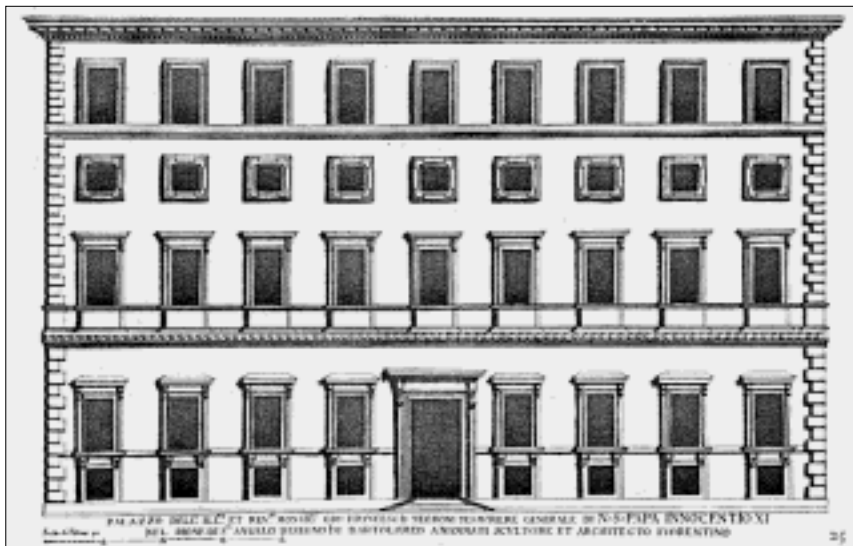


Eredità cinquecentesca e apertura al nuovo nella costruzione di palazzo Mattei di Giove a Roma



1. Il palazzo di Alessandro Mattei, poi Caetani in via delle Botteghe Oscure (da P. Ferrerio, *Palazzi di Roma de' più celebri architetti*, Roma 1680).

2. P. Letarouilly, sezione del palazzo di Alessandro Mattei, poi Caetani, prima della sopraelevazione del loggiato di chiusura, visibile a destra della corte.

Fra i tratti caratteristici del cantiere romano della seconda metà del Cinquecento vanno annoverate la graduale regolamentazione dei processi edilizi e la definizione, anche in chiave giuridica, dei rapporti tra committenza e impresa.

La tendenza, verificabile anche in altri stati della penisola, appare legata a diversi fattori, in primo luogo al rinnovamento urbano persegui-

to dai pontefici post-tridentini. La bolla “*Quae publice utilia*”, promulgata nel 1574 da Gregorio XIII, incoraggiava l'accorpamento di proprietà immobiliari in vista di nuove e più decore costruzioni; si offriva così un forte impulso all'edilizia, ma anche alla regolamentazione dei meccanismi di stima e di compravendita. Anche le grandi realizzazioni di Sisto V, affidate di preferenza al ‘costruttore’ Domenico Fontana piuttosto che ad architetti di formazione tradizionale, favoriscono il riordino della produzione edilizia che porterà, nel Seicento, alla stesura di prezzari per le istituzioni pubbliche o all'emissione di regolamenti, ad esempio sull'attività delle fornaci.

Ma un altro fattore di rinnovamento è certamente rappresentato dall'attività dei maestri ticinesi e lombardi. La loro presenza non è certo una novità a Roma, come in molte altre regioni d'Italia, ma il pronto assorbimento della lezione dei maestri – Sangallo il Giovane, ma anche Vignola, fino allo stesso Michelangelo – e le spiccate capacità imprenditoriali li pongono alla guida del rinnovamento edilizio e dell'elaborazione di un nuovo linguaggio architettonico¹. È con i maestri lombardi e ticinesi, spesso riuniti in vere dinastie, come quella che lega Domenico Fontana a Carlo Maderno e a Francesco Borromini, che la pratica del costruire assume i connotati di una vera impresa, fondata su un pragmatismo aperto e flessibile, lontano da tendenze estetizzanti; una strada, va notato, distinta e in qualche modo contrapposta a quella dell'Accademia di S. Luca, in cui l'impostazione neoplatonica è dominante. Gli stessi contemporanei avvertirono il ruolo secondario attribuito dai maestri lombardi all'esercizio puramente speculativo del disegno e della pittura, come testimoniano le parole del Baglione a conclusione della biografia di Maderno: “meritò degna lode; benché egli fusse poco amico della pittura, e troppo parziale de gli stucchi, ne quali si era allevato”².

È comunque con i capomaestri lombardi e ticinesi che l'artigiano assume l'importanza di un imprenditore, con un proprio capitale da far fruttare; diventa quindi necessario definire i ruoli nei rapporti con la committenza. Sia i “capitoli e patti”, sia molto spesso le “misure e stime” dei lavori effettuati diventano veri e propri



3. L'isola dei Mattei a Roma; è evidenziato nell'angolo sud-est il palazzo Mattei di Giove (da G. Spagnesi (a cura di), *Palazzo Mattei di Paganica* e *l'Enciclopedia Italiana*, Roma 1996).

atti notarili, stipulati spesso in presenza dell'architetto; resta in ombra invece il ruolo del progetto, quasi mai allegato all'atto e nominato di sfuggita. Tuttavia, come in Lombardia, anche a Roma il capomastro non è un puro appaltatore, ma un personaggio capace di interpretare le scelte compositive dell'architetto e di rielaborarle e integrarle autonomamente³.

Tale situazione mostra tangenze significative con quanto accade in campo progettuale. L'empirismo delle maestranze ticinesi e lombarde si mostra consentaneo alla tendenza semplificatrice che si sviluppa in Roma tra i pontificati di Gregorio XIII e quello di Paolo V. Di qui la messa in secondo piano dell'intonazione archeologica del progetto, la riduzione del ruolo degli ordini classici, l'adesione alle "convenienze" architettoniche che chiedono di subordinare le scelte progettuali ad altre esigenze, siano

esse liturgiche, sociali o urbane⁴.

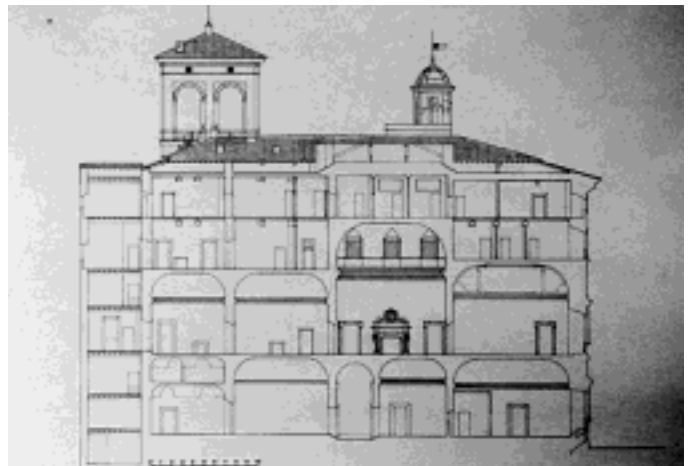
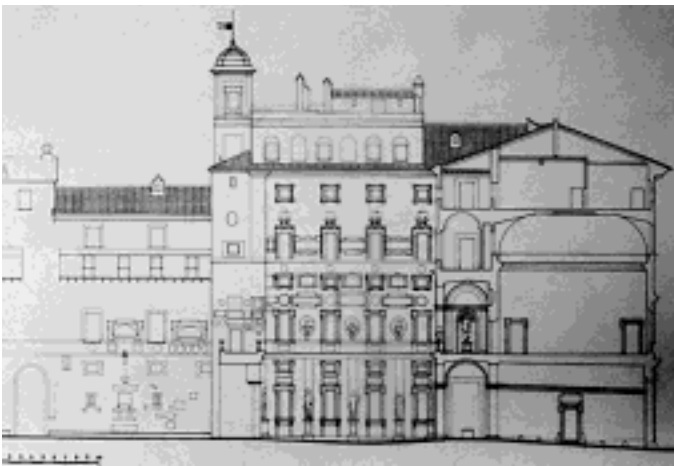
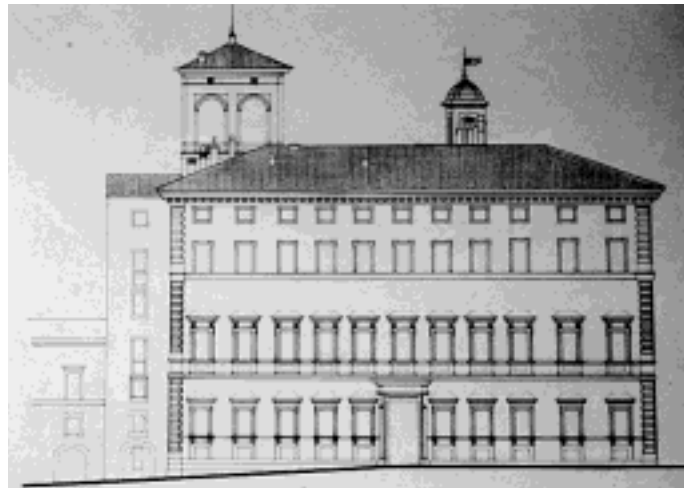
L'edificio che il ticinese Carlo Maderno costruì per Asdrubale Mattei, marchese di Giove, ben esemplifica questa situazione, tanto da essere recepito come modello esecutivo dai contemporanei⁵. Malgrado cospicue preesistenze, il cantiere, iniziato nel 1598/99 e concluso nel giro di venti anni, ebbe uno svolgimento abbastanza lineare, a differenza di tanti palazzi romani segnati da vicende travagliate.

L'antica casata dei Mattei si distingueva per le antiche origini e un patrimonio fondato, fin dal Medioevo, sullo sfruttamento di consistenti possedimenti terrieri⁶. A partire dagli anni Settanta del Quattrocento, gli insediamenti della famiglia si concentrarono nel rione Sant'Angelo, in un isolato sorto a ridosso dei resti dell'antico teatro di Balbo. Dal loro ingresso nell'"isola", i Mattei iniziarono una successione di acquisti che li portò, grosso modo nel giro di settanta anni, alla proprietà di tutti i lotti compresi nel perimetro.

