

Targioni Tozzetti specifica inoltre che *calcina per imbiancare* è stata ottenuta preferibilmente da rocce di cottura calcaree ricche di solfati evaporitici (Targioni Tozzetti, IX, 1776, 138; X, 1777, 270, 292). Il Bianchetto da Equi e Monzone (in Lunigiana) era allora molto famoso: veniva ottenuto da *sassi di marmorino bianco che è di cava e di questo si servono le migliori fabbriche della provincia*. (Targioni Tozzetti, X, 1777, 292).

Nella zona di Pontremoli, e in particolare intorno a Rapolano, tra Siena ed Arezzo, il «bianco» veniva prodotto da calcinazione del travertino locale: *il bianco della calce di travertino* menzionato da Giorgio Vasari in connessione con la tecnica a sgraffito (Vasari, 1568, edizione 1878-1885, I, 1878, 192)<sup>47</sup>.

### 1.6 Nota sulla composizione e utilizzo dei colori nell'intonaco

Negli impasti delle malte si possono usare soltanto colori minerali in quanto la calce “brucia” quelli organici e vegetali<sup>48</sup>. I principali pigmenti minerali provenienti dalla natura sono tutte le terre e le ocre: terra di Siena naturale, terra di Siena bruciata, terra d'ombra, ocre rossa, ocre gialla, terra verde, terra di Colonia bruciata, terra nera di Venezia, terra di Casel, nero di manganese. Una difficoltà nel preparare la malta colorata consiste nel capire quale sarà la tonalità effettiva una volta asciutta: l'intonaco bagnato rende le tinte più scure, mentre asciugando risultano decisamente sbiancate. Per risolvere il problema è sufficiente fare delle prove utilizzando una pietra pomice<sup>49</sup>.

«Una tinta tipica si otteneva macerando foglie e bucce di castagne per procurarsi quel colore bianco/ombra o brunito, (come lo definirebbero i pittori), che sta ora scomparendo. Sicuramente queste tinteggiature naturali, con contenuto di tannino, avevano sulla parete un effetto trasparente e tendevano a schiarirsi e scialbarsi con il cambio delle stagioni determinando una superficie dal colore con un “tono” morbido e basso»<sup>50</sup>.

#### Note

1. cfr. Wikipedia - sito archeologico di Jiepmaluokta.
2. G. MOREA, *La Polis Canusina - dalla preistoria alla conquista romana*, C.R.S.E.C., Canosa 1989, p. 74.
3. cfr. [www.operaduomo.siena.it/pavimento\\_approfondimento.htm](http://www.operaduomo.siena.it/pavimento_approfondimento.htm)
4. «Dem sei nun wie ihm wolle, so bleibt gewiß, daß erst mir dem

15. Jahrhundert, als man in Italien anfang, große Fassadenflächen mit Putzmörtel zu bekleiden, die Sgraffitomalerei allgemeiner Aufnahme fand und sich von Italien auch auf die nördlichen Länder verbreitete (Prag, Augsburg, München) ». G e C. THIEM, p. 44, trad. mia.

5. H. Urbach, der 1928 »Geschichtliches und Technisches vom Sgraffitoputz« abhandelte, zog diese Grenze nicht, sondern sah »ohne Zwang die Überleitung von den Ritzzeichnungen der Urmen-schen der Eiszeit« zu Keilschrift und Hieroglyphen und gleich darauf zur »einschichtigen Putzritzung des Mittelalters«, dem »unmittelbaren Vorläufer des mehrschichtigen Sgraffito der Renaissance« (alles auf S. 14, op. cit.). Die Unhaltbarkeit dieser These, der jegliche Bindeglieder fehlen, ist Urbach selbst aufgefallen (S. 17, op. cit.), ohne aber daraus die Konsequenz zu ziehen. G e C. THIEM, cit., p. 19, trad. mia.

6. Emil Tangft nnd J.Bfirtlman^ Die Anwendung des Sgraffito für Fassadendekoration, München und Berlin 1867 (mit ; Tafeln). E.Berger, Fresko- und Sgraffito- Technik, München 1909, S. 135—151 ; Einleitung: Technik nach Vasari und Literatur; 1. Angaben von Gottfr. Semper für Sgraffitodekoration, n. Technisches Verfahren für Sgraffito nach Angaben des Prof. De Fabris von der Akademie zu Florenz (mit 2 Abb. der Irstrumente); xn. Angaben von Prof. Laufberger für Sgraffito (Wiener Verfahren) ; rv. Angaben von Hevmood Sumncr (mit Hinweis auf »The Studio«, Vol.13, 1898, S.153 und Vol.12, 1898, S, 119; verschiedenfarbige Grunde durch Kombination von Sgraffito und Fresko); v.Alt-Engadiner Sgraffito (des späten 16. bis 18.Jahrhunderts mit den vier einzigen Abbildungen von Sgraffitodekorationen überhaupt). Ivi, p. 47, nota 15.

7. Ivi, p. 19.

8. «L'origine del termine *regalzier* viene talvolta ricondotta ad un lessico di cantiere locale<sup>117</sup>, anche se la pratica trova esemplari arcaici, forse prototipi, nel Veneto, come quelli trecenteschi documentati a Treviso da Mario Botter, o quelli rilevati da Francesco Doglioni in una dimora trecentesca veronese e nel castello di Avio (fig. 22). Tuttavia la possibilità di influenze nordiche e orientali<sup>118</sup> è avvalorata dalle comprovate relazioni culturali e commerciali che Venezia intrattene con entrambe le aree, dove si osservano intonaci a finta cortina e decorazioni con motivi a losanga. Suggestioni in questo senso derivano anche da assonanze che suggerirebbero un'etimologia nordica comune, come per esempio con i termini tedeschi die Regel (regola) e die Zier (termine arcaico per Gezierde, cioè «decorazione»), da zieren (adornare, decorare), la cui composizione potrebbe ben rappresentare la regolarità esibita di questo tipo di rivestimento decorativo. Il motivo a finta cortina poteva essere monocromo o bicromo, quest'ultimo con tonalità che sono di solito varianti del rosso e del rosa e motivo a losanga». A. Squassina, *Murature di mattoni medioevali a vista e resti di finiture a Venezia*, in *Arqueología de la Arquitectura*, 8, enero-diciembre 2011, Madrid 2011, p. 267, (articolo pubblicato on-line).

