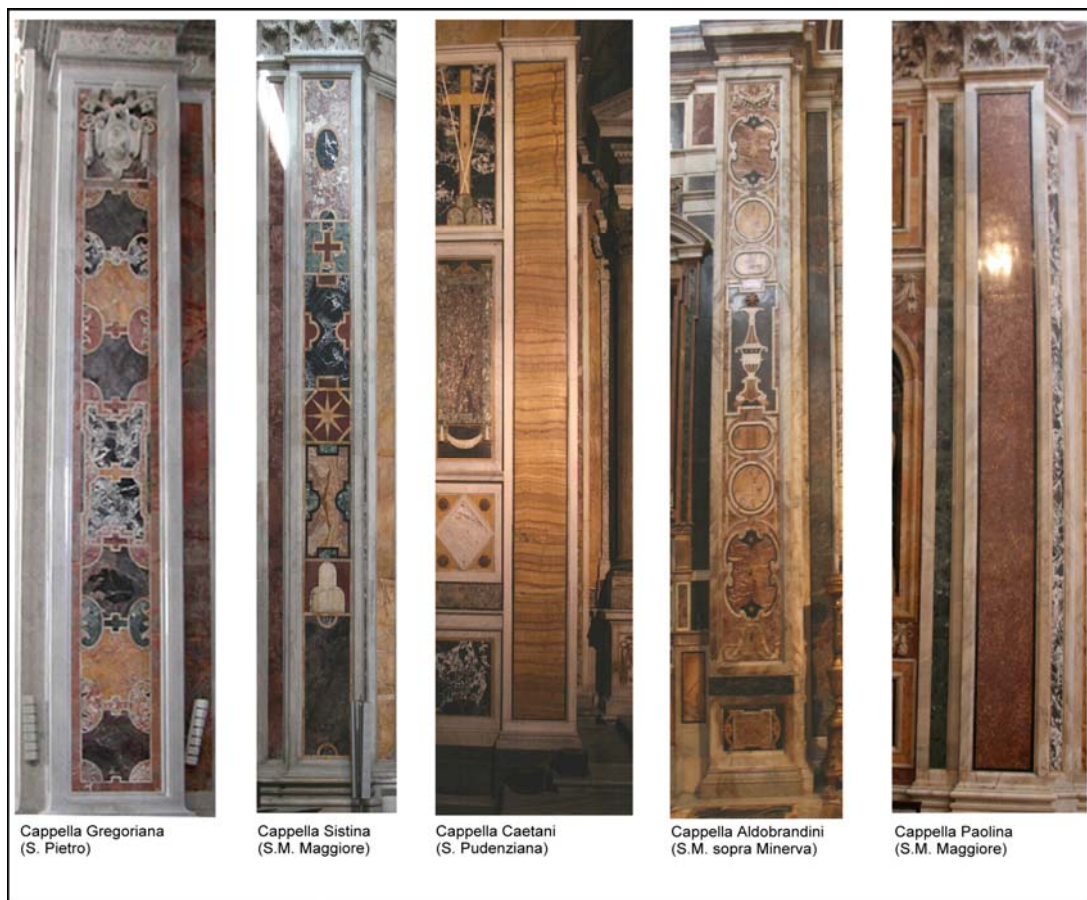


Fig. 24 – Confronto fra il trattamento delle paraste in cinque episodi diversi



Il trattamento è a tal punto decisivo nella percezione della superficie e dello spazio architettonico che ci sembra utile pertanto un ulteriore approfondimento in questa direzione. In questo senso l'analisi diretta delle singole realizzazioni ha permesso di individuare due tendenze inizialmente parallele fra loro. La prima, visibile ad esempio nelle due cappelle Gregoriana e Clementina in San Pietro, nella Sistina in Santa Maria Maggiore o ancora nella cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva, nella cappella degli Angeli al Gesù e nella cappella Rucellai in Sant'Andrea della Valle, prevede la scomposizione dei fondi delle paraste con figurazioni sovrapposte. La seconda invece, rintracciabile nella cappella Caetani in Santa Pudenziana o nelle assai più tarde Barberini in Sant'Andrea della Valle e Paolina in Santa Maria Maggiore, si caratterizza per l'uso di un'unica specchiatura monocroma. In quest'ultimo caso, quindi, la parasta, seppur integrata fortemente nell'insieme policromo della decorazione, mantiene sostanzialmente la sua natura architettonica di partizione verticale e il suo valore tettonico. Motivo, questo, probabilmente, che fece prevalere tale soluzione nel Seicento e in molte altre realizzazioni della grande stagione barocca.

Episodio esemplificativo di quanta attenzione si riponeva nella definizione ornamentale delle paraste è rintracciabile nella cappella Caetani in Santa Pudenziana<sup>19</sup>. In quest'opera di Francesco da Volterra esse sono trattate in sottosquadro con un'unica soluzione materica, ovverosia in alabastro listato.

Ma ciò che colpisce è la differenziazione nella giustapposizione delle lastre dello stesso materiale: se, infatti, nella coppia di paraste che cingono l'abside rettilinea, in cui è collocato l'altare, le venature sono poste in maniera orizzontale (fig. 25), così non è per la coppia presente in



Fig. 25 – Cappella Caetani in Santa Pudenziana. Vista dell'altare (foto dell'A.)

prossimità dell'ingresso, dove invece appaiono in senso verticale (fig. 26). Si sottolinea e si

<sup>19</sup> Sulla cappella Caetani in Santa Pudenziana cfr: COZZI BECCARINI 1975-75; MARCUCCI 1991, pp. 180- 186.

enfatisza così, all'interno di uno spazio pressoché simmetrico, solo grazie ad una variazione di assemblaggio orizzontale delle lastre marmoree, la visione dell'altare principale, inserito in un vano riccamente decorato da intarsi di raffinato pregio.

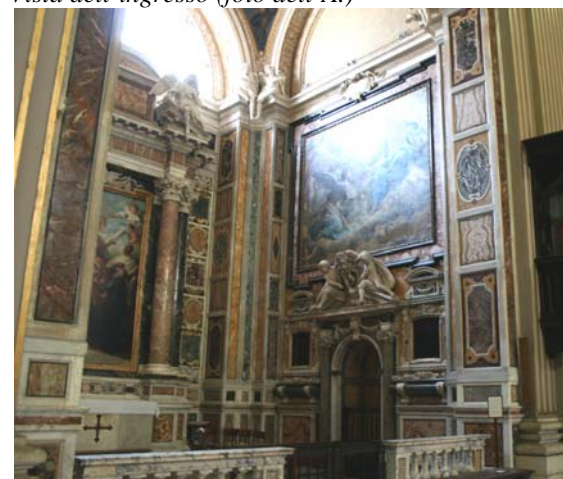
Interessante è ancora l'uso delle tarsie marmoree sempre nei fondi delle paraste d'angolo della cappella Rucellai in Sant'Andrea della Valle (*fig. 27*). Nel semplice vano, pressoché quadrato, articolato da leggeri rincassi, si riconosce infatti un efficace gioco dialettico fra specchiature monocrome differenziate (nelle paraste e nelle relative alette della soluzione d'angolo) e specchiature con intarsi a figure sovrapposte (nei piedritti dell'arcata d'ingresso alla cappella, ove la sequenza delle forme mostra il consueto ritmo simmetrico A B C B A). Stessa soluzione, quest'ultima, che si ritrova fra l'altro ai lati dell'altare, impiegata in tal caso nel trattamento del fondo, innescando così un risolutivo rimando nei confronti dell'entrata.

Ulteriore esempio di quanto significativa fosse la progettazione di questi elementi è dato dalla realizzazione nella cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra

Minerva. Qui, infatti, in uno spazio rettangolare, le paraste sono impiegate nella scansione del vano in due ambiti, quello di forma quadrata, e un secondo rettangolare, più piccolo, in cui si trova l'altare. La scomposizione della parasta in elementi sovrapposti assai ricchi e variegati crea, anche in questo episodio, un effetto di smaterializzazione dell'elemento dell'ordine, lasciando al solo marmo bianco, che definisce la parasta, il ruolo di gestire e ripartire lo spazio (*fig. 28*). La soluzione che contraddistingue questo caso, più d'ogni altro, è



*Fig. 26 – Cappella Caetani in Santa Pudenziana. Vista dell'ingresso (foto dell'A.)*



*Fig. 27 – Cappella Rucellai in Sant'Andrea della Valle (foto dell'A.)*

l'impiego innovativo di una sequenza di intarsi anche nell'intradosso degli arconi sia tra la navata e le cappelle che tra i due vani interni (*fig. 29*). Qui, infatti, è sempre il marmo bianco che definisce l'elemento architettonico entro il quale sono inseriti poi, quale fondo, una serie di figure come scudi e stelle a sei punte, simbolo del papato Aldobrandini. Siamo quindi davanti ad una scelta compositiva che travalica l'elemento superficiale strettamente verticale, invadendo anche il campo della copertura, cosa che difficilmente si riscontra in altri esempi romani sia precedenti che successivi<sup>20</sup>. In presenza di simili arconi, infatti, si era sempre preferito l'utilizzo di decorazioni in stucco, sicuramente assai meno problematiche dal punto di vista esecutivo.

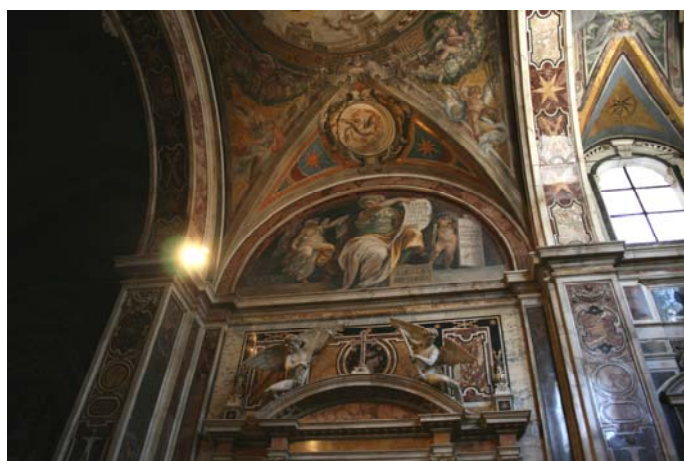
Certamente alla base dell'impiego della policromia marmorea sulle paraste posizionate in prossimità degli accessi delle cappelle vi fu la volontà di arricchire in prima battuta gli elementi di passaggio fra le navate delle chiese e le cappelle stesse. Più volte, infatti, proprio il passaggio fra ambienti assai diversi per caratteristiche

architettoniche e decorative venne evidenziato da queste soluzioni: sono un esempio eclatante le due cappelle Gregoriana e Clementina in San Pietro, dove in effetti la scelta di Giacomo Della Porta, di scomporre verticalmente la parasta d'angolo prima e le restanti poi in un'articolata trama figurativa, sembra ispirata ad una volontà di individuare

otticamente uno spazio architettonico all'interno del complesso sistema michelangiolesco, altrimenti difficilmente identificabile come una cappella conclusa in sé stessa.



*Fig. 28 – Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva. Particolare parasta (foto dell'A.)*



*Fig. 29 – Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva. Particolare della sommitale (foto dell'A.)*

<sup>20</sup> Solo nella cappella Salviati in San Gregorio al Celio vi è un accenno di decorazione policroma negli arconi che dividono la cappella vera e propria dal suo avancorpo. Qui però, diversamente che nella cappella Aldobrandini, il materiale costitutivo non è il marmo bensì pittura ad imitazione del marmo. Episodi simili si possono invece ritrovare a Firenze nella cappella dei Principi in cui le tarsie marmoree vennero installate anche negli arconi e nelle absidi laterali.



### 3. *Tipologie delle figure impiegate nelle tarsie marmoree*

Dopo aver evidenziato come le decorazioni a marmi policromi ripropongano in termini sostanziali la figuratività dell'intelaiatura architettonica all'interno degli spazi esaminati, appare proficuo e stimolante, oltre che necessario, affrontare il tema specifico delle tarsie marmoree, estrapolandolo strumentalmente, al fine di comprendere valenze e significati intrinseci di tale linguaggio; ben consci dei limiti di una parziale operazione analitica, che tuttavia si annuncia ricca di risultati possibili nella lettura complessiva del fenomeno.

È, infatti, proprio nella grande sperimentazione creativa applicata al disegno di molteplici intarsi policromi che si esplicita in tutta la sua forza espressiva il linguaggio del marmo-colore nel tardo Cinquecento. Una sperimentazione che coinvolse architetti ma anche maestranze qualificate e committenti, ognuno con le proprie specificità e tutti artefici nel formarsi di un codice riconoscibile: non tanto per la materia o per le tecniche impiegate – legate, queste, indissolubilmente ad una tradizione persistente, con radici antichissime –, quanto invece proprio per le proprietà connesse al disegno stesso delle forme adoperate.

Come sappiamo, i risultati più significativi sul piano dell'innovazione furono ottenuti senz'altro grazie all'operato di figure fondamentali nel panorama artistico in questione, come Giacomo della Porta o Domenico Fontana, o ancora Francesco da Volterra e Carlo Maderno; ma da non sottovalutare è l'apporto di figure rimaste spesso in secondo ordine, come i maestri marmorari, spesso considerati al tempo veri e propri artisti (basti citare il contributo di Giovan Battista Della Porta nella realizzazione della cappella Caetani o l'apporto decisivo di Marchione Cremoni nella cappella di San Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella<sup>21</sup>). Quanto risulta, infatti, rimanda a una dialettica costante fra architetti ideatori di spazialità, a volte articolate e complesse, a volte improntate ad un chiaro 'sintetismo'<sup>22</sup>, e marmorari e scalpellini. Questi ultimi, perlopiù, non si limitarono solo ad eseguire pedissequamente i progetti degli architetti, ma essi stessi contribuirono, con integrazioni e variazioni il più delle

<sup>21</sup> Per le vicende costruttive della cappella Caetani si veda fra gli altri il testo di Antonietta Cozzi Beccarini (COZZI BECCARINI 1975-76), mentre per quelle riguardanti la decorazione della piccola cappella di San Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella si veda il testo di Costanza Barbieri, Sofia Barchiesi, Daniele Ferrara (BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, pp. 106-116).

<sup>22</sup> Sul 'sintetismo' nell'architettura tardo cinquecentesca, si veda il saggio di Sandro Benedetti (BENEDETTI 1993).

volte, o addirittura con soluzioni del tutto originali, spesso concordate direttamente con la committenza, al risultato finale delle singole opere.

Ma la sperimentazione che connota tale fenomeno è ancor più evidente se la si legge, ed è quello che qui fra l'altro tenteremo, in relazione alla tradizione marmoraria medievale o al mondo tardo antico. Indubbia rimane, infatti, per vari aspetti, l'attenzione dei protagonisti verso le architetture riconducibili alla Chiesa delle origini e, in particolare, proprio a quelle realizzazioni che dal mondo romano traevano spunti e specificità. Pertanto facile è stato ritrovare diretti riferimenti, riguardo alle forme impiegate, proprio in realizzazioni del IV e V secolo come la Basilica di Giunio Basso e la cosiddetta *Domus*



Fig. 30 – Aula fuori Porta Marina ad Ostia. Particolare dei rivestimenti policromi (da GUIDOBALDI 2003)

fuori Porta Marina ad Ostia<sup>23</sup> (fig. 30), o ancora nella *Domus* delle Sette Sale<sup>24</sup>. Di questi esempi, tralasciando il tema della figuratività legata ai ricchi intarsi con scene naturalistiche, spesso, nei nostri episodi, sopravvivono invece le forme elementari (tondi, quadrati e rettangoli), ma anche figure più complesse, quali le cosiddette ‘pelte’, declinate in diversi modi e dimensioni. Ma è proprio da questo punto di partenza, da questo bagaglio formale, che si sviluppa un fervore ideativo riconoscibile in un abaco delle figure impiegate assai ricco e articolato. In altri termini, le figure base vengono ‘aggredite’ e arricchite, con intersezioni, ma anche metamorfosi, ribaltamenti e rincassi. E tutto questo raggiunge solo apparentemente un assetto standardizzato: dopo essere pervenuti a nuovi sintagmi di quella che è la riformulazione del linguaggio, il processo sembra continuare, inarrestabile in sé, perennemente in evoluzione.

Nell'analisi delle tarsie marmoree, viste in relazione al loro dato figurativo e percettivo, anche e soprattutto riguardo alle superfici architettoniche che le ospitano, imprescindibile è

<sup>23</sup> Sulla decorazione parietale negli esempi della Basilica di Giunio Basso e dell'Aula fuori Porta Marina ad Ostia cfr., fra gli altri: BECATTI 1969, GUIDOBALDI 2000<sup>1</sup> e SAPELLI 2000.

<sup>24</sup> Nella ricostruzione della pavimentazione dell'aula absidata della *Domus* delle Sette Sale, curata da N. Masturzo, è possibile verificare l'esistenza di forme quadrate, tonde, ma anche ovali (nella parte absidata) (BIANCHI, BRUNO, DE NUCCIO 2002, p. 167).

l'attenzione che bisogna prestare al tema del colore proprio dei materiali impiegati. Attenzione che sarà oggetto specifico del paragrafo successivo, ma che qui verrà in qualche modo anticipata, per far emergere aspetti figurativi legati certamente al disegno del soggetto, enfatizzati anche e soprattutto dal colore che ad ogni elemento viene attribuito.

L'analisi, solo per opportunità metodologica, si sviluppa quindi su tre piani di lettura distinti, che successivamente saranno ricondotti ad unità nel prosieguo del lavoro. Primo livello è quello relativo alle singole figurazioni, intese come entità formali che per natura morfologica e per valore percettivo, possono essere individuate di per sé rispetto al resto della composizione.

Secondo livello di lettura è quello che affronta il tema del rapporto fra ordine architettonico e figurazioni marmoree, per precisare in che modo le forme vengono a determinarsi in relazione all'intelaiatura architettonica e, di conseguenza, ai campi che ne derivano. I quali campi, di volta in volta, possono essere limitati alle singole componenti dell'ordine, quali fondi di paraste o piedistalli, possono investire le superfici dell'intera fascia basamentale di uno spazio scandito dall'ordine o addirittura scandire l'intero alzato.

Terzo livello di lettura sarà invece quello legato alle relazioni esistenti fra le figure stesse, nell'individuazione delle leggi che uniscono insieme le varie tarsie, ovverosia articolazioni aggregative, sequenze, composizioni plurali, ritmi, ma anche schemi di proporzionalità e di simmetria.

L'approccio iniziale, come detto, è quindi quello che conduce ad un abaco delle figure rintracciate, estraendole al momento dal loro contesto generale. Tale operazione individuativa se da una parte può apparire forzata, in quanto prescinde dal dato spaziale-architettonico, appare tuttavia utile per comprendere appieno come la sperimentazione nel campo della figuratività, già in parte diffusa in altri settori delle arti cosiddette minori, fosse al centro dell'espressione artistica del tempo. Basti riferirsi, ad esempio, alle realizzazioni di tavoli in commesso marmoreo, occasione per maestri marmorari, ma anche per grandi figure artistiche, quali Iacopo Vignola o Giovanni Antonio Dosio, di verificare e saggiare forme legate al passato, riviste e corrette, e di sperimentarne di nuove e inedite<sup>25</sup>. Un caso per tutti potrebbe essere rappresentato dal famoso tavolo Farnese, attribuito a Vignola e realizzato nei primi

---

<sup>25</sup> Vd. fra gli altri PIGLIONE, TASSO 2000.

anni '60 del Cinquecento<sup>26</sup> (fig. 31): in quest'episodio, infatti, è possibile ritrovare, a lato dei due grandi riquadri rettangolari in alabastro orientale, una serie di figure, quali le 'pelte' direttamente riferibili al mondo tardo antico, insieme a figure araldiche (gigli) e mistilinee di nuova concezione. Un'anticipazione, quindi, di forme e tendenze, che preannunciano già, con qualche anno di anticipo, il diffondersi di un gusto per la policromia marmorea nel contesto proprio dell'architettura.

È quindi indispensabile procedere con un'analisi dettagliata di tutte quelle figure che si ritrovano negli episodi di studio e, a tal proposito, utile appare una classificazione in tre grandi famiglie entro cui ripartire le molteplici figurazioni rilevate. Il primo gruppo comprende quelle figure direttamente riferibili alla tradizione romana e tardo romana, senza trascurare la persistenza che alcune di esse ebbero per tutto il periodo medievale; il secondo include invece quelle figure che da una parte si distanziano dalla tradizione antica e dall'altra si legano al mondo della simbologia araldica e religiosa; il terzo raggruppamento include invece quelle figure complesse di derivazione geometrica e/o figurativa del tutto innovativa e sviluppate all'interno di un processo creativo originale.

È stato possibile, quindi, in prima battuta rintracciare forme certamente legate al modo della tradizione antica, quali tondi, quadrati e rettangoli, e anche figure riconducibili alle cosiddette 'pelte'<sup>27</sup>. Le forme più diffuse nel tardo Cinquecento, così come nel passato, sono senz'altro quelle poligonali a quattro lati, siano esse rettangoli o quadrati (tav. I-A). Se ne ritrovano in quasi tutti gli episodi rilevati, impiegate sia nelle componenti dell'ordine che sui fondi, in quegli episodi in cui l'intera superficie architettonica, fino alla trabeazione, è investita dal marmo-colore. È possibile, ad esempio, trovare figure rettangolari sui fondi della parete della cappella Gregoriana e Clementina in San Pietro: nel primo caso sono proprio sei forme rettangolari di marmo con colorazione diversa e profilate con fascette in marmo bianco venato



Fig. 31 – Porzione di piano della Tavola Farnese. Metropolitan Museum di New York (GIUSTI 2005)

<sup>26</sup> Sull'attribuzione del tavolo Farnese al Vignola si veda il testo di Olga Raggio (RAGGIO 1960).

<sup>27</sup> Sulle figure impiegate nei rivestimenti policromi pavimentali e parietali in marmo dell'antichità romana si veda fra gli altri il testo di Federico Guidobaldi (GUIDOBALDI 2003).

(pavonazzetto) che si sovrappongono nella scansione verticale della superficie (*fig. 32*); nel secondo caso, invece, il rettangolo è impiegato, sempre nella superficie retrostante l'altare, ma solo una volta e come elemento mediano della composizione verticale (*fig. 33*), assumendo così una valenza assai rilevante, in quanto si costituisce quale baricentro dell'intera combinazione.



*Fig. 32 – Cappella Gregoriana in San Pietro in Vaticano. Particolare della parasta (foto dell'A.)*

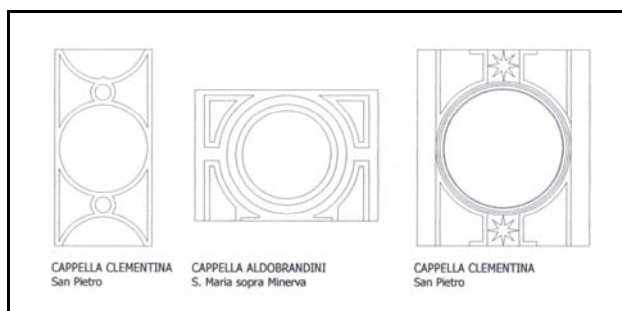


*Fig. 33 – Cappella Clementina in San Pietro in Vaticano. Particolare altare laterale (foto dell'A.)*

Non diffuse come i poligoni quadrangolari, anche le figure circolari (*tav. 1.B*), fondamentali nelle decorazioni pavimentali e parietali di tutto il mondo antico e ancor più nel periodo medievale, sono state rintracciate all'interno dei casi di studio. Generalmente esse sono inserite dentro composizioni assai ricche e variegata, come nel caso delle paraste della cappella Clementina in San Pietro e della cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (*fig. 34*), ma se ne ritrovano anche inserite in componenti della struttura meno importanti, come nell'episodio del basamento in Santa Susanna (*fig. 35*).



Un'ulteriore figura geometrica riconducibile a episodi legati alla tradizione e in particolare ancora al mondo tardo antico, individuata però solo in pochi dei nostri esempi, è quella del rombo, sempre inserita comunque all'interno di poligoni quadrangolari (quadrati e rettangoli) (*tav. 1.C*).

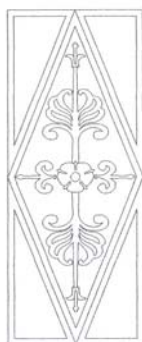


*Fig. 34 – Tarsie marmoree di forma circolare (dis. dell'A.)*



*Fig. 35 – Coro di Santa Susanna. Particolare del rivestimento marmoreo del basamento (foto dell'A.)*

Se si osservano, infatti, le tarsie presenti nella cappella di San Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella o ancora nella cappella Caetani in Santa Pudenziana (*fig. 36*), si ritrova proprio l'impiego di una figura romboidale all'interno di un rettangolo, esattamente come negli esempi tardo antichi dell'aula tricliniare della *Domus* fuori Porta Marina ad Ostia o della successiva decorazione parietale presente sulle arcate della navata centrale della chiesa di Santa Sabina (*fig. 37*).



*Fig. 36 – Rilievo pannello decorativo marmoreo nella cappella Caetani in Santa Pudenziana (dis. dell'A.)*



*Fig. 37 – Chiesa di Santa Sabina. Particolare decorazione marmorea sulle arcate della navata centrale (da DEL BUFALO 2003)*

Per ciò che riguarda invece l'impiego di poligoni con più di quattro lati (esagoni e ottagoni in particolare), certamente poco impiegati nell'architettura tardo romana e medievale, se non come piccoli moduli inseriti in complessi figurativi assai più ampi<sup>28</sup>, è stato possibile rintracciarne degli esempi nella cappella degli Angeli al Gesù, inseritei nella composizione più generale del fondo della parasta (fig. 38), nel transetto di San Giovanni, ma anche e soprattutto nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (Tav. I.D). Qui, infatti, l'ottagono regolare, al cui interno è collocata la stella a otto punte, rappresenta l'elemento centrale della composizione del fondo della paraste (fig. 39).



Fig. 38 – Cappella degli Angeli al Gesù. Particolare in corrispondenza dell'accesso (foto dell'A.)

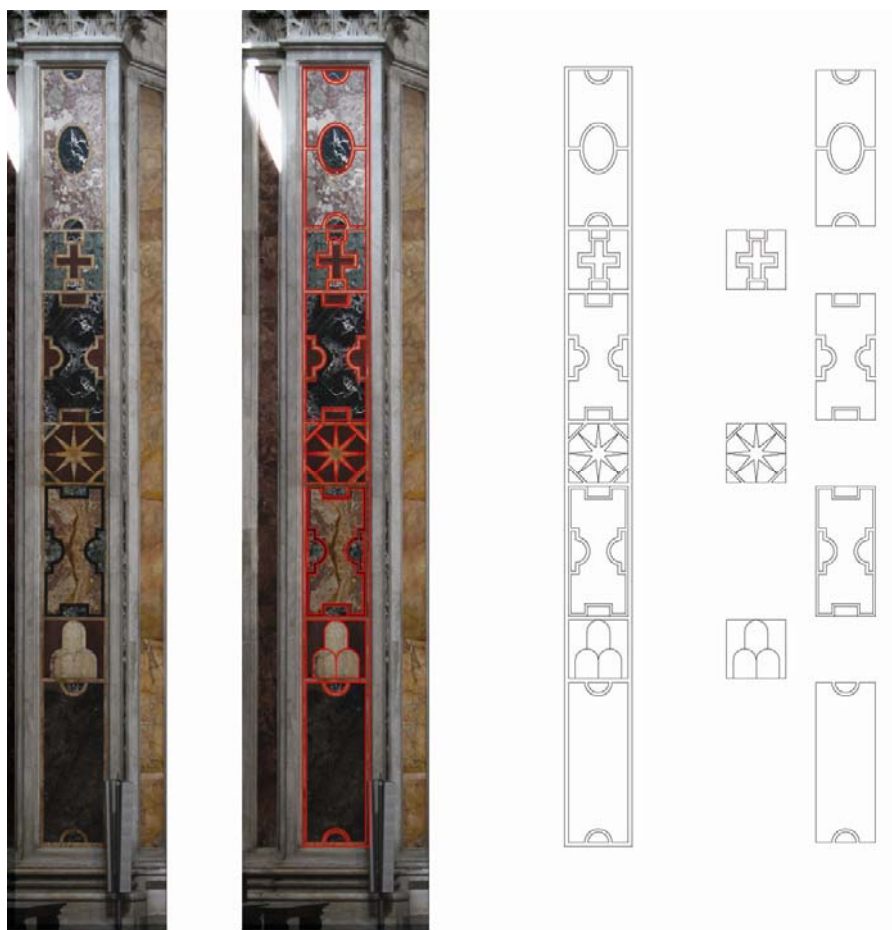


Fig. 39 – Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. Particolare delle figure impiegate (foto e dis. dell'A.)

Di questa prima categoria fanno parte inoltre quelle figure non geometriche, sempre di derivazione antica e soprattutto tardo antica, che si rifanno alla 'pelta' (Tav. I.E). In origine questa figura riprendeva esattamente la conformazione dello scudo piccolo e leggero di forma

<sup>28</sup> Nel periodo tardo antico è possibile, fra le figure poligonali a più di quattro lati rintracciare soprattutto l'esagono impiegato all'interno di moduli quadrati. Per ciò che riguarda l'utilizzo di moduli e figure geometriche nel mondo tardo antico si vedano fra, gli altri, i saggi di Federico Guidobaldi (GUIDOBALDI - GUIDOBALDI 1989 e GUIDOBALDI 1989, 2003).

ellittica, risalente all'antica Grecia, con due o più incavi nella parte centrale. Diverse declinazioni si ritrovano in episodi già citati come quello della *Domus* fuori Porta Marina ad Ostia, sia in rivestimenti parietali che pavimentali<sup>29</sup> (*fig. 40*). Nei nostri episodi, in realtà, la pelta è presente in pochi casi ma certamente assai emblematici. Si rinviene, infatti, nella decorazione dei fondi delle paraste della cappella Gregoriana in San Pietro e, sempre nella Basilica Vaticana, nelle decorazioni parietali della Confessione di San Pietro (*fig. 41*). Ulteriori esempi, seppur minori, si riscontrano inoltre nella parasta di ribattuta degli altari laterali nella cappella Olgiati in Santa Prassede.



Fig. 40 – Particolare pavimentazione *Domus* fuori porta Marina a Ostia (da GUIDOBALDI 2003)

Fig. 41 – Pannello decorativo con la 'pelta' nella Confessione di San Pietro nella basilica Vaticana (da GIUSTI 1999)

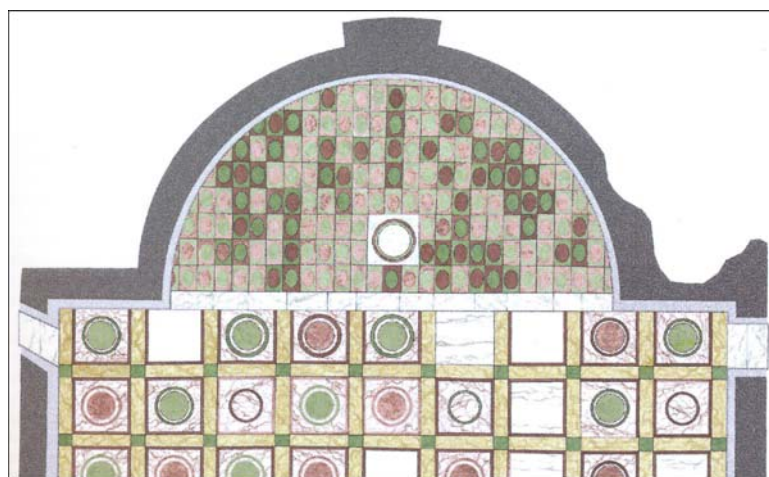
La seconda categoria delle figure impiegate si distanzia, come si è detto, dalla tradizione antica e medievale esprimendo contenuti contemporanei, come la simbologia araldica e religiosa del tempo, o una ricerca figurativa verso forme geometriche non strettamente connesse con il passato e di più attuale riferimento. Partendo proprio da quest'ultimo caso, infatti, si può notare spesso come negli episodi di studio facevano la loro comparsa figure geometriche raramente riscontrabili in realizzazioni precedenti.

Esempio decisivo, in tal senso, è quello relativo all'impiego di figure ovali (*tav. 2.A*). Di queste ultime, infatti, difficilmente si può parlare nel periodo medievale, mentre nel tardo antico solo in rarissimi casi e ancora tutti da verificare può riscontrarsi una figura riconducibile all'ovale, come nell'episodio della parte absidata della *Domus* Sopra le Sette Sale a Roma (*fig. 42*)<sup>30</sup>. Le figure ovali rilevate nelle nostre opere, in realtà, non rappresentano un insieme univoco, in quanto il disegno dell'ovale stesso varia caso per caso,

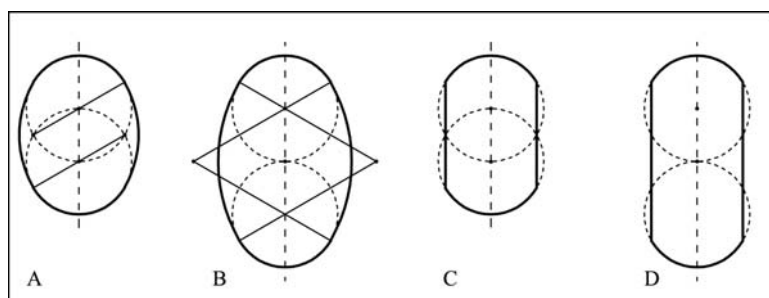
<sup>29</sup> Vd. fra gli altri GUIDOBALDI 2003.

<sup>30</sup> In realtà la forma geometrica utilizzata nella pavimentazione della parte absidata dell'aula viene definita, dagli autori che si sono occupati del tema, ellittica e non ovale (BIANCHI, BRUNO, DE NUCCIO 2002, p. 167).

fino ad arrivare a soluzioni ellissoidali. Si ritrovano così esempi canonici in cui la forma deriva dal tracciamento di due circonferenze uguali, i cui centri ricadono sullo stesso asse a distanza di un raggio l'uno dall'altro; laddove i punti d'intersezioni tra le due circonferenze risultano essere i centri per tracciare gli archi di circonferenza, con raggio pari al diametro della prima circonferenza, che definiscono la forma ultima dell'ovale (*dis. 1*). Ma si ritrovano anche ovali tracciati con differenti metodologie; fino ad arrivare a figure pseudo-ovalari con la presenza di lati rettilinei; le quali danno vita a forme più o meno allungate. Esempi d'ovalari canonici si ritrovano nella cappella degli Angeli al Gesù (*fig. 38*) e nella cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere, mentre ovalari con lati rettilinei sono presenti nel fondo della parasta della cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (*fig. 43*).



*Fig. 42 – Restituzione grafica pavimentazione della Domus Sopra le Sette Sale a Roma (dis. di Mastruzzo da Bianchi, Bruno, De Nuccio 2002)*



*Dis. 1 – Possibili soluzioni nella costruzione dell'ovale (dis. dell'A.)*



*Fig. 43 – Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva. Particolare figurazioni sul fusto della parasta (foto dell'A.)*



Sempre del secondo raggruppamento fanno parte quelle figure legate alla simbologia cristiana, e in particolare assai presenti sono senz'altro le croci greche (anche se talvolta compaiono persino le croci latine) (*tav. 2.B.1*). Di croci greche se ne rilevano pressoché in tutti gli episodi e in posizioni dominanti, come nel caso della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (*fig. 39*), o impiegate come raccordi di figure mistilinee complesse, per esempio nella decorazione del fondo della parasta della cappella Gregoriana in San Pietro o nella parasta di ribattuta degli altari laterali della cappella Olgiati in Santa Prassede (*fig. 44*). Le croci latine (*Tav. 2.B.2*), come detto, impiegate raramente, si ritrovano ad esempio nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (*fig. 45*): esse vengono collocate sui fondi delle due paraste, posizionate nella parete che fronteggia l'ingresso, diversamente da quanto accade, invece, per le paraste d'angolo, in cui nella medesima posizione troviamo delle croci greche. Ancora una croce latina in giallo antico su sfondo scuro, che sormonta tre monti, con due spade che le si incrociano davanti, compone una assai ricca figurazione situata nell'esuberante cappella Caetani in Santa Pudenziana (*fig. 46*). Ulteriori figure presenti, sempre di matrice simbolico-religiosa, sono i candelabri (*tav. 2.C*) e le stelle (*tav. 2.D*). I primi, in particolare, sono spesso inseriti in ampie porzioni superficiali riccamente decorate, come nel caso del fondo della parasta della cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva o nella parete del transetto di San Giovanni in Laterano (*fig. 47*). Si presentano con uno sfondo unitario retrostante, tendenzialmente scuro, e una bordatura in bianco che ne disegna le varie componenti. Le stelle ad otto punte (*tav.2.D*), invece, risultano frequentemente inserite in figure quadrate o poligonali (ottagoni) che fanno da sfondo, come nel caso della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (*fig. 39*), nella cappella degli Angeli al Gesù (*fig. 38*) o nelle cappelle sotterranee (Grotte Vaticane) della Clementina in San Pietro (*fig. 48*). Ulteriori figure di derivazione simbolica sono le conchiglie (*tav. 2.E*), presenti sia in episodi importanti, come nel transetto di San Giovanni in Laterano (*fig. 49*), che in casi di più limitata rilevanza, come nelle paraste della cappella Rucellai in Sant'Andrea della Valle. Sempre di derivazione simbolico-religiosa sono poi le splendide figure presenti sui lati dell'abside rettilinea della cappella Caetani in Santa Pudenziana. Qui, infatti, Giovan Battista Della Porta, autore del rivestimento marmoreo, ideò delle figure in cui simbolicamente viene identificato il vaso e la spugna del sangue dei martiri raccolto da Santa Pudenziana e Santa Prassede (*fig. 50*). Il vaso, in marmo scuro, intarsiato da elementi in giallo antico e bianco viene inciso poi da 'gocce di



sangue' in porfido rosso che cadono dalla spugna sommitale. Il tutto è inserito poi all'interno di un cartiglio, in marmo mischio e una cornice bianca che fa risaltare tutta la figura su un ulteriore fondo nero.