Grazie alle floride condizioni economiche, nel Cinquecento la famiglia diede vita ad una profonda trasformazione edilizia del patrimonio immobiliare, mediante l'innesto di nuove tipologie sul nucleo ancora medievale. Dopo la domus con fondaco del capostipite Ludovico I realizzata alla fine del Quattrocento, ancora arcaica nell'organizzazione tipologica, il primo esempio di tale mutamento è dato dal palazzo di Ludovico II Mattei, duca di Paganica, iniziato nel 1537, forse su un progetto iniziale di Giovanni Mangone, poi completato probabilmente da Nanni di Baccio Bigio⁷: l'inserimento del nuovo modello palaziale si rafforza con l'espulsione delle attività commerciali, botteghe e fondaci, a tutto vantaggio delle esigenze di rappresentanza.

Ancor più decisa l'adozione della tipologia sangallescica nel palazzo di Alessandro Mattei alle Botteghe Oscure, poi Caetani (ill. 1, 2), posteriore al 1548, edificio già attribuito ad Ammannati, ma recentemente assegnato a Nanni di Baccio Bigio⁸. A questi esempi andrebbe aggiunto il palazzo che Muzio Mattei si fece costruire alla fine degli anni '80, al quadrivio delle Quattro Fontane, forse su progetto di Domenico Fontana⁹.

Dei figli di Alessandro, Ciriaco (1545-1614) pose la sua residenza nel palazzo paterno e costruì per sé la grande villa al Celio, Girolamo (1546-1603), cardinale, occupò probabilmente parte della vecchia casa tardo-quattrocentesca, mentre Asdrubale (1556-1638) iniziò la costruzione del nuovo palazzo destinato a chiudere l'angolo sud-est della cittadella dei Mattei, ma solo dopo aver preso possesso dei beni dello zio Paolo (ill. 3). La sua solida posizione sociale fu rafforzata con l'acquisto del feudo di Giove, in Umbria, nel 1597, a cui fece seguito l'acquisi-



4. Palazzo Mattei di Giove, prospetto su via M. Caetani (elaborazione di M. Bertoldi, M.C. Marinozzi, L. Scolari, C. Varagnoli, 1982, sulla base del rilievo di M. Governale e S. Ranellucci; si nota il corpo della galleria (a destra) distinto dal palazzo).

5. Palazzo Mattei di Giove, prospetto su via dei Funari (elaborazione di M. Bertoldi, M.C. Marinozzi, L. Scolari, C. Varagnoli, 1982, sulla base del rilievo di M. Governale e S. Ranellucci; a sinistra la turris salitulae inglobata nell'edificio).

6. Palazzo Mattei di Giove, sezione sull'andito d'ingresso e sulla corte (elaborazione di M. Bertoldi, M.C. Marinozzi, L. Scolari, C. Varagnoli, 1982, sulla base del rilievo di M. Governale e S. Ranellucci).

7. Palazzo Mattei di Giove, sezione sul salone a piano nobile (elaborazione di M. Bertoldi, M.C. Marinozzi, L. Scolari, C. Varagnoli, 1982, sulla base del rilievo di M. Governale e S. Ranellucci).

zione di altre terre nel Lazio. Il matrimonio con Costanza Gonzaga assicurò infine al Mattei un'estesa rete di parentele che giungeva fino agli Asburgo.

Dall'inventario redatto alla morte di Paolo Mattei, nel 1592, possiamo trarre alcune indicazioni – purtroppo solo generiche – sulla distribuzione delle proprietà preesistenti alla costruzione del palazzo¹⁰. Nell'angolo sud-orientale dell'isolato si trovava la casa di Paolo, a quanto sembra in una configurazione ancora medievale, con cortile e scala esterna; più a nord, forse separato da costruzioni secondarie, il palazzo di Alessandro, in cui vivevano Ciriaco e Asdrubale; a ovest, lungo la via dei Funari, due case più piccole già inglobate nella residenza di Paolo – fra cui una torre medievale nota alle fonti come turris salitulae e ancor oggi riconoscibile – e un'ala della vecchia domus quattrocentesca divisa con Girolamo.

La situazione preesistente forniva al progettista vincoli, ma anche indicazioni preziose per il proprio lavoro. Innanzitutto la posizione angolare dovette esercitare una notevole influenza sull'impostazione dell'edificio. In secondo luogo,

la presenza dell'antica domus di Ludovico I rappresentò un limite costruito da rispettare, forse per espressa volontà del committente, tanto da definire uno dei lati della corte del nuovo palazzo. Infine, la dislocazione stessa delle proprietà ereditate da Asdrubale finì per condizionare l'andamento del cantiere.

All'esterno, il palazzo si dà come una mole scabra e chiusa, con i pieni predominanti sui vuoti e la rigorosa disposizione dei finestrati, del tutto in linea con l'architettura civile contemporanea. Il tono severo e sommesso sembra giustificare, ad un primo approccio, lo scarso entusiasmo manifestato da studiosi come Heinrich Wölfflin e, più recentemente, Howard Hibbard, che non riconobbero nel palazzo di Asdrubale Mattei le brillanti capacità creative di cui Maderno diede prova nella contemporanea facciata di Santa Susanna¹¹.

In questa sua architettura civile, Maderno si volge, più che allo stesso Domenico Fontana, alla ricerca progettuale di Giacomo della Porta: dell'architetto di Sisto V resta tuttavia la tendenza a leggere l'organismo per parti autonome e quasi indifferenti alla legge complessiva¹². In



8. Palazzo Mattei di Giove, la nicchia che riguarda la veduta dal prospetto su via M. Caetani.

9. Veduta della corte, lato ovest.



pianta l'edificio sembra seguire il modello del palazzo tradizionale, con un cortile principale separato dal giardino posteriore tramite un loggiato di un solo livello. L'edificio rivela quindi un inatteso schema aperto, a suggerire tangenze con il modello della villa; la corte è porticata solo su un lato, e con l'ultimo piano tamponato. Tuttavia lo schema tipologico non è affatto unitario, né dichiarato all'esterno: infatti, dell'impianto a U, l'ala ovest è ricavata dal vecchio palazzo di Ludovico I, mentre la porzione angolare realizzata da Asdrubale è articolata in due facciate pressoché ortogonali, più un'aggiunta del tutto estranea alla composizione, la "galleria", che congiunge l'edificio al palazzo di Alessandro¹³ (ill. 3).

Ma il tono sommesso dell'edificio può anche

essere stato suggerito dal desiderio di adeguarsi al modello del palazzo di Alessandro Mattei, di cui la nuova residenza rispetta in parte le altezze e la tipologia. Ciò spiegherebbe la geometria dell'impianto, collegato all'analogia e simmetrica organizzazione del palazzo di Alessandro, e l'impaginazione del prospetto principale, strutturato, come nel modello, su nove assi senza variazione delle campate; ciò vale anche per la scansione dei livelli con marcadavanzali e marcapiano al piano nobile e con un semplice marcapiano al piano superiore: anche in dettaglio, le asole ricavate nei davanzali del piano nobile ritornano nel palazzo di Asdrubale (ill. 12) per aerare quegli ambienti dei mezzanini che rimarrebbero privi di aperture. Ma le somiglianze si fermano qui. Nell'organizzazione dei livelli, il riferimento è soprattutto a Giacomo Della Porta, che aveva tolto i mezzanini dal piano nobile per confinarli all'ultimo livello – si veda soprattutto il caso di palazzo Serlupi Crescenzi – facendo emergere gerarchicamente il piano nobile¹⁴. Dalle larghe stesure murarie dell'edificio risalta pertanto quella decorazione di sole finestre registrata da una guida settecentesca come carattere saliente del palazzo¹⁵. Se Maderno semplifica il disegno delle aperture, abbandonando rispetto a Della Porta le soluzioni timpanate, introduce forti chiaroscuri con l'aumento degli aggetti e la ribattitura di tutte le membrature; fanno eccezione i portali, decisamente sottmessi alla logica compositiva dei prospetti¹⁶.



10. Il loggiato di separazione tra corte e giardino.

11. Ottaviano Mascarino, pianta di palazzo Ginnasi, 1585 con i due androni d'ingresso fra loro ortogonali (da J. Wassermann, Ottaviano Mascarino and his Drawings in the Accademia di San Luca, Roma 1966).



In alcune situazioni, Maderno sembra seguire con poca convinzione la strada indicata da Della Porta, come nel caso della articolazione pulsante delle campate¹⁷. Per la sua posizione angolare, palazzo Mattei ha due accessi e due prospetti sostanzialmente paritetici: quello indicato come il principale, verso la chiesa di Santa Caterina su via dei Funari, difeso da alcuni gradini e in origine da un poggiolo; l'altro sulla stretta via dei Funari, con l'accesso carrozzabile. Tranne che per l'estensione, nove assi nel primo caso, undici nel secondo, le due facciate sono ugualmente connotate, ma con significative variazioni nella spaziatura delle campate. La prima facciata presenta un ritmo sostanzialmente regolare delle finestre; nella seconda, invece, i due interassi estremi si dilatano, peraltro non sim-

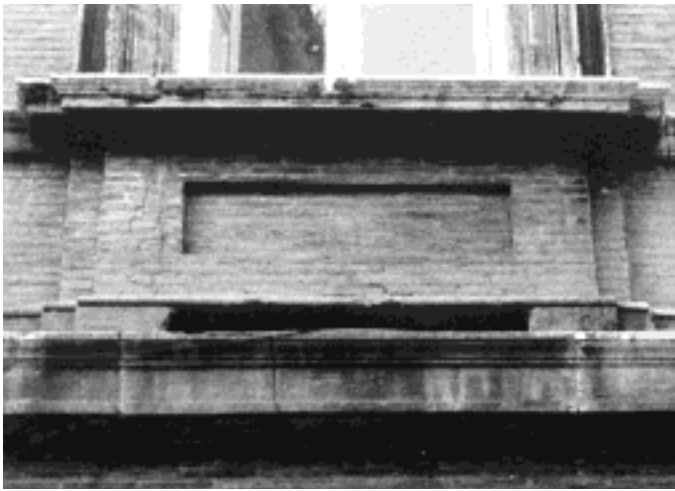
metricamente, introducendo un'accelerazione solo parziale del ritmo verso il portale centrale (ill. 4, 5). Una soluzione poco sentita, che lascia intendere come in quest'opera Maderno non sviluppi consequenzialmente le ricerche dei suoi predecessori, ma si applichi ad un'elaborazione molto più cauta, volta a ricapitolare più che a superare le posizioni tradizionali.