9. «Lo sgraffito nella casa dell'Engadina proviene originariamente dal sud. Da questa regione provengono pitture variopinte per le case. Nei nostri paraggi queste pitture si sono ridotte agli sgraffiti. Nel 16°

secolo è stata portata in Svizzera dai costruttori italiani del Rinascimento e accolta con entusiasmo dagli artigiani creativi. L'inizio dello sgraffito in Engadina ricade all'epoca della forte tendenza verso il sud, dopo la vittoria delle tre leghe sull'Austria presso Calven nel 1499 e dopo la conquista del Vallese. La guerra dei trent'anni interruppe questo sviluppo in seguito alla distruzione di quasi tutti i villaggi della bassa Engadina da parte di Baldiron (1622). Dopo il terrore di questa guerra le decorazioni a sgraffito arrivarono nel fiore degli anni circa a metà del 17° secolo fino a metà del 18° secolo. Lo si può constatare bene anche nei deliziosi paesi dell'Engadina inferiore quali Lavin, Ardez e Sent».

Gli artisti Josef «Josin» Neuhäusler e Kai Hug offrono da alcuni anni – in cooperazione con Engadin/Scuola-turismo – dei corsi di sgraffito per mantenere tuttora viva la tradizione. O. Keller, *Lo sgraffito: Più della sola decorazione e arte popolare*, 2007, in *Applica* n. 17/2007 (articolo pubblicato on-line).

10. Il villaggio di Pyrgi è situato a sud dell'isola di Chios, una delle tante isole del mare Egeo. Chios è conosciuta molto bene come la terra natale del poeta epico Omero. Oggi invece è famosa grazie al mastice, prodotto derivato dagli alberi. Non si sa molto circa la formazione del suo primo insediamento ma si sa che il villaggio esisteva già prima dell'arrivo dei genovesi che ne fecero colonia dal 1346 al 1566. L'architetto-ricercatrice Maria Xyda riferisce che i conquistatori unificarono gli insediamenti al fine di fortificare ed organizzare gli insediamenti ex-bizantini, che hanno prodotto mastice, in un unico insediamento. Xyda stima che il progetto del villaggio è accaduto in un altro luogo. Fa notare che gli edifici come chiese non sono state incluse nella versione originale della progettazione del villaggio, e, quindi, sostiene che il progetto urbano vero e proprio è avvenuto per opera dei genovesi. A sostegno di questa argomentazione si osserva che i borghi medievali di Chios sono stati progettati in modo analogo ai villaggi della Liguria. Le somiglianze tra borghi medievali di Chios e quelle della Liguria riguarda non solo l'assetto urbanistico ma i dettagli costruttivi e morfologici delle case così come l'uso di pietre simili. Il tedesco forestiero Hohann Michael Wansleben, che ha visitato Chios nel 1674, ha osservato "Pyrgi è molto ben fortificata ed è stata costruita in modo italiano". La forma dell'insediamento originariamente era un quadrilatero. Una piccola torre è stata costruita su ciascuna dei quattro vertici. Le case avevano né finestre né porte sul lato esterno, in modo da avere una vista unica dal lato interno dell'insediamento. Il modo in cui queste case sono state costruite (accostate l'una con l'altra), formano un muro intorno l'insediamento. Due porte principali, una a nord e una a sud, consentiva l'accesso alla città. Le case erano disposte come anelli e tra un anello e l'altro vi erano le strade interne. Questi anelli sono stati collegati da archi. La forma del villaggio è stata mantenuta fino agli inizi del XX secolo, quando ha cominciato a espandersi. Come risultato, oggi i confini non sono distinguibili. Le case della parte nuova sono molto simili alla parte vecchia del borgo, sia per quanto riguarda la progettazione, sia per quanto riguarda i materiali da costruzione. Di solito le case sono costituite da tre o quattro piani. Il tipo e la disposizione del luogo dettano corrispondenze pratiche. Pri-

ma di tutto, gli abitanti, siccome vivono molto vicini l'uno all'altro, hanno diretto contatto (volontario o meno), tutti i giorni con i loro vicini. Ciò che è di grande importanza sta nel fatto che da quanto le case siano strette e buie, gli abitanti hanno dovuto spendere un sacco di tempo al di fuori. In altre parole, l'intera vita sociale della popolazione avviene nella piazza centrale e nelle vie intorno alla piazza. Le donne incontrano i loro amici ed i loro vicini di casa a fare le faccende domestiche al di fuori delle loro case. Il fatto che gli abitanti trascorrevano così tanto tempo fuori dalle loro case a fare i loro compiti di tutti i giorni, sembra aver influenzato il modo in cui si sono resi conto che dovevano in una qualche maniera abbellire le facciate delle loro case, un pò come si faceva negli ambienti interni. Gli abitanti inizialmente costruivano le loro case con in pietra e le lasciavano a vista. In seguito hanno cominciato ad aggiungere l'intonaco per protezione e su di esso hanno cominciato a decorarlo a sgraffito (xysta), seguendo dei modelli tipici derivati dai tappeti che i genovesi conquistatori erano soliti appendere sulla parte esterna delle loro case per scopi decorativi. Altri modelli prendono in considerazione quelli della Cappadocia in Turchia, infatti, la posizione geografica di Chios, e le isole dell'Egeo, in generale, sembrano spiegare le influenze d'Oriente e d'Occidente.

cfr. C. Stathopoulou, *Traditional patterns in Pyrgi of Chios: Mathematics and Community*, in *Nexus Network Journal*, Kim Williams Books, Torino 2007, vol. 9, n. 1, 2007, pp. 108, 109, (rivista on-line), trad. mia.

11. «dessen im allgemeinen gering geachteter Anteil am Bauen dadurch Bedeutung erlangt und der Kunst sich nähert». G e C. THIEM, pp. 18-19, trad. mia.

12. G. Vasari, 1978-85, cap. XXVI, *Degli sgraffiti delle case che reggono all'acqua; quello che si adoperi a farli; e come si lavorino le grottesche nelle mura*.