*Fig. 44 – Cappella Olgiati in Santa Prassede. Particolare parasta di ribattuta dell'altare laterale (foto e dis. dell'A.)*



*Fig. 46 – Cappella Caetani in Santa Pudenziana. Particolare pannello decorativo con croce latina, lance e monti chigiani (foto dell'A.)*

*Fig. 45 – Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. Particolare, nel fondo, delle croci latine in porfido rosso (foto dell'A.)*



*Fig. 47 – Transetto in San Giovanni in Laterano. Particolare pannello decorativo con candelabro (foto dell'A.)*



*Fig. 48 – Grotte Vaticane. Cappella Sistina (Foto Fabbrica di San Pietro)*



*Fig. 49 – Transetto di San Giovanni in Laterano. Pannello decorativo posto sopra l'ingresso centrale al transetto (foto dell'A.)*

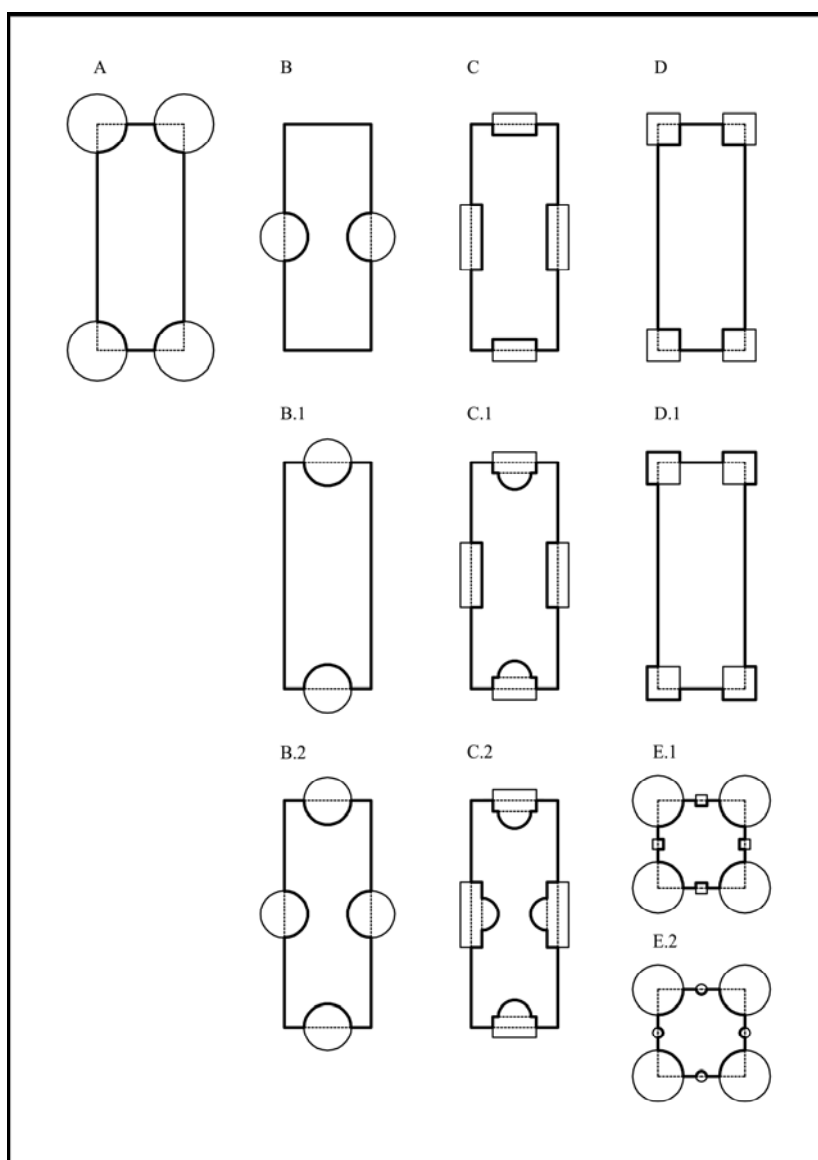


*Fig. 50 – Cappella Caetani in Santa Pudenziana. Particolare pannello decorativo con spugna e vaso (foto dell'A.)*

All'interno del secondo raggruppamento ricadono inoltre tutte quelle figure legate a simboli araldici (monti, gigli, ecc.) e stemmi, sia di famiglie nobiliari che papali (*Tav. 2.F*).

La terza categoria con cui sono state suddivise le tarsie marmoree presenti nell'abaco è quella derivante da un processo ideativo originale. Gruppo che, come si vedrà in seguito, contraddistingue in maniera determinante e riconoscibile proprio le realizzazioni tardo

cinquecentesche e primo seicentesche. Ne fanno parte tutte quelle figurazioni che scaturiscono da sotto-intarsi della semplice specchiature di partenza, quale campo rettangolare o quadrato (*fig. 51*). Esse possono essere generate dal ritaglio di porzioni geometriche riconducibili alle figure semplici (tondi e poligoni) e dare vita a forme che definiremo a 'disegno complesso geometrico' (*tav. 3.A*), o essere generate dall'intreccio di figure geometriche con figure pseudo-naturalistiche, nel qual caso si può parlare di forme a 'disegno complesso figurativo' (*tav. 3.B*). Del primo caso fanno parte quelle figure che scaturiscono dalla sottrazione/addizione di figure semplici ad opera di porzioni di altrettanto semplici forme, tanto da creare così una assai ricca tipologia di figure mistilinee. Negli schemi in basso (*dis. 2*) sono evidenziate alcune situazioni più ricorrenti.



*Dis. 2 – Schema di costruzione di alcune delle figure mistilinee rilevate*





Fig. 51 – Esempi di figure che scaturiscono da sotto-intarsi delle specchiature di partenza

Lo schema alla lettera A (*dis. 2.A*), ad esempio, si caratterizza per una forma rettangolare di base che viene incisa sugli angoli da quarti di circonferenza, definendo così, in ultimo, un ottagono mistilineo a lati retti disuguali. Nello schema B, invece, il rettangolo è inciso da semicirconferenze, due nel caso degli schemi B e B.1, rispettivamente sui lati lunghi e corti del rettangolo, e quattro nel caso dello schema B.2, dando origine, in quest'ultimo caso, a una figura mistilinea a dodici lati (dodecagono) (*dis. 2.B*). Stesso ragionamento vale per gli schemi C e D, che rappresentano quei casi in cui la composizione avviene per mezzo dell'impiego di figure poligonali (rettangoli o quadrati) che si compongono con la forma base iniziale (rettangolare) (*dis. 2.C e D*). Casi assai ricorrenti sono poi quelli evidenziati negli schemi C.1 e C.2 in cui rincassi rettangolari introducono quelli semicirculari, generando figurazioni mistilinee assai articolate (*dis. 2.C.1-C.2*). Di questa categoria di figurazioni se ne ritrovano esempi in pressoché tutti gli episodi analizzati, con diversi gradi di complicazione. Nella cappella Gregoriana, in particolare, in prossimità dell'altare maggiore, la parasta che individua la nicchia entro cui è inserito l'altare è scandita da un insieme di figure che nascono proprio dalla intersezione e concatenazione di figure semplici (*fig. 51.A*). Anche nella parasta della Sistina o nell'apparato decorativo nel transetto di San Giovanni in Laterano è possibile leggere gli schemi di addizione e sottrazione semplice suesposti (*fig. 51.B,C*). Negli esempi invece della cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva e nella sala Clementina nel palazzo Vaticano le figure divengono più complesse e le sottrazioni di figure divengono multiple (*fig. 51.D,E*). Casi assai presenti sono poi quelli che vedono, all'interno di figure già elaborate da incisioni ai bordi, l'inserimento di altrettante figure geometriche. Nel caso della cappella di San Filippo Neri all'interno di un rettangolo con lati e angoli smussati viene posizionato un rombo (richiamo delle più complesse figure sempre presenti all'interno della cappella) (*fig. 51.F*).

Ancora una figura complessa, simile ad un ottagono, fondata sempre sull'intersezione di figure geometriche di base, è quella presente nel fondo della parasta della cappella Gregoriana in San Pietro. Questa, visibile sempre nel disegno su indicato (*dis. 2.E1*), nasce dall'intersezione di un quadrato con quattro quarti di circonferenze, sugli angoli, e dei semirettangoli sui lati. Un'ulteriore complessità si aggiunge rispetto a questo schema nel caso della figura impiegata, questa volta, nella cappella Clementina. Qui, infatti, (*dis. 2.E.2*) anche

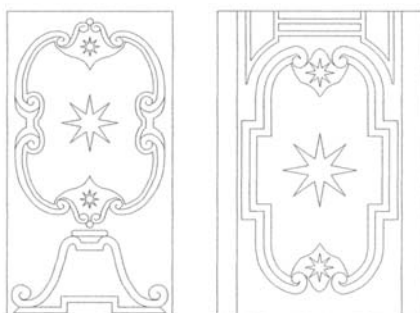


sui lati corti, l'intersezione avviene mediante semicirconferenze, creando così una successiva aggettivazione.

Ancora all'interno di questo terzo grande raggruppamento è possibile inserire le figurazioni che scaturiscono dalle composizioni di forme semplici con altre non prettamente geometriche, quelle che abbiamo chiamato a 'disegno complesso figurativo'. In particolare, più di ogni altro è presente in queste circostanze l'elemento a 'voluta'. Questa, infatti, si combina con le diverse figure geometriche creando delle nuove e articolate forme (fig. 52). È possibile rintracciare degli episodi nella cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva, in cui è la stessa voluta che, utilizzata in due dimensioni (grande e piccola), compone una figura pseudo-ovale (fig. 44, dis. 3). Altri casi assai complessi sono rintracciabili poi nelle cappelle Rucellai in Sant'Andrea della Valle (dis. 4.A) e di San Nicola in San Luigi dei Francesi (dis. 4.B).



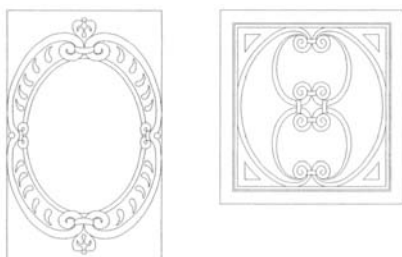
Fig. 52 – Cappella di Santa maria di Loreto (Madrizzo) in Sant'Onofrio al Gianicolo. Particolare pannello decorativo nel basamento all'ingresso della cappella (foto dell'A.)



A

B

Dis. 3 – Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva. Figurazioni a disegno complesso figurativo date dalla combinazione di volute (dis. dell'A.)



A

B

Dis. 4 – Cappelle Rucellai (Sant'Andrea della Valle) e di San Nicola (san Luigi dei Francesi). Figurazioni a disegno complesso figurativo, date dalla combinazione di volute (dis. dell'A.)

Dopo esserci soffermati a grandi linee sull'abaco delle figure riscontrabili nei casi di studio, è possibile passare ad un secondo livello di lettura del fenomeno, quello cioè che tenta di esaminare il rapporto esistente fra le forme sopra descritte e l'insieme ordinativo che regola e gerarchizza le superfici architettoniche. Necessario, in altre parole, è individuare come vengano a determinarsi le figure ospitate all'interno di campi e sottocampi riferibili alle componenti dell'ordine architettonico.

Come detto più volte, infatti, lo stretto rapporto che sussiste fra l'ordine architettonico e le superfici decorate comporta ricadute proprio nella definizione delle singole figurazioni. Si consideri innanzitutto quella che può essere la condizione elementare, pari cioè, alla pura specchiatura unitaria monocromatica, le cui proporzioni sono determinate dalle componenti dell'ordine architettonico e/o dalla ripartizione dei fondi ad esso relazionate. Le campiture monocromatiche definiscono dunque forme riquadrate, esaltate dall'accostamento di un elemento sottile perimetrale, tendenzialmente in marmo bianco o, in alcuni casi, nero o giallo. La natura sintetico-elementare di queste soluzioni corrisponde ad un uso frequente di lastre unitarie, anche se non mancano episodi nei quali l'effetto sia determinato dall'assemblaggio di pezzi dello stesso marmo, ma con tagli differenziati e disomogenei. Pezzi diversi vengono montati e concorrono così alla formulazione di un'unica e regolare forma geometrica. Tale operazione non è ancora, pertanto, da considerare come una figura vera è propria, poiché riprende semplicemente le dimensioni e le proporzioni dell'elemento ordinativo. È questo il caso, fra i tanti, della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore. Qui, infatti, splendide lastre in alabastro sono posizionate proprio nei fondi del piedistallo dei monumenti funebri (*fig. 53*).

Esse divengono così, grazie alla ricchezza del materiale e alla sua figuratività intrinseca (venature e preziosità cromatica), e all'impiego di profilature con listelli in marmo nero, dei veri e propri quadri variegati ed espressivi. Uniche eccezioni sono fornite, appunto, come in questo caso, dalla presenza o meno di sottolineature, possibili grazie all'inserimento di fasce o listelli di colori diversi rispetto alla lastra centrale. E questo non è stato certamente un meccanismo casuale, rappresentando



*Fig. 53 – Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore. Particolare del piedistallo del monumento funebre (foto dell'A.)*

anzi uno degli elementi figurativi che caratterizzano il fenomeno preso in esame dal nostro studio. Anche, ad esempio, nelle paraste dei piedritti in corrispondenza delle navate laterali nel transetto di San Giovanni in Laterano le specchiature monocromatiche, in verde e giallo antico, riprendono esattamente la dimensione dell'elemento ordinante, con l'inserimento di una bordatura in giallo e nero ad esaltare ancor più il contrasto cromatico con il marmo bianco (*fig. 54*).

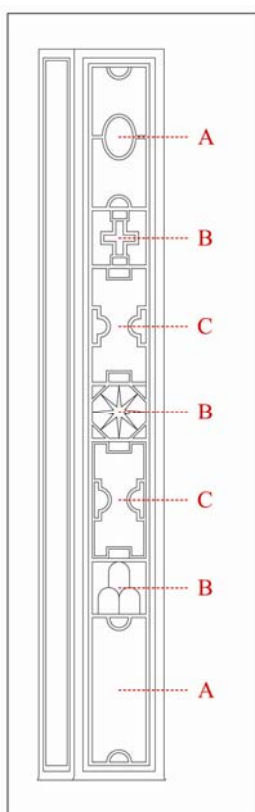
Passaggio in avanti verso una prima formulazione di figure è quello rappresentato dagli episodi in cui le specchiature marmoree si suddividono al loro interno in diversi settori poligonali (rettangolari e quadrati). La suddivisione avviene tramite l'impiego di listelli o fascette di differenti dimensioni e colorazioni, che individuano campi regolari, quegli stessi che, a loro volta, potranno eventualmente ospitare altre figurazioni. Nei casi più semplici i campi vengono individuati in maniera precisa, senza interferenze reciproche. È il caso, ad esempio, del fondo della parasta d'angolo dell'ordine che cinge l'intero sacello della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. Qui, infatti, si assiste ad una scomposizione in 7 campi poligonali sovrapposti (rettangolari e quadrati), suddivisi da un listello in marmo giallo antico, di dimensioni pari a circa 5 cm. Mentre i campi quadrati ospitano al loro interno figure simboliche e araldiche quali i monti chigiani, la stella a otto punte e la croce greca, i campi rettangolari vengono invece incisi secondo schemi figurativi individuati in precedenza (ovvero componendo le figure rettangolari tramite l'intersezione con elementi semicircolari o ovali). Il tutto avviene in un continuo contrasto cromatico fra l'elemento ordinante, in leggero aggetto, in bianco statuario, e i campi interni in marmi policromi. Il disegno geometrico che definisce qui i campi e le relative geometrie è realizzato mediante l'impiego di listelli gialli o neri (*dis. 5*).

Ma fondamentale è comprendere come la suddivisione in riquadri dei fondi della parasta avvenga grazie all'influenza di altri elementi ordinanti all'interno del sacello. Se si considera, infatti, la porzione architettonica limitrofa alla parasta, si può verificare come essa sia



*Fig. 54 – Transetto in San Giovanni in Laterano. Particolare paraste nei piedritti in corrispondenza delle navate laterali (foto dell'A.)*

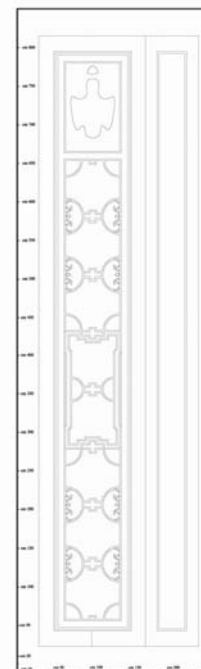
interessata da una ripartizione verticale in tre settori (*fig. 55*): la parte bassa ornata da un busto marmoreo, la parte centrale dominata dalla nicchia con la statuaria, la parte alta contraddistinta da un pannello con scena pittorica. Tale ripartizione influenza proprio la scomposizione in campi del fondo della parasta: il primo settore coincide, nella fattispecie, con il campo più basso, mentre la parte centrale della nicchia corrisponde a quattro campi – due rettangolari e due quadrati –, per finire con il settore superiore che è in relazione agli ultimi due campi della parasta. Tali correlazioni stabiliscono dunque rapporti stringenti nel tessuto figurativo che qualifica lo spazio architettonico, oltre ad esplicitare moduli generatori che sovrintendono al disegno delle tarsie.



*Dis. 5 – Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. Schema di sovrapposizione delle tarsie (dis. dell'A.)*



*Fig. 55 – Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. Particolare corrispondenza fra parasta e scansione superficie laterale (foto dell'A.)*



*Fig. 56. Cappella Gregoriana in San Pietro. Immagine e rilievo della parasta d'angolo (fig. e dis. dell'A.)*

Nel caso del fondo della parasta della cappella Gregoriana si assiste invece ad un procedimento diverso (*fig. 56*): l'insieme della specchiatura resta caratterizzata da un'unica soluzione marmorea, mentre i campi al suo interno sono individuati da un sottile listello bianco che definisce il settore alto in cui è allocato lo stemma pontificio e il settore



sottostante, più grande, in cui sono collocate le singole figurazioni. E ancora questa porzione è ulteriormente suddivisa in sottocampi sempre dal medesimo listello, secondo degli schemi precisi di alternanza fra figure di diversa geometria (due coppie di tre figure ad ottagono mistilineo si alternano ad una figura centrale pseudo-rettangolare incisa in mezzeria da semicerchi). Interessante è però analizzare la parete retrostante fra la parasta d'angolo e l'altare. In prossimità della parete di fondo dei grandi altari ad edicola, infatti, si rintraccia una scansione verticale per semplice sovrapposizione di rettangoli, arricchita però da una particolare variazione ritmica. La quale, appunto, deriva dallo stretto legame compositivo con la stessa parasta. Di quest'ultima riprende il ritmo e quindi le dimensioni delle singole componenti: si ha una prima successione di tre rettangoli uguali, mentre il quarto, più grande, riprende le dimensioni della figura che fa da baricentro alla composizione della parasta; il quinto rettangolo recupera poi la dimensione dei tre sottostanti, laddove l'ultimo assume per necessità dimensioni di risulta e minori rispetto a tutti gli altri. In definitiva, quindi, anche in presenza di una semplice scansione con sovrapposizione di forme uguali, si assiste a scelte compositive assai precise che tendono all'unificazione percettiva dell'intera composizione.

Ulteriore passaggio verso la complessità si effettua in quegli episodi in cui non vi è una suddivisione stretta in campi ben definiti. In questi casi, infatti, non avviene una scomposizione per settori successivi, ma le figure si sovrappongono, si intersecano, creando una figuratività unitaria. È il caso, ad esempio, del fondo della parasta della cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (*fig. 57*): le singole tarsie marmoree, più o meno complesse, si sovrappongono all'interno della specchiatura, questa volta non suddivisa precisamente in campi, costruendo e definendo, grazie all'inserimento in basso di una figura simile ad un piedistallo e in alto di una corona floreale, una forma che allude nella sua interezza ad un candelabro.

Analizzato quindi il livello delle singole tarsie marmoree e del rapporto fra ordine architettonico e suddivisione in campi, è bene passare ora ad indagare il terzo e ultimo livello di lettura

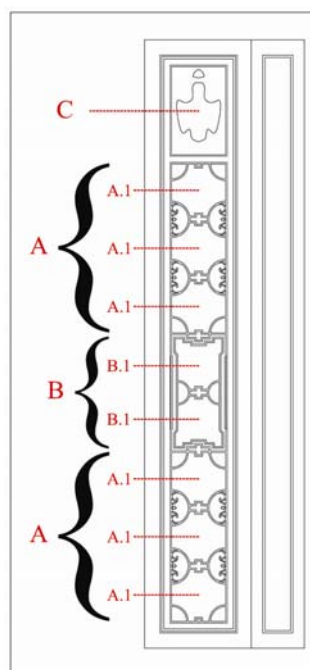


*Fig. 57 – Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva. Particolare della parasta (foto dell'A.)*

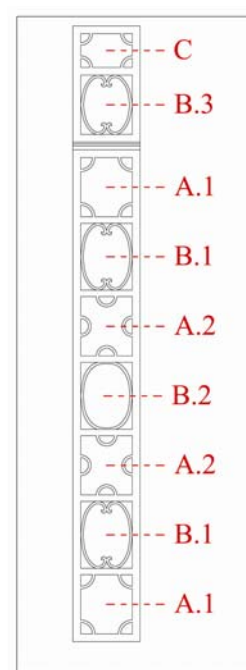


precedentemente annunciato: ovvero quello corrispondente alle regole e ai principi che ordinano l'unione di più forme all'interno di strutture figurative complesse. Così come abbiamo appena evidenziato, le figurazioni devono intendersi peraltro nei mutui rapporti con l'intelaiatura architettonica e con le sue relative componenti (superficie dei fondi e di componenti ordinative quali paraste, piedistalli, basamenti, ecc.). La prima opzione compositiva è senz'altro rappresentata dall'operazione di sovrapposizione pura di singole tarsie a disegno semplice o complesso, come nel caso della cappella Gregoriana in San Pietro (*fig. 32*). In prossimità della parete di fondo dei grandi altari ad edicola si rintraccia qui una scansione superficiale per semplice giustapposizione di rettangoli. Un caso leggermente diverso è invece rappresentato nelle paraste d'angolo sempre nella cappella Gregoriana (*dis. 6*), ove si evidenzia, invece, un rapporto di concatenazione, regolato dagli elementi a croce che legano fra loro non solo le singole figure all'interno dei moduli più grandi, ma che incatenano fra loro anche i moduli stessi.

Cosicché è possibile distinguere tre tipi generali di intarsi: un primo sommitale C, quasi un capitello, con lo stemma papale in rilievo, e due A e B, composti nella sequenza ABA che definisce la parte sottostante della parasta. Al loro interno i due sistemi A e B sono scanditi dalla compenetrazione di figure a disegno complesso. Il tratto A presenta la sovrapposizione di tre ottagoni mistilinei collegati da croci, con i lati obliqui inflessi, derivanti dall'intersezione di pelte. Il tratto B, invece, baricentro della composizione, è costituito da un rettangolo inciso in alto e in basso dai lati delle croci e si suddivide al suo interno in due figure mistilinee, grazie all'inserimento centrale di una croce e di due semicerchi ai lati.



*Dis. 6 – Schema di alternanza di moduli nella parasta della cappella Gregoriana in San Pietro (dis. dell'A.)*

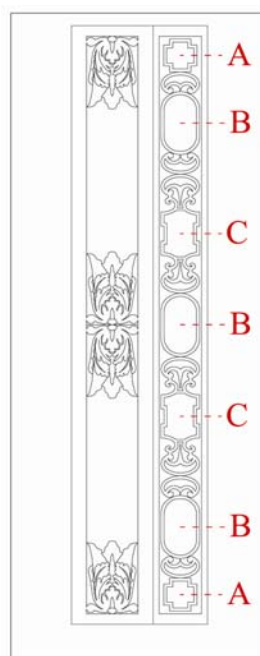


*Dis. 7 - Schema di alternanza di moduli nella parasta dell'altare centrale nella cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere (dis. dell'A.)*

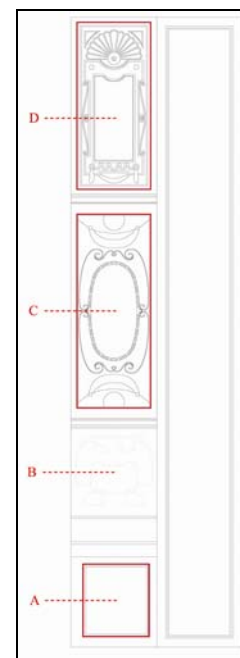
Ancora di semplice sovrapposizione si può parlare nel caso delle ribattute delle paraste dell'altare centrale della cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere (*dis. 7*). In questo caso è possibile riscontrare una successione di due moduli principali (A e B) che si alternano in un ritmo A-B-A-B-A-B-A, fino a quello che potrebbe essere considerato un capitello, articolato quest'ultimo con un modulo B e un modulo conclusivo più piccolo C (la figura al suo interno richiama comunque quelle presenti nei moduli A, solo ridotta). I moduli A e B sono stati poi distinti, per la loro diversa figuratività interna in sottoinsiemi (A1, A2, B1, B2, B3), per mettere in evidenza come l'elemento unico più semplice B2 (un ovale inserito all'interno di un rettangolo) rappresenti il baricentro e l'elemento che presiede alla simmetria della composizione, riferita al 'fusto' della parasta.

Caso per certi versi assimilabile al precedente è quello della parasta del piedritto d'accesso alla cappella degli Angeli al Gesù. In questo episodio la sovrapposizione avviene fra cinque figure poligonali, distinte in due moduli A e B, il primo, rettangolare, con ovale al centro e il secondo, quadrato, con stella a otto punte iscritta in un ottagono. Una composizione, quindi, assai statica, con il modulo centrale A che fa da baricentro all'intera composizione (*fig. 38*).

Anche per l'esempio, assai più articolato, delle paraste di ribattuta degli altari laterali nella cappella Olgiati nella chiesa di Santa Prassede si può parlare di sovrapposizione di figure complesse, anche se non vi è distinzione in campi (*dis. 8*). Le figure, infatti, sono inserite all'interno di un fondo unitario in marmo nero e sono profilate da marmo bianco che ne evidenzia i contorni. È possibile leggere una successione di figure – a croce (A), ovale allungato (B) e mistilinea (C) – che si alternano in una successione A-B-C-B-C-B-A, intervallate da figure curvilinee riconducibili alla pelta, poste in posizione orizzontale. L'intera composizione risulta perfettamente simmetrica



*Dis. 8 - Schema di alternanza di moduli nella parasta dell'altare laterale nella cappella Olgiati in Santa Prassede (dis. dell'A.)*



*Dis. 9 - Schema di alternanza di moduli nella parete laterale della cappella Caetani in Santa Pudenziana (dis. dell'A.)*

rispetto all'asse centrale, in corrispondenza della figura B, e ciò è sottolineato ancor più dall'ulteriore ribattuta a fianco. Questa, infatti, caratterizzata dalla presenza di quattro figure con foglie d'acanto disposte ai lati e al centro, contribuisce ad accentuare la simmetria rispetto all'asse orizzontale.

Anche nella cappella Caetani le regole compositive si affidano alla semplice sovrapposizione di forme, anche assai complesse. Così, ad esempio, nella porzione di parete fra l'altare laterale e la parasta vicina, la tripartizione canonica della parete si mantiene anche con nell'inserimento di tarsie marmoree indipendenti le une dalle altre (*dis. 9*). Esse, infatti, si sovrappongono semplicemente con uno schema chiaro: dall'elemento araldico dell'aquila in basso, eseguito a rilievo, sopra la specchiatura corrispondente ad un piedistallo, alle due figure più grandi, l'ovale allungato centrale, con volute, e la figura mistilinea sempre con volute di raccordo e conclusa da una figura sommitale simile ad una conchiglia.

Ancora di sovrapposizione semplice si può parlare nell'esempio delle paraste d'angolo della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, ove in particolare si assiste ad una sovrapposizione alternata di sette figure poligonali (rettangoli e quadrati) con una sequenza A-B-C-B-C-B-A (*dis. 5*). La figura B centrale, caratterizzata dalla presenza della stella a otto punte, fa da baricentro ed elemento di simmetria dell'intera composizione. È opportuno sottolineare inoltre come la figura all'interno del modulo A subisca, nella posizione sommitale, un arricchimento figurativo, con l'inserimento di un ovale centrale.

Ma se, come detto, nelle paraste d'angolo, seppur differenziate a seconda dei lati della croce greca del sacello, si ritrovano schemi compositivi dominati da semplici sovrapposizioni, così non è invece per le due paraste della parete di fondo. In esse, infatti, si introduce una variante che, nella parte alta, sostituisce l'elemento della croce greca, semplicemente iscritta in un quadrato, con una figura mistilinea assai più complessa, con al centro una croce, questa volta latina, in marmo rosso (*fig. 45*). Una figura che scardina però la semplice sovrapposizione in moduli rettangolari o quadrati e apre il campo a schemi compositivi dominati dalla compenetrazione di figure mistilinee.

Di compenetrazione di figure si può parlare, invece, per la composizione rintracciata nella parete del transetto in San Giovanni in Laterano (*fig. 58*), adiacente alla grande parasta con specchiatura in marmo verde antico. Questa è caratterizzata dalla compenetrazione di tre figure mistilinee sovrapposte; due delle quali, quella inferiore e quella superiore, possono

essere lette come due rettangoli incisi nei lati corti da due semicirconferenze (*dis.2.B1*), che divengono per la figura centrale, due dei lati curvilinei. La forma centrale, quindi, invade le altre due divenendo così dominante all'interno della composizione, anche grazie alla componente cromatica (marmo rosso antico) che interviene in modo determinante nel far risaltare ancor più la parte centrale.



*Fig. 58 – Transetto di San Giovanni in Laterano. Particolare decorazione parietale (foto dell'A.)*

#### 4. *La qualità dei rapporti cromatici: scelte compositive e aspetti percettivi*

Dopo aver discusso del ruolo assegnato ai marmi multicolori e aver indirizzato l'attenzione sulle figurazioni realizzate nelle tarsie, resta da affrontare quello che è un tema principe all'interno del fenomeno in esame, e cioè la questione cromatica in sé, rappresentata dalla scelta dei materiali impiegati e dagli effetti ricercati. Poiché se è lecito parlare delle manifestazioni artistiche di cui ci occupiamo come espressione della cultura del marmocolore<sup>31</sup>, è per il fatto che spetta proprio all'orchestrazione cromatica dispiegata il compito di riqualificare del tutto le varie componenti architettoniche negli spazi analizzati.

Certamente, come già più volte sottolineato, l'impiego assai diffuso dei marmi per arricchire importanti luoghi sacri non fu una novità assoluta del tardo-Cinquecento – basti pensare soltanto alla cappella Chigi in Santa Maria del Popolo di Raffaello, iniziata nel 1513 – ma ciò che si vuole qui evidenziare sono le peculiarità e l'estensione proprie del fenomeno, che ne caratterizzano i contorni e lo rendono assai riconoscibile.

È infatti inconfutabile come il colore rappresenti per le realizzazioni architettoniche tardo cinquecentesche un elemento espressivo primario, connotato da modalità nuove e con un'accentuazione fortissima, capace di raggiungere una concitata frammentazione.

Va pur sempre ribadito come, anche in relazione alle scelte cromatiche, vi sia stata una compartecipazione di responsabilità, da suddividere fra architetti, committenti e maestranze. D'altra parte bisogna considerare che, oltre alle sensibilità artistiche di architetti e maestranze, fossero in gioco le possibilità economiche della committenza, in base alle quali le opere potevano beneficiare di preziosi marmi policromi. L'approvvigionamento del materiale di rivestimento rappresentava, in effetti, una delle questioni più rilevanti nei cantieri intrapresi. Se le commissioni papali potevano attingere, infatti, in maniera copiosa dagli scavi in corso, recuperando e reimpiegando i marmi colorati più rari, così non era per le committenze di rango inferiore, che dovevano rintracciare i materiali sul mercato antiquario o affidarsi alle nuove estrazioni dalle cave in uso al tempo<sup>32</sup>. Da qui ne deriva come, tolte le volontà degli architetti e le pratiche delle maestranze coinvolte, fosse proprio nelle commesse papali – dalle cappelle in San Pietro, a quelle in Santa Maria Maggiore, per arrivare alla Confessione di San Pietro, sempre nella Basilica Vaticana – che si raggiunse l'apice del linguaggio policromo marmoreo, almeno dal punto di vista della varietà e della ricchezza dei materiali impiegati.

---

<sup>31</sup> BENEDETTI 1989, *passim*.

<sup>32</sup> Cfr. fra gli altri: DI CASTRO 1994; NAPOLEONE 2003.



Prima, comunque, di addentrarci nel discorso vanno poste alcune premesse al fine di non incorrere in possibili interpretazioni inadeguate. È ad esempio necessario evitare di proiettare, senza le dovute precauzioni, le nostre definizioni, concezioni e distinzioni attuali del colore sulle opere del periodo in questione<sup>33</sup>. Bisogna ricordare, infatti, come lo spettro e l'ordine spettrale dei colori risultino sconosciuti prima delle scoperte di Newton della seconda metà del XVII secolo, o ancora che l'articolazione tra colori fondamentali e colori complementari emerga sempre nel corso del XVII secolo, per poi definirsi solo nel XIX; così come l'opposizione fra colori caldi e colori freddi sia soltanto una pura convenzione, che si modifica in relazione alle epoche e alle società<sup>34</sup>. Convenzione che però, come vedremo, sarà utile per evidenziare e definire peculiarità di alcuni atteggiamenti compositivi quali cardini delle opere analizzate. Inoltre anche le classificazioni del cerchio cromatico, o le leggi della percezione e del contrasto simultaneo, sono concetti e scoperte piuttosto recenti, che con difficoltà, quindi, possono essere impiegati come metodi di analisi delle opere. Due colori giustapposti, che per noi potrebbero costituire una forte opposizione cromatica, in diverse epoche storiche equivarrebbero invece ad un contrasto relativamente debole. Nel Medioevo, ad esempio, l'accostamento fra rosso e verde, che agli occhi moderni produce un elevato contrasto, poteva addirittura rappresentare quasi un effetto monocromo<sup>35</sup>; e ancora il verde e il giallo che, al contrario, genera oggi un contrasto poco evidente, sempre nel Medioevo manifestava la maggiore opposizione possibile<sup>36</sup>.

Di fondamentale importanza, poi, nella percezione dei colori è senz'altro la luminosità degli spazi confinati. Bisogna infatti ricordare ancora come, in condizioni d'illuminazione molto ridotta, la percezione del colore svanisca quasi del tutto e aumenti progressivamente all'aumentare della luminosità. In particolar modo, se l'illuminazione cresce in maniera graduale, i primi colori che si rendono più visibili sono quelli che tendono al rosso; e solo in

<sup>33</sup> Il presente studio esula da questioni legate strettamente alle teorie dei colori. Queste, infatti, sin dagli studi di Newton in avanti, passando per Goethe, si sono succedute nel tentativo di comprendere appieno la natura di un fenomeno, quello del colore, che difficilmente può essere compreso univocamente. Basti tenere a mente come il fisico, il pittore, il chimico, lo psicologo, ciascuno dispone di una propria "teoria del colore". E, infatti, in relazione a questo, si può considerare il "colore" come un'oscillazione elettromagnetica, un pigmento, un elemento di espressione artistica, un'espressione di funzioni psicologiche, ecc. Pertanto per uno studio approfondito sulle questioni scientifiche legate al colore e alla sua percezione si rimanda, in particolare, ad alcuni testi fondamentali quali quelli di Rudolf Arnheim, Luigina De Grandis, Johannes Itten, Manlio Brusatin (ARNHEIM 1962; DE GRANDIS 1984; ITTEN 1992; BRUSATIN 1999).

<sup>34</sup> Un esempio su tutti potrebbe essere quello del blu considerato nel Medioevo, in tutta Europa, un colore caldo, in quanto colore dell'aria, talvolta anzi come il più caldo di tutti i colori, mentre in una visione attuale lo stesso colore verrebbe classificato certamente come un colore freddo (vd. fra gli altri PASTOUREAU, 2005, pp. 101-155).

<sup>35</sup> L'impiego dei colori rosso e verde negli abiti degli aristocratici era assai frequente (*Ibidem*, pp. 108-109).

<sup>36</sup> Il verde e il giallo si accoppiavano, ad esempio, nei vestiti dei 'pazzi', per evidenziarne simbolicamente la diversità e la riconoscibilità (*Ibidem*, p. 109).

condizioni di luce 'sufficiente' i colori si percepiranno in maniera dettagliata<sup>37</sup>. La conseguenza di tale fenomeno è che la percezione attuale degli ambienti oggetto di studio, pensati e realizzati con la presenza di sola luce naturale (finestre, lucernari o accessi dalle navate) e tutt'al più da ceri o lampade a olio, differisce da quella del passato, priva com'era di illuminazione più intensa, quale quella moderna artificiale (di varia natura: ad incandescenza, fluorescente ecc.). E infatti alcuni contrasti cromatici che oggi appaiono in vari casi poco significativi erano in realtà pensati per una visione diversa, in assenza, come detto, di luce artificiale. Basti pensare, ad esempio, alle cappelle del Gesù, povere di fonti di luce naturali e con l'illuminazione proveniente da finestre non molto luminose e dalla navata centrale: in queste realizzazioni si ritrovano delle figurazioni assai ricche e policrome, di cui però si comprende appieno la valenza cromatica proprio per la limitata luminosità degli ambienti. E sono proprio i marmi di tonalità tendente al rosso che emergono con particolare prevalenza, forse grazie anche, come detto, allo scarso livello di luminosità.