Tuttavia, anche all'interno di un sistema controllato, l'edificio presenta elementi che dinamizzano l'impianto consueto, senza beninteso portarlo a rottura. I due ingressi al palazzo dovevano offrire prospettive apparentemente simili, ma differentemente sviluppate. Dall'accesso carrozzabile, a sud, si inquadra il loggiato di fondo della corte (ill. 10), in origine chiuso nella campata centrale da una nicchia, poi demolita, ma di cui resta traccia nella documentazione e nell'arcata oggi visibile. L'ingresso a est, invece, corrisponde al pianerottolo d'inizio dello scalone (ill. 8), segnato da un arcone strombato e da una ulteriore nicchia contenente in origine una statua di Ercole¹⁸. Entrambi questi traguardi prospettici, proseguendo l'accesso al palazzo, lasciano il posto ad altre vedute; nel primo caso alla scoperta, tramite le aperture laterali alla fontana, del giardino; nel secondo, alla inattesa posizione dello scalone, il cui avvio non è infatti percepibile dall'esterno. Questa insistita doppia focalità dell'impianto appare come il tratto distintivo della prova maderniana, in cui è forse da ravvisare un ritorno a certe sperimentazioni del primo Cinquecento¹⁹ o la rimeditazione di uno spunto tratto dal palazzo Ginnasi, progettato da Mascarino attorno al 1585 (ill. 11), frontistante l'isolato dei Mattei lungo la strada delle Botteghe Oscure²⁰.

Possiamo ricostruire agevolmente l'andamento del cantiere del palazzo di Asdrubale, poiché nell'archivio della famiglia sono conservati i contratti e la contabilità scrupolosamente tenuta dallo stesso proprietario, attento alla gestione del proprio danaro, ma anche uomo di cultura, committente di pittori come Domenichino, Lanfranco, Paul Bril, Pietro da Cortona e certamente capace di dialogare con competenza anche tecnica con architetti e capomastri.

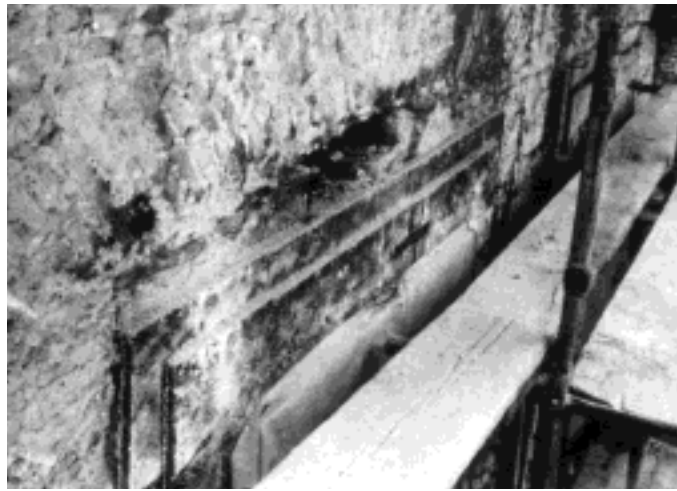
La costruzione venne avviata ugualmente anche se i terreni edificabili non erano tutti disponibili. Secondo una prassi assolutamente corrente, ciascuna delle tre fasi di costruzione²¹ non corrisponde ad un'edificazione estesa a tutta l'area del palazzo, quanto ad una realizzazione per trince verticali, dalle fondazioni al tetto, ciascuna delle quali pensata organicamente alle fasi successive, ma suscettibile di essere vissuta, almeno in parte, autonomamente²².

La prima trancia costruita, tra il 1598-99 e il 1601 è il cantone a est, verso la chiesa di S. Caterina. In questo settore, realizzato completan-



12. Palazzo Mattei di Giove, apertura di aerazione dei mezzanini, ricavata nel davanzale della finestra a piano nobile.

13. Palazzo Mattei di Giove, muro di tegolozza: si nota l'arco di scarico soprastante la finestra (foto M. Bertoldi, M.C. Marinozzi, L. Scolari, C. Varagnoli, 1982).



do le decorazioni interne, è già stabilita l'altezza dei solai, l'organizzazione dei finestrati, il tipo di trattamento delle superfici.

Una seconda fase, tra il 1604 e il 1611, si estende dal portale carrozzabile lungo via dei Funari all'attacco con la parte più antica dell'isolato, la domus di Ludovico I e la turre salitulae, che fu lasciata e assorbita nella distribuzione dell'edificio. Dopo le demolizioni delle case già inglobate nella residenza di Paolo Mattei, l'opera di muratura fu eseguita tra marzo 1604 e dicembre 1605; i lavori di stucco, comprendenti la scala monumentale, iniziarono alla fine del 1605, contemporaneamente al lavoro degli scalpellini.

La terza fase, dal 1613 al 1616, comprende gli ultimi tre interassi della facciata sulla via di S. Caterina e la galleria, sull'area di alcune proprietà di Ciriaco e Asdrubale contigue al vecchio palazzo paterno. La realizzazione di questa parte rivela quanto Maderno abbia assorbito la tendenza a disarticolare l'organismo già presente nello zio Domenico Fontana. Com'è consueto, la galleria conclude la sequenza di camere di cui si compone il piano nobile, ma all'esterno, il corpo edilizio realizzato assume una connotazione minimalista, del tutto diversa dal resto del palazzo. Con estrema disinvoltura, nel momento in cui si rende necessaria l'aggiunta della galleria – ormai indispensabile nella residenza patrizia dell'epoca – Maderno, per non squilibrare il prospetto con un prolungamento laterale, aggiunge un corpo estraneo figurativamente, ma distributivamente collegato al resto dell'edificio.

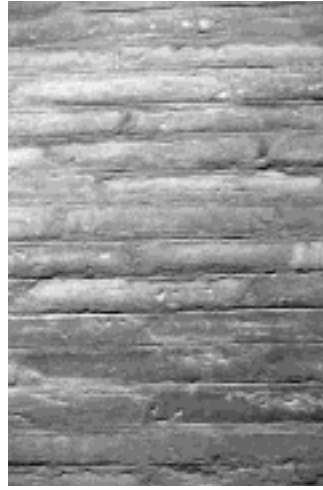
Dopo il 1616, furono completate le decorazioni del giardino, della corte e della loggia scoperta, fino a ridisegnare le aperture della vecchia domus quattrocentesca (ill. 6, 9); la complessa decorazione della galleria ebbe invece termine nel 1624. La decorazione del cortile con il ciclo degli imperatori risale al 1634-36, quando il cantiere è diretto da Gaspare de Vecchi; sempre al-

la fase conclusiva risale il completamento del giardino, oggi molto alterato, con una fonte forse in una piccola grotta lungo la loggia scoperta e un'altra fontana sul lato nord²³.

All'avvio di ogni trancia, e già dal 1598, Maderno fornisce i disegni della parte da realizzare con un procedimento che certamente consentiva modifiche e ripensamenti. Maderno viene pagato con un compenso annuale in qualità di architetto della fabbrica, ma anche di volta in volta per i disegni forniti al cantiere²⁴; in quanto responsabile della fabbrica, soprintende anche alle operazioni di misura e stima, spesso eseguite dal suo assistente Filippo Breccioli.

L'abbandono del cantiere, nel 1599, da parte del primo capomastro, con il quale non era stato definito un contratto, convince il committente della necessità della stipula notarile, poi sistematicamente sottoscritta all'avvio di ogni fase²⁵. Le opere per le quali sono redatti veri e propri capitoli sono quelle del muratore, dello scalpellino, del falegname e carpentiere; un posto particolare, come vedremo, è riservato allo stuccatore, mentre solo nella fase finale compaiono note di pagamento separate anche per gli ammattonatori, evidentemente distinti dai generici muratori. Per le altre opere, quelle del vetraio, del doratore e del ferraro, il committente sembra ancora servirsi di accordi privati.

Va segnalato che nei documenti ai muratori è fatto espresso divieto di affidare a cottimo alcune opere da eseguirsi, per imporre l'uso di lavoratori pagati a giornata. Si tratta di una diffidenza condivisa nell'ambiente romano, di cui si farà interprete lo stesso Bernini, nei confronti di un tipo di contratto che invece fu largamente usato dalle maestranze lombarde²⁶. Comunque, a partire dal 1599, certo dietro consiglio di Maderno, i capomastri chiamati da Asdrubale sono gli stessi presenti anche in altri cantieri controllati dall'architetto ticinese, a confermare la stabilità del rapporto tra progettisti e imprese²⁷.



14. Cortina esterna in corrispondenza delle finestre del terzo livello. Le diversità di esecuzione sono dovute a fasi costruttive differenti.

15. Palazzo Mattei di Giove, cortina a piano terra.

16. Palazzo Mattei di Giove, cortina del terzo livello illuminata a luce radente.

Per quanto riguarda i lavori da muratore, le opere previste dalla documentazione comprendono il “muro di tevolozza”, il più economico a 50 baiocchi la canna; quello di pietra, a 55 b.; la cortina di “mattoni arrotati e stuccati” a 80 b. Ai muratori spetta inoltre la realizzazione dei mattonati “ordinari arrotati” e quelli con mattoni “tali bianchi come rossi”.

La “tevolozza” o “tegolozza” è dizione generica che indica i laterizi ricavati dalla demolizione di edifici preesistenti, quindi di dimensioni disomogenee; si selezionavano, mediante la “cappatura”²⁸, mattoni piuttosto sottili o tegole – da cui il nome – già collaudati dall’uso e quindi piuttosto resistenti, tanto da essere impiegati nelle parti più sollecitate dei nuclei murari, come, a palazzo Mattei, nelle piattabande, nelle spallette o negli archi di scarico soprastanti le aperture, i cosiddetti “sordini” (ill. 13). Di norma, il muro di tevolozza, per la sua irregolarità, è sempre rivestito dall’intonaco o dalla cortina laterizia.