13. I neri usati più comunemente e fin dai tempi più antichi sono i neri di carbone, quelli ottenuti cioè bruciando ossa, avorio, oli naturali, legno, carte, noccioli di frutta ed altri materiali organici. I residui della calcinazione venivano generalmente macinati e lavati per eliminare le impurità (minerali, residui catramosi) e fatti asciugare. Sono pigmenti molto stabili alla luce e agli agenti chimici, generalmente hanno un medio potere coprente; cfr. S. Cortellesi, *Le facciate graffite a Roma tra XV e XVI sec.*, url: [it.scribd.com/doc/48090403/graffite-roma](http://it.scribd.com/doc/48090403/graffite-roma).

14. «Il travertino, secondo in questo solo al marmo, se bruciato fornisce la calce più bianca. Con questa calce si fa il bianco da affresco, chiamato bianco San Giovanni e Cennini dà la ricetta per prepararlo nel suo LVIII capitolo. Il bianco di piombo (biacca) non si può usare nella tecnica a fresco»; G. Vasari, *Le tecniche artistiche*. (trad. a cura di Francesca Diano), Neri Pozzi Editore, Vicenza 1996, cap. V, p. 201, nota 2.

15. Il foglio dello spolvero può essere usato più volte, facilitando l'esecuzione di elementi decorativi (capitelli, puttini, festoni, ecc), se del caso ripetibili simmetricamente ad immagine invertita, ciò per cui basta rovesciare il foglio e spolverarlo anche da tergo. cfr. S. Cortellesi.

16. cfr. G. Vasari, 1996, cap. XII, p. 226, nota 3.

17. La ricetta menzionata per ultima contiene la mescolanza della tecnica del graffito con la tecnica dell'affresco e forma con ciò un passaggio nello sviluppo della decorazione delle facciate dal chiaro-scuro monocromo oppure bicromo alla colorazione policroma.

18. cfr. G e C. THIEM, p. 20, trad. mia.

19. ovvero il "rinzaffo" per la sigillatura delle fughe e dei buchi del muro grezzo e "l'arricciato", intonaco ruvido. Quest'ultimo veniva scarpellato per garantire una buona aderenza alla parete dello strato successivo.

20. Questo tipo di gesso è direttamente legata alla tecnica pittorica buon fresco come documentato da Cennini alla fine del 14° secolo. Cennini definisce in modo preciso una serie di norme per la preparazione della miscela e la tecnica di intonacatura che sono stati anche impiegati in intonaci comuni durante tutto il secolo successivo. Troviamo riferimenti alla preventiva vagliatura della sabbia e calce, e le annotazioni circa l'uso comune di alcuni strumenti, ad esempio, il «pennello grosso» fatto di setole di suino usato per l'imbiancatura e spatole utilizzate per sfondi a fresco (Cennini, fine del 14° secolo, ed. 1971, 72). Cennini fornisce anche una descrizione precisa circa l'uso di «un' assicella di larghezza d'una palma di mano», poi comunemente chiamato Pialletto, con il quale la superficie veniva livellata dopo che il secondo strato di intonaco era stato applicato; infine, con smorzamenti successivi, la superficie veniva premuta più volte con la «punta della cazzuola», fino a quando la compattezza e la lucidatura finale veniva raggiunta (Cennini, fine del 14° secolo, ed. 1971, 76).

Il Museo di Firenze Antica, che è dentro il Convento di San Marco, ha molti frammenti di intonaco con decorazioni del 14° secolo provenienti da edifici del centro storico che sono stati abbattuti alla fine del 19° secolo (Sframeli, 1989).

21. cfr. Schiapparelli, 1908.

22. cfr. Dorini, 1906, p. 48.

23. S. Croce, antico chiostro della primitiva chiesa; aveva all'esterno una decorazione a bozze in graffito; se ne sono ritrovati ora alcuni frammenti, sotto l'intonaco rinnovato di Michelozzo nel costruire il corridoio tra la chiesa e la cappella del Noviziato, e anche in altra parete. È forse questo l'esempio più antico di graffito da me conosciuto (seconda metà del XIII secolo?) [...] la fattura di questi graffiti è lontana delle finezze dei simili graffiti del XV secolo [...] Prof. Procacci [...] l'intonaco dei graffiti si presenta composto da una malta come ad una sola stratificazione e privo di materie coloranti; è più ricco di calce alla superficie per consentire la levigatura e per conferire al tempo stesso alla stessa superficie un aspetto più chiaro rispetto alle parti, che venivano sottoposte alla graffiatura dove la granulosità e il colore grigiastro della sabbia venivano a tornare in evidenza. Lei dunque aveva visto benissimo, non ci sono qui due strati, ma uno solo più levigato alla superficie. Quindi la tecnica dei graffiti era differente all'inizio di quella che fu poi, come lei giustamente osserva: monocroma e non bicroma. La lieve differenza di colore si otteneva levigando maggiormente la superficie più ricca di calce, rispetto allo strato sottostante; il quale, riportato alla luce con la graffiatura,

veniva ad avere un tono grigiastro; Thiem, 1964, p. 48, nota 17-18.

24. Previa abbondante bagnatura del primo strato, il secondo strato, sia nella tecnica a fresco che in quella a sgraffito, viene applicato a "giornate", cioè per superfici non molto estese e il cui perimetro segue in genere i contorni di un particolare più o meno grande della composizione che s'intende dipingere. Le giornate vengono applicate a partire dall'alto e da sinistra verso destra, lungo una linea orizzontale che segue i piani del ponteggio. La giunzione tra giornata e giornata (o meglio: tra giornate, giacché in genere ogni giornata confina con almeno due altre), si effettua tagliando di sguincio con la cazzuola il bordo dell'intonaco appena dipinto, e sovrapponendo su questo piccolo piano inclinato il bordo ad esso contiguo delle giornate confinanti.

Un'accurata compressione e levigatura di tale giunto, (detto "fine giornata") può impedire di distinguere con facilità l'incastro tra le varie giornate.