Inoltre va considerato il fenomeno fisiologico relativo all'automatismo, con il quale il cervello umano compie direttamente una serie di operazioni definite come 'compensazione del colore'. Operazioni per le quali un oggetto non viene giudicato e percepito solo di per se stesso, ma anche relativamente al colore di ciò che lo circonda e al colore che, in base alla nostra esperienza, ci aspettiamo che esso abbia<sup>38</sup>. Ad esempio, se prendiamo due specchiature formate entrambe da una grande lastra di marmo del medesimo colore rosso inserite in due cornici di marmo bianco, l'uno candido e l'altro opaco, difficilmente si avrà percezione della differenza di tonalità delle due cornici, se non al momento del raffronto diretto dei due elementi fra loro. Ciò è dovuto proprio alla percezione che l'occhio umano ha in relazione ad un fondo. E in effetti questo fenomeno è possibile riscontrarlo anche nelle realizzazioni di cui ci occupiamo, quando soprattutto siamo in presenza di un impiego di marmo bianco di differente tipologia. Nel caso, ad esempio, della cappella Gregoriana in San Pietro, il marmo che disegna e contorna gli elementi architettonici non è un bianco assoluto, ma un bianco ricco di venature, con tonalità differenti tendenti al grigio (quasi un cipollino). E ciò che ad un'analisi dettagliata emerge quindi con chiarezza, in un'osservazione d'insieme non affiora, lasciando invece il campo ad una lettura per contrasto cromatico fra il contorno 'bianco' e le tarsie marmoree interne riccamente policrome.

---

<sup>37</sup> La ragione di tale fenomeno è insita nella natura fisica della retina dell'occhio umano, ovvero in quella parte dell'occhio sensibile alla luce e che la trasforma in impulsi elettrici (PALAZZI 1995, pp. 10-11).

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 12.

Condizione che rimane immutata nell'analisi della policromia è che ai colori dei marmi impiegati, qualunque epoca venga presa in considerazione, si attribuisce una funzione, non solo simbolica, ma anche e soprattutto organizzatrice dello spazio<sup>39</sup>. Se, infatti, nel mondo romano la corrispondenza fra marmi impiegati, per tipologia, colore e rimandi simbolici era evidente – basti pensare al porfido rosso quale marmo associato alla figura dell'imperatore – altrettanto evidente era la scelta di localizzare nei punti preminenti della composizione proprio quei marmi che per colore, preziosità e rarità dovevano rappresentare i cardini della realizzazione. Costante, questa, che si mantenne attiva anche per tutto lo sviluppo del linguaggio marmoreo nel Medioevo, testimoniato ad esempio dal posizionamento in punti strategici delle cosiddette *rotae*. E, a maggior ragione nelle opere in esame, il colore è utilizzato non solo per classificare e gerarchizzare spazi e superfici, ma anche, come vedremo, per associare o opporre, per designare e disegnare ambiti specifici.

Fatte le dovute precisazioni, quindi, l'analisi è stata condotta al fine di evidenziare significati e valenze innovative, utilizzando in senso moderno i tre attributi propri del colore, ovvero tonalità, luminosità (o chiarezza) e intensità luminosa (o saturazione). Tutto ciò in stretta relazione con i rapporti cromatici che si vengono a creare, ovvero individuando contrasti e/o 'eguagliamenti' presenti nelle realizzazioni esaminate. E ancora decisiva risulta essere l'indagine riguardante i rapporti sussistenti fra forma e colore: precisando cioè in che termini di connessione/dipendenza stanno le figurazioni impiegate con le scelte cromatiche stesse.

Come ulteriore premessa all'analisi cromatica, va infine evidenziato come per i marmi impiegati, ad eccezione di alcuni bianchi statuari, del nero e di alcuni porfidi rossi, difficilmente si può parlare di tonalità pure. Spesso, infatti – tralasciando per il momento ogni osservazione relativa ai marmi cosiddetti brecciati, in cui il discorso diviene ancora più complesso – ci si deve riferire a marmi certamente colorati (verdi, rossi, gialli, ecc.), ma che di volta in volta possono presentare venature, striature o macchie più o meno accentuate, che ne qualificano l'immagine cromatica finale.

L'analisi prende l'avvio dall'individuazione di una caratteristica cromatica pressoché univoca in tutti gli episodi analizzati, ovvero quella dell'impiego del marmo bianco più o meno venato. Infatti, come sottolineato più volte, è proprio al bianco che viene attribuito il compito di 'disegnare' e ordinare l'architettura. E non solo, il marmo bianco, per lo più

---

<sup>39</sup> Cfr., fra gli altri: DE GRANDIS 1984; LUZZATTO, POMPAS 1988; BARASCH 1992; TRONCON 1993; FREDIANI 1995, SUN 1995; BRUSATIN 1999.

statuario, ma anche in alcuni casi il cipollino, lo si ritrova come materiale costitutivo dell'ordine architettonico, dalle basi, ai capitelli, all'architrave, alla cornice.

Per semplicità d'esposizione consideriamo l'esempio della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, rappresentativo per molti dei casi selezionati. Qui il marmo bianco viene impiegato, oltre che per la statuaria, in tutta l'organizzazione architettonica dell'intero sacello, sin dal basamento (fig. 59). Le



Fig. 59 – Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (foto dell'A.)

componenti dell'ordine vengono così risolte proprio dal bianco: basi, capitelli, architrave, cornice, e tutti quegli elementi che realizzano la scansione tripartita dei fondi delle superfici. Tuttavia connotativa è la condizione che si manifesta nelle paraste e nelle semiparaste, oltre che in alcune parti dell'ordine architettonico dei monumenti funebri, come i piedistalli. In questo caso, infatti, il marmo bianco diminuisce fino all'estremo la sua valenza originaria, divenendo soltanto una cornice, entro cui s'inseriscono le parti colorate della composizione. Le paraste, o semiparaste, vengono così ad essere scomposte al loro interno da policrome figurazioni, o da specchiature monocrome, che tendono a smaterializzare proprio le componenti primarie nella scansione ordinativa dello spazio. E la profilatura bianca diviene così l'unico elemento compositivo che sottolinea e individua ciò che rimane dell'immagine tettonica.

In molti casi ancora il bianco è possibile rintracciarlo come listello che disegna e conferma le singole tarsie marmoree. Le figure acquistano così ulteriore significatività all'interno della composizione, assumendo quasi un aspetto a rilievo rispetto ai fondi. È il caso, ad esempio, del fondo della parasta di ribattuta dell'altare della cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere, dove è proprio il marmo bianco che traccia, in una prima fase e con uno spessore pari a circa 5 cm., la scansione in figure sovrapposte dell'intera superficie, per poi evidenziare all'interno delle stesse tarsie, ogni conformazione successiva (fig. 60). D'altra parte raramente si assiste all'impiego del marmo bianco come materiale costituente il riempimento delle figurazioni, per il quale si preferiscono invece marmi dalle colorazioni più decise e variegate. Solo in un caso è stato possibile rintracciare il marmo bianco adoperato

come campitura delle singole tarsie: è l'episodio della parasta di ribattuta degli altari laterali nella cappella Olgiati in Santa Prassede in cui, su uno sfondo totalmente nero, sono presenti quattro intarsi di foglie d'acanto bianche, che emergono fortemente, per contrasto cromatico, nella composizione (fig. 61). Spesso, ancora, il bianco viene adoperato, oltre che per la statuaria, per conferire un appropriato risalto a stemmi araldici e targhe commemorative: fra i tanti episodi significativi si può ricordare, ad esempio, lo stemma dell'aquila con drappo giallo, presente sulle pareti laterali della cappella Caetani in Santa Pudenziana (fig. 62).



Fig. 60 – Cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere. Particolare elemento di ribattuta della parasta dell'altare principale (foto dell'A.)



Fig. 61 – Cappella Olgiati in Santa Prassede. Particolare parasta dell'altare laterale (foto dell'A.)



Fig. 62 – Cappella Caetani in Santa Pudenziana. Particolare stemma araldico con aquila e drappo giallo (foto dell'A.)

Se al bianco viene associato – caso per caso, e anche in maniera combinata – un valore ‘costruttivo’, disegnativo e di evidenziazione, per il suo opposto naturale, il nero, possono farsi invece considerazioni molto diverse. Il ricorso al nero raggiunge innanzitutto un'estensione molto contenuta. Esso viene impiegato, ad esempio, soltanto per sottolineare ed enfatizzare, ancor più, il disegno delle singole tarsie marmoree. È con il nero, infatti, inserito come fasciatura delle singole figure, che le forme acquisiscono risalto e profondità. E il nero si rileva, inoltre, in alcuni episodi, impiegato solo in figurazioni decisive della composizione, proprio nella volontà precisa di voler focalizzare l'attenzione dell'osservatore su singole rappresentazioni all'interno del disegno complessivo. È il caso, ad esempio, delle tarsie



presenti nei fondi della parasta della cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva, in cui Maderno impiegò una fasciatura di marmo nero, sempre a contrasto con la listellatura bianca, nel tentativo di far emergere e risaltare ancor più le forme utilizzate (fig. 63).

Espediente ripreso, poi, anche nell'assai più tarda Confessione di San Pietro nella basilica Vaticana, seppur con accenti diversi: in questo episodio la profilatura nera sottolinea solo alcuni e precisi elementi, come le specchiature a semplice riquadratura o elementi semicircolari. E ciò a testimonianza, forse, di una semplificazione di scelte cromatiche, nel tentativo di far emergere gli elementi effettivamente notevoli della



Fig. 63 – Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva. Particolare rivestimento marmoreo parete sinistra (foto dell'A.)

composizione, ovvero i simboli legati alla religiosità del luogo e all'araldica papale.

Passando, invece, ad esaminare le diverse tonalità presenti nelle varie opere, si può rilevare come per le specchiature e le figurazioni vere e proprie si siano preferiti marmi con una ricca varietà di toni cromatici: si va, infatti, da marmi come gli alabastrini (*a pecorella*, *cotognino*, *listato*, *fiorito* ecc.), a marmi cosiddetti 'mischii', ovvero segnati da vibranti chiazze cromatiche, come il *verde* il *rosso* e il *giallo antico*, il *broccatello di Spagna*, l'*africano*, il *semesanto*, il *pavonazetto*, fino a pietre con gradi di chiarezza assai basse e cupi come i porfidi rossi e grigi. E grande risalto è attribuito, in pressoché tutte le realizzazioni, proprio ai contrasti cromatici fra tonalità diverse. Contrasti che possono essere di natura prettamente chiaroscurale, ossia giocati su tonalità in cui prevalgono, alternativamente, gradi di chiarezza diversi, o riferirsi a connessioni fra colori caldi e freddi, o ancora essere originati da compresenza di colori puri o colori complementari. Tutti contrasti che, di volta in volta, prevalgono all'interno della composizione caratterizzandone l'aspetto percettivo complessivo e facendo quindi d'ogni singolo episodio assolutamente un *unicum*.

Di contrasti chiaroscurali si ha modo di parlare quando all'interno della composizione si ritrovano a dialogare tonalità uguali ma con caratteristiche di chiarezza differenti, o quando anche tonalità diverse possiedono una netta differenziazione di chiarezza. È il caso, ad esempio, nel fondo della parasta di ribattuta dell'altare della cappella Altemps in Santa Maria

in Trastevere, in cui marmi 'mischì' tendenti al rosso, assai venati, si sovrappongono nelle figure a marmi tendenti al giallo (*giallo antico* e *alabastro listato*) (fig. 60).

Certamente di notevole significato è poi l'individuazione dei contrasti cromatici fra colori caldi e colori freddi, soprattutto in riferimento alla prevalenza degli uni sugli altri. Infatti, come studi importanti hanno avuto modo di evidenziare<sup>40</sup>, le tonalità cosiddette calde rimandano all'osservatore una sensazione percettiva di accoglienza, di avvicinamento, mentre i freddi, di contro, restituiscono emozioni di allontanamento, di distacco. Se analizziamo, ad esempio, in questo senso, l'episodio della cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva è possibile rilevare come un netta predominanza di tonalità calde, rappresentate da marmi quali *brecce rosse*, *alabastri*, *broccatello*, *cipollino rosso* e altri ancora, induce nell'osservatore un senso di invito, di accoglienza. Un bilanciamento fra tonalità calde e fredde è invece riscontrabile nel caso della cappella Caetani in Santa Pudenziana. L'alternanza di toni caldi – quali il giallo (*giallo antico* e *alabastro listato*), utilizzati per le paraste e il fregio, e alcuni 'mischì' tendenti al rosso, impiegati per le specchiature e le molte figurazioni (*breccia policroma dei Caetani*) – e toni freddi – come il verde (*verde antico*) di colonne e paraste e alcuni grigi (*breccia di Aleppo* e *bigio antico*) – offre all'osservatore da un lato una lettura d'insieme armoniosa e unitaria, dall'altro la possibilità di letture diverse, specifiche e parziali. Come nel caso, ad esempio, delle paraste relative allo spazio dell'altare e dell'accesso

trattate con tonalità appunto calde (*alabastro listato*), mentre quelle accoppiate, che scandiscono gli ambiti delle superfici laterali, contengono specchiature monocromatiche verdi (*verde antico*). Il tutto nel chiaro tentativo di focalizzare l'attenzione sin da subito verso il punto centrale della composizione, ovvero l'altare,



Fig. 64 – Cappella Caetani in Santa Pudenziana (foto dell'A.)

rivolgendo invece in un secondo momento lo sguardo verso i monumenti funebri laterali (fig. 65).

Rintracciabili sono poi i contrasti cromatici basati sull'alternanza di colori puri, come giallo e rosso, o fra colori complementari, quali rosso e verde. In realtà, proprio l'impiego di colori complementari, se ad una prima analisi potrebbe apparire assolutamente connotato da forti

<sup>40</sup> Vd, fra gli altri: ARNHEIM 2007, pp. 300-302.

contrasti, è stato riconosciuto invece, in base agli studi scientifici sul colore, come rappresenti uno degli accostamenti armonici per eccellenza<sup>41</sup>. Il rosso e il verde, ad esempio, sono le due tonalità accoppiate che si rintracciano più frequentemente nei nostri episodi. Non a caso in realtà l'accoppiamento di queste due tonalità era alla base anche del linguaggio policromo medievale. Molti dei rivestimenti marmorei fecero largo uso, soprattutto nella tradizione romana cosmatesca, di questi due colori accoppiati con l'aggiunta del giallo e raramente di altri colori. Interessante, in questo senso, è il caso della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, ove all'alta fascia sommitale del fregio, in *verde antico*, fanno da riscontro le coppie di paraste d'angolo in broccatello rosso, che scandiscono lo spazio cruciforme (fig. 7).



Fig. 65 – Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (foto dell'A.)

La dialettica fra rosso e verde continua poi fra le paraste e le semiparaste di ribattuta, in *verde antico*. Mentre nei monumenti funebri il rapporto si riconduce nuovamente all'alternanza fra tonalità calde del fregio (*alabastro listato*) e dei piedistalli (*alabastro cotognino*) e toni freddi delle colonne (*verde antico*). Un'alternanza costante quindi di tonalità complementari (il rosso e il verde) e di calde e fredde che qualificano e arricchiscono la plasticità dello spazio architettonico.

<sup>41</sup> Gli studi svolti sulla percezione visiva hanno dimostrato che ogni colore necessita di un altro per equilibrarsi. Infatti, se osserviamo per un intervallo di tempo un rettangolo di colore rosso, noteremo che una volta chiusi gli occhi, ci apparirà un rettangolo di colore verde. Questo fenomeno è spiegato dal fatto che il verde è il complementare del rosso e quindi l'occhio umano cerca di stabilire equilibrio configurando il colore mancante. Osservando un rettangolo grigio invece, il nostro occhio non avrà alcuna necessità di cercare equilibrio. Esso, infatti, rappresenta lo stato d'equilibrio del nostro sistema ottico e si ottiene mescolando due colori complementari o i tre colori primari, oppure il bianco e il nero. I colori che mescolati non producono grigio sono definiti espressivi o disarmonici (Cfr. fra gli altri: ARNHEIM 2007; ROCCHI COOPMANS DE YOLDI 1996).



Assai presenti sono poi quelle combinazioni di tonalità che tendono al cosiddetto 'eguagliamento', ossia quel principio di accostamento di tonalità assai simili che tendono ad uniformare la composizione. È il caso, ad esempio, del piccolo sacello di San Filippo Neri, nella chiesa di Santa Maria in Vallicella, in cui l'impiego di marmi 'mischì' con tonalità che vanno dal giallo (*giallo antico*) al rosso (*broccatello*, *breccia rossa*, *rosso antico*), offre uno spazio tendenzialmente uniforme. Solo il bianco, a cui si attribuisce il ruolo di scansione e gestione del disegno ordinativo, e il nero, impiegato per la sottolineatura di forme preminenti della composizione, sembrano allontanarsi dall'eguagliamento complessivo – da cui si distaccano anche i piccoli inserti in pietre dure che caratterizzano alcune figurazioni (fig. 66).

Spesso, poi, sono proprio i rapporti che si vengono a creare fra contrasti cromatici ed *eguagliamento* che qualificano le singole realizzazioni. Se consideriamo, ad esempio, i fondi della parasta d'accesso della cappella degli Angeli al Gesù (fig. 67) è possibile accorgersi come proprio il sapiente utilizzo di tonalità diverse offra all'osservatore una percezione precisa della composizione. Se soffermiamo la nostra attenzione, infatti, sulle due tarsie con al centro la stella a otto punte è possibile rilevare come dal giallo saturo dell'interno della stella, si passi, tramite un listello rosso, al giallo con una saturazione minore del primo sfondo, per poi avere nei quattro angoli un marmo di colore verde, intervallato da un ulteriore listello rosso. Ecco quindi che, grazie a tale fase di *eguagliamento* prima, fra tonalità uguali (gialli) e

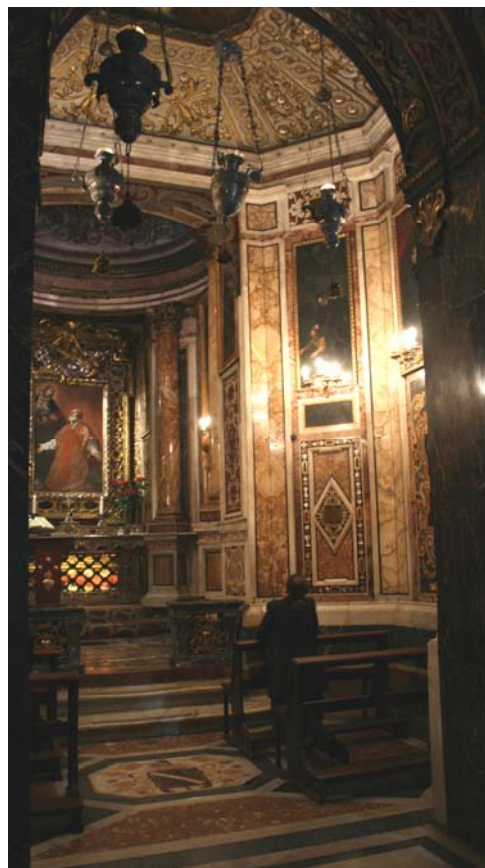


Fig. 66 – Cappella di San Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella (foto dell'A.)



Fig. 67 – Cappella degli Angeli al Gesù. Particolare della parasta (foto dell'A.)

diverse (rossi), e di contrasto cromatico poi fra colori complementari (rosso e verde), la figura dell'ottagono sembra emergere rispetto ad uno sfondo verde. Sfondo che non a caso si ritrova anche nelle restanti tre tarsie che completano l'intero sviluppo della parasta.

Sempre di legame/contrasto fra colori complementari è possibile parlare nel caso della croce greca inserita all'interno del fondo della parasta d'angolo della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (*fig. 68*). Essa, infatti, sembra risaltare all'interno dell'intera composizione verticale in particolar modo, proprio grazie al rapporto fra le due tonalità complementari (rosso e verde) che ne accentuano la presenza e la riconoscibilità; anche gli altri due simboli, religioso e araldico, della croce a otto punte e dei monti chigiani, grazie all'impiego di tonalità vicine (rosso e giallo), ma dominate da un contrasto chiaroscurale forte fra il rosso cupo del fondo e il giallo acceso della figura centrale, ottengono lo stesso effetto di contrasto cromatico, che ne fa risaltare il contenuto rispetto alle ulteriori tarsie marmoree.

Molte, come visto, sono le tendenze che possono rileggersi in diversi episodi, e ciò a dimostrazione di atteggiamenti condivisi da architetti e maestranze specializzate. La riconoscibilità di queste opere passa, infatti, proprio dall'impiego costante di accostamenti e accordi cromatici. Non vi sono preferenze specifiche per questo o quel materiale, anche se si preferiva utilizzare, per le grandi lastre, dei marmi assai variegati (macchiati o rigati) che conferivano un'immagine pittorica alla composizione. Largo uso venne fatto, ad esempio, dell'alabastro in tutte le sue varie versioni, proprio per la sua ricchezza di variazioni cromatiche. In particolare, in alcuni pannelli decorativi per la Confessione di San Pietro, Maderno impiegò l'alabastro, montato a macchia aperta, proprio per far emergere la figuratività e l'espressività del materiale stesso. Sempre Maderno nelle sue opere non prescindeva mai dal disegnare in maniera precisa, tramite il bianco, i grandi pannelli policromi (verdi, grigi, gialli listati ecc.). Basti vedere, sempre nella Confessione di San Pietro, tutte le figurazioni più importanti, in marmi mischi, verdi e alabastri: esse vengono sempre evidenziate da listellature e fasciature, che ne aumentano il rilievo.

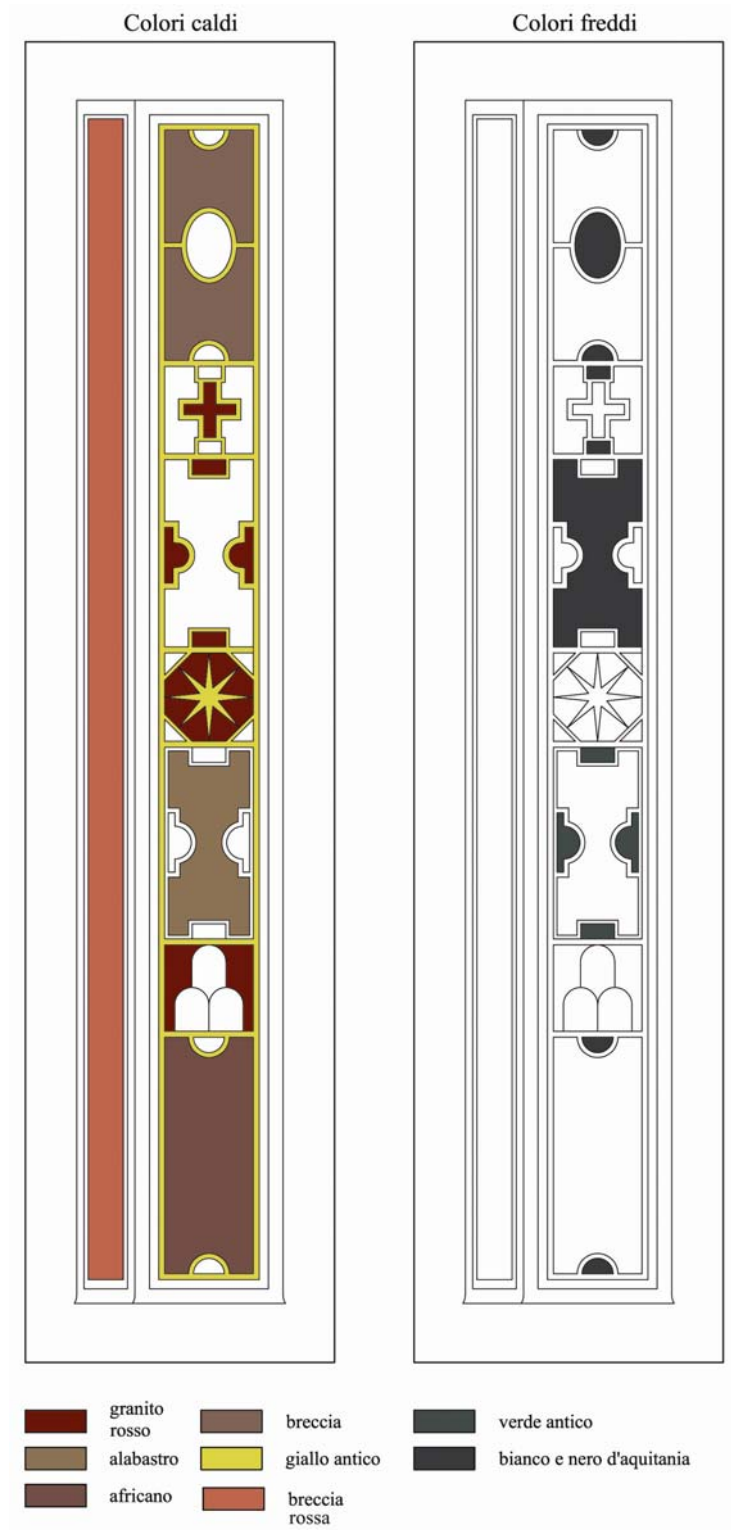
In riferimento ancora al contrasto fra tonalità calde e fredde risulta abbastanza evidente come l'atteggiamento predominante era senz'altro quello di privilegiare le prime. Nella Gregoriana, infatti, (modello per le cappelle successive), Giacomo Della Porta impiegò a



*Fig. 68 – Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (foto dell'A.)*



profusione proprio marmi gialli, rossi o rossastri e bruni (*dis. 10*). E così anche nei successivi episodi, sia di modesta che di elevata entità, si preferì sempre far ricorso a predominanze di tonalità calde (*dis. 11*).



*Dis. 10 – Rapporti Cromatici nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (dis. dell'A.)*



*Dis. 11 – Cappella di Santa Maria di Loreto in Sant’Onofrio al Gianicolo. Particolare del basamento nella zona d’accesso (foto e dis. dell’A.)*

### 5. *Valutazioni conclusive*

A conclusione di questo percorso di indagine, diviene fondamentale chiarire quali furono gli apporti decisivi e innovativi che il linguaggio architettonico-decorativo, legato indissolubilmente ai marmi policromi, produsse nella cultura architettonica tardo cinquecentesca e primo seicentesca.

Come già rilevato in precedenza, è bene ricordare come queste opere nascano certamente in un contesto architettonico assai ricco e variegato e in continuo mutamento – specchio di una società anch'essa piena di conflitti e contraddizioni, dopo la grande stagione post-conciliare – e quale frutto della compartecipazione di molteplici personalità del mondo artistico, provenienti da diversi contesti artistici e culturali della penisola. È proprio questa pluralità di personaggi coinvolti in un processo artistico, sostanzialmente omogeneo, a far riflettere sulla natura spesso univoca dei riferimenti utilizzati. Riferimenti questi, in prima istanza, legati certamente alle architetture dei primi anni del Cinquecento e della grande stagione dei maestri quattrocenteschi. Non a caso molti degli elementi spaziali e architettonici legati sia alle conformazioni planimetriche che alla definizione delle superfici sembrano direttamente riferirsi appunto a episodi dell'architettura quattro-cinquecentesca<sup>41</sup>.

Per esempio, la tendenza ad adoperare un elemento dell'ordine architettonico, come la parasta, quale campo di un possibile tessuto decorativo non è certamente una novità assoluta di questo linguaggio. Effettivamente, tale circostanza, se in parte può essere rintracciabile già nell'architettura romana antica e tardo antica, soprattutto in realizzazioni di notevole impatto simbolico, come ad esempio l'*Ara Pacis*<sup>42</sup>, o la più volte segnalata *Domus* fuori porta marina ad Ostia, è soprattutto con la ripresa del linguaggio 'classico', nel Quattrocento, che divenne sempre più presente. A cominciare, in special modo, proprio in ambito lombardo, dal quale molti dei nostri interpreti giunsero (Domenico Fontana, Carlo Maderno, Giovan Battista Della Porta ecc.); esempi eloquenti possono essere considerati la sacrestia di Santa Maria presso San Satiro a Milano o la Santa Maria Incoronata a Lodi, in cui le paraste d'angolo vennero trattate con stucchi a motivi naturalistici<sup>43</sup>. A Roma è forse grazie prima a Bramante

<sup>41</sup> Basti pensare alla cappella Sistina di Domenico Fontana, il cui impianto a croce greca ricorda molto da vicino vari esempi quattrocenteschi e cinquecenteschi, fra i quali la chiesa di San Biagio a Montepulciano di Antonio da Sangallo il Vecchio (HEYDENREICH, LOTZ 1974).

<sup>42</sup> I recenti studi sull'*Ara Pacis* propongono la presenza di finiture colorate sull'intera superficie dell'opera ed in particolare, per le paraste, propongono un diverso trattamento cromatico fra il blu del fondo e le dorature degli elementi in stucco (del convegno "*I colori di Augusto. Incontro internazionale sulla policromia dei monumenti antichi*" svoltosi a Roma l'11 marzo 2009 si attende la pubblicazione degli atti).

<sup>43</sup> Vd., fra gli altri, GIORDANO 1998.

e poi a Raffaello che questo tipo di decorazione prese piede. Basti pensare alle Logge del Vaticano o a quelle di Villa Madama di Raffaello, nelle quali ricchissime figurazioni naturalistiche, intervallate da regolari forme geometriche, tutte in bassorilievo, scandiscono verticalmente le paraste (*fig. 69*).

Ma è proprio nella seconda metà del Cinquecento che questo linguaggio si diffonderà a Roma e da qui negli altri centri, impiegando come materiale preferito proprio il marmo policromo. La parasta, come suggeriscono sia Portoghesi<sup>44</sup> che Bellini<sup>45</sup>, sembra assumere le caratteristiche di un paramento sacro, con la trasmutazione delle immagini figurative e geometriche da tessuto a marmo policromo.

Anche l'elemento ordinativo del fregio, più volte impiegato nei nostri episodi come un'unica fascia monocromatica che lega insieme l'intera composizione, pare debba riferirsi direttamente sia al fondamentale esempio del Pantheon, in cui proprio un'unica fascia in porfido rosso è inserita nell'alta trabeazione che serra la circonferenza dell'aula, sia ad episodi cinquecenteschi. Tale elemento architettonico-figurativo si ritrova infatti in vari altri episodi dell'architettura romana, fra cui ad esempio nel michelangiolesco rifacimento della chiesa di Santa Maria degli Angeli.

Per la scelta figurativa legata alle tarsie marmoree sembrano esserci da una parte legami indissolubili con la tradizione passata, mentre dall'altra si assiste ad una spinta innovatrice verso forme e tipologie del tutto originali. Indubbi sono i riferimenti al mondo antico e tardo antico: molte delle figure rilevate hanno un diretto riscontro con tipologie figurative già impiegate in esempi antichi. Due casi per tutti potrebbero essere rappresentati dai rivestimenti parietali della basilica di Giunio Basso<sup>46</sup> a Roma e della *Domus* fuori di Porta Marina a Ostia. Si può inoltre segnalare una ripresa della concezione di Leon Battista Alberti che indicava, seguendo l'esempio euclideo, la retta, l'angolo retto, il cerchio e le sue



*Fig. 69 – Logge di Villa Madama*

<sup>44</sup> PORTOGHESI 1966, p. 83.

<sup>45</sup> BELLINI 2002, pp. 337-338.

<sup>46</sup> Il rivestimento parietale è arrivato sino a noi solo in parte conservato, ma fortunatamente ne conosciamo l'intera composizione grazie ai disegni d'architettura della bottega di Giuliano da Sangallo (S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985).

parti, il triangolo, il rettangolo, il rombo e molte altre figure, quali basi del disegno<sup>47</sup>. L'unione, quindi, di tradizione e innovazione ha condotto gli interpreti del tardo Cinquecento a non abbandonare i capisaldi della figuratività 'classica', bensì ad affiancare ad essa delle soluzioni via via sempre più articolate. Le figure complesse di derivazione geometrica divennero la caratteristica più comune di queste realizzazioni e si mantennero in auge anche per lungo corso del Seicento. Un esempio è dato dal monumento funebre di Alessandro VII di Bernini in San Pietro, in cui visibili sono, nelle paraste laterali, forme e figure proprie del linguaggio tardo cinquecentesco.

Sulle tematiche relative agli accordi cromatici invece la sperimentazione tardo cinquecentesca divenne incontrollata. Difficile è richiamare direttamente dei riferimenti; abbandonati definitivamente i rapporti cromatici cari alla tradizione dei marmorari romani, giocati essenzialmente sull'accostamento al bianco di verde, rosso e giallo, i protagonisti del fenomeno artistico indagato, pur tenendo presenti alcuni accordi cromatici ormai consolidatisi (come il rapporto fra rosso e verde), si affidarono ad una continua e incessante sperimentazione. Le potenzialità infinite dei marmi archeologici, affiancati ai marmi di nuova estrazione, permisero di creare nuove e multiple combinazioni cromatiche. Per le lastre centrali dei grandi pannelli decorativi, ad esempio, s'impiegarono indistintamente sia tonalità chiare e calde come gli alabastri (cotognino, fiorito ecc.), i rossi antichi, la portasanta, ma anche marmi tendenzialmente scuri come le breccie brune, l'africano, i serpentini. Il tutto in un continuo gioco d'alternanza. Dove, per questioni economiche, i committenti non poterono affidarsi ai preziosi marmi policromi, subentrarono nella composizione decorativa tutti quei materiali (stucchi dorati, metalli, pitture ad affresco o su tavole ecc.) che in diverso modo contribuirono anch'essi all'immagine ultima di ogni singolo episodio.

Un insieme, quindi, fortemente policromo che corrisponde ad una visione decisamente frammentata della superficie architettonica. Frammentazione che si traduce in una lettura dello spazio architettonico non più univoco, in cui le partizioni dell'ordine perdono, in qualche modo, il loro ruolo di scansione e gestione dello spazio, lasciando al colore e alle sue continue mutazioni il segno distintivo di queste realizzazioni. Tuttavia, tale esasperazione cromatica sembra attenuarsi negli ultimi anni di sperimentazione (primi decenni del Seicento), coincidente ad esempio con il caso della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore. Qui, infatti, gli elementi ordinativi cominciano a riprendere la loro natura

---

<sup>47</sup> Sulle questioni legate a Leon Battista Alberti si veda fra gli altri: BURNS 1998; BENTIVOGLIO 2005.



regolatrice, mentre solo gli elementi notevoli della composizione restano permeati da quel sentimento cromatico così amplificato. Un passo, quindi, verso la semplificazione e il ridimensionamento di alcune qualità specifiche contrapposto ancora all'enfatizzazione di altre.

E ancora è bene evidenziare come molte di queste realizzazioni, in particolare quelle più tarde, sembrano avere già in nuce quelle caratteristiche d'interconnessione fra l'architettura (spazio, superfici, luce ecc.), arti figurative (scultura e pittura) e altre forme d'arte (teatro e musica, ad esempio) che diverrà la cifra stilistica delle opere del pieno barocco romano.

## IV. L'ANALISI DELLE TECNICHE DI ESECUZIONE DELLE SUPERFICI POLICROME

### 1. *Ruoli e competenze. Architetti e maestranze*

Prima di addentrarci nell'indagine sugli aspetti tecnici della questione, è opportuno evidenziare ruoli e competenze delle varie figure coinvolte nel processo ideativo e successivamente costruttivo. Se, infatti, il ruolo degli architetti e delle committenze appare quasi sempre ben delineato dalla storiografia, non sempre la stessa cosa si può dire per quanto riguarda le maestranze. Le quali, suddivise in varie categorie (marmorari, scalpellini, scultori, muratori ecc.), occupavano un posto determinante non soltanto nella fase di realizzazione delle opere ma anche, e in varia misura, nello stesso processo ideativo. In molti casi i committenti si rivolgevano direttamente ai maestri marmorari, veri e propri artisti, commissionando direttamente i rivestimenti marmorei per le loro realizzazioni. Infatti, il sodalizio dei marmorari romani, istituito ufficialmente solo nel 1406<sup>1</sup>, ma attivo probabilmente già dal secolo precedente, rappresentava un riferimento importante per l'intero ambiente artistico romano della fine del Cinquecento<sup>2</sup>. I documenti esistenti nell'archivio storico dei marmorari romani, conservato presso l'Accademia di San Luca<sup>3</sup>, permettono di conoscere come questi fossero organizzati secondo norme statutarie ben definite<sup>4</sup>. In esse si individuavano con precisione i profili professionali dei singoli componenti, dal momento che vi era espressamente indicata la distinzione fra maestri, lavoratori e garzoni (queste ultime due categorie non facevano direttamente parte della

<sup>1</sup> ~~La data del 1406 corrisponde alla~~ stesura del primo Statuto. In esso sono riportate le successive aggiunte, le conferme del Senatore e dei Conservatori, le registrazioni notarili delle adunanze, con l'elenco dei maestri partecipanti, nonché decreti e sentenze e la copia del breve di approvazione di Clemente VIII Aldobrandini del 29 gennaio 1603 (LEONARDO 1997, pp. 269-299).

<sup>2</sup> Molti erano gli architetti, fra cui gli stessi Giacomo Della Porta e Carlo Maderno, che comparivano negli elenchi dell'associazione fin dall'inizio della costituzione della stessa e per tutta la sua prolungata esistenza (DI CASTRO 1994, p. 11).

<sup>3</sup> Il riordino e l'inventario dell'archivio dell'Università dei Marmorari, fondo custodito presso l'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, è stato eseguito agli inizi degli anni Novanta a cura della Soprintendenza Archivistica per il Lazio (KOLEGA 1992, pp. 508-568).