Il “muro di pietra”, con spezzoni di tufo irregolari legati da malta abbondante, è impiegato nel corpo della muratura e, ancor più della “tevolozza”, necessita di un rivestimento che lo rafforzi e ne uniformi le superfici; l’ordine di grandezza non è specificato nella documentazione, ma in altri cantieri si prescrive che non debba oltrepassare il palmo²⁹. Questa tecnica doveva costituire un punto di forza del cantiere romano, se Bernini, nel suo viaggio a Parigi del 1665, critica l’apparecchio a conci squadrati dei francesi, sostenendo che era meglio costruire, sull’esempio degli antichi, con pietre piccole o molto grandi. Nella gara tra muratori italiani e francesi, allestita sotto gli occhi di Colbert, i primi realizzarono appunto due muri e una volta di spezzoni non lavorati e accuratamente bagnati, contrariamente all’uso francese, per favorire la presa con la malta; naturalmente, secondo Bernini era indispensabile usare la pozzola-

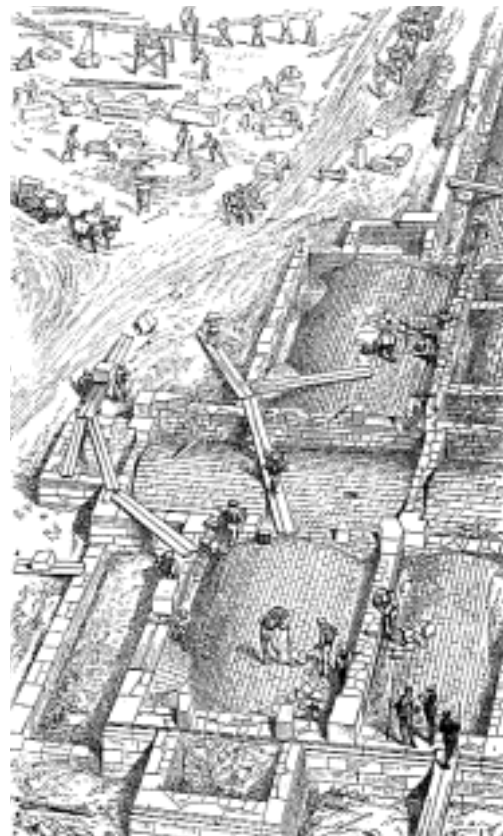
na³⁰. Il “muro di pietra” sembra così richiamarsi esplicitamente alla concezione strutturale degli antichi, circostanza che rende più comprensibile il ruolo di rivestimento affidato al paramento di mattoni.

In palazzo Mattei, l’uso della cortina laterizia, o “fodera”, connota fortemente l’immagine esterna, a sottolineare il gusto per un’architettura severa e priva di sovrastrutture decorative (ill. 14). Dopo l’impiego di cortine regolari e perfettamente arrotate nel primo Cinquecento, il laterizio a faccia vista aveva conosciuto un certo declino nell’architettura civile, per essere rimpiazzato gradualmente dall’intonaco³¹. Le costruzioni che emulavano il magistero murario antico perseguivano un paramento tendenzialmente monolitico, realizzato con piastrelle o mattoni arrotati e tagliati, affinché, come asserisce Valadier “nell’esterna superficie non apparisca né la porosità dei mattoni, né grossezza alcuna di calce”; dopo la costruzione della fodera, si procedeva ad una seconda arrotatura in opera “con un mattone poco cotto, perché tolga ogni piccola posposizione, e resti la superficie dove appariscano appena le commisure dei mattoni, e ben piana come se fosse un marmo”³². A questo tipo, appartiene il paramento della scala di palazzo Mattei (ill. 17), benché realizzato con laterizi piuttosto spessi, destinato a reggere il confronto con i marmi antichi e gli stucchi disposti lungo il percorso³³.

Rispetto a questi esempi antichizzanti, il secondo Cinquecento vede la diffusione di un tipo più economico, la cortina “arrotata, stuccata e segnata” o, ancor meno costosa, “stuccata e segnata” (ill. 15). Applicazioni frequenti riguardavano le fabbriche di conventi e collegi o le fiancate delle chiese, da S. Giovanni dei Fiorentini a S. Andrea della Valle, fino a quella S. Caterina dei Funari (1564) prospiciente il palazzo di Asdrubale³⁴. Il suo impiego nell’architettura civile appare legato certamente a necessità eco-

17. Il paramento laterizio dello scalone, perfettamente arrotato in opera.

18. E.E. Viollet-le-Duc, la costruzione di volte “sopra terra” nelle fondazioni (da *Histoire d'une maison*, Paris, 1873).



nomiche, dato che si trattava di rivestire ampie superfici e non più le ristrette campiture dei palazzi primo-cinquecenteschi; agisce, tuttavia, anche l'esigenza di ottenere stesure vibratili, in cui il sottile gioco dei chiaroscuri faccia emergere il carattere materico del prospetto, sintomo di un passaggio, come nella pittura, dalla visione ottica rinascimentale a quella tattile barocca (ill. 16).

Quella del palazzo Mattei è una cortina ottenuta con mattoni ordinari, la classe dimensionale più frequente, con uno spessore attorno ai 3,5 cm (massimo 4 cm), taglio attorno ai 26,5 cm. e testa di 13 cm. Va notato che, rispetto ad altre aree geografiche, il mattone a Roma, almeno nel periodo considerato, assume spessori sempre piuttosto sottili³⁵: troviamo dimensioni simili a Napoli (26,4 × 13,3 × 3,3) in occasione di una sorta di rinascita dell'architettura in laterizio, ma significativamente nei cantieri di professionisti formati a Roma, come Domenico Fontana e i suoi collaboratori³⁶. Anche il colore, raramente assume il tono rossastro tipico di altre regioni, per attestarsi su sfumature giallopaglierino, o giallo-rosato, naturalmente dipendente dalle qualità di argilla impiegata e della cottura.

L'esecuzione di una cortina “arrotata, stuccata e segnata” è ben descritta ancora da Valadier agli inizi dell'Ottocento. I mattoni veniva-

no arrotati a pie' d'opera solo su una costa, lasciando il resto a rustico per favorire l'aderenza della malta. Dopo la posa in opera, le commesure venivano stuccate con malta più sottile (definita da Valadier “colla passata”), segnando, con la costa della cazzuola e con l'ausilio di un regolo, un solco, generalmente solo orizzontale per ribadire visivamente la regolarità dell'apparecchio. Dopo un simile trattamento, il mattone risulta uniformato dalla malta, con un esito non dissimile da certe cortine medievali (fine XI-XII secolo), che già all'epoca cercavano, come è noto, di recuperare la regolarità dei paramenti classici³⁷.

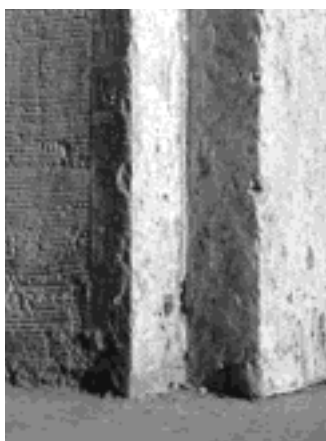
Nei capitolati dei muratori sono frequenti prescrizioni per la posa in opera, come la già menzionata bagnatura dei mattoni, raccomandata anche dai trattatisti, per evitare l'eccessivo assorbimento di acqua dalla malta³⁸. Particolare attenzione è riservata alle “legature”, cioè alle ammorsature destinate a collegare le fodere al nucleo, prescritte dalla letteratura per evidenti ragioni statiche, ma fondamentalmente disattese nella pratica di cantiere per l'incremento dei costi; l'impiego di mattoni di testa aumentava infatti inevitabilmente il numero dei laterizi impiegati. Ciò spiega la presenza irrilevante, nella tradizione romana, di apparecchi che prevedano un uso regolare di mattoni di testa e invece la diffusione di fodere con assoluta prevalenza

19. Palazzo Mattei di Giove, veduta dello scalone.

20. Reimpiego della fronte di sarcofago con Marte e Rhea Silvia (cfr. L. Guerrini, F. Carinci, Rassegna topografica dei monumenti del palazzo, in L. Guerrini (a c. di), Palazzo Mattei di Giove. Le antichità, Roma 1982) nella decorazione dello scalone.

21. Lavorazione del travertino, nicchia del secondo pianerottolo dello scalone: il fondo è in stucco segnato con la gradina.

22. Lavorazione del travertino in un portale lungo lo scalone, piano nobile.



di laterizi disposti di taglio. Probabilmente, si faceva affidamento, forse non a torto, sulla buona tenuta della malta, tradizionalmente sempre a base di calce e pozzolana, per il collegamento fra cortina e nucleo.

Altra lavorazione caratteristica dei muratori è la realizzazione di volte, che in palazzo Mattei costituiscono la totalità delle coperture a piano terra e a piano nobile (ill. 7); i solai rimangono confinati nei mezzanini e negli ambienti superiori e di servizio. Gli ambienti di rappresentanza sono generalmente voltati a padiglione o in misura minore con volte lunettate; agli spazi serventi (androne, loggia, scale) sono riservate botti o crociere.

Dal punto di vista costruttivo si hanno due tipi di volte: quelle ordinarie “sopra terra” sono le più economiche e a palazzo Mattei raggiungono uno spessore in chiave di un palmo e mezzo (circa 33,5 cm)³⁹. È molto probabile che fossero costruite tra i muri appena spiccati, sagomando la terra non ancora scavata per realizzare una sorta di centina su cui disporre, presumibilmente, un conglomerato con spezzoni di tufo⁴⁰; dopo la presa, si poteva asportare il terreno da aperture praticate nei muri d’ambito. Si tratterebbe di una modalità diffusa anche in altre aree geografiche, per esempio a Bologna e a Napoli⁴¹; delle volte “sopra terra”, costruite però in conci di pietra, potrebbero essere quelle raffigurate – inaspettatamente, si direbbe – in una tavola dise-

gnata da Viollet-le-Duc per illustrare la sua *Histoire d’une maison*⁴² (ill. 18). Le volte su armatura, realizzate in tevolozza o mattoni, avevano invece un costo doppio rispetto alle precedenti; erano valutate convenzionalmente come un muro di tre teste, ma la realizzazione poteva essere diversificata secondo la geometria della volta. Ad esempio, la volta del “salotto” di palazzo Mattei, a padiglione, fu costruita con “due teste di mattoni sino al terzo et il resto de una testa con un mattone sopra in piano”.