Per lo sgraffito era però più congeniale il sistema della "pontata" (già in uso in epoca romana e alto-medievale). Questo secondo metodo si basava infatti sull'applicazione dell'intonaco per fasce orizzontali (tanto lunghe quanto la superficie da decorare), e di altezza d'uomo (ovvero, stando al termine impiegato, alte quanto la distanza tra un piano e l'altro del ponteggio); pertanto data l'estensione spesso considerevole, esso presupponeva una grande rapidità esecutiva, che la ripetitività dei fregi graffiti era in grado di garantire oppure l'uso di un intonaco a forte spessore, tale cioè da mantenersi umido abbastanza a lungo. Comunque, anche nelle pontate possono riscontrarsi delle "fine-giornate" verticali, alte da bordo a bordo della fascia dipinta. Le caratteristiche dei ponteggi che venivano allestiti in facciata si possono osservare su di un dipinto ad olio di Federico Zuccari, in cui è rappresentato Taddeo Zuccari mentre esegue i chiaroscuri di Palazzo Mattei utilizzando un ponte a sbalzo, poggiante sul davanzale della finestra del piano terreno. cfr. S. Cortellesi; Errico, Finozzi, Giglio, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*, in Ministero per i beni e le attività culturali (a cura di), Bollettino d'Arte, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1985, n. 33-34, pag. 59.

25. A. Forcellino, *Intonaci e coloriture nel Cinquecento e Seicento: vocazioni espressive e tecniche esecutive*, in Ministero per i beni e le attività culturali (a cura di), Bollettino d'Arte, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma n. 47. p. 130.

26. «questo si lavora su la calce che sia fresca, nè si lascia mai sino a che sia finito quanto per quel giorno si vuole lavorare. Perché, allungando punto il dipingerla, fa la calce una certa crosterella pel caldo, pel freddo, pel vento e per ghiacci, che muffa e macchia tutto il lavoro»; G. Vasari, 1996, cap. V, p. 201.

27. cfr. Thiem, 1964, p. 20, trad. mia.

28. cfr. P. Giovannini, *Florentine plasters and sgraffiti from the 13th: materials, tool and execution technique. In Science and technology for cultural heritage: journal of the "Comitato nazionale per la scienza e la tecnologia dei beni culturali"*, CNR (a cura di), Giardini Editori, Pisa 1993, n.2, p. 33, trad. mia.

29. Dai documenti notarili di alcuni palazzi di Roma si può accertare che il costo di un'intonacatura fatta con calce e polvere di marmo o travertino è circa tre-quattro volte superiore all'intonacatura preparata con calce e pozzolana anch'essa diffusissima nell'edilizia del tempo.

30. Vasari, 1996, p. 281.

31. Forcellino, 1988, p. 130.

32. «che coprono tutte le superfici murali; lo strato di sfondo del fregio e dei campi decorati con grottesche, risulta in modo alterno di rosso indiano e "grigio verde". Nel fregio principale invece il colore di base è in modo alterno grigio verde e blu; nei singoli medaglioni dei grandi campi è altrettanto blu" Da allora questi resti tra i quali si trovano anche delle basi gialle, sono ulteriormente decadute, ma ancora è conservato abbastanza per riconoscere che la datazione probabilmente è posteriore rispetto alla data di Stegmann»; cfr. Thiem, 1964, p. 21, trad. mia.

33. il fronte decorato è quello che insiste tra la Grotta del Buontalenti e Palazzo Pitti; purtroppo ad oggi è visibile solo parte della decorazione.

34. «E' così stimolante che lo stesso gusto classico di Jacob Burckhardt se ne fece inebriare fino a spingersi ad una dichiarazione che ne esaltasse la generale validità. Il più prezioso esempio di questo orientamento è il fregio con i genii nel piccolo grazioso cortile dei Camaldoli (via degli Alfani) a sinistra della chiesa dopo il 1621. Nella pittura bicromatica riecheggia un'eco dei Della Robbia, sebbene le forme dei Putti siano già molto manierate che con il definitivo costituirsi dello stile barocco, già dal 1630, questo tipo di decorazione arriverà a conclusione anche a Firenze. La si vede come qualcosa di infantile o di piccolo, con questo stile l'architettura si lascia dietro gli ultimi elementi liberamente decorativi»; cfr. Thiem, 1964, p. 22, trad. mia.

35. A Firenze gli affreschi a "chiaroscuro" sulle facciate che (a quanto si può dedurre dalla trasmissione letteraria sono sempre esistiti solo in numero basso), sono limitati all'incirca al periodo dal 1515 al 1550 ovvero l'alto Rinascimento; cfr. Thiem, 1964, vedi catalogo 66.

36. [...] «e questo hanno usato di fare nelle facciate de' palazzi e case, in istorie, mostrando che quelle siano contraffatte, e paino di marmo o di pietra, con quelle storie intagliate: o veramente, contraffacendo quelle sorti di spezie di marmo e porfido, e di pietra verde, e granito rosso e bigio, o bronzo, o altre pietre, come par loro meglio»; Vasari, 1996, pp. 221-223; «Questi chiaroscuri, o monocromie, sono tipici del tardo Rinascimento. Possono essere dichiaratamente decorativi e sotto questa forma obbediscono alle regole di tutte le altre decorazioni pittoriche; oppure hanno uno scopo illusionistico e allora sono congegnate in modo da produrre sulla parete bidimensionale l'effetto di membrature architettoniche o di rilievi scolpiti o fusi in bronzo. Nel qual caso, se si trovano su edifici monumentali e permanenti, risultano insinceri e contrari ai principi decorativi, mentre su strutture temporanee sono al posto giusto. Vasari era famoso per la costruzione e la decorazione di simili strutture, che erano assai richieste per le numerose processioni e cortei di

Firenze». Sempre lo stesso si esprime a proposito: «grazie a questa predilezione il graffito ha potuto resistere in Toscana più a lungo che in qualsiasi altro paesaggio dell'Italia»; *Ibidem*, nota 1.

37. cfr. Thiem, 1964, p. 21, trad. mia.

38. *Ibidem*.