<sup>4</sup> Nel testo di Alberto Di Castro vengono precisate le vicissitudini dell'Università nel corso del Cinquecento fino alla costituzione, con relativo statuto, da parte dell'Università stessa della Compagnia dei Santi Quattro Coronati nel 1597, approvata da Clemente VIII l'anno precedente (DI CASTRO 1994, p. 11).

congregazione, ma erano tenute a contribuire al sostentamento della stessa)<sup>5</sup>. Scorrendo il regolamento è stato possibile, inoltre, individuare una norma direttamente correlata proprio al reperimento e alla lavorazione dei marmi antichi. In essa veniva segnalato quale doveva essere l'atteggiamento dei membri del sodalizio in materia di salvaguardia dei monumenti e delle antichità romane. Si chiariva come fosse severamente vietato danneggiare le lapidi della città o rivenderle a muratori o forestieri e “andare a rompere alcun pezzo de marmoro ne per rasone di far calcina o alcuno fondamento da incomenzando cun alcuna persona ala pena de cinque libre per ciascuno giorno”<sup>6</sup>. D'assoluto interesse appaiono, poi, i vari elenchi degli associati, riportati nelle aggiunte statutarie, che precisano non solo nomi e cognomi dei vari iscritti, ma anche ruoli esecutivi (scultori o scalpellini) e luogo di origine<sup>7</sup>. E in relazione proprio alla provenienza, se scorrendo l'elenco degli associati presenti nella congregazione nel 1534 si rintraccia una preminenza della matrice toscana, gli elenchi dei maestri dell'ultimo Cinquecento e dei primi anni del Seicento rivelano invece un netto predominio di esponenti lombardi e ticinesi (Silla Longhi, Giovan Battista Della Porta, Ambrogio Buonvicino e altri ancora)<sup>8</sup>, fatto, questo, che produce evidenti ricadute nella produzione tecnico-artistica romana del tempo<sup>9</sup>. Non a caso, ad esempio, nel cantiere per la cappella Sistina in Santa Maria Maggiore il ticinese Domenico Fontana affidò i lavori a personaggi a lui legati da vincoli di corregionalità, se non, qualche volta, anche di parentela<sup>10</sup>.

In riferimento all'individuazione di responsabilità e competenze delle varie figure all'interno dei cantieri delle singole opere, l'indagine documentale ha fatto emergere varie

<sup>5</sup> Nell'archivio dei marmorari romani si conservano tutti gli atti relativi al sodalizio. I documenti presenti, come era ipotizzabile, non si riferiscono specificatamente alle opere e alle commesse dei singoli appartenenti alla corporazione, trattando essenzialmente dell'organizzazione interna e del funzionamento della congregazione.

<sup>6</sup> Come molta della storiografia ha dimostrato, dubbia resta l'applicazione di tale disposizione. Infatti i marmorari romani erano famosi, oltre che come scalpellini, anche come mercanti di materiale architettonico di spoglio e in particolare di marmi antichi (cfr. fra gli altri: LANCIANI 1902; GNOLI 1971; EMILIANI 1978; KRAUTHEIMER 1981).

<sup>7</sup> Archivio Marmorari (AM), Libri del Camerlengo, 6, b. 111. Questo documento riporta il resoconto dell'assemblea tenutasi il 30 maggio del 1604 dove «si fa nota di tutti li maestri tanto di quadro quanto di scultura che oggi si ritrovano...». In tale documento appaiono nell'elenco 108 iscritti suddivisi per nome, cognome, specializzazione e provenienza.

<sup>8</sup> LEONARDO 1997, pp. 277-283.

<sup>9</sup> Per approfondire il tema legato alle maestranze lombarde a Roma fra Cinquecento e Seicento si rimanda a testi di Margherita Fratarcangeli e Gianluigi Lerza e al testo più generale di Nicoletta Marconi sui cantieri fra Cinquecento e Seicento a Roma (FRATARCANGELI 2003; FRATARCANGELI, LERZA 2009; MARCONI 2004).

<sup>10</sup> È il caso dei capimastri muratori Lorenzo Bassani, Giovanni Donato Buzzi e dello scultore e scalpellino ticinese Muzio Quarta (LEONARDO 1997, p. 298; MARCONI 2004, p. 61; DONATI 1942, p. 41).

casistiche<sup>11</sup>. È stato possibile, infatti, accertare degli episodi in cui la paternità del programma decorativo è da attribuire chiaramente all'architetto, laddove alle figure dei marmorari e degli scalpellini spettava un compito meramente esecutivo rispetto ad indicazioni precise e dettagliate. In altri casi invece, proprio per il fatto che gli apparati decorativi sopraggiungevano, nello svolgimento del cantiere, solo nelle fasi conclusive, vi era la possibilità di affinamenti o scelte originali rispetto ai progetti, sotto la responsabilità autonoma delle maestranze. Le motivazioni che producevano tali mutamenti erano certamente le più varie: dalle ricadute del passaggio di mano nella direzione del cantiere fra architetti diversi, alla mancanza o al difficile reperimento dei materiali preventivati, al venir meno delle risorse economiche indispensabili, alla presenza influente, nelle scelte conclusive, di maestri marmorari particolarmente valenti e altro ancora. Certamente l'assenza di documentazione d'archivio riguardante le varie fasi di lavorazione fa sì che molti episodi rimangano di più difficile risoluzione, mentre per alcuni, soprattutto quelli più importanti, la ricchezza di fonti archivistiche offre l'opportunità di individuare con precisione ruoli e titolarità nelle scelte.

Fra gli episodi in cui all'architetto è possibile riconoscere la paternità integrale delle decisioni riguardo agli apparati decorativi, si ritrovano certamente le due cappelle papali in Santa Maria Maggiore. Nella Sistina fu indubbiamente Domenico Fontana, coadiuvato probabilmente dal giovane Carlo Maderno, ad indicare non solo motivi e soluzioni decorative, ma anche a scegliere e accostare i materiali provenienti direttamente dagli scavi su monumenti antichi<sup>12</sup>. Così anche per la Paolina, come è ben testimoniato dai documenti, i marmorari si dovettero attenere scrupolosamente alle indicazioni fornite dagli architetti in

---

<sup>11</sup> Vista la quantità di opere oggetto del presente studio la ricerca documentale è stata sviluppata partendo proprio da quei documenti già in parte pubblicati dai singoli studi monografici sulle cappelle. In particolare di notevole interesse sono stati i documenti inerenti le cappelle papali in Santa Maria Maggiore pubblicati da Steven Ostrow, quelli sulla cappella Caetani trascritti da Antonietta Cozzi Beccarini e quelli inerenti la cappella di San Filippo Neri alla Vallicella citati nel testo di Costanza Barbieri, Sofia Barchiesi, Daniele Ferrara (OSTROW 1996; COZZI BECCARINI 1975-76; BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995).

<sup>12</sup> Per una lettura approfondita sulle vicende costruttive della cappella Sistina e Paolina in Santa Maria Maggiore si rimanda ai saggi di Klaus Schwager, Alexandra Hertz e Steven Ostrow (SCHWAGER 1961; ID. 1983, pp. 241-252; HERTZ 1974; ID. 1974; OSTROW 1987; ID. 1990; ID. 1996). I marmi colorati impiegati, come è già stato evidenziato dagli studi, provenivano principalmente dalla demolizione del Settizonio (doc cit. in OSTROW 1987, ID. 1990).

fase progettuale, anche per ciò che riguardava le scelte finali, i materiali e i temi iconografici<sup>13</sup>.

Nella maggior parte dei casi però, sia per la mancanza di documentazione certa, che per la complessità e la durata dei cantieri d'esecuzione degli apparati decorativi, non si è in grado, come detto, di stabilire con certezza gli apporti delle singole figure coinvolte nel processo ideativo e realizzativo; ma è possibile soltanto fare delle ipotesi. Un caso emblematico potrebbe essere considerato quello della cappella Caetani in Santa Pudenziana, in cui il passaggio di responsabilità del cantiere da Francesco da Volterra a Maderno e l'attività di Giovan Battista Della Porta fanno sì che molte delle scelte definitive, in tema di apparati decorativi, possano essere soltanto attribuite senza diretti e precisi riferimenti<sup>14</sup>. Alla figura di Francesco Capriani da Volterra, progettista della cappella, si affiancò, come detto, uno dei componenti principali della congregazione dei marmorari, il comacino Giovan Battista Della Porta. Il ritrovamento di due disegni, attribuiti al Volterra, conferma come la cappella fosse stata realizzata proprio seguendo molte delle indicazioni dell'architetto. Ma le modifiche sostanziali apportate, rispetto al progetto iniziale, riguardarono, oltre al disegno dell'altare principale, proprio la soluzione delle tarsie marmoree. Il progetto di Volterra, infatti, prevedeva una scansione della parete in semplici riquadrature sovrapposte, con una precisa scansione degli alzati; nel progetto inoltre è facile riscontrare una netta differenziazione fra la coppia di paraste corrispondenti allo spazio dell'altare centrale e quelle laterali, relative ai monumenti funebri. Le prime, infatti, prevedevano un'unica specchiatura monocromatica, all'interno di una profilatura di marmo bianco, mentre le seconde erano suddivise orizzontalmente in quattro riquadrature. Nella fase realizzativa si preferì invece una soluzione diversa che impiegava lo stesso riquadro monocromatico anche per la coppia di paraste dei due fianchi (salvo cambiare il tipo di marmo dall'alabastro listato al verde antico): tale soluzione, uniformando la scansione degli elementi ordinativi verticali, contribuiva a diminuire la percezione assiale della cappella, rafforzando la concezione centrica dello spazio. È opportuno ancora notare come il semplice schema di suddivisione dei prospetti a semplici riquadri, così come proposto da Volterra, venne

<sup>13</sup> In particolare per l'altare principale le indicazioni del progetto di Pompeo Targone riguardavano infatti anche la scelta dei materiali per la decorazione (vd. OSTROW 1996).

<sup>14</sup> Sulle vicende costruttive della cappella Caetani in Santa Pudenziana si rimanda ai testi di Antonietta Cozzi Beccarini e di Laura Marcucci (COZZI BECCARINI 1975-76; MARCUCCI 1991).



arricchito dall'inserimento di intarsi e rilievi marmorei. Questi elementi decorativi (serti, ovali, croci con monti, angeli con sertì, vasi con spugne e sangue di cristo) non mutarono la chiarezza compositiva della composizione, bensì contribuirono all'arricchimento generale dell'impianto. Dai documenti rinvenuti, inerenti i pagamenti effettuati, è per di più emerso con chiarezza che fu la bottega di Giovan Battista Della Porta ad occuparsi dell'intero allestimento decorativo: un tessuto ornamentale ricchissimo di marmi policromi – giallo antico, alabastro, verde antico, rossi e altri ancora – tutti diligentemente riportati nel documento di “Misura delli lavori di scarpello fatti [...] nella Capella di S. Pastore per servitio dell'Ill.mo e R.mo sig.e Card.e Caetano dal g. Cavalier della Porta solo di sua manifattura [...]” redatto da Pietro Paulo Oliverio<sup>15</sup>. Certo, l'avvento di Carlo Maderno – subentrato al Volterra alla sua morte in alcuni dei suoi cantieri ancora in corso<sup>16</sup> – potrebbe far ricadere sulla sua figura, soprattutto, le scelte compositive relative alle paraste, ma non è da escludere, tuttavia, una diretta responsabilità dello stesso Giovan Battista Della Porta. Importante fu comunque l'apporto di Carlo Maderno, poiché contribuì con diverse soluzioni architettoniche e decorative all'immagine finale della cappella. È sua la paternità, ad esempio, della soluzione d'accesso alla cappella, caratterizzata da quattro colonne sostenenti un architrave, dispositivo che risolveva insieme l'accesso e il problema dell'inserimento del sacello sulla navata laterale della chiesa<sup>17</sup>. Un episodio, quindi, che nella sua complessità d'apporti testimonia come la compresenza e l'avvicendamento di diverse figure artistiche, architetti e marmorari, divenga determinante rispetto all'immagine conclusiva dell'opera.

Un caso, invece, in cui è chiaramente attestato il contributo significativo delle maestranze nelle soluzioni definitive è senz'altro quello della piccola cappella di San Filippo Neri nella chiesa Oratoriana della Vallicella. Dai documenti appare evidente come l'autore del progetto architettonico sia Onorio Longhi, mentre Giovanni Guerra risulta essere l'ideatore della policroma decorazione marmorea delle pareti e dell'altare<sup>18</sup>. Gli esecutori materiali delle decorazioni marmoree a motivi geometrici e floreali furono invece gli scalpellini Marchione Cremoni e Bartolomeo de' Laurenzi, oltre all'orefice Bartolomeo

<sup>15</sup> Documento citato già da Gelasio Caetani e riportato per intero da Antonietta Cozzi Beccarini (CAETANI 1927-33, pp. 324-27; COZZI BECCARINI 1975-76, pp. 156-157).

<sup>16</sup> L'apporto di Carlo Maderno nei cantieri di Francesco da Volterra è testimoniato anche nel cantiere per la cappella Salviati in San Gregorio al Celio (EICHBERG 1994).

<sup>17</sup> COZZI BECCARINI 1975-76, pp. 148-149.

<sup>18</sup> Per le notizie sulla cappella di San Filippo Neri cfr.: STRONG 1923; INCISA DELLA ROCCHETTA 1972; BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, pp. 106-115.

de' Bardi, che si occupò della messa in opera delle pietre dure con i relativi castoni<sup>19</sup>. Ma un attento esame del materiale documentario e un rilievo dettagliato del rivestimento realizzato fanno emergere la corresponsabilità nelle diverse operazioni, fra le quali proprio il disegno dei rivestimenti marmorei. È stato possibile individuare grazie al rinvenuto progetto di Giovanni Guerra per la decorazione parietale<sup>20</sup>, alcune discordanze rispetto a quanto effettivamente eseguito: sfogliando difatti i documenti di cantiere, pubblicati da Incisa della Rocchetta<sup>21</sup>, si riscontrano dei pagamenti in favore di Marchione Cremoni per l'esecuzione di "disegni vari"<sup>22</sup>. Pertanto è possibile ritenere che quest'ultimo non si limitò, come sottolineato in precedenza, solo alla messa in opera dei disegni di Guerra, ma intervenne egli stesso, con modifiche anche sostanziali, nel disegno vero e proprio delle tarsie. Il disegno attuale risente così dell'influenza di più autori, oltre che di diverse operazioni di risistemazione e di restauro eseguite durante il corso degli anni. In particolare, importanti sono stati alcuni interventi eseguiti nel 1692 da Natale Migliè, che venne pagato dalla Congregazione per "lavori di rame dorato che fanno ornamento nella cappella del nostro S. Padre e tengon incastrate le pietre che stavano per cadere"<sup>23</sup>. Da ciò risulta evidente, quindi, come la paternità dell'ideazione dei rivestimenti marmorei non è in questo caso da attribuire totalmente all'architetto responsabile del rivestimento, bensì all'apporto determinante degli stessi maestri marmorari, chiamati a eseguire materialmente l'opera stessa. Questi ultimi, infatti, così come in altri episodi, non si limitarono alla sola messa in opera della decorazione secondo i disegni forniti dall'architetto, ma apportarono delle modifiche e degli aggiustamenti assai rilevanti.

<sup>19</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1972, p. 47.

<sup>20</sup> I disegni di Giovanni Guerra per la cappella di San Filippo Neri sono pubblicati in *LIBRI DI IMMAGINI* 1978, pp. 78-81. Vd. inoltre BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, pp. 108.

<sup>21</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1972, *passim*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>23</sup> Il documento (ASR, Congregazione dell'Oratorio, b. 308) è riportato solo in parte dal testo di Costanza Barbieri, Sofia Barchiesi, Daniele Ferrara sulla chiesa di Santa Maria in Vallicella (BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, p. 198). Ulteriori interventi documentati di restauro sulle decorazioni parietali della cappella furono effettuati nel 1844 e nel 1894 (STRONG 1923, p. 82).

## 2. *La gestione del cantiere e la bottega artigiana*

L'esame della documentazione consultata permette di ricostruire l'organizzazione e la gestione dell'attività di cantiere e di bottega, anche in relazione ai rapporti intercorrenti fra committenza, architetti e maestranze coinvolte nel processo realizzativo. In particolare è emerso sin da subito come all'attività edificatoria in cantiere parteciparono maestranze organizzate in gruppi, singoli artisti e artigiani, fornitori di materiale e di servizi di diversa natura; il tutto gerarchizzato in maniera piramidale. All'apice stavano gli architetti, i quali comparivano spesso solo come stimatori dei lavori svolti e dei materiali forniti dalle altre figure coinvolte. Il nucleo più consistente nel cantiere era ovviamente quello dei muratori e degli scalpellini, suddivisi in gruppi alle dipendenze dei singoli capi mastri<sup>24</sup>.

Di notevole interesse nella comprensione dei rapporti intercorrenti fra committenza ed esecutori materiali dell'opera è stata la lettura del documento di contratto, pubblicato da Ostrow, per l'altare del Tabernacolo nella cappella Paolina in Santa Maria Maggiore redatto nel 1610<sup>25</sup>. Questo rappresenta un vero e proprio contratto comprensivo di capitolato d'appalto fra la Camera Apostolica e Giulio Buratti, incaricato della realizzazione dell'opera. In esso vengono descritti con precisione non solo competenze e oneri delle parti, ma anche modalità e specifiche esecutive. Innanzitutto si stabilisce che "l'altare sarà conforme al modello che sta appresso di Mons. Ill.mo Thesor.o generale di N.S.re"<sup>26</sup>, (modello, quindi, eseguito in precedenza, probabilmente da Pompeo Targone) e che "si deve fare di pietre dure, cioè di Diaspri di vari colori, lapislazzari, amatisti, et altre sorti di pietre". Da ciò si ricava come i materiali fossero prestabiliti, in questo caso; ma soprattutto si apprende la modalità di fornitura e si conoscono le tecniche di lavorazione. Viene specificato difatti che "la Rev. Camera s'obbliga di dare al d.o. sig.re Giulio tutte le pietre, che dovranno andare in detta opera, le quali pietre il detto s.re Giulio s'obbliga di farle segare, spianare, rotare, et lustrare, et metterle in opera à suoi luoghi, come si vede nel modello..."<sup>27</sup>. Pertanto la committenza era incaricata di provvedere al reperimento dei

<sup>24</sup> Sull'organizzazione dei cantieri tardo cinquecenteschi e primi seicenteschi si vedano i testi di Nicoletta Marconi (MARCONI 2004, ID. 2007), di Julia Vicioso (VICIOSO 1998-99), di Margherita Fratarcangeli e Gianluigi Lerza (FRATARCANGELI 2003, FRATARCANGELI, LERZA 2009).

<sup>25</sup> Il documento (ASV, Archivio Borghese, b. 180, fasc. 21) è riportato per intero nel testo di Steven Ostrow (OSTROW 1996, p. 259-265).

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

marmi, mentre alla ditta esecutrice era affidato il compito di lavorare il materiale e metterlo in opera secondo un disegno, o modello, già precisato. Sono poi chiarite anche questioni tecniche di esecuzione degli intarsi: “dichiarando che le suddette pietre siano ben segate, rotate, et lustrate con ogni esquisito pulimento, et ben commesse con ogni sorte di diligenza, et attaccate con mistura à fuoco, come conviene à tal sorti di pietre dure, e dove si potranno mettere spranghe, et perni, si dovranno metter di metallo, et volendo mutar pietre, et colori delli soprannominati, e mettere altre sorte di pietre ò colori, in tal caso se ne dovrà haver licenza in scriptis da Mons. Ill.mo Thesoriero, ...”<sup>28</sup>.

Esempio eloquente di documentazione riferita alle modalità di esecuzione di un intervento è quello connesso alla decorazione della mensa per l'altare maggiore in Sant'Agnese f.l.m. In questo gli stimatori, Antonio de Battisti e Giovanni Maria Bonazzini, attestano non solo la paternità delle tarsie marmoree – attribuendola ai capi mastri scalpellini Agostino e Belardino Radi e Lorenzo Malvezzi – ma anche il tipo di realizzazione e i marmi impiegati (commessi in marmi bianchi e misti, pietre dure e madreperle), gli elementi figurativi inseriti all'interno della composizione (croci e fiori sui lati lunghi e stemmi araldici su quelli corti) e il costo totale dei lavori (scudi 644,25)<sup>29</sup>.

Dall'analisi documentale relativa alle fasi di lavorazione delle due cappelle papali di Santa Maria Maggiore, la Sistina e la Paolina, analizzate dettagliatamente nel testo di Nicoletta Marconi sulle fabbriche che anticipano Roma barocca<sup>30</sup>, sono emersi con chiarezza due diversi approcci, per alcuni versi, alla fase realizzativa. Se, infatti, nella Sistina, la figura di Domenico Fontana racchiudeva in sé la responsabilità sia della fase progettuale che di quella costruttiva, così non fu per la Paolina dove i percorsi di ideazione e realizzazione rimasero ben distinti e definiti.

Nel caso della cappella Sistina, senz'altro, la figura dell'architetto progettista e quella del responsabile dell'esecuzione materiale dell'opera coincise con l'autorità di Domenico Fontana. Egli figurava, infatti, sia con l'incarico d'architetto, sia come capomastro muratore,

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> “Adi 3 febbraio 1617. Misura e stima delli lavori di marmi bianchi e misti di commessi fatti a tutta robba da mastro Agostino et Belardino Radi e mastro Lorenzo Malvezzi capo mastri scalpellini [...] misurati et stimati da noi sotto scritti [Antonio de Battisti e Giovanni Maria Bonazzini]. Per le quattro tavole di marmo bianco attorno detto altare per 4 facce commesse di vari misti et partimenti straordinari con alcune pietre dure et madreperle commesse con grandissima diligentia et nel mezzo delle dui tavole più lunghe nelle dui facciate commesso dui croci con fiori et pietre simile che una spiccha dall'altra et fanno l'ombre et nel mezzo delle dui tavole più curte nelle teste commesso dui arme di Nostro Signore simile [...] montano insieme scudi 644,25 [...]” (ASR, *Camerale I*, Giustificazioni di tesoreria, b. 44, fasc. 1, doc. riportato in CAPERNA I.C.P.).

<sup>30</sup> MARCONI 2004, pp. 53-77.

coordinando il lavoro di tutte le maestranze coinvolte nel cantiere. Nella gestione del progetto e dell'esecuzione materiale dei lavori, Fontana era coadiuvato dalle figure dei suoi due fratelli, Marsilio e Giovanni. Insieme essi gestivano direttamente i lavori 'di muro' mentre subappaltavano a diversi capimastri le ulteriori lavorazioni. In particolare, per le opere di scalpello, in travertino e marmo, i lavori furono concessi agli scalpellini Lorenzo Bassani e Muzio Quarta che insieme a Giovanni Donato, sotto Clemente VIII, si costituirono come un'associazione di impresa a tutti gli effetti<sup>31</sup>. Per l'allestimento decorativo furono inoltre chiamati ad operare artisti di notevole fama come Cesare Nebbia e Giovanni Guerra, che nello specifico si occuparono delle decorazioni pittoriche e degli affreschi. Per l'apparato scultoreo furono invece interessati Guglielmo Sangalietto, Giovanni Antonio Paracca detto il Valsoldo e Leonardo Soriani, ai quali si attribuiscono rispettivamente le effigi marmoree di Pio V, Sisto V e degli apostoli Pietro e Paolo. Anche lo stesso Giovan Battista Della Porta partecipò alla decorazione marmorea con la statua di san Domenico<sup>32</sup>. Fontana si occupò inoltre dell'approvvigionamento dei materiali da costruzione (in particolare, per ciò che riguardava i marmi policromi, sono testimoniati trasporti di colonne, lastre e pezzi vari da monumenti romani antichi oggetto di sottrazione di materiale, come il Settizonio, ma anche da edifici medievali come il San Pietro a Tivoli. In particolare riguardo al Settizonio, i documenti riportano l'asportazione di tredici lastre di marmo bianco, pezzi di colonne in giallo antico, marmi mischi e marmo statuario)<sup>33</sup>.

Nell'episodio della cappella Paolina, invece, la figura del progettista e direttore dei lavori, il lombardo Flaminio Ponzio, rimase almeno in parte esterna alle maestranze chiamate ad edificare il sacello<sup>34</sup>. Esse, come già evidenziato dal documento precedentemente segnalato sul contratto di appalto, avevano diretti rapporti di dipendenza con la Camera Apostolica, che gestiva i finanziamenti pervenuti tramite elargizioni papali e proventi di istituzioni di cappellanie e attribuzioni di crediti<sup>35</sup>. La stessa Camera Apostolica,

---

<sup>31</sup> Per notizie inerenti le figure dei marmorari si veda il già citato saggio di Leonardo sull'Università dei Marmorari, mentre per i documenti relativi ai cantieri sotto il papato di Clemente VIII si veda, oltre allo scritto di Nicoletta Marconi, il testo di raccolta documentaria di Anna Maria Corbo (LEONARDO 1997, p. 298; MARCONI 2004, p. 61; CORBO 1975, *passim*). Sulla figura di Muzio Quarta si veda in particolare il testo di Ugo Donati (DONATI 1942, p. 41).

<sup>32</sup> MARCONI 2004, pp. 61-62.

<sup>33</sup> Vd. LANCIANI 1902-1912.

<sup>34</sup> Anche per la documentazione relativa al cantiere di realizzazione della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore si vedano i testi di Steven Ostrow e di Nicoletta Marconi (OSTROW 1996, MARCONI 2004, pp. 66-77).

<sup>35</sup> MARCONI 2004, pp. 67-68.



con i suoi funzionari, il protesoriere cardinale Luigi Serra e il depositario generale Roberto Primi provvedevano a stipulare con i singoli capimastri i contratti d'opera per tutte le lavorazioni necessarie. Anche qui le maestranze vengono indicate nei mandati di pagamento con diversi appellativi secondo le loro mansioni: muratori, scalpellini, pittori, stuccatori ecc. Tutti erano suddivisi in squadre di lavoro e, in particolare, gli scalpellini erano distinti in quattro gruppi suddivisi a seconda del tipo di lavoro da svolgere. Per i lavori ordinari vennero remunerati i capimastri Matteo e Simone Castelli; per le opere di intaglio, fra cui anche la realizzazione di cartelle e “pelli piane e scorniciate” degli ornati, ricevette dei pagamenti Erminio de' Giudici<sup>36</sup>. I fratelli Radi, Agostino e Bernardini vennero impiegati nella creazione di elementi scultorei, armi ed emblemi araldici<sup>37</sup>. Stefano Longhi e Matteo Castelli si occuparono, in stretto rapporto con Pompeo Targone, dell'esecuzione delle incrostazioni marmoree dell'altare maggiore<sup>38</sup>.

Assai simile al modello di gestione del cantiere della Paolina fu quello relativo alla confessione di San Pietro nella Basilica Vaticana<sup>39</sup>. In quest'episodio, infatti, sotto la guida di Carlo Maderno, l'attività venne suddivisa tra i molti gruppi di scalpellini intervenuti, ognuno dei quali era responsabile di una limitata porzione di lavoro: Stefano Longo eseguì il progetto sotto l'altare; per ciò che concerne la parete sinistra, Costanzo Tencalla e Carlo Fancelli si occuparono di pareti e pavimento; Pietro Albertini lavorò alla scala e alla balaustra; Pietro Gatto, Angelo Tenerano e Giuseppe Caroso furono impegnati invece nella parete interna della scala e del suo pavimento; per quanto riguarda la parete destra, Leone Garuo si dedicò a parete e pavimento; Andrea Nardini e Giovanni da Urbino lavorarono a scale e balaustre; Paolo Bettania, Francesco Nerone e Pasquale d'Antonio si occuparono della parete interna e del pavimento; infine, gli scalpellini Sante Ghetti e Pietro Pontercole parteciparono alle varie incrostazioni marmoree<sup>40</sup>.

Un grande quantità, quindi, di maestranze all'opera che si muovevano all'interno del cantiere stesso e che svolgevano probabilmente molto del proprio lavoro nella rispettiva bottega artigiana, in un rapporto costante con il cantiere. Le lavorazioni avevano inizio,

---

<sup>36</sup> MARCONI 2004, p. 70.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> OSTROW 1996.

<sup>39</sup> Sulle attività di cantiere della Confessione di San Pietro nella Basilica Vaticana, cfr. BELLINI 1999, pp. 52-53, MARCONI 2007, pp. 88-107.

<sup>40</sup> BELLINI 1999, p. 52.

infatti, proprio nella bottega del marmoraro in cui il materiale, il marmo, subiva le prime trasformazioni. Sono spesso documentati i trasporti di materiale acquisito dalla committenza, non direttamente in cantiere, ma nella bottega artigiana del mastro marmoraro responsabile della fase realizzativa della decorazione. Interessante appare in merito la notizia riportata in un documento dell'*Archivium Arcis* in cui si cita il trasporto di una grande lastra di marmo bianco statuario lunga 12 palmi “[...] tolto dal Settizonio et portato alla casa di mastro Andrea Brasca al Macel de Corbi”, per farne un pannello della storia dell'incoronazione di Pio V nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore<sup>41</sup>. Come questo documento, molti altri attestano proprio il passaggio del materiale nella bottega artigiana<sup>42</sup>. Qui i primi processi di lavorazione venivano svolti sul marmo, sia proveniente dalla sottrazione dai monumenti antichi romani, sia pervenuto dalle moderne cave allora in uso. I blocchi, le lastre, le colonne, venivano segate, lavorate e lucidate pronte per essere assemblate direttamente in bottega o trasportate in cantiere per essere montate in opera.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Molti dei documenti sulle fabbriche romane della fine del Cinquecento sono già stati pubblicati dai vari studi monografici sulle singole opere. In particolare, di assoluta importanza, è risultata la consultazione dei testi di raccolta documentale di Anna Maria Corbo inerenti i papati di Clemente VIII e Paolo V (CORBO 1975, *Id.* 1995).

### 3. *Materiali, strumenti e tecniche di lavoro*

Ogni aspetto tecnico della questione inerente i rivestimenti policromi marmorei non può prescindere da una definizione, seppur sintetica, di ciò che si vuol intendere per marmo. Se lo si considera da un punto di vista strettamente petrografico, esso è definibile come una roccia calcarea, composta principalmente da calcite, che per effetto del fenomeno di metamorfismo da contatto ha assunto una struttura cristallina<sup>43</sup>. In realtà, così come nel mondo antico, nel Cinquecento con il termine 'marmo' si comprendevano comunemente anche rocce calcaree non metamorfiche, ma compatte e quindi lavorabili e lucidabili<sup>44</sup>. Come attesta un'affermazione di Faustino Corsi, possiamo asserire che “gli scarpellini dividono le pietre da decorazione in due classi, cioè in tenere ed in dure. Le calcari, le argille, le serpentine, i gessi, gli spati e le ardesie che facilmente si tagliano chiamansi tenere: le basalti, i porfidi, i graniti ed i così detti serpentini (porfidi verdi dei mineralogi) chiamansi dure, perché si tagliano con difficoltà”<sup>45</sup>. Tale definizione, seppur distante dagli aspetti scientifici della questione, individua bene quella che è la caratteristica essenziale nella suddivisione del materiale da costruzione. La distinzione fra i materiali 'lucidabili' impiegati negli esempi rilevati, riguarda inoltre il grado di durezza del materiale<sup>46</sup>. Oltre ai marmi definibili come pietre 'tenere', si ritrovano le pietre 'dure', ossia rocce magmatiche come graniti, porfidi e simili, che si differenziano dai marmi, strettamente detti, sia riguardo alla genesi formativa, sia per la struttura mineralogica dei costituenti (silice e silicati), assai più duri della calcite dei calcari cristallini. Fra le pietre dure, impiegate assieme ai marmi nelle tarsie marmoree in esame, è possibile ritrovare anche le cosiddette pietre semi-preziose, quei materiali, cioè, che pur non avendo il valore delle gemme e dell'oro, possiedono un notevole pregio. Infatti, data la loro assoluta rarità, le pietre semi-preziose furono inserite in alcuni casi ad ornare diversi pannelli decorativi. È il caso, ad esempio, della piccola cappella di San Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella, in cui

<sup>43</sup> Per un approfondimento completo sugli aspetti scientifici della composizione dei marmi si rimanda, fra i tanti, al testo a cura di Lorenzo Lazzarini sulle pietre e i marmi antichi (LAZZARINI 2004<sup>1</sup>), ai testi di Mario Pieri (PIERI 1964, 1966) e al manuale sull'impiego dei marmi e delle pietre di Giorgio Blanco (BLANCO 2008).

<sup>44</sup> “Per *marmora* poi intendevano (i latini n.d.r.) tutte le pietre di decorazione e di ornato, che tagliate prendessero un bel pulimento, deducendo l'etimologia di tal nome dalla voce greca *marmairon*, che significa *risplendere*. Per tale principio confondevano tutte le sostanze, e indistintamente chiamavano marmi tanto le terre calcari, quanto le serpentine, i gessi, le basalti, i graniti, i porfidi, i diaspri e qualunque altra pietra...”. Così Faustino Corsi nell'Ottocento spiegava il modo di intendere i marmi nel mondo antico (CORSI 1848, pp. 77-78).

<sup>45</sup> CORSI 1848, p. 77.

<sup>46</sup> Il grado di durezza è scientificamente misurato secondo la scala Mohs, che va da 1 (talco) a 10 (diamante). Per i marmi il grado di durezza è generalmente vicino a 3 (quello della calcite), mentre per le pietre cosiddette dure in realtà i valori oscillano anche di diversi punti (da 3/4 del turchese e della malachite, al 5/6 del lapislazzuli a 7 dell'agata) (DE TOMMASI 2002, pp. 25-26).

diverse pietre dure (lapislazzuli, madreperla, coralli, onice, ametiste ecc.) sono inserite all'interno dei grandi intarsi, posti sulle pareti laterali (*fig. 1*). Ancora largo uso di pietre semi-preziose (lapislazzuli, ametiste, agate ecc.) è stato rilevato nell'apparato decorativo della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, in particolare proprio nell'altare centrale.

Riguardo al trasporto nel tardo Cinquecento dei materiali lapidei dalle cave o dai monumenti antichi, assurti a cava a cielo aperto, non vi furono sostanziali differenze rispetto a quanto accadeva nei secoli precedenti. L'impiego di carri, imbarcazioni e quant'altro, più volte sottolineato da molteplici studi<sup>47</sup>, rimase per lo più invariato anche nel periodo in esame. Certamente grande impulso fu dato, soprattutto nelle fabbriche papali, proprio alla sottrazione di materiali dai monumenti della Roma Antica<sup>48</sup>. Pertanto la provenienza del materiale, sia esso marmo o pietra cosiddetta dura, come più volte sottolineato, è da individuare quindi sia da cave in uso nel tardo Cinquecento sia dall'espiazione continua dei monumenti dell'antichità romana<sup>49</sup>. Tale diversità d'approvvigionamento ha prodotto ricadute evidenti sul piano compositivo, in relazione alla presenza più o meno ingente di marmi antichi, ma anche rispetto alla lavorazione stessa dei materiali. È evidente, infatti, come il processo produttivo, in tutte le sue fasi, dall'escavazione, al trasporto, alla lavorazione di taglio e assemblaggio, si differenzi notevolmente a seconda che il marmo sia di recupero ovvero provenga da una cava. E infatti, proprio dall'analisi diretta dei singoli episodi sono emersi diversi spunti relativi alle tecniche di esecuzione delle tarsie marmoree,



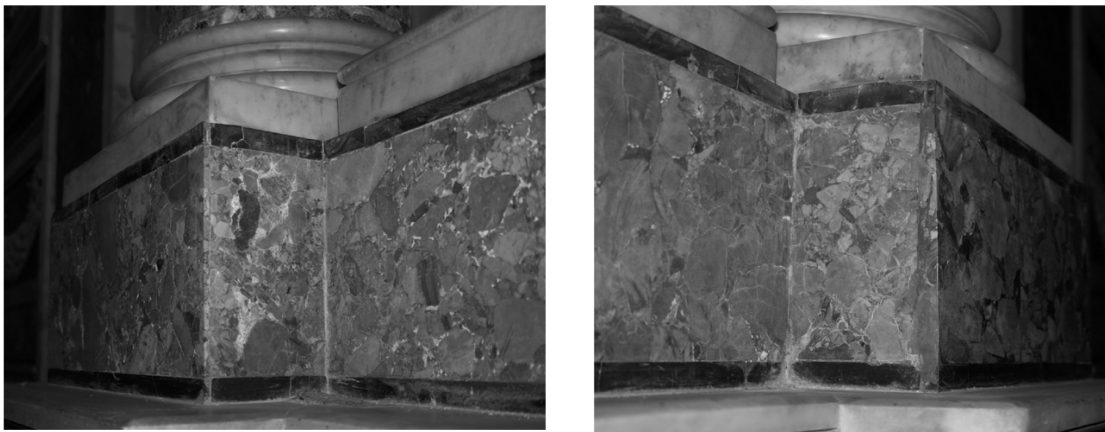
*Fig. 1 – Cappella di San Filippo Neri. Particolare pannello intarsiato con marmi e pietre dure (foto dell'A.)*

<sup>47</sup> Sulle tematiche relative ai trasporti di materiali da costruzione nel periodo in oggetto si veda il testo di Nicoletta Marconi (MARCONI 2004, pp. 125-138).

<sup>48</sup> In particolare su questo aspetto della questione legata al reperimento delle materie prime dalle cave in uso, si veda il saggio di Alberto Di Castro sui rivestimenti marmorei a Roma fra Cinquecento e Seicento (DI CASTRO 1994, pp. 9-155), oltre ai testi fondamentali di Rodolfo Lanciani e Raniero Gnoli (LANCIANI 1902-12, GNOLI 1971).