Fra le opere accessorie, i capitolati attribuiscono ai muratori la posa in opera delle parti in travertino, delle travi lignee e di altre parti strutturali di solai e tetti; è prevista inoltre la realizzazione dei condotti in terracotta per lo smaltimento di “necessari e sciacquatori”, all’interno dei muri in costruzione o, ad un costo molto maggiore, in apposita traccia ricavata da muri esistenti.

Per quanto riguarda le opere in travertino, la documentazione registra un ampliamento delle lavorazioni, rispetto a quanto noto della tradizione cinquecentesca codificata da Vasari. Il travertino può infatti essere trattato “a pelle piana” per le parti semplicemente squadrate e prive di modanature (circa 7 baiocchi al palmo, al 1630); a “pelle rustica”, cioè appena sbazzata per essere poi ricoperta o esibita come tale nei bugnati; a “pelle scorniciata” (9 baiocchi al palmo) negli elementi modanati (cornici, cimase, balaustre);

o, infine, con lavori “d’intaglio”, come nella realizzazione di stemmi e capitelli, lavorazione più cara e pagata a stima di un perito⁴³. La misurazione e valutazione in “palmi quadrati in pelle ad uso di Roma” era effettuata partendo dal maggior oggetto, senza considerare la profondità dei conci, che è stabilita alla quota standard di un palmo e mezzo⁴⁴.

Dalle indicazioni contenute nei documenti, emerge che i conci erano lavorati a pie’ d’opera, dove venivano in genere misurati prima di essere montati. Nella messa in opera, doveva essere ricorrente, ma non costante, la collocazione degli elementi di travertino con le falde in piano, cioè con le venature in senso perpendicolare rispetto alle sollecitazioni, così come frequentemente richiamato dalla trattatistica. La buona esecuzione delle opere lapidee del palazzo è testimoniata inoltre dalla pezzatura degli elementi in travertino, che rispetta lo schema trilitico: architravi e stipiti sono realizzati in pochi pezzi, spesso in uno solo, e con rari tasselli. Ma la preoccupazione principale è, nei contratti “a tutta robba”, cioè con la fornitura del materiale a carico dell’impresa, che non ci siano pezzi “a tradimento”, molto probabilmente, cioè, di spessore talmente ridotto e limitato alla sola parte scolpita, da non consentire una buona amorsatura nel muro⁴⁵: nel caso di stipiti e architravi, la posa in opera di pezzi “a tradimento”, privi pertanto di un’adeguata resistenza alle sollecitazioni, comportava il dimezzamento del compenso.

Scarse invece le informazioni sulle lavorazioni e gli strumenti usati: in genere, le prescrizioni si riferiscono ad una lavorazione diligente, con le superfici “minutamente picchiate”, dove l’espressione, registrata anche nell’area milanese⁴⁶, fa pensare ad uno strumento a percussione diretta, come la martellina, passata più volte sulla superficie. Non sembrano evidenti le tracce di gradina, che invece compaiono sulle parti stuccate destinate ad imitare i travertini: ad esempio nel fondo delle nicchie e in alcune parti delle trabeazioni interne.

In linea con gli orientamenti artistici del tempo, la lavorazione è tesa ad esaltare il carattere irregolare del travertino, lontano dalla politezza classica del marmo. La finitura prevede sempre l’uso del riquadro d’anatiroso, di norma rifinito a scalpello, ma generalmente mai troppo distinguibile dal resto, quasi evitando, specie all’esterno, di rimarcare la geometria del pezzo. Nelle modanature, le parti piane sono lavorate, in quasi tutti i casi, parallelamente alla dimensione minore, mentre in quelle curve le tracce si allineano alla retta generatrice (ill. 20, 21).

La valutazione del lavoro eseguito doveva essere effettuata soprattutto a vista. Ad esempio, erano ammessi tasselli, ma solo uno per pezzo e

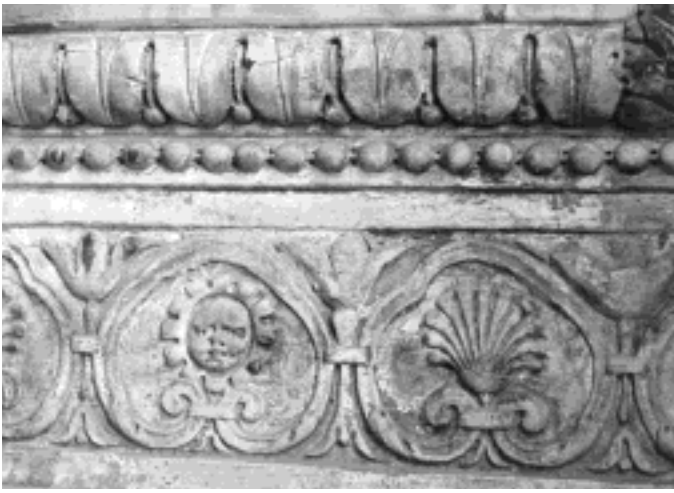
in parti non visibili; il controllo della qualità dell’esecuzione, inoltre, andava effettuato prima che si passasse il “color bianco solito di darsi al lavoro”, forse uno scialbo atto a rendere omogenee le superfici.

La massa esterna del palazzo contrasta con ambienti interni particolarmente sontuosi, in cui la rievocazione della classicità, nella corte e nello scalone, prepara la visione delle scene dell’Antico Testamento che decorano l’appartamento a piano nobile. È certamente lo stucco a giocare un ruolo essenziale nella configurazione di questi ambienti, quasi riesumando la ricchezza decorativa del primo Rinascimento.

Ancora agli inizi della costruzione, l’opera dello stuccatore non sembra aver acquisito una decisa autonomia professionale, poiché rientra sostanzialmente nelle competenze del muratore. Ciò è forse dovuto all’impiego esteso della modellazione a stampo, eseguibile anche da maestranze non specializzate. Nella prima fase dei lavori, infatti, ai muratori è delegata anche l’esecuzione degli stucchi di decorazione delle stanze e la realizzazione di un elemento decisivo come il cornicione, eseguito, secondo una prassi corrente⁴⁷, in stucco lavorato con stampi su mensole di travertino.

La situazione muta nella seconda fase, quando deve essere realizzata la scala monumentale (ill. 19), per la quale non sono più utilizzabili dei semplici muratori. Per le nuove opere in stucco, Asdrubale Mattei stipula un accordo privato con Donato Mazzi, già attivo nel cantiere con i muratori; si stabilisce che il pagamento avvenga dopo la stima di un esperto – nel caso specifico, Carlo Maderno, formatosi proprio come stuccatore e certo non estraneo alla formatività dello scalone e delle altre parti decorative – decurtata di un dieci per cento, con la possibilità per il committente di rifiutare il lavoro eseguito. Ciò attesta un ruolo difficilmente inquadrabile dello stuccatore, più vicino ai pittori e agli scultori, la cui opera infatti risulta sempre pagata dopo un’aposita stima⁴⁸.

Le opere in stucco a palazzo Mattei contemplano tutta la gamma espressiva del materiale (ill. 22, 24). Si va infatti dal modellato libero, soprattutto nelle cupole della scala, sempre tuttavia compreso nei limiti delle partizioni architettoniche, alla modellazione mediante stampi, largamente usata nella decorazione seriale e minuta. Quest’ultima si individua, dalla presenza di fori guida lasciati nella figura o dalle linee di pressione che circondano i rilievi (ill. 23). Anche nella decorazione in stucco non si assiste alla riproposizione delle complesse partizioni di origine manierista presenti nella contemporanea architettura religiosa. A ragione quindi, il rapporto equilibrato che si stabilisce tra le figure e la geometria delle volte ha suggerito a Ni-



23. Lavorazione a stampo degli stucchi nei pannelli decorativi dello scalone.

24. Fregio in "sgraffito" nell'androne.

25. Reintegrazione in stucco di un'ara antica reimpiegata come piedistallo nella corte.

na Caflich un parallelo con lo scalone del palazzo dei Conservatori, episodio a sua volta ancora legato all'età aurea dello stucco, quella di Giovanni da Udine⁴⁹.

Secondo una prassi consolidata a Roma, lo stucco compare inoltre per reintegrare i frammenti antichi esposti nella corte (ill. 25). La documentazione rivela che Asdrubale stesso commissionò molti dei restauri delle sculture antiche che andava comperando, ma alcune statue provenivano in realtà dalla collezione di Paolo Mattei ed erano già state restaurate nel secolo precedente. Dalla schedatura delle opere ancor oggi presenti nel palazzo, dopo le vendite massicce iniziate sul finire del XVIII secolo, sembra che i restauri cinquecenteschi abbiano inciso prevalentemente sull'iconografia delle statue, trasformando ad esempio in imperatori le preesistenti figure virili; i restauratori dell'età di Asdrubale invece utilizzano anche integrazioni in stucco che assicurino la leggibilità dei frammenti scultorei, spesso provenienti da sarcofagi, e destinati ad essere apprezzati come rilievi autonomi⁵⁰. Nella maggior parte dei casi, lo stucco si limita a sottolineare la presentazione quasi museale, didascalica del pezzo antico (ill. 22), incastonato in un

contesto che ne renda meno sensibile l'aspetto frammentario, ma senza stravolgimenti dei suoi significati; siamo ancora lontani, pertanto, dai pastiches di statue antiche che renderanno celebri molti scultori del pieno Seicento come Orfeo Boselli⁵¹.

Il riferimento alla cultura antiquaria e la qualità formale delle opere in stucco riconducono ancora una volta all'eredità del primo Rinascimento e sembrano contrastare con l'immagine di primo architetto barocco attribuita nel passato a Carlo Maderno. Il palazzo di Asdrubale Mattei non sembra in effetti collocarsi su una linea di consequenziale sviluppo verso le forme pienamente barocche, ammesso che tale linea esista. Piuttosto rivela un Maderno che sperimenta forme, tipologie e materiali diversi, quasi alla ricerca di un superamento degli schemi tardocinquecenteschi, superamento che resta però di là da venire⁵². Una ricerca che consente a Carlo Maderno il dispiegamento di un ampio bagaglio professionale, in cui tecnologie e lavorazioni ereditate dal passato sono portate ad un elevato grado di affinamento; sarà la temperie barocca a raccogliere e potenziare questa cultura progettuale e tecnica per fornire risposte nuove ai vecchi problemi.