39. cfr. F. Pagliarulo. Altamiradecor. url: [www.altamiradecor.com/sgraffiti/esempi-storici-di-sgraffiti/](http://www.altamiradecor.com/sgraffiti/esempi-storici-di-sgraffiti/)

40. Modalità tecnica a sgraffito, secondo il Prof. De Fabris dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, cfr. E. Berger 1909, pag. 141-142, trad. mia.

41. Thiem, 1964, p. 44, trad. mia, *Gottfried Semper: Die Sgraffitodekoration* (1868).

42. F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno, nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura e Architettura; ma anche di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Santi Franchi, Firenze 1681.

43. AA.VV., *Dizionario tecnico dell'Architetto e dell'Ingegnere Civile e Agronomo* (compilato dal Collegio degli Architetti ed Ingegneri di Firenze), Stabilimento tipografico di Gaetano Civelli, Firenze 1883, voll. 2

44. cfr. R. R. Alonso, *El esgrafiado. Un revestimiento mural*, Editorial de los Oficios, Leon 2001, pp. 40-45, trad. mia.

45. se è troppo umido si rischia che la plantilla aderisca troppo allo strato lasciando la sua forma impressa; al contrario se l'intonaco è troppo asciutto, si rischia di non poterci lavorare bene perchè troppo duro e difficile da raschiare.

46. cfr. R. Franchi, F. Fratini, C. Manganelli Del Fà, *Caratterizzazione degli intonaci mediante l'impiego di tecniche mineralogico-petrografiche*, in *L'intonaco: storia, cultura e tecnologia: Atti del Convegno di Studi, Bressanone, 24-27 giugno 1985*, Padova 1985

47. cfr. P. Giovannini, 1993, pp. 28-30, trad. mia.

48. in questo senso si esprime sempre Vasari, il quale afferma, e i colori che vi si adoperano, tutti di terre e non di miniere, ed il bianco di treverino cotto. Vasari, 1996, cap. V, p. 201.

49. cfr. url: [www.decorazionepittorica.com](http://www.decorazionepittorica.com).

50. Mandelli, 2011.

## Capitolo 2

### Repertorio esemplificativo dei motivi decorativi e loro collocazione in facciata



## 2. Repertorio esemplificativo dei motivi decorativi e loro collocazione in facciata.

In riferimento alle facciate fiorentine e a quelle ricercate nel contesto europeo si può fare una prima classificazione dell'apparato stilistico-decorativo che deve essere considerata puramente indicativa, senza pretese di completezza, considerata la vastità del fenomeno che pone le sue basi di appartenenza all'interno della cerchia di tutto ciò che viene definito *ornatus*, che sia esso dipinto o in rilievo. Infatti, ci sarebbe bisogno di un'ulteriore ricerca approfondita che narri l'argomento dei motivi ornamentali che si ritrovano nel mondo dell'arte e dell'architettura, specificando la storia dell'ornato nelle diverse epoche storico-artistiche, analizzando i motivi e le diverse tecniche di rappresentazione. Pertanto, in questa sede, mi limito ad esporre le varianti tipologiche decorative di appartenenza alla sola tecnica di realizzazione degli intonaci a sgraffito, isolandoli dal loro contesto storico e semantico e classificandoli invece in base alla loro funzionalità "estetica", ovvero:

- a sottolineare le partiture architettoniche del sistema edificio;
- a completare le stesse già realizzate in rilievo;
- o più semplicemente a rivestire porzioni di superfici più o meno estese e prevalenti, attraverso l'artificio delle spartizioni modulari (geometriche o figurative), in grado di riproporzionare un prospetto asimmetrico e di dare nel contempo lustro e immagine alla scena urbana.

La realtà dimostra come pittura murale e architettura si influenzino reciprocamente. L'architettura può essere sostenuta dall'ornamento pittorico oppure, la struttura edilizia viene rimossa e rivestita con un nuovo motivo, che simula un'architettura più ricca o addirittura diversa. Dall'arte gotica si imitano materiali da costruzione diversi, quali grandi blocchi di pietra o mattoni. Altresì, gli artisti si divertono a produrre disegni con i motivi più disparati, ma collocati in facciata sempre con lo stesso principio, ovvero quello di sottolineare la composta partitura classica del fronte. In questa maniera, vengono ornati soprattutto i portoni, le finestre, i frontoni, gli angoli, le fasce marcapiano e marcadavanzale degli edifici; più raramente anche intere superfici. I disegni possono essere a motivo geometrico o classico e più delle volte sono vere raffigurazioni astratte che trasmettono giocosità e festa come ad esempio, putti che giocano e si dondolano su ghirlande, cornucopie, candelabre e grottesche. In epoca manieristica, i disegni a sgraffito assumono anche significati ben precisi. Vengono raffigurate allegorie, motti, scene mitologiche o di

esaltazione della potenza della famiglia proprietaria del palazzo.

A Firenze, in pieno Rinascimento, con l'emergere delle nuove classi benestanti e con gli incoraggiamenti da parte di Cosimo I (legge granducale del 1551), si assiste ad una sempre più crescente domanda di edificare. Ciò ha comportato l'emergere di nuovi organismi architettonici palazzati, da una parte costruiti *ex-novo*, dall'altra ricavati dall'accorpamento di unità abitative già esistenti. In quest'ultimo caso, la decorazione funge da gioco prospettivo per proporzionare un prospetto asimmetrico. In questo periodo, si assiste inoltre sempre ad un più rapido passaggio di proprietà tra i palazzi stessi, molti dei quali di proprietà della famiglia Medici. Lo stesso Cosimo, infatti, nel 1571, emana una legge granducale<sup>1</sup>, in cui si ritiene illegittimo rimuovere o violare iscrizioni o memorie esistenti sui fronti degli edifici. Così facendo, il passaggio di proprietà avviene attraverso un uso esuberante della decorazione che, a livello percettivo, rappresenta uno stratagemma il quale mostra, almeno idealmente, la storia della nuova famiglia ereditaria del palazzo, rispetto alla percezione "debole" di stemmi o altri simboli della casata precedente<sup>2</sup>.