<sup>49</sup> Ad esempio si può citare un documento di pagamento inerente i lavori nel transetto di San Giovanni in Laterano sotto Clemente VIII: “A M.ro Francesco Albano scarpellino scudi vintisei, et b. 10 di moneta che sono per tanti che ha pagato à diuersi scarpellini suoi lauoratori che ha fatto lauorare 87. dal p.° di Dicembre 97 fin alli 16. di Gennaro 98. all’arco di Costant.o à tagliar il massiccio di muro, et marmi cherano sotto al lastrone grande di marmo che s’è fatto cauare da detto arco per l’architraue grande sotto l’organo nouo che poi detta lastra s’è spezzata, et di detta opere ve n’è lista fatta dal soprastante dell’opere della fabbrica ...” (pubbl. in FREIBERG 1995, p. 299). Rodolfo Lanciani riferendosi, ad esempio, ai lavori in San Giovanni in Laterano sotto Clemente VIII afferma “che il periodo della costruzione della nave può considerarsi come senza precedenti nella storia degli scavi del cinquecento” (LANCIANI 1902-1912, pp. 185-197).

anche e soprattutto rispetto alla natura e alla provenienza del marmo stesso. In molti episodi si è rilevata la presenza di lastre marmoree di spessori assai sottili, che in alcuni casi si approssimano alle dimensioni di pochi millimetri. Inoltre, si è riscontrata la presenza di lastre accostate dello stesso materiale di spessori a volte anche assai differenti. Un esempio potrebbe essere rappresentato dalle incrostazioni marmoree della cappella Caetani in Santa Pudenziana. Qui, infatti, la campionatura effettuata su alcune porzioni del rivestimento del basamento delle colonne dei due monumenti funebri laterali, in breccia di Aleppo, ha permesso di individuare differenze, nello spessore delle lastre, di circa 1,00 cm. Così come anche per il rivestimento in alabastro listato del basamento dell'urna funeraria le lastre accostate risultano essere di spessori differenti<sup>50</sup> (fig. 2).



*Fig. 2 – Cappella Caetani in Santa Pudenziana. Particolare del basamento del monumento funebre laterale, in cui è possibile rilevare la differenza di spessore delle lastre marmoree (foto dell'A.)*

Ciò a testimonianza, quindi, di un reimpiego di materiali da una precedente fabbrica: il marmo sottratto ad un elemento architettonico antico (decorazione parietale o pavimentale, colonne ecc.) veniva rilavorato nuovamente, con operazioni di taglio e rilucidatura. In tal senso, la diversità di spessori può essere giustificata da due situazioni diverse: in primo luogo, è possibile che le lastre impiegate per il nuovo paramento non facessero parte di uno stesso rivestimento antico; in secondo luogo, potrebbe trattarsi della difficoltà di esecuzione di un taglio preciso su una lastra staccata da una precedente opera (il taglio su uno spessore già sottile non rappresentava una procedura semplice).

Proprio il taglio del materiale lapideo costituiva certamente il momento più delicato del processo di creazione delle composizioni marmoree. Vasari descrive una metodologia

<sup>50</sup> Tale differenza di spessori è visibile in particolare nei due angoli, nell'accostamento di due lastre poste ortogonalmente fra loro.



per il taglio del porfido, utilizzando una sega di rame senza denti, azionata a mano e con un impasto continuo di acqua e polvere smeriglio<sup>51</sup>. Inoltre, ancora Vasari descrive uno strumento, proprio per i materiali più resistenti al taglio, inventato da Leon Battista Alberti: “un mulinelo a braccia con un manico a guisa di stidone”, per lavorare la superficie e le bisellature<sup>52</sup>. Ci aiuta a comprendere la procedura di taglio eseguita nel Cinquecento anche Agostino del Riccio<sup>53</sup>. Egli afferma, infatti, come i marmi più ‘teneri’ venissero tagliati azionando a mano grandi seghe di ferro con l’aggiunta di sabbia più o meno fina<sup>54</sup>. Per le pietre più resistenti (pietre dure) Del Riccio prescrive invece l’impiego di seghe di rame e polvere di smeriglio. Tale procedura permetteva sicuramente dei tagli più precisi e delle superfici più regolari e spianate. Il testo di Del Riccio ci fornisce anche la procedura dettagliata, relativa ai maestri fiorentini, per ciò che riguarda un modo di lucidare i marmi<sup>55</sup> e una ricetta per unire insieme le diverse pietre<sup>56</sup>. La lucidatura prevedeva otto passaggi: il

<sup>51</sup> Vasari scrive: “consumando a poco a poco con una sega di rame senza denti tirata dalle braccia di due uomini, la quale con lo smeriglio ridotto in polvere e con l’acqua che continuamente la tenga molle, finalmente pur lo recide” (doc. cit. in CIRANNA 2001, p. 154).

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Agostino del Riccio con la sua opera rappresenta un primo ed intuitivo approccio allo studio dei marmi e in particolare dei marmi antichi (DEL RICCIO 1597).

<sup>54</sup> *XCVI - Modo detto brevemente di segare marmi varii*: “I marmi varii si segano con seghe grandi di ferro con la rena stacciata con un vaglio di rame e per il fesso che [36r] fa la sega di continuo vi si manda acqua e rena. Le pietre piccole si segano con seghe a una mano fatte di ferro, e si adopera rena da bicchieri, che è sottile, ma pure è bene che sia stacciata. Il terzo modo, più usato nelle pietre dure, si segano con seghe di rame e si adopera, in cambio di rena, smeriglio, che vengono tagli e segature unite, diritte e spianate, e fanno fessure piccole chi osserva i segni che si fanno. Per andar diritto, vi è chi fa le guide per andar diritto un poco più. Invero questo esercizio si può fare in tutti i tempi, o piovi, o tiri vento, basta stare al coperto, ed i signori ed uomini ricchi avrebbero ad aiutare i poveri con le loro braccia ed in parte abbellirebbono i loro tempî, palazzi e casamenti con dette pietre segate come facevano i nostri antichi Romani, che per farsi nome grande si vede che si diletavano di far segare un’infinità di pietre varie e le mettevano poi in opera” (DEL RICCIO 1597).

<sup>55</sup> *XCVII - Modo di lustrar varie pietre*: “... che prima adoperano una pietra dura spugnosa, che se ne trovano molti pezzi intorno a Firenze [...]; dopo questa ci sono alcuni che adoperano una seconda pietra, che si cava a Santa Margherita a Montici, [...] che è pietra ruvida. La terza pietra che si adopera si cava in Camerata a Fiesole, è pietra gialliccia. Nel quarto luogo gli danno la pomice che fa una pelle morbida e viene a levarli tutti i graffi e la pietra rimane molto pulita, che si ha a lustrare. Quinto si da il lustro alle pietre, con spoltiglia bagnata con acqua ordinaria, mediante certe piastre stacciate che siano di piombo, aggravandole su dette pietre: tanto che si cominci a vedere il lustro si dura. Sesto, si piglia certi strufi sodi fatti di canape e strofinano le pietre sode con spoltiglia un poco bagnata, tanto che detta spoltiglia quasi si consumi. Settimo, tengono un cencio pulito e con un altro cencio a uso di strofinacciolo gli danno il tripolo in polvere, che è un gesso giallo, ed insieme tolgano un poco d’acqua arzente o acqua forte e strofinano dette pietre, così le pietre vengono a pigliar il bellissimo lustro. Ottavo, ci è dei lustratori che per ultimo danno alle pietre un poco di stagno abbruciato, ridotto in polvere fina insieme con un poco d’acqua arzente. Potrei dire che le pietre durissime, come sono i diaspri e simili pietre, segate che sono e spianate, si da loro il bellissimo lustro su la ruota di piombo, insieme con acqua di pozzo e smeriglio; e questo è il miglior lustro che si dia ed è tanto bello che in dette pietre vi si specchia dentro e mantiene detto lustro; e si debbe avvertire che quanto son più dure le pietre e sode tanto miglior lustro pigliano” (DEL RICCIO 1597).

<sup>56</sup> *XCVIII - Modo di far stucco per attaccar pietre insieme*: “A far buono stucco si piglia più cose, come cera gialla, pece greca, trementina, mastice, polvere di marmo vagliata e rena da bicchieri vagliata, in un calderotto, e si fa bollire ogni cosa insieme, e detto stucco basta assai tempo quando è fatto bene. Qui metto il modo, di farlo. In prima si piglia un calderotto di rame e metti una libbra di pece greca; secondo, due once di cera gialla;

primo veniva effettuato con una pietra spugnosa (rintracciabile nei dintorni di Firenze); il secondo con una pietra ruvida (reperibile a Santa Margherita a Montici), il terzo con una pietra giallastra (cavata a Camerata presso Fiesole); il quarto con la pietra pomice; il quinto passaggio era caratterizzato dall'utilizzo di “spoltiglia bagnata con acqua ordinaria, mediante certe piastre stacciate che siano di piombo”; nel sesto sempre la “spoltiglia” bagnata veniva strofinata con stracci di canapa; il settimo consisteva in una passata di tripolo in polvere (gesso giallo) e acqua forte; l'ottavo e ultimo passaggio prevedeva una mano di polvere di stagno bruciato e acqua ardente<sup>57</sup>. Tale operazione evidentemente poteva variare a seconda del materiale da lavorare e degli strumenti presenti in bottega (lo stesso Del Riccio avverte il lettore che quelle indicazioni costituivano soltanto delle ricette, e che “‘Il fare insegna a fare’, [come] dicono i maestri pratici”<sup>58</sup>. Ancora Del Riccio riferisce come, per quanto riguarda le pietre dure più resistenti, tipo i diaspri la lucidatura potesse avvenire anche per mezzo di una ruota in piombo con “acqua di pesto” e polvere di smeriglio<sup>59</sup>.

La questione tecnica del taglio è di assoluto rilievo anche in relazione all'aspetto ultimo che le lastre, una volta tagliate, assumevano. È noto infatti che esistono due modalità di taglio, caratterizzate dall'andamento secondo o contro la venatura del materiale stesso. Tale variabile costituiva, in realtà, una precisa scelta del marmoraro che si prestava a tagliare blocchi ancora unitari di marmo. Le ricadute compositive di tali diversità di taglio sono evidenti, in quanto alcuni marmi, e in particolare gli alabastri, offrono immagini assolutamente diverse proprio derivate dal tipo di taglio. Se si considera, infatti, il pannello in alabastro presente nel piedistallo dei monumenti funebri della cappella Paolina si comprende immediatamente come il taglio di quel blocco marmoreo sia stato effettuato contro falda (*fig. 3*); mentre nelle lastre, sempre d'alabastro, presenti nei



*Fig. 3 – Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore. Particolare piedistallo monumento funebre (foto dell'A.)*

---

terzo, una libbra e mezzo di polvere di marmo stacciata, quarto, una mezza oncia di mastice; quinto, una mezza oncia di raga di pino, se non ci vuoi mettere il mastice; e sesto, la trementina” (DEL RICCIO 1597).

<sup>57</sup> La procedura di Agostino Del Riccio viene riportata anche nei testi di Alberto Di Castro e Simonetta Ciranna (DI CASTRO 1994, pp. 14-15, CIRANNA 2001, p. 157).

<sup>58</sup> “Si è dato un esempio di far lo stucco, ma non si può così aggiustare punto: “Il fare insegna a fare”, dicono i maestri pratici”, (DEL RICCIO 1597, *XCVIII - Modo di far stucco per attaccar pietre insieme*).

<sup>59</sup> CIRANNA 2001, p. 157.

fondi delle paraste della cappella Caetani in Santa Pudenziana, il taglio è stato effettuato assecondando la falda (*fig. 4*). In questo ultimo episodio, inoltre, se si tiene conto delle coppie di paraste presenti in corrispondenza dell'altare centrale e dell'accesso, si può notare come per le prime la scelta del rivestimento sia ricaduta su un assemblaggio di lastre di alabastro poste con le venature in posizione trasversale, mentre per le altre il montaggio ha previsto un andamento verticale delle venature. Tale operazione ha prodotto uno squilibrio percettivo che enfatizza ancor più l'altare centrale, rafforzandone la visione.

Nello studio dei rivestimenti policromi marmorei, oltre ai metodi di taglio e lucidatura sin qui esposti, grande rilevanza ha indubbiamente l'aspetto tecnico dell'assemblaggio delle tarsie marmoree. Genericamente è possibile suddividere i metodi d'assemblaggio delle lastre di marmo in due grandi categorie: ad impiallacciatura o commesso e a 'cassina'<sup>60</sup>. In realtà, come si vedrà in seguito, soprattutto negli elementi decorativi più articolati, le due tecniche sono state impiegate anche in maniera congiunta.

La prima tecnica ad impiallacciatura si ottiene giustapponendo le lastre marmoree, di vari colori e dimensioni, secondo un disegno prestabilito su una base presumibilmente anch'essa marmorea. È evidente come in quest'operazione le tarsie marmoree debbano essere perfettamente combacianti le une con le altre per evitare errori e discontinuità di assemblaggio. La seconda tecnica, detta a 'cassina', prevede invece l'operazione di sottrazione di alcune porzioni di marmo da un elemento che funge da base della composizione. Tali incassi, denominati per l'appunto 'cassine', vengono predisposti per l'inserimento successivo delle tarsie policrome, opportunamente tagliate e incastrate<sup>61</sup>. Il piano di supporto, su cui avviene il disegno preliminare della figura, è tendenzialmente di un marmo omogeneo (bianco o nero), rimanendo così a vista per limitate porzioni (listelli e cornici) e disegnando i contorni delle varie forme. Nelle realizzazioni oggetto della presente ricerca la prevalenza è certamente da



*Fig. 4 – Cappella Caetani in Santa Pudenziana. Particolare della parasta in alabastro listato (foto dell'A.)*

<sup>60</sup> Sulla questione tecnica relativa alle operazioni di assemblaggio si veda il testo di Alessandro De Tommasi, in particolare il capitolo sull'intarsio (DE TOMMASI 2002, pp. 77-120).

<sup>61</sup> Anche Vasari descrive il passaggio successivo al disegno sul piano di base: gli alloggi vengono predisposti così che «... lo scultore viene incavando coi ferri tutti quei tratti e profili che il pittore ha fatti, e tutta l'opra incava dove ha disegnato di nero il pennello» (doc. cit. in DE TOMMASI 2002).

attribuire alle composizioni ad impiallacciatura e miste (impiallacciatura e cassina), anche se non mancano esempi di realizzazioni unicamente a cassina. D'impiallacciatura o commesso si può parlare, ad esempio, per tutti quei casi di decorazione nei fondi delle paraste, nelle quali, all'interno della profilatura in marmo bianco, vengono 'commessi' marmi di colore e dimensione differenti a formare forme e disegni geometrici. Se ne rintraccia l'esecuzione nelle paraste della cappella degli Angeli al Gesù, nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, nella cappella Gregoriana in San Pietro, nella cappella Rucellai in Sant'Andrea della Valle e in molti altri casi ancora. Ma il commesso viene impiegato anche per l'assemblaggio di molti dei pannelli rettangolari che rivestono porzioni di superfici. Spesso queste realizzazioni sono caratterizzate dalla presenza di grandi lastre centrali di un solo marmo e cornici articolate a disegni. Di questo genere sono, ad esempio, le composizioni presenti nel presbiterio di Santa Susanna, in cui grandi lastre di rosso antico sono contornate da una cornice, con volute di bianco e inserti in verde antico (*fig. 5*). Altre sono rintracciabili nelle cappelle del Gesù e in particolare, di assai ricche e articolate, se ne trovano nella cappella del Sacro Cuore (*fig. 6*). Qui, infatti, nella fascia basamentale dello spazio d'accesso, sono stati rilevati due pannelli rettangolari con all'interno una grande lastra centrale di alabastro che segue la forma ad ottagono mistilineo della cornice in verde antico, con quattro inserti agli angoli e due nei lati lunghi in bianco. Anche l'intera parete laterale della cappella Cesi in Santa Maria in Vallicella è scandita dalla presenza di pannelli in commesso di forma e dimensioni diverse, ma tutti contraddistinti da una grande lastra centrale del medesimo marmo (*fig. 7*).



*Fig. 5 – Coro di Santa Susanna. Particolare pannello di rivestimento in commesso marmoreo (foto dell'A.)*



*Fig. 6 – Cappella del Sacro Cuore al Gesù. Particolare pannello di rivestimento in commesso marmoreo (foto dell'A.)*



*Fig. 7 – Cappella Cesi in Santa Maria in Vallicella (foto dell'A.)*

In alcuni casi non si ha la presenza di un'unica grande lastra centrale, ma un assemblaggio di due porzioni dello stesso materiale, unite con la formula della cosiddetta 'macchia aperta'. Un esempio si trova, sempre al Gesù, nella cappella di Sant'Andrea: qui due grandi lastre d'alabastro sono congiunte all'interno di un grande pannello rettangolare,



costituito da una cornice in giallo antico, che ospita, oltre alle due grandi lastre centrali, due sequenze di commessi in grigio antico e giallo a figure mistilinee ai lati (fig. 8).



Fig. 8 – Cappella di Sant'Andrea al Gesù. Particolare pannello di rivestimento con assemblaggio delle lastre centrali 'a macchia aperta' (foto dell'A.)

Si ritrovano grandi lastre marmoree commesse a 'macchia aperta' anche nella confessione di San Pietro. Un caso è rappresentato dal grande ovale in alabastro inserito all'interno di una figura rettangolare in verde antico con listelli in nero e bianco (fig. 9). Raramente si assiste all'operazione di commettere pezzi di marmo di forma irregolare per formare un'unica grande superficie monocroma, tipico ad esempio delle tarsie tardo antiche<sup>62</sup>. Un caso potrebbe essere quello dell'elemento decorativo nella cappella del Sacro Cuore al Gesù (fig. 10): un pannello rettangolare in giallo antico circonda una figura mistilinea in alabastro e inserti in rosso antico, tutto sottolineato da un listello nero. La porzione centrale è formata da tre o più lastre dello stesso marmo commesse assieme a formare un'unica entità materica.



Fig. 9 – Confessione di San Pietro. Particolare pannello decorativo (da GIUSTI 1999.)

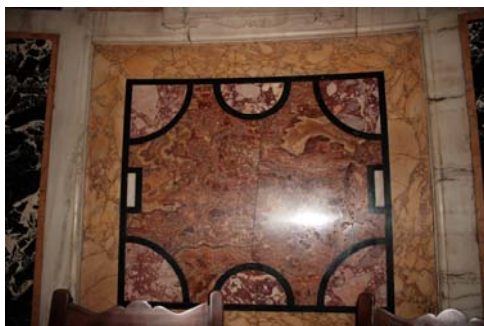


Fig. 10 – Cappella del Sacro Cuore al Gesù. Particolare pannello di rivestimento in commesso marmoreo (foto dell'A.)



Fig. 11 – Cappella di Santa Maria di Loreto in Sant'Onofrio. Particolare rivestimento a cassina (foto dell'A.)

<sup>62</sup> Un esempio per tutti è certamente quello rappresentato dalle tarsie della Basilica di Giunio Basso.



Certamente meno presenti delle impiallacciate, gli assemblaggi a ‘cassina’ sono tuttavia rilevabili in più episodi. Si può parlare ad esempio di ‘cassina’ nella piccola cappella di Santa Maria di Loreto in Sant’Onofrio al Gianicolo (*fig. 11*)<sup>63</sup>. Nel rivestimento basamentale esterno della cappella si nota l’accostamento di due pannelli rettangolari di dimensioni diverse, ma entrambi caratterizzati da un montaggio degli elementi marmorei a ‘cassina’. Nell’elemento di dimensioni maggiori il pannello decorativo si qualifica per la presenza di una figura ovoidale centrale con due coppie di volute che la raccordano ad altre due figure semi-ovoidali. Ancora due coppie di volute ai lati cingono, insieme ad elementi rettilinei, l’intera figura. Il marmo bianco funge da ‘cassina’, e viene inciso secondo il disegno predefinito per far incastrare le varie lastre di marmo colorato. L’intero pannello così concepito è inserito poi in sottosquadro, con l’aggiunta di varie modanature, all’intera superficie del piedistallo.

Un ulteriore caso di impiego della tecnica della ‘cassina’ è riscontrabile nella cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere ed esattamente nella porzione di superficie laterale esterna alla cappella stessa (nello spazio del transetto) (*fig. 12*). Qui la cassina, sempre in marmo bianco, assume delle dimensioni assai notevoli, sia complessivamente (circa m. 3,00 x 0,80), che in riferimento agli spessori (cornice) fra i tre elementi sovrapposti (circa cm. 20,00). Le figure policrome interne sono quindi ricavate dall’incisione di porzioni definite, entro cui vengono ad inserirsi porzioni unitarie di marmi (giallo e nero antico e alabastro).

Molto spesso, come detto precedentemente, accade che la tecnica della ‘cassina’ si accompagni ad un montaggio ad impiallaccatura. Tale procedura venne impiegata soprattutto per le figure più complesse e in particolare per le figure araldiche o simboliche. Infatti proprio in questi episodi un supporto unitario, spesso in marmo bianco, venne inciso per far posto all’elemento principale della composizione, assemblato impiallacciando diversi marmi policromi. Fanno parte di questa tipologia, ad esempio, i candelabri presenti sulle paraste della cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva o i due splendidi pannelli



*Fig. 12 – Cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere. Particolare rivestimento a cassina (foto dell’A.)*

<sup>63</sup> Sulle vicende costruttive della cappella di Santa Maria di Loreto presso Sant’Onofrio al Gianicolo si rimanda al testo di Luigi Spezzaferrò (SPEZZAFERRO 1993).

decorativi con vaso e spugna presenti nello spazio dell'altare nella cappella Caetani in Santa Pudenziana (figg. 13-14).



Figg. 13-14 – Cappella Caetani in Santa Pudenziana. Particolari pannello decorativo (foto dell'A.)

Analizzati i sistemi di assemblaggio è bene accennare in ultimo al procedimento tecnico della messa in opera delle composizioni sopra descritte. In molti casi, infatti, i pannelli più ricchi e articolati venivano assemblati in bottega e montati direttamente in sito su supporti preventivamente installati nella muratura. Quest'ultima veniva anticipatamente regolarizzata tramite una preventiva spicconata, a cui faceva seguito un primo strato di intonaco a grana grossa (arriccio), su cui venivano stesi poi gli strati successivi (rinzaffo) e la colla. Le porzioni murarie in cui bisognava alloggiare i rivestimenti marmorei venivano predisposte con opportuni incassi per ferri e grappe metalliche, poi saldate alla superficie lapidea con colature di piombo<sup>64</sup>. Le lastre marmoree commesse direttamente in opera venivano installate grazie anche all'impiego di collanti. La commessura delle lastre poteva avvenire poi non direttamente su supporto predisposto in opera, ma su dei supporti sempre marmorei cosiddetti 'a perdere' che si impiegavano come piano di lavoro. Tali piani poi venivano montati in opera con le grappe metalliche suddette.

<sup>64</sup> Così come si apprende dai documenti pubblicati da Alexandra Hertz per la cappella Sistina, il fondo murario venne predisposto per il fissaggio degli elementi marmorei con l'inserimento di ferri e grappe metalliche. Queste ultime vennero poi fissate tramite saldatura alle lastre marmoree tramite la colatura di piombo sulle apposite asole (HERTZ 1974<sup>2</sup>, pp. 241-262).

## V. CONSERVAZIONE E RESTAURO

### 1. *Lo stato attuale e le principali cause e forme di degrado*

Le caratteristiche fisico-meccaniche dei materiali oggetto del presente studio e la loro posizione all'interno di ambienti confinati ha fatto sì che, fatte salve specifiche condizioni ambientali deleterie o eventi traumatici, queste realizzazioni siano giunte sino ad oggi in uno stato di conservazione quasi del tutto integro.

Le principali forme di degrado riscontrabili, tralasciando per il momento le eventuali anomalie venutesi a creare a causa di restauri poco accorti, possono essere suddivise in categorie derivanti dalle conseguenze che esse hanno sul materiale stesso<sup>1</sup>. La prima e la più diffusa forma di degrado è senz'altro quella che, pur non pregiudicando le condizioni fisico-meccaniche del materiale, può alterare la percezione visiva della composizione e si manifesta come un'alterazione cromatica (perdita di brillantezza, di colore, di intensità ecc.), una macchia o una patina<sup>2</sup>. Tale alterazione però deve essere valutata in ogni singolo caso, poiché può accadere che il mutamento cromatico abbia deturpato l'insieme della composizione e alterato ad esempio l'uniformità di un paramento, nel qual caso sarà necessario intervenire per recuperare l'immagine pregressa; al contrario, può succedere che un cambiamento cromatico ormai consolidatosi sia in grado di migliorare o quantomeno salvaguardare l'aspetto stesso dei rivestimenti, in riferimento ad una lettura complessiva, imprimendo ad esempio un tono più caldo nel caso di materiali che si imbruniscono (calcarei bianchi, travertini ecc.)<sup>3</sup>.

La seconda forma di degrado, anch'essa non pregiudicatrice della struttura fisica del materiale, è stata identificata con la presenza di depositi superficiali e formazione di prodotti

<sup>1</sup> ~~Sul degrado dei materiali lapidei~~ e in particolare dei marmi policromi molta letteratura è stata prodotta (in bibliografia vengono segnalati i principali testi di riferimento. Fra i tanti è possibile citare: LAURENZI TABASSO, TORRACA 1973; AA.VV. 1979; DOLCI 1983; PENSABENE 1985; MEUCCI 1985; GIUSTI 1986; LAZZARINI, LAURENZI TABASSO 1986; MAGRELLI, MEUCCI 2000; DAVINI 2005<sup>1</sup>; BLANCO 2008). Si segnala, per l'ampia selezione bibliografica riportata, il testo di Anna Mieli Pacifici (MIELI PACIFICI 1986). Riferimento imprescindibile restano comunque le cosiddette *Raccomandazioni Normal* (Normativa Manufatti Lapidari), relative alla caratterizzazione dei materiali lapidei, alle loro alterazioni e al loro campionamento (NORMAL 1980; ID. 3/80; ID. 4/80; ID. 1/88).

<sup>2</sup> NORMAL 1/88

<sup>3</sup> DI SIVO 1993, p. 298.

secondari (efflorescenze), dovute sia a fenomeni di natura chimico-fisica, sia a fenomeni ambientali, quali l'inquinamento dovuto a fumi (di ceri o lampade ad olio).

Terza forma di degrado, assai più incisiva, è quella con perdita della morfologia del manufatto e si può manifestare con esfoliazione, scagliatura o, ancor peggio, con distacco di porzioni di materiale.

Quarta ed ultima forma di degrado, rintracciabile nei nostri episodi ancora con minore frequenza delle precedenti, è quella con riduzione della resistenza meccanica, che si manifesta con rigonfiamento di parti, fessurazione e fratturazione.

Qualunque analisi sulle forme di degrado presenti nei materiali marmorei non può prescindere però da una preventiva indagine accurata sulle tecniche d'esecuzione dei rivestimenti. Infatti, come appare evidente, fessurazioni e lesioni vere e proprie sono più frequenti in grandi lastre commesse fra loro e raramente si trovano in tarsie che utilizzano la lavorazione cosiddetta a 'cassina'.

Le cause che sottostanno al verificarsi dei fenomeni di degrado su esposti possono ricondursi essenzialmente ad azioni chimico-fisiche o meccaniche agenti sui paramenti decorativi<sup>4</sup>. Fortunatamente negli esempi in esame raramente si sono riscontrati problemi di elevata entità dovuti ad azioni meccaniche, ad eccezione di modesti esempi. Nella cappella Caetani in Santa Pudenziana vi è, ad esempio, la presenza di fenomeni di scagliatura e piccoli distacchi di materiale marmoreo, in parte dovuti anche a probabili errati processi di lucidatura avvenuti nel corso d'interventi di restauro (*fig. 1*).



*Fig. 1 – Cappella Caetani. Scagliatura e mancanza di materiale (foto dell'A.)*



*Fig. 2 – Cappella Caetani. Fessurazioni (foto dell'A.)*

<sup>4</sup> In riferimento ai fenomeni di degrado relativi ad azioni chimico-fisiche, si rimanda per completezza agli studi di Giorgio Torraca (LAURENZI TABASSO, TORRACA 1973; TORRACA 1986) oltre ai più recenti contributi di Barbara Magrelli e Costantino Meucci e di Paolo Davini (MAGRELLI, MEUCCI 2000; DAVINI 2005<sup>1</sup>).

Ancora esemplare, sempre nella cappella Caetani, è lo stato conservativo delle specchiature delle paraste in alabastro listato: queste, infatti, data l'esiguità dello spessore delle lastre e l'ampiezza delle stesse, presentano notevoli ed evidenti fessurazioni, alcune delle quali sono state risarcite, in passati restauri, con materiale resinoso o similare che non ha limitato però l'azione meccanica fra le singole lastre (*fig. 2*).

Generalmente le forme di degrado più diffuse fanno riferimento a fenomeni di natura chimico-fisica legati strettamente alla presenza di acqua, in varie forme (evaporazione e condensazione). Da ciò deriva come il degrado, riscontrabile soprattutto in ambienti con forte presenza d'umidità di risalita, come ad esempio nelle cappelle del Gesù (poco arieggiate e scarsamente illuminate), coinvolge specialmente la porzione basamentale degli apparati decorativi. Un caso è il rivestimento del presbiterio in S. Susanna o il basamento dei pilastri della Nave Clementina in San Giovanni in Laterano, in cui evidenti sono le alterazioni cromatiche prodotte da fenomeni d'umidità di risalita capillare (*fig. 3*).



*Fig. 3 – Transetto di San Giovanni in Laterano. Alterazione cromatica della parte inferiore della decorazione marmorea (foto dell'A.)*

Se da una parte, nella maggioranza dei casi, motivo dei fenomeni di degrado è la presenza di acqua e i conseguenti processi di evaporazione e/o condensazione, dall'altro è necessario accennare a problematiche derivanti proprio da restauri non particolarmente attenti che hanno prodotto ulteriori danni. Caso non raro è, ad esempio, l'utilizzo di elementi in ferro (piccole staffe o tasselli) per integrare alcuni elementi marmorei o ricostruzioni in stucco: ciò ha provocato, causa l'ossidazione del corpo aggiunto, il rigonfiamento del materiale stesso con la relativa espulsione di piccole porzioni di marmo. È possibile inoltre accertare l'impiego di materiale consolidante poco congruo con quello da restaurare, come ad esempio le malte cementizie. Queste sono state rintracciate in casi in cui bisognava far riaderire la lastra al supporto murario retrostante. Un caso è visibile ad esempio



nell'operazione di riadesione di lastre nella cappella Aldobrandini in Santa Maria Sopra Minerva, dove con ogni probabilità sono stati impiegati materiali non idonei, che espandendosi hanno provocato lo sganciamento e la lesione del rivestimento marmoreo stesso (figg. 4-5).



Figg. 4-5 – Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva. Particolari di due operazioni non idonee di riadesione delle lastre (foto dell'A.)

Un'ulteriore analisi conoscitiva preliminare all'intervento stesso di restauro è quella dell'indagine sul microclima interno delle singole realizzazioni. Come è stato già più volte dimostrato, infatti, sono le condizioni termoigrometriche degli ambienti confinati che influiscono in maniera determinante nell'incremento di alcuni fenomeni di degrado specifici dei materiali marmorei<sup>5</sup>.

## 2. *L'intervento di restauro. Potenzialità e scelte*

Un approccio critico a qualsivoglia intervento di restauro sulle decorazioni policrome deve occuparsi necessariamente di diverse tematiche interpretative che possono emergere nella definizione dei singoli episodi. Questioni come la pulitura, la reintegrazione, il consolidamento o la sostituzione di parti deteriorate, offrono la necessità di riflettere su ciò che si ritiene opportuno ai fini di una corretta operazione di conservazione e restauro. In riferimento alla pulitura, ad esempio, un'attenta e proficua valutazione preliminare deve

<sup>5</sup> Sulle condizioni microclimatiche all'interno di spazi confinati si veda la norma UNI 15757/2010.

soffermarsi sulla natura e sull'aspetto delle possibili alterazioni cromatiche sopravvenute nel corso del tempo. Se, come appare chiaro, in realizzazioni come quelle qui prese in esame la sostanza stessa del materiale non ammette perdite di luminosità e di brillantezza, è altrettanto vero che operazioni assai spinte di pulitura, oltre che arrecare danni ai manufatti stessi, potrebbero provocare la perdita di quella omogeneità d'insieme che la composizione – l'insieme cioè di tutte gli elementi colorati che si combinano nell'opera – ha assunto nel corso del tempo. Tale per cui fondamentale è all'interno del progetto di restauro individuare con esattezza i limiti e le potenzialità di ogni azione volta a ridare lucentezza ai materiali lapidei, senza alterare in ogni caso i contrasti e le affinità cromatiche proprie di queste realizzazioni tardo cinquecentesche.

Anche per ciò che concerne eventuali interventi di reintegrazione, o sostituzione di parti irrimediabilmente ammalorate, è bene chiarire preliminarmente quali potenzialità e scelte risiedano in queste operazioni. Certamente, in prima battuta, sembra evidente come, nell'eventualità di risarcire un pannello decorativo lacunoso, si possa sfruttare, qualora presente, il materiale originario antico. Tale iniziativa, da non scartare a priori, necessita però di alcune precisazioni. In effetti l'intervento sulle decorazioni policrome in oggetto, in quanto realizzazioni pervenuteci in uno stato pressoché di assoluta integrità, non ci riserva particolari problematiche interpretative legate alla difficoltà di reperimento di informazioni certe sulla natura dei vari elementi. I rivestimenti, infatti, presentandosi integri nella loro veste complessiva danno l'opportunità di agire con il materiale sicuramente più idoneo, sia per caratteristiche fisiche (spessori e ampiezza della lastra), che cromatiche (tonalità, luminosità e saturazione). Tuttavia tale opportunità comporta elementi critici relativi a quegli aspetti di distinguibilità e di reversibilità cari, dal restauro filologico in avanti, passando per la teoria di Brandi, a molte delle correnti di pensiero attuali sul restauro. L'inserimento, dunque, di porzioni dello stesso materiale per il risarcimento di limitate lacune non è di per sé un intervento errato, in quanto circoscritto a piccole reintegrazioni, ma certamente problematico soprattutto in riferimento alla distinzione fra le parti antiche e di restauro. Pur tuttavia la possibilità che le tecniche, quelle moderne come quelle del passato, ci offrono nel risarcire le mancanze apre il campo ad una panoramica di opportunità operative da valutare caso per caso. L'impiego ad esempio di marmi artificiali o finti marmi, siano essi realizzati con le procedure più diverse (stucchi impastati a polvere di marmo, scagliola, paste vitree ecc.), fornisce l'occasione di intervenire con dei materiali che, con determinati accorgimenti, pur ridando omogeneità all'intera composizione, mantengono

quelle condizioni di distinguibilità e di reversibilità certamente auspicabili per ogni intervento di restauro.

Ulteriore problematica, questa volta inerente a un aspetto indiretto ma importante, è quella relativa al progetto di illuminazione artificiale di questi ambienti confinati. Bisogna rilevare, infatti, come la percezione delle superfici policrome varia, anche in maniera decisiva, in relazione alle caratteristiche della fonte luminosa che agisce su di esse (luce naturale, ad incandescenza, fluorescente ecc.). Com'è stato esposto in precedenza, gli effetti cromatici, determinati e voluti in fase di realizzazione da architetti e maestranze, hanno risentito nel tempo di variazioni percettive date appunto dalle condizioni di illuminamento. Da un'illuminazione solamente con luce naturale e apporti limitati, come ceri e lampade a olio, si è passati, nel secolo scorso, a fonti luminose ad incandescenza che hanno prodotto effetti nuovi e, in pressoché tutti gli episodi, assolutamente casuali. Pertanto in un intervento di restauro accorto bisognerebbe prevedere la progettazione dettagliata di tutti quegli accorgimenti tecnici e tecnologici che non producano né danni fisici, né interferenze di lettura degli aspetti cromatici delle superfici policrome.

Un'ulteriore premessa per un corretto intervento di restauro sulle superfici marmoree è senz'altro la conoscenza preventiva del materiale da restaurare. Come già rilevato, infatti, con il termine di marmo s'intende comunemente una famiglia ampia di materiali che dal punto di vista chimico-fisico si differenziano spesso in maniera assai notevole<sup>6</sup>.

L'individuazione delle esatte caratteristiche della materia (resistenza meccanica, grado di porosità e conseguente idrorepellenza, lucidabilità ecc.) è operazione propedeutica ad ogni programma di conservazione e/o restauro, che si lega saldamente anche alla questione relativa all'identificazione della provenienza dei singoli materiali che compongono i rivestimenti<sup>7</sup>: tale riconoscimento però diviene spesso non sempre agevole e immediato. Se, infatti, per alcune di queste realizzazioni, le fonti ci offrono informazioni precise anche sull'origine del materiale impiegato, così non è per tutti gli episodi. Pertanto opportuna è l'operazione preliminare di schedatura dei singoli componenti dei rivestimenti marmorei, specificando in particolare per ciascuno: denominazione, provenienza,

---

<sup>6</sup> Per le caratteristiche fisiche dei materiali lapidei si rimanda a testi specifici, quali: PIERI 1964; ID. 1966; ZUSTI 1976; PIGA, PINZARI 1985; CORBELLA 1991; *PIETRE NATURALI* 1992; STRATI 2003; *MARMI ITALIANI* 2004; BLANCO 2008.

<sup>7</sup> Sulla provenienza dei marmi impiegati nelle realizzazioni tardo cinquecentesche cfr. fra gli altri: DEL RICCIO 1597; LANCIANI 1902-1912; DI CASTRO 1994; PENSABENE 1998; LAZZARINI 2004<sup>1</sup>; LAZZARINI, ANTONELLI 2004<sup>2</sup>.

classificazione petrografica, posizione all'interno del paramento<sup>8</sup>. Soprattutto la classificazione petrografica diviene fondamentale nei casi in cui bisogna intervenire con prodotti consolidanti, che potrebbero alterare la natura stessa del materiale. Un ulteriore ausilio alla scelta dell'intervento più idoneo può essere fornito poi dai recenti strumenti tecnologici. Uno di questi è, ad esempio, il SEM (Microscopio Elettronico a Scansione) che permette di cogliere le caratteristiche morfologiche dei materiali lapidei, valutando quantitativamente e qualitativamente i livelli di degradazione e gli effetti di possibili trattamenti conservativi<sup>9</sup>.