1. Sulla presenza di lombardi e ticinesi a Roma esiste una cospicua bibliografia: rimando al recente G. Curcio, L. Spezzaferro (a cura di), *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma barocca con una scelta di antiche stampe*, Milano 1989, pp. 64-65 e alle relative indicazioni bibliografiche. Per i dati principali relativi al cantiere romano, cfr. C.P. Scavizzi, *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche*, Roma 1983.

2. Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori scultori et architetti*. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano ottavo nel 1642, Roma 1642, ed. a cura di J. Hess e H. Röttgen, Città

del Vaticano 1995, I vol., pp. 307-309. Non troppo diverso nella sostanza il profilo di Maderno tracciato da L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Perugia 1730-36, ed. con introduzione di A. Marabottini, Perugia 1992, pp. 959-970 (Di Carlo Maderno, a cura di E. Longo).

3. D. Sella, *Salari e lavoro nell'edilizia lombarda durante il secolo XVII*, Pavia 1968, p. 37-42, distingue tra mastri muratori capaci di investire somme di denaro e quindi attivi anche come imprenditori, e altri impegnati solo come prestatori d'opera; cfr. L. Giordano, *I maestri muratori lombardi. Lavoro e remunerazione*, in J. Guil-

laume (a cura di), *Les chantiers de la Renaissance*, Actes du Colloque tenu à Tours en 1983-84, Paris 1991, pp. 165-173, ma p.166. Entrambe le categorie sono comunque in grado di operare autonome scelte progettuali e non limitate al solo ruolo di imprenditori; cfr. S. Della Torre, *La costruzione: ruoli, relazioni e contesti del processo produttivo*, in S. Della Torre, R. Schofield, Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare, Como 1994, pp. 193-220, ma p. 198. Anche le forme tipiche di appalto, "a tutta robba" o "a maniffatura" sono rintracciabili in area lombarda; cfr. L. Giordano, *I maestri lombardi...*, cit. in questa nota; A. Scotti,

Architetti e cantieri a Milano a metà del Cinquecento, in *ibidem*, pp. 239-246. Sul ruolo dei capomastri a Roma, v. Scavizzi, *Edilizia nei secoli XVII e XVIII...*, cit. [cfr. nota 1], pp. 63-65.

4. Cfr. S. Benedetti, *Fuori dal classicismo. Sintetismo, Tipologia, Ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma 1984.

5. Questo contributo sintetizza e integra quanto già esposto in M. Bertoldi, M.C. Marinuzzi, L. Scolari, C. Varagnoli, *Palazzo Mattei di Giove: le fasi della costruzione e l'individuazione delle lavorazioni caratteristiche*, in "Ricerche di storia dell'arte", 20, 1983, pp. 65-76; M. Bertoldi, M.C.

- Marinozzi, L. Scolari, C. Varagnoli, Le tecniche edilizie e le lavorazioni più notevoli nel cantiere romano della prima metà del Seicento, in "Ricerche..." cit., pp. 77-124. I documenti relativi alla costruzione e alla decorazione del palazzo, provenienti dall'archivio Antici Mattei a Recanati sono pubblicati in G. Panofsky-Soergel, Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI, 1967-68, pp. 111-188; a questi contributi si fa riferimento per ogni indicazione documentaria non espressamente citata nel prosieguo. La bibliografia sul palazzo è piuttosto nutrita; fra i testi principali, cfr.: E. Paribeni, Il palazzo Antici-Mattei in Roma e le sue opere d'arte, Roma 1932; N. Cafilisch, Carlo Maderno. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Barockarchitektur, München 1934, pp. 83-89; U. Donati, Carlo Maderno, architetto ticinese a Roma, Lugano 1957, p. 41 sgg.; H. Hibbard, Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630, London 1971, pp. 44-47 e pp. 127-129; E. Schröter, Ein Zeichnungskabinett im Palazzo Mattei di Giove in Rom, in Antikensammlungen in 18. Jahrhundert, Berlin 1981, pp. 35-72; L. Guerrini (a cura di), Palazzo Mattei di Giove. Le antichità, Roma 1982; G. Curcio, Carlo Maderno. Palazzo Mattei di Giove (1598-1618), in Curcio, Spezzaferro, Fabbriche e architetti..., cit. [cfr. nota 1], pp. 64-65; F. Cappelletti, La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della galleria nel palazzo Mattei di Giove a Roma, in "Storia dell'arte", 1992, 76, pp. 256-297; F. Cappelletti, L. Testa, Il trattenimento di Virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei palazzi Mattei di Roma, Roma 1994. Un rilievo dell'edificio è in S. Ranellucci, Restaurare museografia. Centralità della storia, Roma 1990, figg. 22-27.
6. G. Antici Mattei, Cenni storici sulle nobili e antiche famiglie Antici, Mattei e Antici Cappelletti, in "Rivista del Collegio Araldico", XXXIX, dic. 1941, pp. 433-458; XL, mar-apr. 1942, pp. 75-85 e nov-dic. 1942, pp. 249-262. Fra gli studi più recenti, cfr. E. Mac Dougall, A circus, a wild man and a dragon: family history and the Villa Mattei, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 42, 1983, pp. 121-130; S. Finocchi Vitale, R. Samperi, Nuovi contributi sull'insediamento dei Mattei nel rione S. Angelo e sulla costruzione del palazzo Mattei Paganica, in "Storia Architettura", VIII, 1-2, 1985, pp. 19-36; Cappelletti, Testa, Il trattenimento di Virtuosi..., cit. [cfr. nota 5]; M. Calvesi, Michelangelo da Caravaggio: il suo rapporto con i Mattei e con altri collezionisti a Roma in Caravaggio e la collezione Mattei, catalogo della mostra (Roma 4 aprile-30 maggio 1995), Roma 1995, pp. 17-28; F. Cappelletti, Gli affanni e l'orgoglio del collezionista. La storia della raccolta Mattei e l'ambiente artistico romano dal Seicento all'Ottocento, in *ibidem*, pp. 39-54; L. Testa, La collezione di quadri di Ciriaco Mattei, in *ibidem*, pp. 29-38; C. Varagnoli, I palazzi dei Mattei: il rapporto con la città, in G. Spagnesi (a cura di), Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana, Roma 1996, pp. 135-189 (aggiornato al 1991).
7. R. Samperi, Il palazzo di Ludovico Mattei nel Cinquecento, in Spagnesi (a cura di), Palazzo Mattei di Paganica..., cit. [cfr. nota 6], pp. 191-216, ma pp. 208-211.
8. G. De Angelis d'Ossat, Congedo e risorgenza di Antonio da Sangallo il Giovane, in G. Spagnesi (a cura di), Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera, Atti del XXII congresso di Storia dell'architettura, Roma 1986, pp. 35-40; cfr. S. Benedetti, I palazzi romani di Giacomo Della Porta, in Roma e lo Studium Urbis. Spazio urbano e cultura dal Quattro al Seicento, atti del convegno (Roma, 7-10 giugno 1989), Roma 1992, pp. 441-470, ma p. 448.
9. L'edificio costituisce l'angolo est dello snodo sistino delle Quattro Fontane. L'attribuzione a Domenico Fontana riposa su un'annotazione di Bellori confermata da Martinelli; cfr. A. Blunt, Guida del Baroque Rome, Rome-London 1982, p. 158; lo stesso Sisto V ordinò a Domenico Fontana di consegnare a Muzio Mattei "pezzi cinque di peperino di quelli che ne sono levati dal Settecento quali li doniamo per servirsene alle sue fontane in Strada Felice"; cfr. A. Bertolotti, Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII, Milano 1881, I, p. 91.
10. Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Collegio dei Notai Capitolini, L.A. Butius, vol. 308, cc. 1v - 14r; un altro inventario, conservato nell'archivio Antici-Mattei (Recanati) è pubblicato in Panofsky-Soergel, Zur Geschichte..., cit. [cfr. nota 5], pp. 167-168; cfr. Varagnoli, I palazzi dei Mattei..., cit. [cfr. nota 6], pp. 154-155.
11. H. Wöllflin, Renaissance und Barock, 1888, cit. in Cafilisch, Carlo Maderno..., cit. [cfr. nota 5], nota 166: "Sembra impossibile che lo stesso Maderno che aveva costruito S. Susanna, allo stesso tempo lavorasse a palazzo Mattei, una costruzione che attraverso l'orizzontalità, triste e pesante, fa un'impressione austera e quasi tetra" (trad. dell'A.); cfr. Hibbard, Carlo Maderno..., cit. [cfr. nota 5], pp. 44-47, in part. pp. 45-46: "But the exterior of the Palazzo Mattei is infinitely less novel and adventurous than that of Santa Susanna - the façade could be by almost anybody, and it hardly shows an advance on its models, which were, first and most distantly, the Palazzo Farnese, and then the Fontana palaces on which Maderno had doubtless learned his craft. By comparison, even the Palazzo Giustiniani seems progressive".
12. Cfr. le interpretazioni offerte, da diverse angolature, da L. Spezzaferro, Dalla macchinazione alla macchina, in Curcio, Spezzaferro, Fabbriche e architetti..., cit. [cfr. nota 1], pp. IX-XXVII; S. Benedetti, L'architettura di Domenico Fontana, in M. Fagiolo, M.L. Madonna, Sisto V. I. Roma e il Lazio, atti del convegno, Roma 1992, pp. 397-417.
13. La distribuzione degli ambienti nel braccio interamente nuovo, svela l'intenzione di creare due appartamenti, forse per ragioni climatiche, con stanze grandi a est, concluse dalla galleria, e stanze più piccole a ovest; cfr. P. Waddy, Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan, Cambridge (Mass.)-London 1990, pp. 17-18.
14. Sull'uso dei mezzanini, cfr. H. Hibbard, The Architecture of the Palazzo Borghese, Roma 1962, pp. 17-21; è notato che anche nel palazzo di Muzio Mattei
- alle Quattro Fontane il piano nobile assume una importanza preponderante. Su palazzo Serlupi Crescenzi, cfr. B. Azzaro, Palazzo Serlupi Crescenzi, in "Storia Architettura", 1-2, 1987, pp. 89-108.
15. D. Magnan, La città di Roma, ovvero breve descrizione di questa superba città, 1778, trad. it. Roma 1779, t. IV, p. 22: "il vasto Palazzo Mattei, da Carlo Maderno nel recinto del Circo Flaminio fabbricato. La sua decorazione, consiste solamente in finestre; ma l'architettura e la parti ancora sono pure."
16. Sul rapporto tra i portali e l'organizzazione dei prospetti, cfr. A. Roca De Amicis, Studi su città e architettura nella Roma di Paolo V Borghese (1605-1621), in "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'architettura", 31, 1984, num. mon., pp. 43-53. Un disegno del portale in via dei Funari è in S. Jacob (a cura di), Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhunderts, Berlin 1975, n. 217; la presenza di due aquile scolpite, non realizzate, fa pensare ad un disegno della cerchia di Maderno, tratto da un progetto.
17. Benedetti, I palazzi romani di Giacomo Della Porta, cit. [cfr. nota 8]; cfr. anche W. Arslan, Forme architettoniche civili di Giacomo Della Porta, in "Bollettino d'arte", VI, 1926-27, I, pp. 509-528. Sul caso, per molti versi analogo a palazzo Mattei, del palazzo Maffei-Marescotti, cfr. A. Bedon, I Maffei e il loro palazzo in via della Pigna, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", n.s., fasc. 12, 1988, pp. 45-64.
18. La statua è stata poi sostituita dal cratere oggi visibile; cfr. L. Guerrini, F. Carinci, Rassegna topografica dei monumenti del palazzo, in Guerrini, Palazzo Mattei. Le antichità, cit. [cfr. nota 5], pp. 15-34, ma p. 21. La statua è visibile in un disegno per un apparato festivo settecentesco, in cui emerge il forte impianto prospettico della sequenza portale-androne-scala; cfr. Jacob (a cura di), Italienische Zeichnungen..., cit. [cfr. nota 16], n. 814.
19. Vedi, ad esempio, la soluzione analoga dell'impianto d'angolo in palazzo Balam-Galitzin (1519-20) attribuito a Giovanfrancesco da Sangallo nella ricostruzione di Ch. L. Frommel, Giovanfrancesco da Sangallo, architetto di palazzo Balam-Galitzin, in Spagnesi, Antonio da Sangallo..., cit. [cfr. nota 8], pp. 63-69.
20. J. Wassermann, Ottaviano Mascariò and his Drawings in the Accademia di San Luca, Roma 1966, pp. 26-35 e pp. 108-109. Secondo H. Hibbard, Carlo Maderno..., cit. [cfr. nota 5], p. 46, la loggia scoperta di palazzo Mattei sarebbe successivamente al celebre fondale di palazzo Borghese; tuttavia, l'impianto a due assi di quest'ultimo, con la costruzione di una nuova facciata, inizia nel 1605, quando il palazzo di Asdrubale si trova nella seconda fase di costruzione, con entrambi i prospetti quasi completi; id., The Architecture of the Palazzo Borghese..., cit. [cfr. nota 14], pp. 54-58.
21. Panofsky Soergel, Zur Geschichte des Palazzo Mattei..., cit. [cfr. nota 5], pp. 116-129, divide la costruzione del palazzo in tre fasi, di cui le ultime due senza reale soluzione di continuità: soltanto due le fasi secondo Hibbard, The Architecture of Carlo Maderno..., cit. [cfr. nota 5], pp. 127-129.
22. Già nel 1599, ad esempio, Adsrubale stipula un contratto con il carpentiere Vittorio Ronconi per la realizzazione di porte e finestre degli ambienti ultimati; cfr. ASR, Archivio dei Trenta Notai Capitolini, not. O. Saravezzi, vol. 42, c. 621, 6 giugno 1599.
23. Panofsky-Soergel, Zur Geschichte des Palazzo Mattei..., cit. [cfr. nota 5], pp. 163-164.
24. I documenti mostrano che, oltre alle sagome delle cornici, Maderno fornì modelli per altri dettagli, come le bugne: cfr. Panofsky-Soergel, Zur Geschichte..., cit. [cfr. nota 5], p. 116, n. 28 "Il modello è una bugna piana, e una rustica fatto da ms. Carlo Materno".
25. Il capomastro Marcello Del Fico "pianò il lavoro all'improvviso sotto li 23 de Gen[na]rio e questo per non essersi fatto instrumento", *ibid.*, p. 118. Erano infatti stati sottoscritti dei capitolati, ma non davanti ad un notaio.
26. Vedi il capitolato con S. Castelli in ASR, 30 Notai Capitolini, not. A. Rightetti, vol. 68, cc. 826-842, cap. 12°: "Che il sopradetto m[aest]ro Simone non potrà sollocare ne tutta ne parte della pr[esente] fabbrica o lavoro ne darlo a cottimo ad altri maestri acciò il lavoro non venghi [malamente] fatto, ma che tutto debba fare da propri suoi lavoranti da lui condotti a giornate"; si stabilisce inoltre che siano esclusi dal novero dei lavoratori i ragazzi; il pagamento è da effettuarsi ogni settimana o quindici giorni a 40 baiocchi a lavorante. Nei suoi colloqui con Colbert per il cantiere del Louvre, Bernini ricordava che a Roma si lavorava "a giornate, a cottimo, ovvero stima", sostenendo che il primo appalto è il migliore e di aver richiesto espressamente al pontefice tale modalità nel cantiere di S. Pietro; Colbert si mostrava invece più scettico sul lavoro "a giornate" poiché "il y peut avoir de grandes tromperies, à cause du peu de fidélité"; cfr. P. Fréart De Chantelou, Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, ed. a cura di L. Lalanne, J.P. Guibbert, Aix-en-Provence 1981, p. 143 ss. (30 agosto) e pp. 159-163 (6 settembre). Anche nella fabbrica del duomo di Milano, l'operaio era pagato a cottimo, cioè in base all'opera compiuta personalmente o da altri lavoratori alle sue dipendenze, o a tempo, cioè a giornata; cfr. Sella, Salari e lavoro..., cit. [cfr. nota 3], p. 76. Lo stesso emerge dall'attività delle maestranze lombarde all'estero: M.L. Mutschlechner, Imprese e maestranze lombarde nella Boemia del XVII secolo, in M. Casciato, S. Mornati (a cura di), Il modo di costruire, atti del I seminario internazionale Roma 6-8 giugno 1988), Roma 1990, pp. 123-134.
27. È così ad esempio, nella prima fase dei lavori, per Matteo Canevale da Como, capomastro muratore in S. Andrea della Valle, e Francesco de Rossi, scarpellino attivo fin dal 1582 in S. Giovanni dei Fiorentini. Nella seconda trancia del cantiere, a Francesco de Rossi si affianca