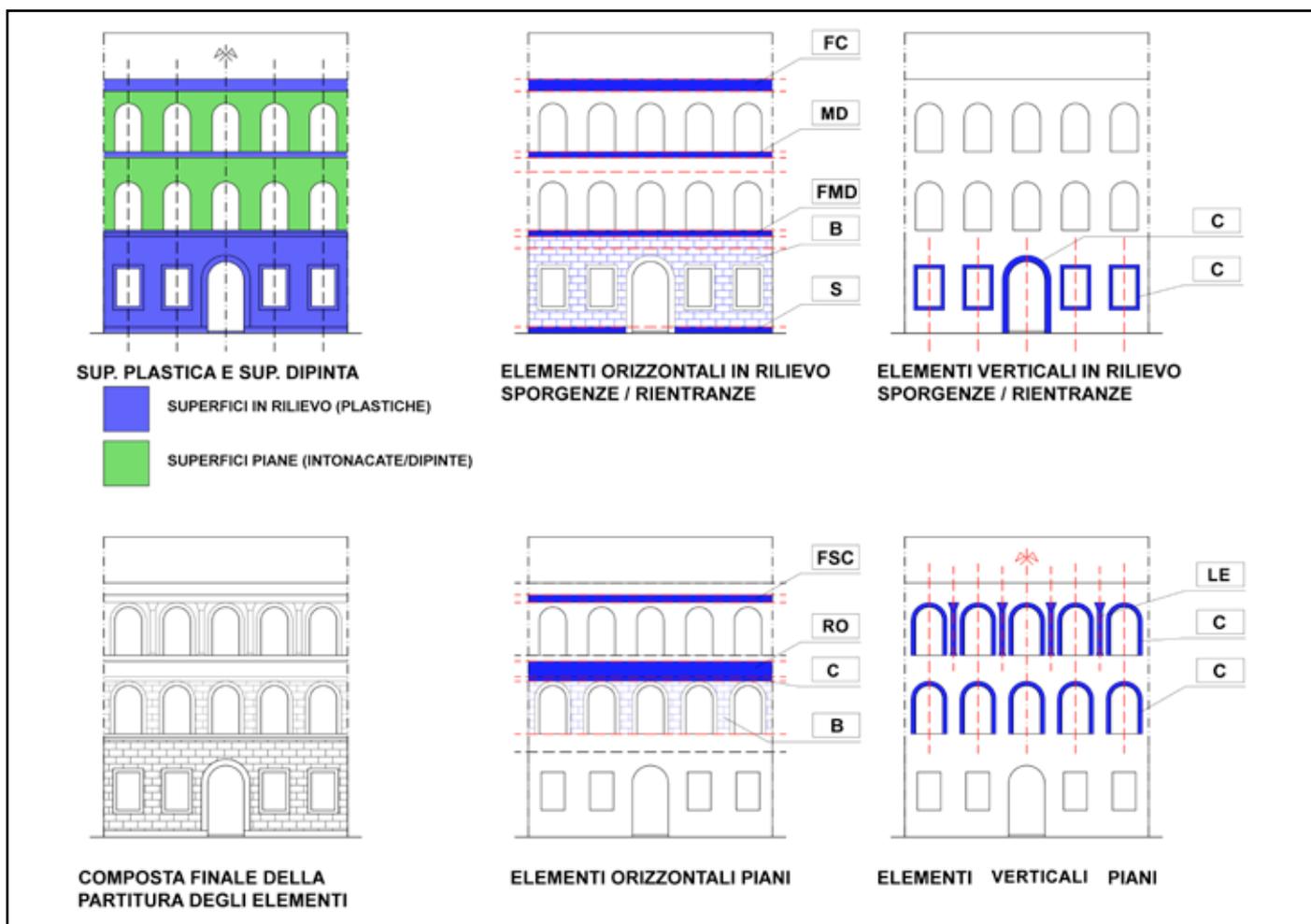
Partendo quindi dalla suddivisione tettonica dell'edificio e compositiva della facciata, è possibile "disgregare" il sistema fronte-edificio innanzitutto in macro-fasce<sup>3</sup>:

- fascia inferiore F1: zoccolo e basamento (solitamente corrispondente al piano terra più eventuale piano mezzanino);
  - fascia superiore F2: elevazione o piedritto (i piani)<sup>4</sup>;
  - coronamento: sistema che identifica la chiusura terminale dell'edificio solitamente associata alla copertura;
- di cui fanno parte gli elementi decorativi (partiti ed elementi architettonici) supplementari così ripartiti:

### • **ELEMENTI ORIZZONTALI - EO**

- Sedile o Zoccolo **S**;
- Basamento **B** (finti bugnati);
- Fascia Marcapiano **FMP**;
- Fascia Marcadavanzale **FMD**;
- Fascia Balcone **FB**;
- Fascia Cornicione **FC**;
- Fascia Sottocornicione **FSC**;

Riquadri Orizzontali **RO** (rientrano pannelli e/o specchiature di forma quadrata o rettangolare, pannelli sottofinestra, finti ricorsi in pietra, tondi, ovali, poligoni, interi settori di facciata, ecc., solitamente posizionati nella zona compresa tra la cornice marcapiano e marcadavanzale di uno stesso piano);



Suddivisione compositiva del rivestimento applicata alla tipologia classica di un fronte-edificio del periodo rinascimentale a Firenze

Timpano o Frontone **T**;  
Cornici Orizzontali **CO** (piattabande, architravi, Davanzali, ecc.);

Mensole **M**;  
Archi **AR**;  
Lunetta **LU**;  
Pennacchio **PE**  
Altro...**AL**.

• **ELEMENTI VERTICALI -EV**  
Paraste **PA**;

Lesene **LE**;  
Anteridi **AN**;

Riquadri Verticali **RV** (rientrano pannelli e/o specchiature di forma quadrata o rettangolare, panneggi, interi settori di facciata, tondi, ovali, poligoni, interi settori di facciata, ecc., solitamente posizionati nel settore di facciata delimitato tra le due cornici marcadavanzale e marcapiano e tra due finestre dello stesso piano);

Finte Bucature **FBU** (porte, finestre, ecc.);

Nicchie **N**;

Cornici Verticali **CV** (Stipiti porte e finestre, ecc.);

Altro..AL.