L'intervento di restauro vero e proprio, nei casi di studio, fermo restando la risoluzione di quei problemi legati ai fenomeni d'umidità (tendenzialmente di risalita), si rivolge essenzialmente, tranne in qualche isolato caso di mancanze o deterioramento irreversibile, in questioni di carattere conservativo. In occasione di restauri del passato, le operazioni più importanti hanno riguardato essenzialmente la sostituzione di lastre marmoree intere o porzioni di esse; ciò è avvenuto spesso reimpiegando del materiale della stessa natura, senza alterare, almeno apparentemente, le condizioni figurative degli apparati policromi.

Interessante nella comprensione dei possibili metodi di restauro e delle tecniche da impiegare è il caso dell'intervento appena concluso sui rivestimenti policromi della cappella dei Principi a Firenze, episodio assimilabile ai casi in esame<sup>10</sup>. L'operazione di restauro ha avuto inizio con lo smontaggio del rivestimento marmoreo, e del relativo supporto, composto da blocchi di pietra serena, sui quali erano agganciate, con staffe e pece, le lastre marmoree. Il pessimo stato di conservazione dei supporti in pietra ha indotto poi alla sostituzione degli stessi con dei nuovi supporti metallici, regolabili e fissati alla struttura muraria, utili al riposizionamento dei marmi restaurati.

Si è proceduto, quindi, con l'intervento di pulitura dei pannelli marmorei e successivamente con la stuccatura, fatta con grassello di calce e polvere di marmo, al fine di ricostruire le zone dove erano state tolte le precedenti stucature alterate. È stato applicato poi un velo composto da grassello di calce e polvere di marmo fine, per consentire una

---

<sup>8</sup> Una schedatura di un paramento marmoreo è stato condotto all'interno dello studio sulle decorazioni marmoree della chiesa di San Pietro in Valle a Fano (ANTONELLI, GENTILI, RENZULLI, AMADORI 2003, p. 302-303).

<sup>9</sup> Sull'uso del Microscopio Elettronico a Scansione nella scienza della conservazione dei materiali si veda, in particolare, LANTERNA 1999. Cfr., inoltre i testi di: GIUSTI 1986; AMOROSO 2002.

<sup>10</sup> L'intervento di restauro, ancora in corso nell'estate dell'anno in corso, è illustrato direttamente in *situ* tramite alcune dimostrazioni video e illustrazioni delle operazioni in svolgimento. Interessante è stato, in particolare, osservare le modalità di svolgimento dello smontaggio e catalogazione dei singoli elementi marmorei e la costruzione successiva delle strutture metalliche di sostegno.

perfetta levigatura finale. Si è proceduto quindi al ritocco pittorico, effettuato con velature di colori acrilici, andando ad uniformare tutte le fughe interne, fratture e mancanze, per una maggiore continuità visiva, tentando così di riproporre ogni sfumatura e venatura marmorea. La fase finale ha visto il rimontaggio dei pannelli marmorei nella posizione originaria, agganciandoli alle nuove staffe precedentemente posizionate e fissate. Quest'operazione, quindi, ha da una parte inteso ridare continuità figurativa all'intero apparato decorativo, tramite la stuccatura e il ritocco pittorico, dall'altra si è occupato in maniera sostanziale della struttura d'ancoraggio dei pannelli, sostituendo i perni di sostegno con delle nuove soluzioni tecniche.

L'intervento di restauro per superfici decorate con marmi policromi dovrebbe tendere certamente all'unità compositiva e visiva dell'intero apparato. Soprattutto in presenza di lacune evidenti nel tessuto decorativo, spetta alle singole azioni di restauro affrontare le problematiche legate alla lettura unitaria del paramento. Pertanto opportuno a tal fine è individuare quale delle tecniche di risarcitura possibili sia la più adeguata per ogni caso preso a sè.

### *2.1. Tecniche di intervento*

Analizzate le indagini preliminari, volte essenzialmente alla conoscenza formale, storica e tecnico-esecutiva delle superfici marmoree policrome, è bene determinare poi quali siano i passi da compiere per una corretta esecuzione dell'intervento di restauro. Innanzitutto, valutate le condizioni di conservazione e di stabilità delle singole lastre e qualora fosse necessario, sarebbe opportuno provvedere ad un preconsolidamento, anche provvisorio, delle lastre stesse, al fine di evitare eventuali o ulteriori distacchi. Tale operazione consiste nel colmare le lesioni con materiale di sutura temporaneo, mescolato a terre o ossidi.

Il panorama degli atti possibili da eseguire per la conservazione delle superfici marmoree spazia dalla semplice pulitura, ad una lieve tassellatura o sostituzione delle grappe di ancoraggio, fino al completo smontaggio di intere porzioni di paramento e alla sostituzione anche ingente di lastre ormai irreversibilmente deteriorate. Questo ovviamente dipende dal grado di conservazione d'ogni singola superficie. Negli episodi analizzati nel presente studio, in realtà, come già affermato, pochi sono i casi in cui le lastre marmoree presentano delle mancanze o delle evidenti fessurazioni, mentre le principali problematiche



di degrado sono riferibili essenzialmente ad una mancata pulizia e ad un'inadeguata protezione dai fenomeni legati alla presenza di acqua. In definitiva quindi le operazioni da compiere potrebbero essere solo interventi mirati alla pulizia e alla conservazione dello stato attuale e dovrebbero essere realizzabili mediante l'impiego di prodotti privi di qualunque reazione con il materiale in opera, tali da non provocare così alcuna sollecitazione interna, evitando la formazione di pericolose microfessure<sup>11</sup>. La pulizia potrà avvenire quindi grazie all'impiego di spugne, o impacchi, imbevute di acqua fredda o, al più, con l'aggiunta di una soluzione ben dosata di detergente leggermente basico e pomice finissima diluita in acqua calda, stesa con l'aiuto, da ultimo, di un tessuto leggermente abrasivo che non graffi la superficie marmorea<sup>12</sup>. Per macchie più resistenti (grasso, ruggine) è possibile applicare soluzioni a base ammoniacale e successivamente impacchi di perossido d'idrogeno assoluto. Altri metodi di pulizia consistono nell'impiego di puliture con getto di acqua a bassa pressione nebulizzata, che tende a solubilizzare il gesso e la calcite secondaria, così da asportare i sali solubili<sup>13</sup>. Nei casi più complessi, la pulitura può prevedere anche l'impiego di prodotti chimici, che dovranno però essere precisamente valutati, onde evitare danni irreparabili al materiale marmoreo.

L'operazione di consolidamento, dove necessaria, dovrebbe essere svolta con opportuni materiali consolidanti che abbiano: la capacità di regolare il passaggio dell'acqua e del vapore acqueo; coefficienti di dilatazione termica simili a quelli del materiale lapideo da trattare; limitate modificazioni estetiche nel tempo (per evitare la formazione di macchie); alte capacità di penetrazione nel materiale e la possibilità di non portare alla formazione di tensioni interne<sup>14</sup>. Gli eventuali prodotti di protezione da adottare dovrebbero avere a loro volta: assenza di sottoprodotti dannosi anche a distanza di tempo; una buona stabilità chimica, rispetto ad eventuali inquinanti e all'ossigeno; una buona solubilità nel caso dell'impiego di solventi organici per la rimozione e, in ultimo, ma cosa assai rilevante, un'influenza minima sulle proprietà cromatiche della superficie del paramento<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> ARCOLAO 1998.

<sup>12</sup> Le ricette per la pulizia dei paramenti marmorei sono reperibili, oltre che nel testo di Carla Arcolao, nel saggio di Priscilla Grazioli Medici (ARCOLAO 1998; GRAZIOLI MEDICI 1992, pp. 22-23).

<sup>13</sup> DI SIVO 1993, p. 298.

<sup>14</sup> BLANCO 2008, pp. B186-187.

<sup>15</sup> In particolare la questione del mantenimento dei rapporti cromatici fra le varie parti del tessuto decorativo riveste un'importanza assoluta. A tal proposito anche Paolo Fancelli nel suo saggio individua, quale caratteristica imprescindibile dei prodotti di restauro, la loro assoluta trasparenza nel tempo, per non vanificare gli effetti visivi (FANCELLI 1992, p. 7).

I metodi consolidanti per eccellenza sono comunque quelli che prevedono, ad esempio, l'impennatura di ciascun elemento distaccato con viti in ottone, alternate con perni a 'tradimento', per far riaderire la lastra al supporto (spesso in peperino o travertino); i conseguenti fori di dimensioni assai limitate (circa 10 mm.) vengono successivamente stuccate in modo da non essere visibili all'interno del paramento<sup>16</sup>.

Nel caso di fratture che separano notevolmente pezzi dello stesso pannello decorativo, il trattamento potrebbe consistere nell'applicazione di adesivi, quali resine sintetiche termoindurenti (poliesteri e epossidiche), capaci di colmare lo spessore della frattura, o ancora tramite l'impiego di trattamenti organici e inorganici, come le resine sintetiche e i siliconi<sup>17</sup>.

Infine, questione assolutamente preminente è il tema del trattamento delle lacune. In letteratura è opinione comune quella di intervenire in questi casi per ridare continuità alla superficie policroma. Con le dovute cautele sopra evidenziate, è possibile riconoscere, infatti, diverse modalità d'intervento legate ai materiali e alle tecniche disponibili. La scelta può ricadere sostanzialmente fra due alternative possibili: o il riposizionamento di un materiale naturale (marmo antico o di cava moderno) o l'utilizzo di un prodotto artificiale (marmoridea, scagliola ecc.).

### *2.1.1. Riproposizione di marmi antichi o di cava moderni*

La valutazione critica riguardante il possibile inserimento di elementi lapidei naturali attiene alla scelta della riproposizione di materiale antico identico a quello da risarcire, oppure all'impiego di marmi naturali provenienti però da cave moderne, con caratteristiche fisiche e figurative simili a quelle da reintegrare. In entrambi i casi, comunque, le problematiche più evidenti sono legate alla difficoltà di riconoscimento del materiale di intervento, che dovrà opportunamente essere trattato per divenire riconoscibile, magari solo ad una vista assai ravvicinata. Certamente un'opportuna e quanto mai indispensabile redazione di resoconti puntuali delle operazioni sostenute, nonché ricche schede di intervento, potranno offrire la possibilità di distinguere con esattezza, anche in futuro, gli interventi svolti.

---

<sup>16</sup> GRAZIOLI MEDICI 1992, pp. 18-19.

<sup>17</sup> TABASSO LAURENZI, TORRACA 1973, pp. 57-58.

La scelta, comunque, della riproposizione di materiale naturale pone inoltre delle criticità relative alle tecniche di esecuzione del taglio delle singole tarsie marmoree. Operazione questa anticamente svolta tramite attrezzature manuali, tipo la sega a smeriglio (*fig. 6*), mentre attualmente la tecnologia moderna ha messo a disposizione macchinari altamente sofisticati, che permettono l'esecuzione di tagli con approssimazioni dell'ordine di decimi di millimetro (*fig. 7*). Tuttavia tale avanzamento tecnico, apprezzabile in contesti differenti, non si presta agli utilizzi nel restauro delle superfici marmoree, in quanto i tagli così eseguiti si presentano assolutamente freddi e distanti dai pregevoli, accurati, ma non perfetti, tagli compiuti con metodi antichi. Ancora oggi, anche se con difficoltà, è possibile reperire maestranze in grado di procedere con simili strumenti legati alla tradizione, poiché anche il fattore umano, legato all'operatore, dovrebbe essere attentamente valutato e definito in via preliminare.



*Fig. 6 – Sega a mano per tagli artigianali da impiegare con polvere di smeriglio (foto dell'A.)*

*Fig. 7 – Strumento computerizzato per il tagli di lastre marmoree di qualsiasi forma e dimensione (foto dell'A.)*



L'operazione vera e propria di riposizionamento o ricostruzione di nuovi elementi in opera viene effettuata tramite la creazione di appositi modelli che individuano con precisione gli elementi 'nuovi' da posizionare all'interno del pannello o del paramento marmoreo. Si procede quindi al montaggio con le tecniche opportune (a colla, con mastici a caldo ecc.) sul supporto già esistente o, nel caso di deterioramento dello stesso, su un nuovo elemento di foderatura (in lavagna o travertino)<sup>18</sup>. Le azioni successive sono poi quelle di stuccatura e

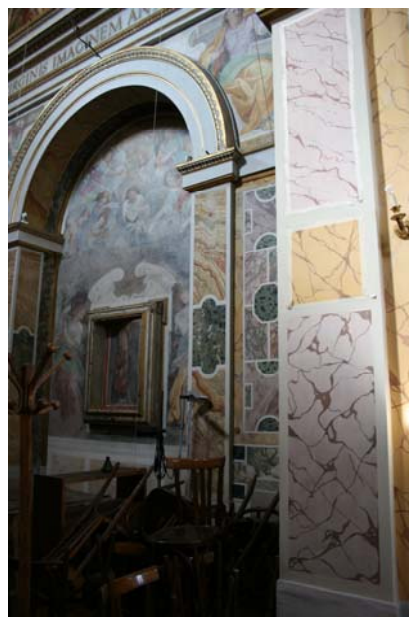
<sup>18</sup> L'operazione è descritta con precisione da Priscilla Grazioli Medici nel suo testo (GRAZIOLI MEDICI 1992, p. 27).

lucidatura dell'intero pannello così assemblato: in particolare per la stuccatura, sono previsti opportuni prodotti, composti da collante trasparente e polvere finissima ottenuta dal materiale marmoreo impiegato, o la riproduzione dell'antica stuccatura con cera d'api, coloranti e polvere di marmo<sup>19</sup>.

### 2.1.2. *Finto marmo e marmoridea*

Come detto in precedenza, la reintegrazione di porzioni di superfici marmoree lacunose può essere effettuata anche tramite l'impiego di *finti marmi*<sup>20</sup>. Con il termine di finto marmo o marmo artificiale si intendono in realtà una pluralità di processi tutti rivolti alla creazione di prodotti che si avvicinino, il più possibile, al marmo naturale, riprendendone venature e macchie, effetti cromatici e lucentezza. Primo e più antico sistema è quello della semplice pittura su intonaco, sia esso ad affresco o a tempera. In realtà questo metodo non è ritenuto perfettamente idoneo in quanto difficilmente può presentare quelle caratteristiche di lucentezza e resistenza proprie del marmo. Oltre ad essere comunque un sistema fortemente deperibile col tempo, esso prevedrebbe comunque una specializzazione massima delle maestranze che dovrebbero essere dei veri e propri artisti. Situazioni problematiche in questo senso sono state riscontrate, ad esempio, nei lavori eseguiti nella cappella Salviati in San Gregorio al Celio, dove alcuni interventi pittorici sulle superfici hanno prodotto evidenti e indesiderate situazioni di criticità figurativa (*fig. 8*).

Uno dei metodi, invece, che potrebbe essere impiegato ai nostri scopi è quello cosiddetto della 'scagliola' che rientra nel più generale campo dello stucco-marmo o *marmoridea*<sup>21</sup>; con il termine scagliola s'intende un particolare composto che,



*Fig. 8 – Cappella Salviati in San Gregorio al Celio. Particolare di una cattiva reintegrazione pittorica ad imitazione del marmo*

<sup>19</sup> Sono molte le ricette tutt'oggi impiegate dai restauratori, fra cui si ricordano anche le stuccature con *Paraloid*, una resina acrilica, caricata con polvere di marmo colorato (*Ibidem*). Cfr, inoltre ARCOLAO 1998.

<sup>20</sup> Sull'impiego dei finti marmi vd.: CAVALLINI, CHIMENTI 2000.

<sup>21</sup> Sulla marmoridea e altri marmi artificiali si veda il saggio di Maurizio Caperna (CAPERNA 2001).

una volta indurito, si avvicina alle caratteristiche di lucidità e di levigatezza tipiche del marmo stesso<sup>22</sup>. La materia prima di cui è composta la scagliola è un particolare tipo di gesso fine, a base di selenite che, per la sua giacitura lamellare o a ‘scaglie’, diviene facilmente estraibile e, una volta portato ad elevate temperature, perde il contenuto di acqua e si polverizza. Questo gesso così ottenuto viene poi lavorato opportunamente con colle animali e amalgamato con i coloranti, siano essi di natura minerale che vegetale<sup>23</sup>. Dall’impiego della scagliola in avanti le tecniche si sono succedute con svariate modifiche, per ultima quella che impiega cementi, ma anche calce spenta, silice pura ed altri ancora<sup>24</sup>. Sono svariati, quindi, i composti che vengono indicati dai vari ricettari per la produzione dei finti marmi; così come diversi sono i metodi di applicazione di questi prodotti sui paramenti murari<sup>25</sup>. Sarà opportuno quindi individuare, nell’intervento di restauro, la soluzione più idonea e soprattutto compatibile con le superfici da risarcire, onde evitare processi di decoesione o degrado dei paramenti stessi.

È stato possibile rintracciare un episodio di reintegrazione di superfici marmoree con marmi artificiali nell’ultimo intervento di restauro della chiesa di Sant’Agnese in Agone. Qui, infatti, nel risarcire alcuni pannelli marmorei privi di porzioni anche consistenti di materiale, sono stati impiegati dei marmi artificiali, costituiti cioè da impasti con miscele di colore<sup>26</sup>. L’intervento, che ad una vista ravvicinata rimane fortemente distinguibile, ridona alla superficie decorata la sua immagine completa e uniforme (*fig. 9*).

Un’ulteriore operazione possibile è quella dell’impiego delle paste vitree. Con questo termine si indica un impasto a base di vetro colorato, trasparente o opaco: in particolare le paste vitree sono il risultato della fusione e del successivo raffreddamento di una miscela di silice, fondenti e ossidi metallici con funzione di coloranti. Tali materiali così come i marmi artificiali hanno una buona resistenza



*Fig. 9 – Sant’Agnese in Agone. Intervento di integrazione con marmi artificiali (da PERGOLI CAMPANELLI 2003)*

<sup>22</sup> Sulla ‘scagliola’ si veda il testo di Tiziana Contri (CONTRI 2001).

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>24</sup> CAPERNA 2001, p. 60.

<sup>25</sup> Sulla questione si rimanda a testi specifici quali: ARCOLAO 1998; CAVALLINI, CHIMENTI 2000; Caperna 2001.

<sup>26</sup> PERGOLI CAMPANELLI 2003.



fisico-chimica e offrono un'immagine assai simile a quella dei marmi colorati, avendo sicuramente buone caratteristiche di lucentezza e levigatezza<sup>27</sup>.

Tutti questi metodi possono essere impiegati in interventi di restauro, fatta salva sempre e comunque la preventiva analisi delle condizioni microclimatiche dell'ambiente, che può indicare con precisione la congruità di un metodo (o di una tecnica specifica) rispetto ad un altro.

---

<sup>27</sup> ARCOLEO 2008.

**BIBLIOGRAFIA**

- AA.VV. 1979  
Aa.Vv., *Deterioramento e conservazione della pietra*, in Atti del III congresso internazionale, Venezia 24-27 ottobre 1979, Fondazione “Giorgio Cini” Isola di S. Giorgio Maggiore, Padova 1979.
- AA.VV. 2000  
Aa.Vv., *Le basiliche cristiane e i nuovi programmi decorativi*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, in Catalogo della mostra “Aurea Roma”, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000, pp. 179-229.
- AA.VV. 2001  
Aa.Vv., *Delle tecniche di finitura superficiale*, in “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, XXXV, 103-104, 2001.
- AA.VV. 2006  
Aa.Vv., *I colori del fasto. La domus del Gianicolo e i suoi marmi*, Milano 2006.
- ADAM 1988  
J. Adam, *L'arte di costruire presso i Romani. Materiali e tecniche*, Milano 1988.
- ALBERTI 1966  
L.B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, ed. a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966.
- ALCIATI, FIORA 2002  
L. Alciati, L. Fiora, *Marmi imperiali di tutti i colori*, in “L'informatore del marmista”, 41, 492, 2002, pp. 22-30.
- AMOROSO 2002  
G. Amoroso, *Trattato di scienza della conservazione dei monumenti*, Firenze 2002.
- ANTONELLI, GENTILI, RENZULLI, AMADORI 2003  
F. Antonelli, G. Gentili, A. Renzulli, M.L. Amadori, *Provenante of the ornamental stones used in the baroque church of S. Pietro in Valle (Fano, Central Italy) and commentary on their state of conservation*, in “Journal of Cultural Heritage”, 4, 2003, pp. 299-312.
- ARCOLAO 1998  
C. Arcolao, *Le ricette del restauro, Malte, intonaci, stucchi dal XV al XIX secolo*, Venezia 1998.
- ARGAN 1970  
G.C. Argan, *Cultura artistica della fine del Cinquecento*, in Id., *Storia dell'Arte italiana*, 3, Firenze 1970, XIV rist. 1984, pp. 1-4.
- ARNHEIM 1962 (2007)  
R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, 1962, ed. cons. Milano 2007.
- ASOR ROSA 1990  
A. Asor Rosa, *La cultura della Controriforma*, Bari 1990.
- ATTANASIO 2003  
D. Attanasio, *Ancient white marbles: analysis and identification by paramagnetic resonance spectroscopy*, Roma 2003.
- ATTANASIO, ARMIENTO, EMANUELE, PLATANIA 2000  
D. Attanasio, G. Armiento, M.C. Emanuele, R. Platania, *Studio petrografico e con risonanza magnetica elettronica dei marmi*, in *Donatello restaurato. I marmi del pulpito di Prato*, a cura di A. Giusti, Pistoia 2000, pp. 74-92.
- BACCINI LEOPARDI 1989  
P. Baccini Leopardi, *Nuove testimonianze sul commercio dei marmi in età imperiale*, Roma 1989.

- BAGLIONE 1649 (1975-1976)  
G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1649, ed. a cura di C. Gradara Pesci, Bologna 1975-1976.
- BALDINUCCI 1681 (1771)  
F. Baldinucci, *Delle notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, ed. con annotazioni di D.M. Manni, IX, Firenze 1771.
- BANCHINI 2000  
R. Banchini, *Tra arbitrio e restauro. L'intervento sul rivestimento marmoreo della cinquecentesca cappella Spinelli nel Santuario di Paola (1926-1933)*, in "Quaderni PAU", n.s., 19-20, 2000, pp. 173-196.
- BARASCH 1992  
M. Barasch, *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, Genova 1992.
- BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995  
C. Barbieri, S. Barchiesi, D. Ferrara, *Santa Maria in Vallicella*, Roma 1995.
- BARROERO 2000  
L. Barroero, *Domenico Fontana*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di E. Borea, C. Gasparri, con la collaborazione di L. Arcangeli, II, Roma 2000, pp. 266-269.
- BARSOTTELLI, FRATINI, GIORGETTI, MANGANELLI DEL FÀ, MOLLI 1998  
M. Barsottelli, F. Fratini, G. Giorgetti, C. Manganelli del Fà, G. Molli, *Microfabric and alteration in Carrara marble: a preliminary study*, in "Science and technology for cultural heritage", 7, 2, 1998, pp. 115-126.
- BASILE 1999  
G. Basile, *Edifici storici di culto, decorazioni, arredi. Guida alla manutenzione*, Roma 1999.
- BASILE 2005<sup>1</sup>  
G. Basile (a cura di), *Restauro a Berlino: le decorazioni rinascimentali lapidee nell'ambasciata d'Italia*, Firenze 2005.
- BASILE 2005<sup>2</sup>  
G. Basile, *Occasione e caratteri dell'intervento di restauro sulle decorazioni lapidee*, in *Restauro a Berlino: le decorazioni rinascimentali lapidee nell'ambasciata d'Italia*, a cura di Id, Firenze 2005, pp. 7-9.
- BASSOTTI 1963  
D. Bassotti, *Aspetti e tecnica del marmo*, Genova 1963.
- BATTISTI 1963  
E. Battisti, *Riforma e Controriforma*, ad vocem, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Firenze 1963, pp. 366-390.
- BECATTI 1969  
G. Becatti, *Scavi di Ostia VI. Edificio con opus sectile fuori Porta Marina*, Roma 1969.
- BEGALI 1992  
M. Begali, *Le botteghe del marmo*, Pisa 1992.
- BELARDI 2007  
G. Belardi, *Il restauro dei marmi, finti marmi e stucchi*, in Id. (a cura di), *Il Pantheon. Storia, tecnica e restauro*, Roma 2007, pp. 176-180.
- BELLINI 1999  
F. Bellini, *La moderna Confessione di San Pietro: le proposte di Ferrabosco e Maderno*, in *La confessione nella Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A.M. Pergolizzi, Roma 1999, pp. 42-55.
- BELLINI 2002

- F. Bellini, *La costruzione della cappella Gregoriana in San Pietro, di Giacomo Della Porta: cronologia protagonisti e significato iconologico*, in *Architettura: processualità e trasformazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Roma, Castel Sant'Angelo 24-27 novembre 1999, a cura di M. Caperna, G. Spagnesi, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 34-39, 2002, pp. 333-346.
- BELLORI 1672 (1976)  
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, Roma 1672*, ed. a cura di E. Borea, con introduzione di G. Previtali, Torino 1976.
- BENEDETTI 1973<sup>1</sup>  
S. Benedetti, *Architettura e riforma cattolica nella Roma del Cinquecento*, Roma 1973.
- BENEDETTI 1973<sup>2</sup>  
S. Benedetti, *Giacomo del Duca e l'architettura del '500*, Roma 1973.
- BENEDETTI 1976  
S. Benedetti, *Architettura e riforma cattolica in Italia*, Roma 1976.
- BENEDETTI 1984  
S. Benedetti, *Fuori dal Classicismo: sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma 1984.
- BENEDETTI 1987  
S. Benedetti, *Lecture di architettura: saggi sul Cinquecento romano*, Roma 1987.
- BENEDETTI 1989  
S. Benedetti, *Sintetismo e magnificenza nella Roma post-tridentina*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 24-26 marzo 1988, a cura di G. Spagnesi, Roma 1989, pp. 27-56.
- BENEDETTI 1992  
S. Benedetti, *L'architettura di Domenico Fontana*, in *Sisto V: Roma e il Lazio*, Atti del VI Corso Internazionale di Alta Cultura, 19-29 ottobre 1989, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1992, pp. 395-417.
- BENEDETTI 1993  
S. Benedetti, *Fuori dal classicismo: il sintetismo nell'architettura del Cinquecento*, II ed. aggiornata, Roma 1993 (I ed. Roma 1984).
- BENEDETTI 1997  
S. Benedetti, *L'architettura a Roma nel tempo della transizione*, in *Dopo Sisto V. La transizione al barocco (1590-1630)*, Atti del convegno, Roma 18-19-20 ottobre 1995, Roma 1997, pp. 161-179.
- BENEDETTI, ZANDER 1990  
S. Benedetti, G. Zander (a cura di), *Arte in Roma nel secolo XVI*, Bologna 1990.
- BENEDETTI, MARCUCCI, AZZARO, TORRESI i.c.p.  
S. Benedetti, L. Marcucci, B. Azzaro, B. Torresi, *L'architettura della magnificenza. Cappelle gentilizie a Roma fra tardo Cinquecento e primo Seicento*, Roma, i.c.p.
- BENEVOLO 1968  
L. Benevolo, *Storia dell'Architettura del Rinascimento*, Bari 1968.
- BENTIVOGLIO 1984<sup>1</sup>  
E. Bentivoglio, *Raffaello e i Chigi nella chiesa agostiniana di Santa Maria del Popolo*, Roma, 1984.
- BENTIVOGLIO 1984<sup>2</sup>  
E. Bentivoglio, *La Cappella Chigi*, in Ch.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, Milano, 1984, pp. 125-142.
- BENTIVOGLIO 1986  
E. Bentivoglio, *La Cappella Chigi. L'immagine ritrovata del secondo pannello bronzeo, del monumento di Agostino, gli inediti precedenti artistici del mosaicista Luigi (De Pace) veneziano ed altre considerazioni*, in Aa.Va., *Raffaello a Roma*, convegno 1983, Roma 1986, pp. 309-314.

## BENTIVOGLIO 1988

E. Bentivoglio, *Avvicinamento alle "attioni" di Sisto V e del Card. Alessandro Damasceni Peretti*, in *L'architettura a Roma e in Italia 1580-1621*, XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, 24-26 Marzo 1988, Centro studi per la Storia dell'Architettura, a cura di G. Spagnesi, 1, Roma 1988, pp. 357-361.

## BENTIVOGLIO 2001

E. Bentivoglio, *Documenti romani di architettura, arte e storia dei secoli XV e XVI*, in "Quaderni del dipartimento patrimonio architettonico e urbanistico", 19-20, 2001, pp. 53-112.

## BENTIVOGLIO 2005

E. Bentivoglio (a cura di), *Il testamento di Leon Battista Alberti. I tempi, i luoghi, i protagonisti*, Roma, 2005.

## BENTIVOGLIO 2009

E. Bentivoglio, *S. Maria del Popolo. Le tombe terragne*, in Aa.Vv., *La chiesa di S. Maria del Popolo a Roma*, Roma 2009.

## BENTIVOGLIO, VALTIERI 1976

E. Bentivoglio, S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma. Con una appendice di documenti inediti sulla chiesa e su Roma*, Roma 1976.

## BERANDO 2000

C. Beraldo, *Brevi note sull'impiego e degrado del marmo*, in "I Beni Culturali, tutela e valorizzazione", VIII, 4-5, 2000, pp. 11-14.

## BERTELLI 1990

F. Bertelli, *L'Opificio a Ravenna: il restauro delle tarsie marmoree del Battistero metropolitano (1895-1905)*, in "OPD Restauro", II s., 2, 1990, pp. 212-225.

## BERTOLOTTI 1881

A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, I-II, Milano 1881.

## BERTOLOTTI 1884

A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova 1884.

## BERTOLOTTI 1885

A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI, e XVII*, Bologna 1885.

B.

## BERTORELLO 1992

C. Bertorello, *Trattamenti di superfici di manufatti lapidei policromi*, in *La pulitura, il consolidamento e la protezione della pietra: problemi applicativi. Primo incontro tecnico nazionale tra restauratori*, Atti del convegno, Pisa 9-10 maggio 1992, Roma 1992, pp. 1-8.

## BESSONE AURELJ 1930

A.M. Bessone Aurelj, "Christianus magister" e i marmi di S. Prassede in Roma, in "Marmi, Pietre, Graniti", VIII, 2, 1930.

## BESSONE AURELJ 1935

A.M. Bessone Aurelj, *I marmorari romani*, Milano-Genova-Roma-Napoli 1935.

## BIANCHI, BRUNO, COLETTA, DE NUCCIO 2002

F. Bianchi, M. Bruno, A. Coletta, M. De Nuccio, *Domus delle Sette Sale. L'opus sectile parietale dell'aula basilicale: studi preliminari*, in Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico "AISCOM", 1999, pp. 351-356.

## BIANCHI, BRUNO, DE NUCCIO 2002

F. Bianchi, M. Bruno, M. De Nuccio, *La Domus sopra le Sette Sale: la decorazione pavimentale e parietale dell'aula absidata*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, a cura di M. De Nuccio, L. Ungaro, Venezia 2002, pp. 161-170.

## BISCONTIN, MIETTO 1992



- G. Biscontin, D. Mietto (a cura di), *Le pietre nell'architettura: struttura e superfici*, Atti del convegno di studi, Bressanone 25-28 giugno 1991, Padova 1992.
- BLANCO 2008  
G. Blanco, *Manuale di progettazione. Marmi e Pietre*, Roma 2008.
- BLUNT 1956  
A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1956 (ed. it. Torino 1966).
- BOITO 1880  
C. Boito, *L'architettura del Medioevo in Italia*, Milano 1880.
- BONELLI 1989  
R. Bonelli, *Una prospettiva storiografica per interpretare l'architettura del Cinquecento*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura Roma, 24-26 marzo 1988, a cura di G. Spagnesi, Roma 1989pp. 59-67
- BORDONI 1999  
C. Bordini (a cura di), *L'arte del marmo*, Pisa 1999.
- BORGHINI 1992  
G. Borghini (a cura di), *Marmi antichi a Roma*, Roma 1992.
- BORSI, QUINTERIO, VATOVEC 1989  
S. Borsi, F. Quinterio, C.V. Vatovec, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989.
- BOTTARI, TICOZZI 1822-25  
M.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla scultura pittura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1822-25.
- BRADLEY 1998  
F. Bradley, *Infomarble: realizzazioni, caratteristiche, produzione, disponibilità, lavorazione, applicazioni*, s.l. 1998.
- BRADLEY 2000  
F. Bradley, *Marmi pregiati in architettura. Fine Marble in Architecture*, Firenze 2000.
- BRADLEY 2001  
F. Bradley, *Fine marble in architecture. Studio marmo*, New York 2001.
- BRODINI 2009  
A. Brodini, *Michelangelo a San Pietro. Progetto, cantiere e funzione delle cupole minori*, Roma 2009.
- BRUSATIN 1999  
M. Brusatin, *Storia dei colori*, Torino 1999.
- BRUSCHI 1989  
A. Bruschi, *Una vicenda complessa. 1580-1621*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 24-26 marzo 1988, a cura di G. Spagnesi, Roma 1989, pp. 21-26.
- BRUSCHI 2000  
A. Bruschi, *Oltre il Rinascimento. Architettura, città, territorio nel secondo Cinquecento*, Milano 2000.
- BRUSCHI 2002  
A. Bruschi, *Roma dal Sacco al tempo di Paolo III (1527-50)*, in *Storia dell'architettura. Il primo Cinquecento*, a cura di Id., Milano 2002, pp. 160-207.
- BUGINI, LAURENZI TABASSO, REALINI 2000  
R. Bugini, M. Laurenzi Tabasso, M. Realini, *Rate of formation of black crusts on marble: a case study*, in "Journal of cultural heritage", 1, 2, 2000, pp. 111-116.
- BURECA, LAURENZI TABASSO, CALANDRI 1987

- A. Bureca, M. Laurenzi Tabasso, G. Calandri (a cura di), *Materiali lapidei. Problemi relativi allo studio del degrado e della conservazione*, in “Bollettino d’Arte”, I-II, suppl. al 41, 1987.
- BURNS 1998  
H. Burns, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell’architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 114-165.
- CACIORGNA, GUERRINI 2004  
M. Caciorgna, R. Guerrini, *Il pavimento del Duomo di Siena. L’arte della tarsia marmorea dal XIV al XIX secolo. Fonti e simbologia*, Cinisello Balsamo 2004.
- CAETANI 1927-33  
G. Caetani, *Domus Caietana*, II, Sancasciano 1927-33.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1970  
M. Cagiano de Azevedo, *Policromia e polimaterica nelle opere d’arte della tarda antichità e dell’alto medioevo*, in “Felix Ravenna”, IV, 1, 1970, pp. 223-259.
- CALOGERO, BERTELLE, ANTONELLI, LAZZARINI 2000  
S. Calogero, M. Bertelle, F. Antonelli, L. Lazzarini, *Mössbauer study of some coloured marbles (cipollino mandolato, rosso antico and fior di pesco): implications on the nature of their color*, in “Journal of cultural heritage”, 1, 4, 2000, pp. 429-444.
- CAPERNA 1997  
M. Caperna, *Materiali e colore nell’ordine architettonico interno della Basilica di S. Pietro da Michelangelo a Bernini*, in *L’architettura della Basilica di San Pietro. Storia e Costruzione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, Castel S. Angelo 7-10 novembre 1995, “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, n.s., 25-30, 1995-1997, pp. 295-304.
- CAPERNA 1999  
M. Caperna, *La Basilica di Santa Prassede. Il significato della vicenda architettonica*, Roma 1999.
- CAPERNA 2001  
M. Caperna, *La marmoridea e altri marmi artificiali*, in *Delle tecniche di finitura superficiale*, “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, XXXV, 103-104, 2001, pp. 56-63.
- CAPERNA i.c.p.  
M. Caperna, *La Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore / La Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore / Gli altari Clementini in San Pietro*, contributi in S. Benedetti, L. Marcucci, B. Azzaro, B. Torresi, *L’architettura della magnificenza. Cappelle gentilizie a Roma fra tardo Cinquecento e primo Seicento*, Roma, i.c.p.
- CAPITANI 2000  
L. Capitani, *Le cappelle*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena 2000, pp. 241-251.
- CAPITANI 2004-2005  
S. Capitani, *Le decorazioni a tarsia marmorea nel tardo Cinquecento romano: studio storico, considerazioni sulle tecniche di lavorazione e problemi di restauro*, Tesi di laurea, Prima Facoltà di Architettura “Ludovico Quaroni”, “Sapienza” – Università di Roma, rel. prof. M. Caperna, a.a 2004-2005.
- CAPOBIANCO 1985  
F. Capobianco, *Fonti e documenti per uno studio sulla decorazione marmorea a Napoli nella prima metà del XVII secolo*, s.l. 1985.
- CARBONARA 2005  
G. Carbonara, *Restauro e superfici architettoniche*, in *Appunti di restauro. Metodi e tecniche per l’architettura*, a cura di G. Palmerio, Roma 2005, pp. 142-146, 201-202.
- CARBONARA, CIRANNA 2002  
G. Carbonara, S. Ciranna, *La cappella di Pio IX in San Lorenzo fuori le Mura*, in “Arkos”, 7, 2, 2002, pp. 20-29.