Matteo Castelli, ticinese, professionista dotato di una propria capacità creativa, non a caso chiamato alla corte polacca in qualità di architetto dal 1614. Alla partenza di Matteo, il cantiere sarà affidato a Simone Castelli, che porterà a termine la terza trancia del palazzo. Cfr. Panofsky-Soergel, *Zur Geschichte des Palazzo...*, cit. [cfr. nota 5]; Bertoldi, Marinuzzi, Scolari, Varagnoli, *Palazzo Mattei di Giove...*, cit. [cfr. nota 5].

28. Si veda l'analoga operazione della "derlatura" in ambito lombardo in I. Giustina, *Problemi di lessico tecnico nella documentazione relativa a cantieri ricchiani*, in S. Della Torre (a cura di), *Storia delle tecniche murarie e tutela del costruito. Esperienze e questioni di metodo*, atti del convegno (Brescia, 6-7 aprile 1995), Milano 1996, pp. 205-231, ma p. 218.

29. V. il capitolato tra i PP. di S. Maria sopra Minerva e il capomastro F. Carabelli in ASR, *Ospedale di S. Spirito in Sasia*, reg. 48, cc. 23-26, s.d. (anni '40 del Seicento): nel riempire i fondamenti "vi stia sempre dentro la calce e l'acqua in abbondanza ad effetto che li muri si facciano bona presa e siano ben murati, e li sassi spezzati che non sieno più d'un palmo grossi". Cfr. ASR, *Congregazioni Religiose Maschili*, Teatini in S. Andrea della Valle, b. 2119, capitolato per i lavori di muro (anteriore al 1591), c. 39 ss., cap. 2: "Promette [il capomastro] fare tutte le sorte di muri di pietra di manifattura, tanto sotto terra, quanto sopra terra [...] et la pietra spezzata, che non eccedi la misura d'un pugno d'huomo, et per tale effetto sia tenuto fare spezzare et rompere la pietra in terra prima che si porti in alto ad uso della fabrica".

30. Fréart De Chantelou, *Journal du voyage...*, cit. [cfr. nota 26], p. 146 (30 agosto) e pp. 159-163 (6 settembre). Bernini sostiene senza mezzi termini che il modo di costruire francese non è corretto, per la mancanza di pozzolana e perché non si usa bagnare i muri - evidentemente per l'impiego di malte aeree - aspetto su cui ritornerà spesso nel suo soggiorno parigino; altro difetto è legato al cattivo spegnimento della calce. La "gara" è descritta anche da un osservatore certo non equanime nei confronti di Bernini come Perrault, nei *Mémoires* (ibid. p. 146), che osserva esterrefatto i muratori italiani usare il pezzame di pietra (moëllons) non squadrato, nella convinzione che "jeté à l'aventure il fait une meilleure liaison avec le mortier". Naturalmente, nella narrazione di Perrault, il muro "alla francese" resistette a lungo, mentre quello degli italiani crollò alla prima gelata.

31. Si rimanda alle recenti tesi sostenute in A. Forcellino, *Il problema delle cortine laterizie nell'architettura della prima metà del Cinquecento*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 41-42, 1990, pp. 53-75 e la recensione di P.N. Pagliara in "Roma nel Rinascimento. Bibliografia e note", 1991, pp. 168-179.