Quindi ad ogni motivo decorativo va associato la sua collocazione sul fronte mediante la suddivisione sopra-citata.

I motivi con le rispettive collocazioni, sono così ripartiti:

• **MOTIVI AD IMITAZIONE DEI RICORSI DI PIETRA**

Vari tipi di Bugnati<sup>5</sup>

Anteridi

Collocazione: B, RO, RV

• **MOTIVI DI DERIVAZIONE CLASSICA<sup>6</sup>**

Greca o Meandro

Spirale

Cordone o Tortiglione

a Ovolò

a Perle

a Lesbio

a Dente

a Scaglia

a Ondulata

a Gallone

a Sinusoide

Ecc.

Collocazione: S, FMB, FMD, FB, FC, FSC, T, CO, CV, M, AR, N

• **MOTIVI GEOMETRICI.** (poco diffusi a Firenze ma degni di nota per quanto riguarda l'esgrafiado spagnolo<sup>7</sup> e le xystà di Pyrgi<sup>8</sup>).

a Quadrilòbo

a Losanga o Rombo

a Quadrato e figure derivanti dal quadrato di partenza

za

a Cerchio e figure derivanti dal cerchio di partenza

a Scacchiera

a Scutulata

a punta di diamante

Ecc.

Collocazione: S, B, FMB, FMD, FB, FC, FSC, T, CO, CV, M, AR, N, RO, RV

• **MOTIVI ARCHITETTONICI.**

E' la cosiddetta architettura dipinta che va in parte o totalmente a sostituire gli elementi orizzontali e verticali di cui sopra, solitamente rappresentati in rilievo sulla facciata (ved. la facciata di Palazzo Rucellai di L.B. Alberti a Firenze).

Cornici e Fregi

Paraste e Lesene



Tipologie di bugnati sgraffiti dei fronti a Praga

Archi

Mensole

Anteridi

Ecc.

• **MOTIVI A ENCARPI E PUTTI.** Motivi decorativi raffiguranti festoni (ghirlande<sup>9</sup>, ecc.) di fiori, frutti e foglie spesso accompagnati da putti che dondolano, cavalcano e giocano.

Collocazione: RO, RV, CO, AR, PE, T, AL.

• **MOTIVI VEGETALI**

Palmette e Racemi

Foglie d'acanto

Volute Floreali

Candelabre

Cornucopie

Vasi e Trofei

Rosette

Ecc.

Collocazione: RO, RV, CO, CV, AR, LU, PE, FMP, FMD, FB, FC, FSC, T, PA, LE, AN, AL.

• **MOTIVI A GROTTESCA.** Motivi fantasiosi dalle sembianze solitamente, metà umane e metà animali (tra cui mostri mitologici)<sup>10</sup>.

Collocazione: RO, RV, LU, PE, T, AL.

- **MOTIVI ALLEGORICO-CELEBRATIVI**

Allegorie  
 Scene mitologiche e/o celebrative  
 Iscrizioni  
 Stemmi  
 Ecc.

Collocazione: RO, RV, LU, PE, T, AL.

Per svariati motivi legati al fattore economico e al fattore tempo di esecuzione dell'opera<sup>11</sup>, l'artista era solito rappresentare le figure o gli spartiti in maniera simmetrica (simmetria orizzontale e/o verticale), utilizzando un cartonato con la figura disegnata a metà in maniera tale che gli bastava girarlo dall'altra parte per effettuare l'altra metà del disegno; in maniera ripetitiva, ovvero un cartonato con lo stesso motivo (soprattutto quando questo era a carattere geometrico o vegetale) che, attraverso movimenti di traslazione orizzontale e verticale in una stessa direzione, veniva disegnato più volte (vedi figure accanto e figura a pg. 40).

Questa gerarchizzazione tipologica in motivi ed elementi architettonici associati serve per fare una lettura della "struttura Architettura - Decorazione" del fronte analizzato in previsione di una sua documentazione e catalogazione (ved. struttura Database al cap. succ.). Inoltre la stessa getta l'ipotesi plausibile dell'organizzazione di tutto il lavoro di decorazione della facciata (dal progetto alla sua realizzazione esecutiva) mediante la quale l'artista (architetto e/o decoratore dell'epoca) si trovava ad operare, in base ai motivi decorativi scelti dalla committenza attraverso la consultazione di veri e propri cataloghi di bottega. Un pò come fa un tatuatore che consiglia al cliente, in base al motivo scelto, su che parte di corpo effettuare il tatuaggio.

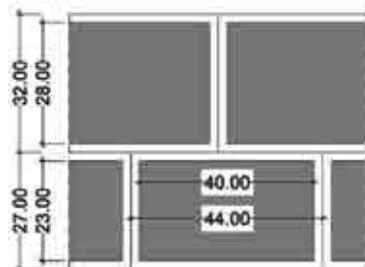


Cartonati del decoratore Andrea di Cosimo Feltrini, conservati agli Uffizi a Firenze.



Ricostruzione del disegno a grottesca utilizzato come base per il cartonato di partenza per poter essere poi copiato in maniera speculare lungo tutta la fascia orizzontale. Sgraffiti del Palazzo Canacci a Firenze

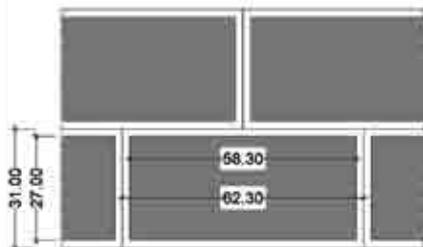
**SCHEDE ICONOGRAFICHE ED ESEMPLIFICATIVE**



Casa Davanzati - le dimensioni dei conci sono ca. 2/3 braccio in larghezza e 3/10 braccio in altezza

Palagio di Parte Guelfa - le dimensioni dei conci sono ca. 2/3 braccio in larghezza e una dimensione variabile in altezza che non rientra nel ragguglio delle misure fiorentine

Palazzo Canacci - le dimensioni dei conci sono ca. 3/4 braccio in larghezza e 3/10 braccio in altezza