- CARBONARA 1996  
G. Carbonara (diretto da), *Trattato di Restauro Architettonico*, Torino 1996.
- CARBONARA 2001  
G. Carbonara (diretto da), *Restauro architettonico e impianti*, Torino 2001.
- CARBONARA 1996  
G. Carbonara (diretto da), *Trattato di restauro architettonico. Grandi temi di restauro*, Torino 2007-2008.
- CAROCCI 1961  
G. Carocci, *Lo stato della Chiesa nella II metà del secolo XVI - Note e contributi*, Milano 1961.
- CASALE 1998  
V. Casale, *L'artificio barocco e il suo significato (Borromini, Bernini, Pietro da Cortona)*, in *Pietro da Cortona*, Atti del convegno internazionale, Roma-Firenze 12-15 novembre 1997, a cura di C. L. Frommel, S. Schütze, Milano 1998, pp. 279-292.
- CASTELNUOVO 1992  
E. Castelnovo (a cura di), *Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, Genova 1992.
- CAVALLINI, CHIMENTI 2000  
M. Cavallini, C. Chimenti, *Pietre e marmi artificiali: manuale per la realizzazione e il restauro delle decorazioni plastico-architettoniche di esterni e interni*, Firenze 2000.
- CECHELLI 2001  
M. Cecchelli, *Materiali e tecniche nell'edilizia paleocristiana a Roma*, Roma 2001.
- CEMPANARI 1992  
M. Cempinari, *Le scale sante dal Patriarcato lateranense al santuario sistino*, in *Sisto V: I. Roma e il Lazio*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, I, Roma 1992, pp. 559-582.
- CIGOLA 1993  
M. Cigola, *Mosaici pavimentali cosmateschi: segni, disegni e simboli*, in "Palladio", n.s., 11, 1993, pp. 101-110.
- CIRANNA 1993  
S. Ciranna, *L'uso dei 'pezzi' classici di spoglio ed i restauri nella basilica di San Lorenzo fuori le mura a Roma*, tesi di dottorato in Conservazione dei Beni architettonici, IV ciclo, Università degli studi di Roma "La Sapienza", febbraio 1993.
- CIRANNA 1994  
S. Ciranna, *L'opera di Virginio Vespignani in San Lorenzo fuori le Mura*, in "TeMa. Tempo Materia Architettura", 2, 1994, pp. 38-43.
- CIRANNA 1995  
S. Ciranna, *Il pavimento cosmatesco in S. Lorenzo fuori le Mura a Roma e il restauro di Virginio Vespignani*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", XXVIII, 1994-1995, 84-85, pp. 188-199.
- CIRANNA 2000  
S. Ciranna, *Spolia e caratteristiche del reimpiego nella Basilica di San Lorenzo fuori le Mura a Roma*, Roma 2000.
- CIRANNA 2001  
S. Ciranna, *Pavimenti in opus sectile marmoreo in area romana*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 103-104, 2001, pp. 150-160.
- CIRANNA 2003  
S. Ciranna, *Il ruolo del "reimpiego" nella reinvenzione degli ordini rinascimentali*, in "OPUS. Quaderno di storia, architettura, restauro", 7, 2003, pp. 159-174.
- CIRANNA 2004<sup>1</sup>  
S. Ciranna, *'Ordigni' e macchine per l'uso dei marmi nei cantieri romani dell'ottocento*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 43, 2004, pp. 75-88.

CIRANNA 2004<sup>2</sup>

S. Ciranna, *Marmi antichi colorati nell'architettura romana dell'Ottocento. Dallo scavo al cantiere*, in "Materiali e strutture", n.s., 3-4, 2004, pp. 7-29.

## CIRANNA 2007

S. Ciranna, *Fortunato, Pietro e Domenico Martinori: tre artigiani della pietra nella Roma dell'Ottocento*, in Ead., *I Martinori: scalpellini, inventori, imprenditori dalla città dei papi a Roma capitale*, Roma 2007, pp. 11-168.

## CLAUSE 1897

G. Clause, *Les marbriers romains et le mobilier presbyteral*, Paris 1897.

## CLAUSSEN 1987

P.C. Claussen, *Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987.

## CLAUSSEN 1989

P.C. Claussen, *Marmi antichi nel medioevo romano. L'arte dei Cosmati*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 65-80.

## CLAUSSEN 2000

P.C. Claussen, *Marmo e splendore, architettura, arredi liturgici, spoglie*, in *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2000, pp. 193-215.

## CONFORTI 2001

C. Conforti, *Roma: Architettura e Città*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo cinquecento*, a cura di Ead., R. Tuttle, Milano 2001, pp. 26-65.

## CONFORTI 2005

C. Conforti, *La città del tardo Rinascimento*, Roma 2005.

## CONFORTI, TUTTLE 2001

C. Conforti, R. Tuttle (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo cinquecento*, Milano 2001.

## CONFORTI, HOPKINS 2002

C. Conforti, A. Hopkins (a cura di), *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*, Roma 2002.

## CONSIGLIO 1964

A. Consiglio, *Il marmo*, Milano 1964.

## CONSIGLIO 1972

A. Consiglio, *Guida tecnica per l'impiego razionale del marmo*, Milano 1972.

## CONTRI 2001

T. Contri, *I marmi finti a scagliola*, in *Delle tecniche di finitura superficiale*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica", XXXV, 103-104, 2001, pp. 49-55.

## CORBELLA 1991

E. Corbella, *Manuale dei marmi, pietre, graniti*, Milano 1991.

## CORBO 1975

A.M. Corbo (a cura di), *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Clemente VIII*, Roma 1975.

## CORBO 1995

A.M. Corbo (a cura di), *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V*, Roma 1995.

## CORNINI, DE STROBEL, SERLUPI CRESCENZI 1992

G. Cornini, A.M. De Strobel, M. Serlupi Crescenzi, *Il palazzo di Gregorio XIII*, in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1992, pp. 151-157.

## CORNINI, DE STROBEL, SERLUPI CRESCENZI 1992

- G. Cornini, A.M. De Strobel, M. Serlupi Crescenzi, *L'appartamento papale di rappresentanza*, in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1992, pp. 169-172.
- CORSI 1848  
F. Corsi, *Delle pietre antiche*, III ed., Roma 1848.
- COSIMO FANZAGO 1992  
*Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, in *Deputazione abruzzese di storia patria*, Atti del convegno, Pescocostanzo e Sulmona 25-27 settembre 1992, a cura di V. Casale, L'Aquila 1995.
- COZZI BECCARINI 1975-76  
A. Cozzi Beccarini, *La cappella Caetani nella Basilica di Santa Pudenziana in Roma*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", XXII, 127-132, 1975-76, pp. 143-158.
- CRESTI 1995  
C. Cresti (a cura di), *Architetture di altari e spazio ecclesiale: episodi a Firenze Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, Firenze 1995.
- CRESTI 2010  
A. Cresti, *Simboli, mostri e metafore nelle architetture del Manierismo*, Fiesole 2010.
- CRETI 2002  
L. Creti, *Cosmati a Roma e nel Lazio. Il ruolo dei marmorari romani nell'architettura tardomedievale*, Roma 2002.
- CRETI 2009  
L. Creti, *'In marmoris arte periti': la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma 2009.
- DA GAI, SCHÜTZE i.c.p.<sup>1</sup>  
E. Da Gai, S. Schütze (a cura di), *Magnificentia Religiosa. La Cappella gentilizia a Roma dal '500 al '800*, Atti del Convegno, Roma 2000, i.c.p.
- DA GAI, SCHÜTZE i.c.p.<sup>2</sup>  
E. Da Gai, S. Schütze, *La Cappella Sforza di Michelangelo a Santa Maria Maggiore*, in *Magnificentia religiosa. La cappella gentilizia a Roma tra '500 e '800*, Atti del Convegno, Roma 2000, i.c.p.
- D'AMICO, INNOCENTI, SASSI 1987  
C. D'Amico, F. Innocenti, F.P. Sassi, *Magmatismo e Metamorfismo*, Torino 1987.
- DAVIDSON 1976  
B. Davidson, *The decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in "Art Bulletin", 58, 1976, pp. 395-423.
- DAVINI 2005<sup>1</sup>  
P. Davini, *I processi di degrado dei materiali lapidei*, in "L'informatore del marmista", 44, 521, 2005, pp. 45-57.
- DAVINI 2005<sup>2</sup>  
P. Davini, *Trattamenti delle pietre ornamentali*, in "L'informatore del marmista", 44, 522, 2005, pp. 12-19.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1972  
G. De Angelis d'Ossat, *La vicenda architettonica del manierismo*, in Atti del XIV Congresso di Storia dell'Architettura, Padova 1972, pp. 95-113, in Id., *Realtà dell'architettura. Apporti alla sua storia, 1933-78*, a cura di L. Marcucci, D. Imperi, Roma 1982, pp. 1035-1052.
- DE ANGELIS D'OSSAT 2002  
G. De Angelis d'Ossat, *Architetture del Bernini: conquiste di allora e problemi di oggi*, in "Palladio", 29-30, 2002, pp. 195-222.
- DE FUSCO 1981  
R. De Fusco, *L'architettura del Cinquecento*, Torino 1981.

- DE GRANDIS 1984  
L. De Grandis, *Teoria e uso del colore*, Milano 1984.
- DE LACHENAL 1995  
L. De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'Antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995.
- DE NUCCIO, UNGARO 2002  
M. De Nuccio, L. Ungaro (a cura di), *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venezia 2002.
- DE ROSSI 1690-91  
G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma*, Roma 1690-1691.
- DE TOMASSI 2002  
A. De Tomassi, *Pietra in ombra. Tra artigianato e cultura, breve viaggio negli inconsueti procedimenti tecnici dell'intarsio e della scultura*, Roma 2002.
- DEL BUFALO 2000  
D. Del Bufalo (a cura di), *Marmi antichi e pietre dure*, s.l., 2000.
- DEL BUFALO 2003  
D. Del Bufalo, *Marmi colorati. Le pietre e l'architettura dall'antico al barocco*, Milano 2003.
- DEL PESCO 1998  
D. Del Pesco, *L'architettura del Seicento*, "Storia dell'Arte in Italia", Torino 1998.
- DEL RICCIO 1597 (1996)  
A. Del Riccio, *Istoria delle Pietre*, 1597, ed. a cura di R. Gnoli, A. Sironi, Torino 1996.
- DI CASTRO 1994  
A. Di Castro, *Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra il Cinquecento e Seicento*, in *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento: i committenti, i documenti, le opere*, Roma 1994, pp. 9-155.
- DI MUCCI 2007  
L. Di Mucci, *All'inseguimento delle pietre dure*, in "OPD restauro", 19, 2007, pp. 337-350.
- DI SIVO 2003  
M. Di Sivo, *Il marmo nell'architettura contemporanea: tecnologia dei paramenti esterni tra innovazione e tradizione*, Firenze 1993.
- DI SIVO 2004  
M. Di Sivo, *Atlante della pietra*, Torino 2004.
- DOCCI 2006  
M. Docci, *San Paolo fuori le mura: dalle origini alla basilica delle 'origini'*, Roma 2006.
- DOLCI 1983  
E. Dolci (a cura di), *Marmo restauro. Situazione e prospettive*, in Atti del convegno, Carrara 31 maggio 1983, Carrara 1983.
- DOLCI 1989  
E. Dolci (a cura di), *Il marmo nella civiltà romana: la produzione e il commercio*, Atti del Seminario, Carrara 1989, Carrara 1989.
- DOLCI 1995  
E. Dolci (a cura di), *Manutenzione e sostituzione nel restauro dei monumenti lapidei*, Atti del convegno, Carrara 28 maggio 1994, Firenze 1995.
- DOLCI 2003  
E. Dolci, *Cultura del marmo e collezioni erudite dalla romanità all'Ottocento*, in *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, a cura di A. Giusti, Firenze 2003, pp. 105-138.
- DOLCI, NISTA 1992  
E. Dolci, L. Nista (a cura di), *Marmi antichi da collezione. La Raccolta Grassi del Museo nazionale romano*, Carrara 1992, Museo del marmo, Carrara 1992.



- DONATI 1942  
U. Donati, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942.
- DONATI 1957  
U. Donati, *Carlo Maderno, architetto ticinese a Roma*, Lugano 1957.
- Dopo Sisto V 1997  
*Dopo Sisto V. La transizione al barocco (1590-1630)*, Atti del convegno, Roma 18-19-20 ottobre 1995, Roma 1997.
- DRESSEN 2008  
A. Dressen, *Pavimenti decorati nel Quattrocento in Italia*, Venezia 2008.
- DUBARRY DE LASSALE, BARCO 2000  
J. Dubarry de Lassale, S. Barco, *Identification des marbres*, s.l. 2000.
- DUNBABIN 1999  
K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge 1999.
- EICHBERG 1994  
M. Eichberg, *Un'architettura post-tridentina: la cappella Salviati in S. Gregorio al Celio*, in "Palladio", 13, 1994, pp. 41-55.
- EMILIANI 1978  
A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani (1579-1860)*, Bologna 1978, pp. 71-73.
- ERISTOV 2005  
H. Eristov, *Imitations de marbre dans certaines peintures antiques de Beyrouth*, in "Bulletin d'archéologie et d'architecture libanaises Bulletin" (BAAL), Hors-Série 2, 2005, pp. 223-232.
- ETTL, PFANNER 2004  
H. Ettl, M. Pfanner, *Die Marmorreliefs des Münchner Siegestors: Konstruktion und Konservierung*, in "Restauro: Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger", 110, 7, 2004, pp. 454-460.
- FANCELLI 1992  
P. Fancelli, *La conservazione della pietra: questioni fondative*, in *Le pietre nell'architettura: struttura e superfici*, Atti del convegno di studi, Bressanone 25-28 giugno 1991, a cura di G. Biscontin, D. Mietto, Padova 1992, pp. 1-8.
- FANT 1988  
J.C. Fant (a cura di), *Ancient marble quarrying and trade: papers from a colloquium held at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, San Antonio, Texas, December, 1986*, Oxford 1988.
- FEA 1836  
C. Fea, *Miscellanea filologica critica e antiquaria. Miscellanea di scavi d'antichità, Lavori di Sisto V*, II, 2, Roma 1836, pp. 2-11.
- FIORA, ALCIATI 2005  
L. Fiora, L. Alciati, *Marmi e pietre antiche nel bacino mediterraneo*, in "L'informatore del marmista", 44, 521, 2005, pp. 20-27.
- FIORANI 1996  
D. Fiorani, *L'invecchiamento e il degrado*, in *Trattato di restauro architettonico*, a cura di G. Carbonara, II, Torino 1996.
- FIORE 1998  
F.P. Fiore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998.
- FIORE 2002  
F.P. Fiore, *Roma, le diverse maniere*, in *Storia dell'architettura. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 132-159.

- FOGLIETTA 1587 (1987)  
C. Foglietta, *Lettera ad un amico di ragguaglio delle Chise di Roma, et opere fatte da Sisto V Sommo Pontefice con riferimenti morali*, 1587, Roma 1987.
- FONTANA 1590-1604 (1978)  
D. Fontana, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabriche di nostro signore Papa Sisto V fatte dal cavalier Domenico Fontana architetto di Sua Santità*, Roma-Napoli 1590-1604, ed. a cura di A. Carugo, Milano 1978.
- FOSI 1997  
I. Fosi, *Trasformazioni e continuità nella società romana del primo Seicento*, in *Dopo Sisto V. La transizione al barocco (1590-1630)*, Atti del convegno, Roma 18-19-20 ottobre 1995, Roma 1997, pp. 13-32.
- FRANCESCHINI 1986  
M. Franceschini, *La Magistratura capitolina e la tutela delle antichità di Roma nel XVI secolo*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 109, 1986, pp. 141-150.
- FRANZINI, GRATZIU, SPAMPANATO 1994  
M. Franzini, C. Gratziu, M. Spampinato, *Degradazione del marmo per effetto di variazioni di temperatura*, in "Rendiconti Società Italiana di Mineralogia e petrologia", 39, 1, 1994, pp. 47- 58.
- FRATARCANGELI 1999  
M. Fratarcangeli, *Gli architetti, gli scultori, gli scalpellini, i tagliapietre Viggiutesi a Roma tra il XVI ed il XVII secolo: uno studio preliminare*, in *Andare e venire. Trafile migratorie*, a cura di B. Galli, Como 1999, pp. 85-129.
- FRATARCANGELI 2003  
M. Fratarcangeli, *Le maestranze d'arte provenienti dalla "regione dei laghi": presenze a Roma tra Cinquecento e Seicento*, in "Arte Lombarda", 137, 1, 2003, pp. 90-107.
- FRATARCANGELI i.c.p.  
M. Fratarcangeli, *La cappella Altieri in Santa Maria sopra Minerva*, in *Magnificentia religiosa. La cappella gentilizia a Roma tra '500 e '800*, Atti del Convegno Roma 2000, a cura di E. Da Gai, S. Schütze, i.c.p.
- FRATARCANGELI, LERZA 2009  
M. Fratarcangeli, G. Lerza, *Architetti e maestranze lombarde a Roma (1590-1667): tensioni e nuovi esiti formativi*, Pescara 2009.
- FREDIANI 1995  
G. Frediani, *Policromia architettonica: regola e illusione*, Roma 1995.
- FREIBERG 1988  
J. Freiberg, *The Lateran and Clement VIII*, New York 1988.
- FREIBERG 1995  
J. Freiberg, *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge 1995.
- FROMMEL, FROMMEL 1999  
Ch.L. Frommel, S. Frommel, *Bernini e la tradizione classica*, in *Gian Lorenzo Bernini*, a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo Dell'Arco, Roma 1999, pp. 121-136.
- FROMMEL 2002  
C.L. Frommel, *La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-20)*, in *Storia dell'architettura. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 76-131.
- GAMBUTI 1995  
A. Gambuti, *Pietre e marmi di pregio per adornare la chiesa quale "immagine del cielo sulla terra"*, in *Architettura di altari e spazio ecclesiale: episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di C. Cresti, Firenze 1995, pp. 120-135.
- GAMPP 2006

- A.C. Gampp, *Carlo Maderno: architetto e ingegnere nella Roma barocca*, in "Arte e Storia", 7, 31, 2006, pp. 70-74.
- GIARDINI 2002  
G. Giardini, *Collezioni di pietre decorative antiche Federico Pescetto e Pio De Santis*, Roma 2002.
- GIORDANO 1998  
L. Giordano, *Milano e l'Italia nord-occidentale*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 166-199.
- GIORDANO 2000  
S. Giordano, *Sisto V*, in *Enciclopedia dei papi*, a cura di M. Bray, III, Roma 2000, pp. 202-222.
- GIOSEFFI 1975  
D. Gioseffi, *Terminologia dei sistemi di pavimentazione nell'antichità*, in *Mosaici in Aquileia e nell'Alto Adriatico*, Atti della V Settimana di studi aquileiesi, Centro di Antichità Altoadriatiche, Casa Bertoli, Aquileia, VIII, Udine 1975, pp. 23-28.
- GIOVANNONI 1904  
G. Giovannoni, *Note sui marmorari romani*, in "Archivio della Regia Società Romana di Storia patria", XXVII, 1-2, 1904, pp. 5-26.
- GIOVANNONI 1931  
G. Giovannoni, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano 1931.
- GIUSTI 1986  
A. Giusti (a cura di), *Restauro del marmo. Opere e problemi*, numero speciale dei "Quaderni di OPD restauro", Firenze 1986.
- GIUSTI 1988  
A. Giusti (a cura di), *Splendori di pietre dure. L'arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, Catalogo della mostra, Firenze 1988.
- GIUSTI 1992<sup>1</sup>  
A. Giusti, *Pietre dure. L'arte europea del mosaico negli arredi e nelle decorazioni dal 1500 al 1800*, Torino 1992.
- GIUSTI 1992<sup>2</sup>  
A. Giusti, *Un manoscritto inedito del XVIII secolo sulla lavorazione delle pietre dure*, in "OPD Restauro", II, 4, 1992, pp. 180-188.
- GIUSTI 1999  
A. Giusti, *I marmi della Confessione e la tradizione del 'commesso' romano*, in *La confessione nella Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A.M. Pergolizzi, Roma 1999, pp. 72-87.
- GIUSTI 2002  
A. Giusti, *I fasti delle pietre dure*, in *La Grande Storia dell'artigianato. Il Seicento e il Settecento*, a cura di R. Spinelli, Firenze 2002, pp. 37-57.
- GIUSTI 2003  
A. Giusti, *Da Roma a Firenze: gli esordi del commesso rinascimentale*, in *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, a cura di Ead., Firenze 2003, pp. 197-230.
- GIUSTI 2005  
A. Giusti, *L'arte delle pietre dure da Firenze all'Europa*, Firenze 2005.
- GIUSTI, BILIOTTI, SAMARELLI 1996  
A. Giusti, C. Biliotti, C. Samarelli, *Alcuni casi di utilizzo del laser nella pulitura dei marmi*, in "OPD Restauro", II s., 8, 1996, pp. 120-126.
- GIUSTI, MATTEINI, MOLES, TUCCIARELLI 1987  
A. Giusti, M. Matteini, A. Moles, E. Tucciarelli, *Il sepolcro di Baldassarre Cossa: il restauro dei marmi*, in "OPD Restauro", I s., 2, 1987, pp. 94-98.
- GLASS 1980

- D.F. Glass, *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford 1980.
- GNOLI 1971  
R. Gnoli, *Marmora Romana*, Roma 1971.
- GOMEZ SERITO 2003  
Gomez Serito M., *Il marmo giallo di Frabosa e i suoi impieghi: un contributo alla lettura degli altari piemontesi tra Sei e Settecento*, in “Arkos: scienza e restauro dell'architettura”, n.s., 2, 2003, pp. 30-39.
- GONZÁLES PALACIOS 1982  
A. Gonzales Palacios, *Mosaici e pietre dure*, II, Milano 1982.
- GONZÁLES PALACIOS 1984  
A. Gonzales Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. (1) Roma e il regno delle due Sicilie*, 2, Milano 1984
- GONZÁLES PALACIOS 1988  
A. Gonzáles Palacios, *Itinerario da Roma a Firenze*, in *Splendori di pietre dure. L'arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, Catalogo della mostra, a cura di A. Giusti, Firenze 1988, pp. 43-52.
- GONZÁLES PALACIOS 1993  
A. Gonzales Palacios, *Il gusto dei principi*, Milano 1993.
- GOVERNALE 2005  
P. Governale, *Interventi di conservazione e restauro*, in *Restauri a Berlino: le decorazioni rinascimentali lapidee nell'ambasciata d'Italia*, a cura di G. Basile, Firenze 2005, pp. 22-27.
- GRAZIOLI MEDICI 1992  
P. Grazioli Medici, *Medici marmorari romani*, Città del Vaticano 1992.
- GREGNANIN 2004  
A. Gregnanin, *Elementi di petrografia delle rocce ignee e metamorfiche*, Milano 2004.
- GRIMALDI 1972  
G. Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano. Codice Barberini Latino 2733*, a cura di R. Niggli, Città del Vaticano 1972, ed. degli *Istrumenta autentica*, 1619.
- GUIDOBALDI 1990  
F. Guidobaldi, *L'intarsio marmoreo nella decorazione parietale e pavimentale di età romana*, in *Il Marmo nella Civiltà Romana: la produzione e il commercio*, Atti del Seminario, Carrara, 1989, a cura di E. Dolci, Lucca 1990, pp. 55-81.
- GUIDOBALDI 1992  
F. Guidobaldi, *L'opus sectile pariétal à Rome et en Italie*, in “Dossier d'Archéologie”, 173, 1992, pp. 72-77.
- GUIDOBALDI 2000<sup>1</sup>  
F. Guidobaldi, *Distribuzione topografica, architettura e arredo delle domus tardoantiche*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000, pp. 134-136.
- GUIDOBALDI 2000<sup>2</sup>  
F. Guidobaldi, *La lussuosa aula presso Porta Marina a Ostia. La decorazione in “Opus sectile” dell'aula*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000, pp. 251-262.
- GUIDOBALDI 2000<sup>3</sup>  
F. Guidobaldi, *La produzione di mosaici e sectilia pavimentali e parietali*, in *Christiana Loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, a cura di L. Ermini Pani, Roma 2000, pp. 275-281.
- GUIDOBALDI 2001  
GUIDOBALDI F., *Sectilia pavimentali e parietali: nuove conoscenze dai Colloqui AISCOM*, in VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Pompei 2000, a cura di A. Paribeni, Ravenna 2001, pp. 21-25.

## GUIDOBALDI 2003

F. Guidobaldi, *Sectilia pavimenta e incrustationes: i rivestimenti policromi pavimentali e parietali in marmo o materiali litici e litoidi dell'antichità romana*, in *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, a cura di A. Giusti, Firenze 2003, pp. 15-75.

## GUIDOBALDI et al. 1994

F. Guidobaldi et al., *I sectilia pavimenta di Villa Adriana*, Roma, 1994.

## GUIDOBALDI i.c.p.

F. Guidobaldi, *Imperial sectilia pavimenta and wall incrustations*, in *Proceedings of the International Workshop: Mosaics. Recent Discovery - New Research*, Nicosia (Cyprus), 24 April 1999, i.c.p.

## GUIDOBALDI, ANGELELLI 2005

F. Guidobaldi, C. Angelelli, *I rivestimenti parietali in marmo (incrustationes): la tecnica di fabbricazione e posa in opera come base del progetto di restauro*, in *Wall and Floor Mosaics: conservation, maintenance, presentation*, Atti dell'VIII Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics (ICCM), Thessaloniki 29 Ottobre-3 novembre 2002, Thessaloniki 2005, pp. 33-43.

## GUIDOBALDI, GUIGLIA GUIDOBALDI 1983

F. Guidobaldi, A. Guglia Guidobaldi, *Pavimenti marmorei di Roma dal IV al IX secolo*, Città del Vaticano 1983.

## GUIDOBALDI, LAURENZI TABASSO, MEUCCI 1984

F. Guidobaldi, M. Laurenzi Tabasso, C. Meucci, *Monumenti in marmo di epoca imperiale a Roma: indagine sui residui di trattamenti superficiali*, in "Bollettino d'Arte", 24, 1984, pp. 121-134.

## GUIDOBALDI, MECCHI 1986

F. Guidobaldi, A.M. Mecchi, *Trattamenti per i materiali lapidei dei monumenti estratti dalla manualistica tecnica del XIX e del XX secolo*, in Atti del Convegno di Studi "Scienza e Beni Culturali. Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione", Bressanone 1986, Padova 1986, pp. 413-421.

## GUIDOBALDI, SALVATORI 1999

F. Guidobaldi, A. Salvatori, *Il restauro dei pavimenti marmorei antichi: analisi critica degli interventi e proposte metodologiche*, in Atti del V Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM), Roma 1997, Ravenna 1999, pp. 87-106.

## GUIDONI 1988

E. Guidoni (a cura di), *L'obelisco del Vaticano, Libro XVI*, in "Storia della Città", XIII, 48, 1988, pp. 98-104.

## GUIGLIA GUIDOBALDI 2007

A. Guiglia Guidobaldi, *I marmi di Giustiniano: sectilia parietali nella Santa Sofia di Costantinopoli*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 21-25 settembre 2004, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 160-174.

## GUIGLIA GUIDOBALDI, BARSANTI 2004

A. Guiglia Guidobaldi, C. Barsanti, *Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della Grande Chiesa Giustiniana*, Roma 2004.

## HASKELL 1980

F. Haskell, *Patrons and Painters, a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, New Haven - London 1980.

## HASKELL 1992

F. Haskell, *Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel gusto barocco*, in *Architettura e arte dei gesuiti*, a cura di R. Wittkower, I.B. Jaffe, I ed. it. 1992, Milano 2003, pp. 94-111.

## HAUSER 1965

A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino 1965.

## HENRY, PEARCE 2006

- A. Henry, J. Pearce, *Stone conservation: principles and practice*, Shaftesbury 2006.
- HERRMANN, HERZ, NEWMAN 2002  
J.J. Jr. Herrmann, N. Herz, R. Newman (a cura di), *Asmosia V. Interdisciplinary studies on ancient stone*, Proceedings of the V international conference of the association for the study of marble and other stones in antiquity, Museum of Fine Arts, Boston, 1998, London 2002.
- HERTZ 1974<sup>1</sup>  
A. Hertz, *The Sixtine and Pauline tombs in Santa Maria Maggiore. An iconographical study*, New York 1974.
- HERTZ 1974<sup>2</sup>  
A. Hertz, *The Sixtine and Pauline tombs in S. Maria Maggiore. Documents of the Counter-Reformation*, in "Storia dell'Arte", 43, 1974, pp. 241-262.
- HEYDENREICH, LOTZ 1974  
L.H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy: 1400 to 1600*, ed. Ing. M. Hottinger, Harmondsworth 1974.
- HIBBARD 1971  
H. Hibbard, *Carlo Maderno and the Roman Architecture 1580-1630*, Londra 1971, ed. it., *Carlo Maderno*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2001.
- HIBBARD 1992  
H. Hibbard, *Ut picturae sermones: le prime decorazioni dipinte al Gesù*, in *Architettura e arte dei gesuiti*, a cura di R. Wittkower, I.B. Jaffe, I ed. it. 1992, Milano 2003, pp. 54-93.
- HUETTER 1924  
L. Huetter, *Le Università Artistiche di Roma*, Roma 1924.
- HUTTON 1950  
E. Hutton, *The Cosmati*, Londra 1950.
- I MARMI 1973  
*I marmi della collezione Riccardi restaurati dopo l'alluvione*, s.l., 1973.
- I.C.R. 1998  
I.C.R., *Diagnosi e progetto per la conservazione dei materiali dell'architettura*, Roma 1998.
- IL BIANCO E IL VERDE 1991  
*Il bianco e il verde: architettura policroma fra storia e restauro*, a cura di D. Lamberini, Atti del Convegno, Firenze 13-15 giugno 1989, Firenze 1991.
- IL COLORE NEL MEDIOEVO 1996  
*Il Colore nel Medioevo, Arte, Simbolo, Tecnica*, Atti delle Giornate di Studi, Lucca 5-6 maggio 1995, Lucca 1996.
- IL COLORE NEL MEDIOEVO 2009  
*Il Colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Pietra e Colore. Conoscenza, conservazione e restauro della policromia*, Atti del convegno di Studi, Lucca 23-24 novembre 2007, a cura di P.A. Andreuccetti, I. Lazzareschi Cervelli, Lucca 2009.
- IL MARMO 1978  
*Il marmo... ieri e oggi: storia fotografica della lavorazione del marmo*, Carrara 1978.
- IPPOLITI 1997  
A. Ippoliti, *Fontana, Domenico*, in "Dizionario biografico degli italiani" (DBI), 48, Roma 1997, pp. 638-643.
- ITTEN 1992  
J. Itten, *L'arte del colore*, Milano, 1992.  
B.
- JACOBS, CNUDE 2005



- P. Jacobs, V. Cnudde, *Can X-ray computed tomography contribute to cultural heritage and stone conservation through the non-destructive monitoring of deterioration and restoration processes?*, in *Cultural heritage conservation and environmental impact assessment by non-destructive testing and micro-analysis*, a cura di R. Van Grieken, K. Janssens, Leiden, 2005, pp. 117-126.
- JEDIN 1957  
H. Jedin, *Riforma cattolica o controriforma? Tentativo di chiarimento dei concetti con riflessioni sul Concilio di Trento*, Brescia 1957.
- JEDIN 1972  
H. Jedin, *Chiesa della fede Chiesa della Storia*, Brescia 1972.
- KLAPISCH ZUBER 1973  
C. Klapisch Zuber, *Carrara e i maestri del marmo, 1300-1600*, ed. it. di Bruno Cherubini, Massa 1973.
- KOLEGA 1992  
A. Kolega, *L'archivio dei Marmorari di Roma (1406-1957)*, in "Rassegna degli archivi di Stato", LII, 3, 1992, pp. 508-568.
- KOZLOWSKI, WITTENBURG, ZEUNERT 2000  
R. Kozłowski, C. Wittenburg, A. Zeunert, *Stucco marble in the Dukes Chapel in Krzeszów, Poland: microclimate and degradation mechanisms*, in "International journal for restoration of buildings and monuments", Jahrgang 6, Heft 4, 2000, pp. 463-480.
- KRAUTHEIMER 1981  
R. Krautheimer, *Profilo di una città (312-1308)*, Roma 1981.
- LA MATERIA E IL COLORE 1991  
*La Materia e il Colore nell'architettura romana tra Cinquecento e Neocinquecento*, in "Ricerche in storia dell'arte", a cura di A. Forcellino, E. Pallottino, 41-42, Roma 1991.
- LANCIANI 1902-1912  
R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, I-IV, Roma 1902-1912.
- LANCIANI 1990-94  
R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, n. ed., I-V, Roma 1990-1994.
- LANTERNA 1999  
G. Lanterna, *L'uso del SEM nella scienza della conservazione*, in "OPD Restauro", 11, 1999.
- LAURENZI TABASSO 1983  
M. Laurenzi Tabasso, *Trattamento di conservazione sul marmo*, in *Marmo restauro: situazione e prospettive*, Atti del convegno, Carrara 31 maggio 1983, a cura di E. Dolci, Carrara 1983, pp. 71-82.
- LAURENZI TABASSO 2003  
M. Laurenzi Tabasso, *Il restauro della pietra*, Padova 2003.
- LAURENZI TABASSO 2005  
M. Laurenzi Tabasso, *Elementi decorativi in marmo e pietra: le indagini diagnostiche*, in *Restauri a Berlino: le decorazioni rinascimentali lapidee nell'ambasciata d'Italia*, a cura di G. Basile, Firenze 2005, pp. 10-21.
- LAURENZI TABASSO, MECCHI, SANTAMARIA 1991  
M. Laurenzi Tabasso, A.M. Mecchi, U. Santamaria, *Confronto monomeri e polimeri per il consolidamento del marmo e revisione critica della metodologia per la valutazione dei trattamenti*, in *La conservation des monuments dans le bassin méditerranéen*, Actes du 2ème symposium international, Genève 19-21 novembre 1991, a cura di D. Decrouez, J. Chamay, F. Zezza, Ville de Genève, 1991, pp. 355-369.
- LAURENZI TABASSO, TORRACA 1973

- M. Laurenzi Tabasso, G. Torraca, *Marmo-Materiali Lapidari*, in *Problemi di conservazione*, a cura di G. Urbani, Bologna 1973, pp.49-62.
- LAVIN 1980  
I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York 1980.
- LAVIN 1990  
M.A. LAVIN, *The place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*. Chigago/Londra 1990.
- LAZZARINI 2002  
L. Lazzarini (a cura di), *Interdisciplinary studies on ancient stone*, Proceedings of the sixth international conference of the Association for the study of marble and other stones in antiquity, Venice, June 15-18 2000, Padova 2002.
- LAZZARINI 2004<sup>1</sup>  
L. LAZZARINI (a cura di), *Pietre e marmi antichi: natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*, Padova 2004.
- LAZZARINI 2004<sup>2</sup>  
L. Lazzarini, *La diffusione e il riuso dei più importanti marmi romani nelle province imperiali*, in *Pietre e marmi antichi: natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*, a cura di Ead., Padova, 2004, pp. 101-122.
- LAZZARINI, ANTONELLI 2004<sup>1</sup>  
L. Lazzarini, F. Antonelli, *L'identificazione del marmo costituente manufatti antichi*, in *Pietre e marmi antichi: natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*, a cura di L. Lazzarini, Padova, 2004, pp. 66-71.
- LAZZARINI, ANTONELLI 2004<sup>2</sup>  
L. Lazzarini, F. Antonelli, *La determinazione dell'origine delle pietre e dei marmi in antico*, in *Pietre e marmi antichi: natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*, a cura di L. Lazzarini, Padova, 2004, pp. 55-63.
- LAZZARINI, LAURENZI TABASSO 1986  
L. Lazzarini, M. Laurenzi Tabasso, *Il restauro della pietra*, Padova 1986.
- LAZZARINI, SANGATI 2004  
L. Lazzarini, C. Sangati, *I più importanti marmi e pietre colorati usati dagli antichi*, in *Pietre e marmi antichi: natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*, a cura di L. Lazzarini, Padova, 2004, pp. 73-100.
- LE VIE DEL MARMO 1994  
*Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Catalogo della mostra, Pietrasanta, Chiesa di Sant'Agostino, 1992, Firenze 1994.
- LEONARDO 1997  
M. Leonardo, *Gli statuti dell'Università dei marmorari a Roma: scultori e scalpellini (1406-1756)*, in "Studi Romani", XLV, 3-4, 1997, pp. 269-300.
- LERZA 2002  
G. Lerza, *L'architettura di Martino Longhi il Vecchio*, Roma 2002.
- LEWINE 1960  
M. Lewine, *The Roman Church Interior, 1527-1580*, PH.D. diss., Columbia University, 1960.
- LIBRI DI IMMAGINI 1978  
*Libri di immagini, disegni e incisioni di Giovanni Guerra (1544-1612)*, Catalogo della mostra, Modena, marzo-aprile 1978, a cura di E. Cecchi Gattolin, Modena 1978.
- LOI 2006  
M.C. Loi, *Carlo Maderno*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma 2006, pp. 150-157.
- LOLLI-GHETTI 2000

- M. Lolli-Ghetti, *Basilica di S. Stefano Rotondo: Cappella dei SS. Primo e Feliciano. Restauro della pavimentazione paleocristiana in opus sectile*, in *Santo Stefano Rotondo in Roma: archeologia, storia dell'arte, restauro*, Atti del convegno internazionale, Roma 10-13 ottobre 1996, a cura di H. Brandenburg, J. Pál, Wiesbaden 2000, pp. 139-143.
- LOMBARDINI 2009  
A. Lombardini, *I Marmi di San Vitale*, Firenze 2009.
- LORUSSO, FIORI, LANTERNA, LESNIAKOWA, MATTEUCCI, TORENO 2005  
S. Lorusso, C. Fiori, G. Lanterna, P. Lesniakowa, C. Matteucci, G. Toreno, *Valutazione delle prestazioni dei silicati di etile per il consolidamento dei materiali lapidei*, in *I silicati nella conservazione. Indagini, esperienze e valutazioni per il consolidamento dei manufatti storici*, Atti del Congresso Internazionale, Torino 12-15 febbraio 2002, Padova 2005, pp. 53-60.
- LOTZ 1997  
W. Lotz, *Architettura in Italia 1500-1600*, ed. it. a cura di D. Howard, Milano 1997.
- LUCIANI 1996  
R. Luciani (a cura di), *S. Maria Maggiore a Roma*, 1996.
- LUZZATTO, POMPAS 1988  
L. Luzzatto, R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano 1988.
- MADONNA 1993  
M.L. Madonna (a cura di), *Roma di Sisto V: Le arti e la cultura*, Roma 1993.
- MAGRELLI, MEUCCI 2000  
B. Magrelli, C. Meucci, *Degrado e conservazione dei materiali lapidei*, Roma 2000.
- MAISCHBERGER 1997  
M. Maischberger, *Marmor in Rom: Anlieferung, Lager und Werkplatze in der Kaiserzeit*, Wiesbaden 1997.
- MANARESI 1960  
C. Manaresi, *La lavorazione dei marmi dalla cava alla posa in opera*, Milano 1960.
- MANFREDI 2008  
T. Manfredi, *La costruzione dell'architetto. Maderno, Borromini, i Fontana e la formazione degli architetti ticinesi a Roma*, Milano 2008.
- MANGANELLI DEL FA, LAZZARINI 1986  
C. Manganelli Del Fa, L. Lazzarini, *Genesi, composizione e alterazione del marmo*, in *Restauro del marmo. Opere e problemi*, a cura di A. Giusti, numero speciale dei "Quaderni di OPD restauro", Firenze 1986, pp. 54-58.
- MANNONI 1984  
L. Mannoni, *Il marmo. Materia e cultura*, Genova 1984.
- MANNONI, MANNONI 1978  
L. Mannoni, T. Mannoni, *Il Marmo. Materia e cultura*, Genova 1978.
- MARCHEI, PETTINAU 1989  
M.C. Marchei, B. Pettinau, *Bibliografia ragionata: risultati e problemi degli studi sui marmi antichi*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 117-128.
- MARCHETTI 1998  
E. Marchetti, *Da Occidente a Oriente: storia, cultura, geologia e realizzazioni del marmo Botticino classico*, Brescia 1998.
- MARCONI 1990  
P. Marconi, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Bari 1990.
- MARCONI 2004  
N. Marconi, *Edificando Roma barocca. Macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVIII secolo*, Città di Castello 2004.