32. G. Valadier, *L'architettura pratica dettata nella Scuola e Cattedra dell'ingegnere Accademia di S. Luca*, I, Roma 1832, sez. XV, p. 254, dove si descrivono le cortine "rotate e tagliate a tutto taglio" cioè su tutte le facce. Su questi argomenti, cfr. E. Pal-

lottino, "Incrostature" romane tra Cinquecento e Seicento, in "Ricerche di Storia dell'arte", 41-42, 1990, pp. 77-108; ead., *Il vero e il falso XVI secolo nei rivestimenti dei palazzi romani*. Esempi di valutazione e nuove interpretazioni tra Sette e Ottocento, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, II, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", fasc. 15-20, 1990-92, pp. 799-812.

33. Nel caso specifico, i mattoni sono di spessore elevato (attorno ai 4 cm.), in genere non destinati al taglio, per il quale si utilizzavano laterizi sottili o pianelle. Il paramento in questione ricorda la sagramatura bolognese, una levigatura della cortina che produceva una sorta di leggero intonachino tale che il muro "quasi un aspetto di laterizio omogeneo e monolitico, pur esibendo in trasparenza il tenue reticolo dei mattoni": cfr. L. Marinelli, P. Scarpellini, *L'arte muraria in Bologna nell'età pontificia*, Bologna 1992, pp. 154-155; un expediente affine, durante questo convegno, è stato citato da Mario Piana per il cantiere veneziano.

34. Pallottino, "Incrostature" romane..., cit. [cfr. nota 32], cortina ordinaria con mattoni "arrotati a secco e stuccati poi con diligenza", arriva alla conclusione che tale cortina non era destinata ad essere rivestita: per analoghe considerazioni cfr. C. Varagnoli, *Le cortine laterizie*, in Bertoldi, Marinuzzi, Scolari, Varagnoli, *Le tecniche edilizie...*, cit. [cfr. nota 5]. Tracce di patina ad ossalato, interpretate come residui di interventi manutentivi successivi al cantiere di costruzione, sono state rilevate sulla facciata laterizia di S. Atanasio dei Greci: cfr. C. Gratzu, *Indagini petrografiche della facciata*, in *La chiesa di S. Atanasio dei Greci: il restauro della facciata*, in "Bollettino d'arte", 66, 1991, LXXVI, s. VI, pp. 104-108.

35. Vedi ora L. Giustini, *Fornaci e laterizi a Roma dal XV al XIX secolo*, Roma 1997, pp. 69-77.

36. L. Guerriero, *Note sulle cortine laterizie napoletane dell'età moderna*, in Della Torre (a cura di), *Storia delle tecniche murarie e tutela del costruito...*, cit. [cfr. nota 28].

37. Sul valore ideologico del recupero della cortina laterizia, vedi le considerazioni di J. Connors, *Borromini e l'Oratorio romano. Stile e società*, (ed. orig. *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society* 1980), Torino 1989, pp. 46-49 e tabella a nota 45; cfr. Pallottino, "Incrostature" romane..., cit. [cfr. nota 32].

38. La ricorrenza nei capitoli romani dell'epoca è quasi ossessiva; la stessa costante preoccupazione mostra, come si è accennato, Bernini nell'impostare il cantiere del Louvre (cfr. nota 30). Naturalmente, l'usanza era diffusa anche in altri ambiti; cfr. Giustina, *Problemi di lessico tecnico...*, cit. [cfr. nota 28], p. 209, nota 17. Secondo E.E. Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*, Paris 1873, rist. Bruxelles-Liège 1979, pp. 119-124 la bagnatura consente di sciogliere le scorie derivanti dalla cottura di impurità calcaree contenute nell'argilla, permettendo così di individuare i laterizi inadatti alla costruzione.

39. ASR, 30 Notai Capitolini, not. V. Su-

sanna, vol. 25, cc. 38-39, capitoli stabiliti con M. Canevale, 6 gennaio 1604, n. 18: "Volte supra terra ord[inar]i[e] alte in cima un palmo e mezzo"; n. 19 "Volte supra armatura [...] da misurarsi per tre muri" mentre per le volte su armatura sono sempre specificati i materiali, non altrettanto avviene per le volte su terra, appunto forse di conglomerato. Cfr. F. Scoppola, *Palazzo Altemps*. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps, Roma 1987, pp. 276-277, capitolato con i muratori, 3 dicembre 1577: "Le volte delle cantine che andranno voltate sopra terra si misureranno in piano per un muro e mezzo e di grossezza di un palmo e 1/4 fino a un palmo e mezzo[...]. Le volte che andranno fatte sopra l'armatura di legname... di grossezza di un palmo e mezzo fino a un palmo e 3/4 in cima si misureranno in piano per due muri e mezzo[...]" cfr. Scavizzi, *Edilizia nei secoli...*, cit. [cfr. nota 1], p. 20.

40. Sulle volte "sopra terra" cfr. M. Bonavia, *Volte*, in P. Marconi, F. Giovanetti, E. Pallottino, *Manuale del recupero del Comune di Roma*, Roma 1989, pp. 83-88. Laddove non sia diversamente specificato, si può presumere che le volte siano eseguite in conglomerato, secondo una tecnica antica, rimasta in vita a Roma anche durante il Medioevo: cfr. P.N. Pagliara, *Eredità medievali in pratiche costruttive e concezioni strutturali del Rinascimento*, in G. Simoncini (a cura di), *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, atti del XXV Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 7-9 giugno 1995), Roma 1997, pp. 32-48; id., *Le tecniche di costruzione nel XVI secolo*, in M.E. Tittoni (a cura di), *Il palazzo dei Conservatori e il palazzo Nuovo in Campidoglio. Momenti di un grande restauro a Roma*, Ospedaletto (Pisa) 1997, pp. 59-66.

41. Sugli usi del cantiere bolognese, vedi Marinelli, Scarpellini, *L'arte muraria...*, cit. [cfr. nota 33], p. 116 e p. 120. Per l'area napoletana, vedi G. Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, pp. 59-69, ma p. 64.

42. Viollet-le-Duc, *Historie d'une maison...*, cit. [cfr. nota 38], cap. XIII, fig. 35.

43. C. Marinuzzi, *Le opere in travertino*, in Bertoldi, Marinuzzi, Scolari, Varagnoli, *Le tecniche edilizie...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 90-97.

44. In tutti i capitoli della fabbrica si specifica che i conci, stipiti o architravi, debbano essere tutti di un solo pezzo. Cfr. ASR, 30 Notai Capitolini, not. Ascanio Righetti, vol. 68, cc. 826 e 842, n. 14: "Che non possi il detto m[ae]stro Simone [Castelli da Melide] far pezzo che non vadi murato oltre gli aggetti per più di palmi uno e mezzo in due nel muro senza espresa licenza...". Dai documenti si evince che gli scalpellini lavoravano in effetti "a pie' d'opera" o comunque erano tenuti a consegnare il lavoro nei pressi del cantiere: ibidem, [il capomastro] "abbia da dare a spese sue tutti i lavori terminati, che saranno contigui alla fabbrica e non discosto più di 12 canne". Sull'importanza della profondità dei conci, che comunque non doveva essere eccessiva, cfr. le vicende relative ai travertini utilizzati nelle fabbriche di Campidoglio in P. Pecchiai,

Il Campidoglio nel Cinquecento sulla scorta dei documenti, Roma 1950, pp. 258-273, lettere di Giacomo Della Porta e Martino Longhi al capomastro A. Fenizi.

45. Marinuzzi, *Le opere in travertino*, cit. [cfr. nota 5]; Pagliara, *Le tecniche di costruzione...*, cit. [cfr. nota 40], p. 62.

46. Della Torre, *La costruzione: ruoli, relazioni...*, cit. [cfr. nota 3], p. 214 segnala che nel cantiere di S. Fedele era prescritto che le colonne fossero "ben battute con la prima mano della martellina" all'uscita della cava e che ai lustratori spettava poi il compito di "ribatter le dette colonne de minuto", probabilmente con altre due passate di martellina. Cfr. Capitolato per S. Pietro, 1610, in ASR, Uff. 38, P. Roverius, vol. 7, c. 76 ss., "lavori di travertino lavorati con ogni diligenza, e minutamente picchiati con li suoi letti ben spianati e quadrate ben dritate in modo, che tra l'uno e l'altro pezzo non resti vano per minimo che sia, ma congiungano bene l'uno con l'altro e posino in falda".

47. Si veda il caso di palazzo Altemps, capitolato con i muratori, 1577, dove si stabilisce che i modiglioni ("modellini") di travertino per il cornicione "si daranno fatti [...] che non se habbi da fare altro che coprirlo di stucco"; cfr. Scoppola, *Palazzo Altemps...*, cit. [cfr. nota 39], p. 277.

48. L. Scolari, *Le opere in stucco*, in Bertoldi, Marinuzzi, Scolari, Varagnoli, *Le tecniche edilizie...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 97-104.

49. Caflich, Carlo Maderno..., cit. [cfr. nota 5]. Ma già A. Muñoz, Carlo Maderno, Roma s.d. [1922], p. 8, parlava addirittura di ispirazione classica, tratta da monumenti antichi, per la decorazione dello scalone. Un disegno di una cupola ellittica pubblicato in Jacob (a cura di), *Italianische Zeichnungen...*, cit. [cfr. nota 16], n. 883, giudicato riferibile allo scalone di palazzo Mattei, appare invece sostanzialmente estraneo da quanto realizzato, per la presenza di quadri riportati e per la sovrapposizione della partizione geometrica al modellato sottostante, di derivazione manierista.

50. Guerrini, Carinci, *Rassegna topografica...*, cit. [cfr. nota 18]. Fra i restauri commissionati da Asdrubale, ad esempio dei rilievi lungo la scala e nel cortile, si vedano i due grandi sarcofagi con scene di caccia lungo lo scalone, l'altare funerario di supporto ad una delle statue del cortile (cat. n. 42), o il rilievo con la testa di barbaro sopra la loggia scoperta (cat. n. 31).

51. Su Boselli: Ph. Dent Weil (a cura di), *Osservazioni della scultura antica*, Corsiniana Vetus ms., Firenze 1978; cfr. il classico M. Cagianò de Azevedo, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Roma 1948, pp. 28-30; A. Melucco Vaccaro, *Archeologia e restauro. Tradizione e attualità*, Milano 1989, pp. 137-141.

52. H. Hibbard, Maderno, Michelangelo and Cinquecento Tradition, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Bonn 1964), Berlin 1967, II, pp. 33-41.