## MARCONI 2007

N. Marconi, *Carlo Maderno in S. Pietro. Organizzazione e tecniche del cantiere per il completamento della Basilica Vaticana*, in *Svizzeri a Roma nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, in "Arte&Storia", VIII, 35, Lugano 2007, 88-107.

## MARCUCCI 1991

L. Marcucci, *Francesco da Volterra. Un protagonista dell'architettura post-tridentina*, Roma 1991.

## MARCUCCI 2007

L. Marcucci, *Ponzio, Orazio Censore, Montano, Rainaldi per la cappella Colonna in S. Giovanni in Laterano*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 44-50, 2004-2007, pp. 203-222.

## MARINO, GUIDONI, LANCONELLI 1986

A. Marino, E. Guidoni, A. Lanconelli, *I "Libri dei conti" di Domenico Fontana. Riepilogo generale delle spese e libro I*, in "Storia della città", 11, 40, 1986, pp. 45-77.

## MARINO, GUIDONI, LANCONELLI 1987

A. Marino, E. Guidoni, A. Lanconelli, *I "Libri dei conti" di Domenico Fontana. I monumenti antichi: il Settizonio, le colonne coclidi, i "massicci" di Termini, i cavalli del Quirinale; libri XIII, XIV, XIX, XX*, in "Storia della città", 12, 43, 1987, pp. 86-104.

## MARIOTTINI 2004

M. Mariottini, *Per una storia del collezionismo dei marmi antichi*, in *Pietre e marmi antichi*, a cura di L. Lazzarini, Padova, 2004, pp. 135-189.

## MARMI ITALIANI 2004

*Marmi italiani*, Pesaro 2004.

## MARMORA 2009

*Marmora, An International Journal for Archaeology, History and Archaeometry of Marbles and Stones*, 5, Pisa 2009.

## MARTA 1995

R. Marta, *L'architettura del Rinascimento a Roma (1417-1503)*, Roma 1995.

## MARTINELLI 1994

V. Martinelli, *Introduzione*, in *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento: i committenti, i documenti, le opere*, Roma 1994, pp. 1-4.

## MARTINI 1965

A. Martini, *Arti, mestieri e Fede nella Roma dei Papi*, Bologna 1965.

## MARTINI 1978

A. Martini, *Utilità del laser nel restauro della pietra e del marmo*, in "Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia", 7, 1978.

## MARTINI 1986

A. Martini (a cura di), *Note storiche*, in *Università dei Marmorari di Roma*, Città del Vaticano 1986.

## MASCOLO 2003

G. Mascolo (a cura di), *Restauro e conservazione dei beni culturali: materiali e tecniche*, Atti del III convegno, Cassino 3-4 ottobre 2003, Cassino 2003.

## MASSA 1995

R. Massa, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, Brescia 1995.

## MATTEINI, MOLES 1986

M. Matteini, A. Moles, *Le patine di ossalato di calcio sui manufatti in marmo*, in *Restauro del marmo. Opere e problemi*, a cura di A. Giusti, numero speciale dei "Quaderni di OPD restauro", Firenze 1986, pp. 65-73.

## MATTEINI, SCUTO 2001

M. Matteini, S. Scuto, *Consolidamento di manufatti lapidei con idrossido di bario: test colorimetrici per la verifica della diffusione del consolidante*, in "Arkos: scienza e restauro", 2, 1, 2001, pp. 28-31.

MATTEOLI, PASETTI 1986

U. Matteoli, A. Pasetti, *Consolidamento, aggregazione e protezione: il restauro dei manufatti in marmo*, in *Restauro del marmo. Opere e problemi*, a cura di A. Giusti, numero speciale dei "Quaderni di OPD restauro", Firenze 1986, pp. 59-64.

MATTHIAE 1952

G. Matthiae, *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", n.s., I, 1952, pp. 249-281.

MATTHIAE 1967

G. Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma 1967.

MELUCCO VACCAIO 1985

A. Melucco Vaccaio, *Il restauro dei monumenti di marmo: è aperto il confronto con il passato*, in "Form. The ancient city and its future", Roma, 1985, pp. 196-201.

MELUCCO VACCARO 1984

A. Melucco Vaccaro, *La policromia nell'architettura e nella plastica antica: stato della questione. Note a margine ai restauri dei monumenti marmorei romani*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 24, 1984, pp. 19-32.

MELUCCO VACCARO 1988

A. Melucco Vaccaro, *Policromie e patinature architettoniche: antico e medioevo nelle evidenze dei restauri in corso*, in "Arte Medievale", II s., II, 1988, 2, pp. 177-204.

MENICALI 1992

U. Menicali, *I materiali dell'edilizia storica. Tecnologia e impiego dei materiali tradizionali*, Roma 1992.

MEUCCI 1985

C. Meucci, *La conservazione dei manufatti in marmo*, in *Marmi antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione*, a cura di P. Pensabene, Roma 1985.

MIARELLI MARIANI 1997

G. Miarelli Mariani, *Architettura tra Cinque e Seicento: una tendenza retrospettiva*, in *Dopo Sisto V. La transizione al barocco (1590-1630)*, Atti del convegno, Roma 18-19-20 ottobre 1995, Roma 1997, pp. 181-209.

MIELI PACIFICI 1986

A. Mieli Pacifici, *Il marmo: materia, tecniche, conservazione, restauro. Una bibliografia*, in *Restauro del marmo. Opere e problemi*, a cura di A. Giusti, numero speciale dei "Quaderni di OPD restauro", Firenze 1986, pp. 205-240.

MILIZIA 1797 (1822)

F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, I, Bassano del Grappa 1822.

MILIZIA 1785

F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, IV ed. accresciuta e corretta dallo stesso autore, II, Bassano del Grappa 1785, 66-79.

MONTAGNI 2000

C. Montagni, *Materiali per il restauro e la manutenzione*, Torino 2000.

MONTAGU 1981

J. Montagu, *Architects and sculptors in Baroque Rome*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XXIII, 1981, pp. 80.

MORELLI 1937

G. Morelli, *Le corporazioni romane di arti e mestieri dal XIII al XIX secolo*, Roma 1937.

MORENO, VACAVA 2003

P. Moreno, A. Vacava (a cura di), *I marmi antichi della Galleria Borghese: la collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese*, Roma 2003.

MOSCHINI 1926

- V. Moschini, *Ss. Andrea e Gregorio al Celio*, Roma 1926.
- MOSS FREDERICK 1989  
C. Moss Frederick, *Roman marble tables*, Ann arbor 1989.
- MOSTRA MARMO LUNENSE 1982  
*Mostra Marmo lunense: cave romane e materiali archeologici*, Carrara 1982.
- MUÑOZ 1944  
A. Muñoz, *D. Fontana, architetto 1543-1607*, Roma-Bellinzona 1944.
- MURRAY 1971  
P. MURRAY, *Architettura Rinascimento*, Milano 1971, ed. cons. 2005.
- NAPOLEONE 1989  
C. Napoleone, *Il collezionismo dei marmi e pietre colorate dal secolo XVI al secolo XIX*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 99-116.
- NAPOLEONE 2001  
C. Napoleone (a cura di), *Delle pietre antiche. Il trattato sui marmi romani di Faustino Corsi*, Milano, 2001.
- NAPOLEONE 2003  
C. Napoleone, *Cultura antiquaria nel collezionismo dei marmi colorati tra XVI e XVII secolo*, in *Eternità e nobiltà di materia, itinerario artistico fra le pietre policrome*, a cura di A. Giusti, Firenze, 2003, pp. 169-184.
- NAPOLEONE 2007  
C. Napoleone (a cura di), *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Torino 2007.
- NAPOLI 2008  
J.N. Napoli, *From Social Virtue to Revetted interior: Giovanni Antonio Dosio and Marble Inlay in Rome, Florence, and Naples*, in "Art History", 31, 4, 2008, pp. 523-546.
- NATURAL STONE DIRECTORY 2002  
*Natural stone directory*, Firenze 2002.
- NATURAL STONES: MARBLES AND GRANITES 1992  
*Natural stones: marbles and granites from all over the world*, Firenze 1992.
- NORMAL 1980  
Raccomandazioni Normal, *Alterazioni dei materiali lapidei e trattamenti conservativi: proposte per l'unificazione dei metodi sperimentali di studio e di controllo*, CNR - ICR, Roma 1980.
- NORMAL 3/80  
Normal 3/80, *Materiali Lapedei: Campionamento*, CNR - ICR, Roma 1980.
- NORMAL 4/80  
Normal 4/80, *Caratterizzazione fisica dei materiali lapidei naturali*, CNR - ICR, Roma 1980.
- NORMAL 20/85  
Normal 20/85, *Interventi Conservativi: progettazione esecuzione e valutazione preventiva*, CNR - ICR, Roma 1985
- NORMAL 5/87  
Normal 5/87, *Misura dei parametri ambientali*, CNR - ICR, Roma 1987.
- NORMAL 1/88  
Normal 1/88, *Alterazioni macroscopiche dei materiali lapidei: lessico*, CNR - ICR, Roma 1988.
- NORMAL 43/93  
Normal 43/93, *Misure colorimetriche strumentali di superfici opache*, CNR - ICR, Roma 1993.
- OLDELLI 1807  
G. A. Oldelli, *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Cantone Ticino*, Lugano 1807.
- ORBAAN 1915



- J.A.F. Orbaan, *Il caso Fontana*, in "Bollettino d'arte", IX, 6, 1915, pp. 1-4.
- ORBAAN 1920  
J.A.F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma 1920.
- ORBAAN 1925  
J.A.F. Orbaan, *Die Selbstverteidigung des Domenico Fontana 1592-1593*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", LVI, 1925, pp. 176-189.
- ORTOLANI 1989  
G. Ortolani, *Lavorazione di pietre e marmi nel mondo antico*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 19-42.
- OSTINELLI 2009  
S. Ostinelli, *Domenico Fontana (1543-1607), Itinerari di architettura a Roma e Napoli. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo 2009.
- OSTROW 1987  
S.F. Ostrow, *The Sistine Chapel at S. Maria Maggiore: Sixtus V and the art of Counter reformation*, PH.D. diss., Princeton 1987.
- OSTROW 1990  
S.F. Ostrow, *Marble Revetment in Late Sixteenth Century Roman Chapels*, in *Il60. Essays Honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, in a cura di M.A. Lavin, New York, 1990, pp. 253-266.
- OSTROW 1996  
S.F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Roma: the Sistine and Pauline Chapel in S. Maria Maggiore*, Cambridge 1996.
- OSTROW 2000  
S.F. Ostrow, *La decorazione architettonica*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena 2000, pp. 241-251.
- OSTROW 2002  
S.F. Ostrow, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, ed. it. di D. Pinelli, Roma 2002.
- PAGLIARA 1989-99  
P.N. Pagliara, *Antico e Medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*, in "Annali di Architettura", Rivista del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio di Vicenza, 10-11, 1998-99, pp. 233-260.
- PALAZZI 1995  
S. Palazzi, *Colorimetria. La scienza del colore nell'arte e nella tecnica*, Firenze 1995.
- PALLOTTINO 1990  
E. Pallottino, *'Incrostature' romane tra Cinquecento e Seicento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 41-42, 1990, pp. 77-108.
- PALLOTTINO 1998-99  
E. Pallottino, *Architettura del Cinquecento a Roma. Una lettura dei rivestimenti originari*, in "Annali di Architettura", Rivista del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio di Vicenza, 10-11, 1998-99, pp. 288-298.
- PANE 1937  
R. Pane, *L'architettura del Rinascimento a Napoli*, Napoli 1937.
- PARETO, SACHERI 2006  
R. Pareto, G. Sacheri (a cura di), *Voci "cave" e "marmo"*, in "Enciclopedia delle arti e delle industrie", Massa 2006.
- PASTOUREAU 1985  
M. Pastoureau, *Vizi e virtù dei colori nella sensibilità medioevale*, in *Colore: divieti, decreti, dispute*, "Rassegna", VII, 23, 1985, pp. 5-13.

- PASTOR 1942-55  
L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, I-XVI, Roma 1942-55.
- PECCHIAI 1948  
P. Pecchiai, *Roma nel Cinquecento*, Bologna 1948.
- PECCHIAI 1950  
P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Roma 1950.
- PENSABENE 1985  
P. Pensabene, *Marmi antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione*, Seminario di Archeologia e Storia dell'arte Greca e Romana dell'Università di Roma 'La Sapienza', Roma 1985.
- PENSABENE 1989<sup>1</sup>  
P. Pensabene, *Amministrazione dei marmi e sistema distributivo nel mondo romano*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 43-54.
- PENSABENE 1989<sup>2</sup>  
P. Pensabene, *Reimpiego dei marmi antichi nelle chiese altomedievali a Roma*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 55-64.
- PENSABENE 1995  
P. Pensabene, *Le vie del marmo. I blocchi di cava di Roma e di Ostia: il fenomeno del Marmo nella Roma Antica*, Roma 1995.
- PENSABENE 1998  
P. Pensabene (a cura di), *Marmi antichi 2. Cave e tecnica di lavorazione, provenienze e distribuzione*, Roma 1998.
- PENSABENE 2007  
P. Pensabene, *Ostiensium marmorum decus et decor. Studi architettonici, decorativi e archeometrici*, Roma 2007.
- PENSABENE, MATTHIAS, STUTO 1998  
P. Pensabene, B. Matthias, G. Stuto, *Il marmo e il colore: guida fotografica. I marmi della collezione Podesti*, Roma 1998.
- PERGOLI CAMPANELLI 2003  
A. Pergoli Campanelli, *Sant'Agnese in Agone – Restauro*, in "AR", 46, 2003, pp. 25-30.
- PFISTER 1994  
M. Pfister, *Repertorium der Magistri Luganesi*, 1, 1994.
- PIAZZESI, MANCINI 1954  
A. Piazzesi, V. Mancini, *Una statistica sul repertorio geometrico dei cosmati*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 5, 1954, pp. 11-19.
- PIERI 1945  
M. Pieri, *Sulla formazione di macchie nelle lastre di marmo*, in "La chimica", 1944, Pisa 1945.
- PIERI 1957  
M. Pieri, *Pigmentazione e tonalità cromatica nei marmi: sostituibilità di marmi esteri con marmi italiani. Carta geografica dei marmi d'Italia*, Milano 1957.
- PIERI 1961  
M. Pieri, *Pavimenti marmorei: fabbricazione di mattonelle, qualità e varietà nei marmi italiani, graniti e materiali analoghi, criteri d'impiego*, Milano 1961.
- PIERI 1964  
M. Pieri, *I marmi d'Italia: graniti e pietre ornamentali*, Milano 1964.
- PIERI 1966  
M. Pieri, *Marmologia: dizionario di marmi e graniti italiani ed esteri. Pietre da costruzione ed ornamento, naturali e prodotte dall'industria, merceologia, mineralogia, geologia dei materiali litoidi e loro cave*, Milano 1966.

- PIETRANGELI 1988  
C. Pietrangeli (a cura di), *Santa Maria Maggiore*, Firenze 1988.
- PIETRANGELI 1992  
C. Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1992.
- PIETRANTONI 1992  
M. Pietrantoni (a cura di), *Memorie nel bronzo e nel marmo*, Milano s.d.
- PIETRE NATURALI 1992  
*Pietre naturali: marmi e graniti*, Firenze 1992.
- PIGA, PINZARI 1985  
P. Piga, M. Pinzari, *Marmi Italiani: tecnologia in Marmi Italiani, guida tecnica*, Firenze 1985.
- PIGLIONE 2000  
C. Piglione, *Centri di produzione in Italia tra Rinascimento e Manierismo*, in *Arti Minori*, a cura di C. Piglione, F. Tasso, Milano 2000, pp. 38-54.
- PIGLIONE, TASSO 2000  
C. Piglione, F. Tasso (a cura di), *Arti minori*, Milano 2000.
- PINI, SIANO, SALIMBENI 1999  
R. Pini, S. Siano, R. Salimbeni, *La pulitura laser nel restauro conservativo dei manufatti lapidei*, in "Kermes: arte, conservazione, restauro", 12, 34, 1999, pp. 29-39.
- PITTONI, LAUTENBERG 2002  
L. Pittoni, G. Lautenberg, *Roma felix. La città di Sisto V e Domenico Fontana*, Viviani, Roma 2002.
- POLI, TONIOLO 2005  
T. POLI, L. TONIOLO, *Protection efficacy of fluorinated acrylic copolymers applied on historical Italian marbles*, in *Materials issues in art and archaeology*, Atti del VII simposio del Materials Research Society, Boston 30 novembre-dicembre 3, 2004, Warrendale 2005.
- POLICROMIA 2004  
*Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Actas do congresso internacional, Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002", Instituto português de conservação e restauro (IPCR), a cura di A.I. Seruya, A. Curvelo, C. Rodrigues, N. Diogo, R. Ferreira da Silva, Lisboa 2004.
- POMPEI 2007  
A. Pompei, *La famiglia Martinori e l'Università degli Scalpellini e Marmorai di Roma*, in S. Ciranna, *I Martinori: scalpellini, inventori, imprenditori dalla città dei papi a Roma capitale*, Roma 2007, pp. 255-265.
- PORFYRIOU 2001  
H. Porfyriou, *Tarsie lignee e di pietra*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", *Delle tecniche di finitura superficiale*, XXXV, 103-104, 2001, pp. 137-149.
- PORTOGHESI 1966  
P. Portoghesi, *Roma barocca*, 1966, VIII ed., Bari 1998.
- PORTOGHESI 1971  
P. Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, Milano 1971.
- PRICE 2008  
M.T. Price, *Atlante delle pietre decorative*, Titolo originale *The Sourcebook of Decorative Stone 2007*, Milano 2008.
- PRODI 1965  
P. Prodi, *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", 4, 1965 pp. 123-212, ed. cons., Bologna 1984.
- PUGLIATTI 1984

- T. Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984.
- QUAST 1996  
M. Quast, *Fontana, Domenico*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, XI, Londra 1996, pp. 271-274.
- QUAST 2004  
M. Quast, *Fontana, Domenico*, in "Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker", XLII, Monaco di Baviera-Lipsia 2004, pp. 144-146.
- RADDI, MARTINELLI, TOSO 2002  
G. Raddi, C. Martinelli, F. Toso, *Piano di tavolo: Manifattura granducale di Firenze, inizi XVII secolo, Madrid, Museo del Prado*, in "OPD restauro", 14, 2002, pp. 196, 207-211.
- RAGGIO 1960  
O. Raggio, *The Farnese Table. A Rediscovered Work of Vignola*, in "Metropolitan Museum of Art Bulletin", n.s., XVIII, 7, 1960, pp. 213-231.
- RAY 1986  
S. Ray, *La Cappella Chigi: significato e cultura*, in Aa.Va., *Raffaello a Roma*, convegno 1983, Roma 1986, pp. 315-321.
- REDIG DE CAMPOS 1967  
D. Redig De Campos, *I palazzi Vaticani*, Bologna 1967.
- RESTAURI AL QUIRINALE 1999  
*Restauri al Quirinale*, volume speciale "Bollettino d'Arte", Roma 1999.
- RICE 1997  
L. Rice, *The altars and altarpieces of new St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge 1997.
- ROCA DE AMICIS 2003  
A. Roca De Amicis, *Ordine e quasi ordine. Articolazioni e livelli di rappresentatività tra tardo Cinquecento e Barocco*, in "Palladio", 32, 2003, pp. 17-32.
- ROCCHI COOPMANS DE YOLDI 1996  
G. Rocchi Coopmans de Yoldi, *La fabbrica di San Pietro da Niccolò V a Urbano VIII*, in *San Pietro. Arte e Storia nella Basilica Vaticana*, a cura di Ead., Bergamo 1996, pp. 71-168.
- ROCKWELL 1996  
P. Rockwell *Tecnologie della lavorazione della pietra*, Venezia 1996.
- ROSA, STAFFIERI 1974  
A. Rosa, L. Staffieri, *Tecnologia dei materiali lapidei*, Torino 1974.
- ROSSI 2002  
F. Rossi, *La pittura di pietra. Dall'arte del mosaico allo splendore delle pietre dure*, Firenze 2002
- ROSSI MANARESI 1994  
R. Rossi Manaresi, *Il marmo cristallino: impiego, degrado, conservazione*, in "Conservazione del patrimonio culturale", Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1994, pp. 39-64.
- ROSSI, ROTA, LAURENZI TABASSO 1971  
D. ROSSI, P. ROTA, M. LAURENZI TABASSO, *Prove di invecchiamento artificiale su pietre, marmi e laterizi*, Bergamo 1971.
- ROYER CARFAGNI, SALVATORE 2000  
G. Royer Carfagni, W. Salvatore, *The characterization of marble by cyclic compression loading: experimental results*, in "Mechanics of cohesive-frictional materials", 5, 2000, pp. 535-563.
- RUBBINO 2002  
G. Rubbino, *La basilica di Santa Sabina sull'Aventino. Un esempio di classicismo nella Roma del V secolo*, Genova 2002.

## RUOTOLO 1974

R. Ruotolo, *La decorazione in tarsia e commesso a Napoli nel periodo tardo manierista*, in "Antichità Viva", 13, 1974, pp. 48-58.

## RUOTOLO 1997

R. Ruotolo, *La decorazione in marmi commessi a Napoli*, in *Universitas Civium*, atti dell'anno sociale 1998-2000, Archeoclub d'Italia, Cassino 1997.

## RUOTOLO 2008

R. Ruotolo, *Alle origini della lavorazione delle pietre dure a Napoli: i cibori teatini*, in *Saggi in memoria di Oreste Ferrari*, a cura di O. Ferrari, Milano 2008, pp. 105-113.

## RUSSO 2000

E. Russo, *Apparati decorativi*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra "Aurea Roma", a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000, pp. 191-199.

## SALE 2001

G. Sale, *Pauperismo architettonico e architettura Gesuitica*, Milano 2001.

## SALVAGNI 2007

I. Salvagni, *I ticinesi a Roma tra corporazione e accademia. Il caso dell'Accademia di San Luca (1550-1610)*, in *Are&Storia, Svizzeri a Roma nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, 8, 35, Lugano 2007, pp. 74-86.

## SAPELLI 2000

M. Sapelli, *La Basilica di Giunio Basso*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra "Aurea Roma", a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000, pp. 137-139.

## SARTORI 2002

R. Sartori, *Pietre e marmi di Firenze. Notizie storiche, antiche cave, genesi e presenza nei monumenti*, Firenze 2002.

## SCAVEZZI 1987

G. Scavezzi, *Storia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquecento*, in "Storia dell'arte", 59, 1987, pp. 29-46.

## SCHWAGER 1961

K. Schwager, *Zur Bautätigkeit Sixtus V an S. Maria Maggiore in Rom*, in "Römisches Forschungen der Bibliotheca Hertziana", XVI, 1961, pp. 324-354.

## SCHWAGER 1983

K. Schwager, *Die Architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 20, 1983, pp. 241-252.

## SCIENZA E RESTAURO 1999

*Scienza e Restauro. Applicazioni di tecniche scientifiche di indagine per lo studio e la conservazione dei manufatti di interesse storico-artistico*, in "OPD Restauro", Atti del convegno di studio, Firenze febbraio-maggio 1998, II s., 11, 1999.

## SENECAL 1995

R. Senecal, *The Caetani Chapel in S. Pudenziana, Rome. Late sixteenth-century chapel decoration*, in "Apollo", July 1995, pp. 37-43.

## SIEGESMUND, WEISS, VOLLBRECHT, ULLEMAYER 1999

S. Siegesmund, T. Weiss, A. Vollbrecht, K. Ullemeyer, *Marble as a natural building stone: rock fabrics, physical and mechanical properties*, in "Zeitschrift der Deutschen Geologischen Gesellschaft", 150, 2, 1999, pp. 237-257.

## SISTO V 1992

*Sisto V: I. Roma e il Lazio*, Atti del VI corso internazionale di Alta Cultura 19-29 ottobre 1989, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1992.

## SOPR. BB. AA. STORICI DI ROMA 1993

- SOPR. BB. AA. STORICI DI ROMA (a cura di), *Roma di Sisto V: arte, architettura e città fra rinascimento e barocco*, Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma, Roma 1993.
- SOPR. BB. AA. STORICI DI VENEZIA 1980  
SOPR. BB. AA. STORICI DI VENEZIA (a cura di), *Contributi alla conoscenza dei materiali lapidei*, Venezia 1980.
- SPAGNESI 1989  
G. Spagnesi, *L'architettura dell'affermazione della riforma cattolica*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura Roma, 24-26 marzo 1988, a cura di G. Spagnesi, Roma 1989, pp. 11-20.
- SPAGNESI 1993  
G. Spagnesi, *Osservazioni su alcune architetture sistine*, in *Sisto V: I. Roma e il Lazio*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, I, Roma 1992, 419-428.
- SPEZZAFERRO 1989  
L. Spezzaferro, *Dalla macchinazione alla macchina*, in *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma barocca*, a cura di G. Curcio, L. Spezzaferro, Milano 1989, pp. 9-27.
- SPEZZAFERRO 1993  
L. Spezzaferro, *La cappella Madruzzo in S. Onofrio al Gianicolo*, in *I Madruzzo e l'Europa (1539-1658). I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, Catalogo della mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio, 10 luglio-31 ottobre 1993, a cura di L. Dal Prà, Milano 1993, pp. 695-703.
- STABENOW 2006  
J. Stabenow, *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Atti delle giornate di studio, Firenze 27-28 marzo 2003, 2006.
- STRATI 2002  
R. Strati, *Tecnologia delle pietre di cava*, in "Materia", "Pietre di cava e nuove pietre", 39, 2002, pp. 148-149.
- STRATI 2003  
R. Strati (a cura di), *Marmi e pietre: i migliori materiali di cava*, Milano 2003.
- STRINATI 1997  
C. Strinati, *Decorazioni pittoriche a carattere mitologico tra Cinquecento e grande stagione barocca*, in *Dopo Sisto V. La transizione al barocco (1590-1630)*, Atti del convegno, Roma 18-19-20 ottobre 1995, Roma 1997, pp. 211-228.
- SUN 1995  
H. Sun, *I segreti dei colori*, Milano 1995.
- TABASSO LAURENZI TORRACA 1973  
M. Tabasso Laurenzi, G. Torraca, *Marmo. Materiali Lapidari*, in "Problemi di conservazione", I, Bologna 1973.
- TABASSO LAURENZI 1986  
M. Tabasso Laurenzi, *Il restauro della pietra*, Padova 1986.
- TAFURI 1966  
M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento*, Roma 1966.
- TAFURI 1968  
M. Tafuri, *Teoria e storia dell'Architettura*, Bari 1968.
- TASSOTTI 1964  
D. Tassotti, *Caratteristiche tecnologiche d'impiego dei marmi: corso di tecnologia del marmo e delle pietre presso l'Istituto di architettura della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Padova*, aprile 1964, Roma 1964.
- TESTA 1989  
L. Testa, *Gli affreschi absidali della Chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo: committenza, interpretazione ed attribuzione*, in "Storia dell'Arte", 66, 1989, pp. 171-186.



## THOENES 1985

C. Thoenes, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985, pp. 261-310.

## THOENES 1998

C. Thoenes, *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998.

## TIBERIA 1974

V. Tiberia, *Giacomo della Porta un architetto tra manierismo e barocco*, Roma 1974.

## TITI 1674-1763 (1987)

F. Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma (1674-1763)*, ed. a cura di B. Contardi, S. Romano, Roma 1987.

## TOMASSETTI 1906

G. Tomassetti, *Dei sodalizi in genere e dei Marmorari romani*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", XXXIV, 1906.

## TOMASSETTI 1906

G. Tomassetti, *Quinto centenario della università dei marmorari di Roma*, Roma 1906.

## TORRACA 1986

G. Torraca, *Momenti nella storia della conservazione del marmo: metodi e attitudini in varie epoche*, in *Restauro del marmo. Opere e problemi*, a cura di A. Giusti, numero speciale dei "Quaderni di OPD restauro", Firenze 1986, pp. 32-45.

## TORRACA 1997

G. Torraca, *La conservation des marbres: exemple de la restauration de la façade sur jardin*, in "Monumental", 19, 1997, pp. 70-79.

## TORRESI 1975-76

B. Torresi, *La cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", XXII, 127-132, 1975-76, pp. 159-170.

## TORTORA 1967

G. Tortora, *L'estrazione e la lavorazione del marmo*, Trescore Balneario 1967.

## TRONCON 1993

R. Troncon (a cura di), *Goethe Johann Wolfgang, La teoria dei colori: Lineamenti di una teoria dei colori: Parte didattica*, Milano 1993.

## TUENA 1988

F. Tuena, *Bartolomeo Ammannati virtuoso di marmi per Giulio III*, in "Gazzetta Antiquaria", n.s., I, 1987, 63-66.

## TUENA 1988

F. Tuena, *Appunti per la storia del commesso romano: il "Franciosino maestro di tavole" e il cardinale Giovanni Ricci*, in "Antologia di Belle Arti", 33-34, 1988, pp. 54-69.

TUENA 1989<sup>1</sup>

F. Tuena, *I marmi commessi nel tardo rinascimento romano*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, ed. cons. V, pp. 81-89.

TUENA 1989<sup>2</sup>

F. Tuena, *Un bando del 1572 per la regolamentazione degli scavi in Roma*, in "Xenia", 17, 1989, pp. 91-94.

## TUENA 1990

F. Tuena, *Cosimo I e le pietre dure*, in "Antologia di Belle Arti", 35-38, 1990, pp. 135-147.

## UNI 10921 2001

Uni 10921, *Beni culturali - Materiali lapidei naturali ed artificiali - Prodotti idrorepellenti - Applicazione su provini e determinazione in laboratorio delle loro caratteristiche*, 2001.

- UNI 11060 2003  
Uni 11060, *Beni culturali - Materiali lapidei naturali ed artificiali. Determinazione della massa volumica e della percentuale dei vuoti*, 2003.
- UNI 11182 2006  
Uni 11182, *Beni culturali - Materiali lapidei naturali ed artificiali - Descrizione della forma di alterazione - Termini e definizioni*, 2006.
- UNI 15757 2010  
Uni 15757, *Conservazione dei Beni Culturali. Specifiche concernenti la temperatura e l'umidità relativa per limitare i danni meccanici causati dal clima ai materiali organici igroscopici*, 2010.
- URBANI 1973  
G. Urbani (a cura di), *Problemi di conservazione*, Bologna 1973.
- VACCA 1594 (1741)  
F. Vacca, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma scritte nell'anno 1594*, in *Roma antica distinta per regioni*, a cura di F. Nardini, Roma 1741.
- VANNUCCI, SARTORI, FAZZUOLI 1997  
S. Vannucci, R. Sartori, M. Fazzuoli, *I marmi rossi dell'architettura policroma fiorentina*, in "Kermes: art, conservation, restoration", 30, 1997, p. 31-43.
- VATOVEC 1989  
C.V. Vatovec, *Pagno d'Antonio Berti, "marmoraro" e architetto a Roma e a Firenze*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, Convegno Internazionale di Studi su Umanesimo e Rinascimento, Roma 25-30 novembre 1985, Milano 1989, pp. 280-290.
- VENTURI 1939  
A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana, Architettura del Cinquecento*, XI, II, Milano 1939.
- VERDE 2007  
P.C. Verde, *Domenico Fontana, il segno dell'arte*, Napoli 2007.
- VERDON 1996  
T. Verdon, *Le origini dell'altare barocco e la Controriforma a Firenze*, in *Altari e committenza: episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. Benedictis, Firenze 1996, pp. 19-28.
- VICIOSO 1998-99  
J. Vicioso, *Carlo Maderno e le maestranze ticinesi a Roma: il cantiere di San Giovanni de' Fiorentini*, in "Palladio", 11, 1998-1999, pp. 85-109.
- VILLATA 2007  
E. Villata, *Domenico Fontana. Biografia e bibliografia*, in *Are&Storia, Svizzeri a Roma nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, 8, 35, Lugano 2007, pp. 46-53.
- VIOLLET LE DUC 1854-1868  
E. Viollet le duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture du XIe au XVIe siècle*, 10, Paris 1854-1868.
- VISCEGLIA 1995  
M.A. Visceglia, *Burocrazia, mobilità sociale e patronage alla Corte di Roma tra Cinque e Seicento. Alcuni aspetti del recente dibattito storiografico e prospettive di ricerca*, in "Roma moderna e contemporanea", III, 1, 1995, pp. 11-55.
- VITIELLO 2002  
M. Vitiello, *Sintassi architettonica Longhiana, Martino Longhi e Onorio, continuità e discontinuità*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 40, 2002, pp. 53-68.
- VOSSMERBÄUMER 1999  
H. Vossmerbäumer, *Themenheft: Marmor-Konservierung*, in "Zeitschrift der Deutschen Geologischen Gesellschaft", 150, 2, 1999, pp. 193-406.
- WAEKENS 1992

- M. Waelkens, *Ancient stones: quarrying, trade and provenance. Interdisciplinary studies on stones and stone technology in Europe and Near East from the prehistoric*, Leuven 1992.
- WARD-PERKINS 1992  
J.B. Ward-Perkins, *Marble in antiquity: collected papers of J. B. Ward-Perkins*, ed. Hazel Dodge e Bryan Ward-Perkins, London 1992.
- WILDT 2002  
A. Wildt, *L'arte del marmo*, Milano 2002.
- WILLIAMS 1997  
K. Williams, *Italian pavement: Patterns in Space*, Houston 1997.
- WITTKOWER 1958  
R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, ed. it. Torino 1993 (ed. orig. 1958).
- WITTKOWER 1990  
R. Wittkower, *Bernini: lo scultore del barocco romano*, ed. it. Milano 1990.
- YARDLEY, MCKENZIE, GUILFORD 1996  
B.W.D. Yardley, W.S. Mckenzie, C. Guilford, *Atlante delle rocce metamorfiche e delle loro microstrutture*, Bologna 1996.
- ZANARDI 1992  
B. Zanardi, *Relazione di restauro dei manufatti in pietra, policromi o meno, e delle superfici lapidee e in laterizio dell'interno e dell'esterno del Battistero di Parma, e alcune osservazioni di ordine materiale compiute durante i lavori*, in *Battistero di Parma*, a cura di F.M. Ricci, Parma 1992, pp. 249-268.
- ZANDER 1963  
G. Zander, *I marmorari romani*, in *Le chiese di Roma dall'XI al XV secolo*, a cura di V. Golzio, G. Zander, Bologna 1963, pp. 51-65.
- ZANDER 1985  
G. Zander, *Cenni sullo studio dell'architettura di Roma antica nella sua evoluzione nel Cinquecento, in Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985.
- ZEZZA 1981  
U. Zezza, *Petrografia microscopica*, Pavia 1981.
- ZOBI 1853  
A. Zobi, *Notizie storiche sull'origine e progressi di lavori di commesso in pietre dure che si eseguiscono nell'I. e R. Stabilimento di Firenze*, Firenze 1853.
- ZUCCARI 1984  
A. Zuccari, *Aggiornamenti sulla decorazione cinquecentesca di alcune cappelle del Gesù*, in "Storia dell'Arte", 50, 1984, pp. 27-33.
- ZUCCARI 2005  
A. Zuccari, *Ideazione ed esecuzione nei cicli pittorici di Gregorio XIII e Sisto V*, in *Il tardo Manierismo a Roma negli anni 1560-1580*, Atti della Giornata di Studio promossa dalla Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano e la Bibliotheca Hertziana - Istituto Max Planck, Roma 12 dicembre 2003, in "Bollettino d'arte", 132, 2005, pp. 1-22.
- ZUSI 1976  
G. Zusi (a cura di), *Saggio di dizionario tecnico del marmista*, Verona 1976.