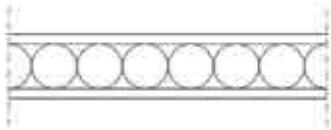
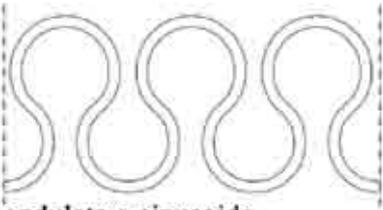
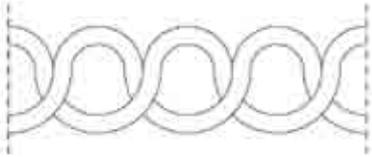
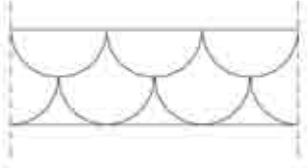


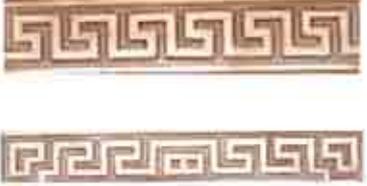
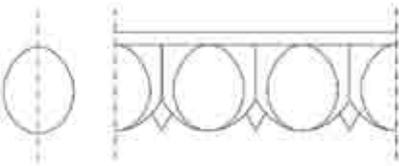
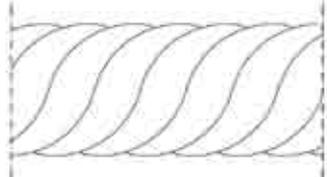
Palazzo Visdomini - le dimensioni dei conci sono ca. 1 braccio in larghezza e 1/2 braccio in altezza

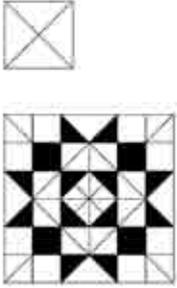
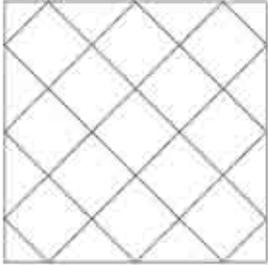
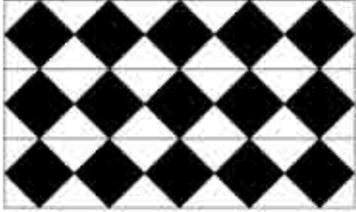
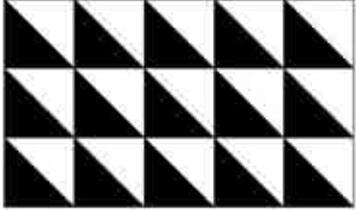
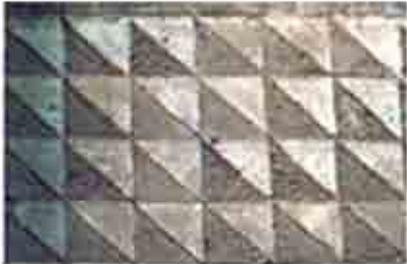
Palazzo Bardi - le dimensioni dei conci sono variabili e fuori misura rispetto al ragguglio in larghezza e ca. 1/2 braccio in altezza

Palazzo Lapi - le dimensioni dei conci sono ca. 3/4 braccio in larghezza e fuori misura in altezza

**Bugnati fiorentini a confronto. Unità di misura fiorentina: braccio ca. 58.3 cm**

Motivo	Esempi e varianti abbinati ad altri motivi e loro collocazione	
 <p data-bbox="129 466 225 491">a lesbio</p>	 <p data-bbox="587 472 932 497">Palazzo Galli Tassi, Firenze</p>	 <p data-bbox="1034 442 1353 497">Cornice orizzontale - CO, compreso in un RO</p>
 <p data-bbox="129 785 209 811">a perle</p>	 <p data-bbox="587 785 906 811">Palazzo Coverelli, Firenze</p>	 <p data-bbox="1034 785 1353 840">Cornice orizzontale - CO, compreso in un RO</p>
 <p data-bbox="129 1109 400 1134">a ondulata o sinusoidale</p>	 <p data-bbox="587 1109 890 1134">Palazzo Canacci, Firenze</p>	 <p data-bbox="1050 1109 1374 1134">Riquadro orizzontale - RO</p>
 <p data-bbox="129 1422 240 1448">a gallone</p>	 <p data-bbox="587 1295 927 1321">Palazzo Visdomini, Firenze</p> <p data-bbox="587 1442 911 1468">Palazzo Barbolani, Firenze</p>	 <p data-bbox="1050 1432 1422 1458">Fascia Marcadavanzale - FMD</p>
 <p data-bbox="129 1746 240 1771">a scaglia</p>	 <p data-bbox="587 1752 683 1777">Segovia</p>	 <p data-bbox="1038 1765 1219 1791">Basamento - B</p>
<p data-bbox="129 1811 667 1836"><b>Motivi di derivazione classica</b></p>		

Motivo	Esempi e varianti abbinate ad altri motivi e loro collocazione	
 <p data-bbox="140 466 247 499">a spirale</p>	 <p data-bbox="603 472 949 505">Palazzo Lanfredini, Firenze</p>	 <p data-bbox="1045 460 1372 519">Cornice orizzontale - CO, compreso in un RO</p>
 <p data-bbox="140 784 359 817">a greca o meandro</p>	 <p data-bbox="603 784 710 817">Segovia</p>	 <p data-bbox="1045 1058 1268 1127">Marcapiano - MP Cornici - CO, CV</p>
 <p data-bbox="140 1107 494 1140">a greca o meandro - variante</p>		
 <p data-bbox="140 1421 231 1454">a ovolo</p>	 <p data-bbox="603 1421 917 1454">Palazzo Canacci, Firenze</p>	 <p data-bbox="1045 1421 1372 1479">Cornice orizzontale - CO, compreso in un RO</p>
 <p data-bbox="140 1754 422 1787">a cordone o tortiglione</p>	 <p data-bbox="603 1754 869 1787">Palazzo Lapi, Firenze</p>	 <p data-bbox="1045 1744 1476 1803">Cornice orizzontale - CO, compresa nel marcadavanzale - MD</p>
<p data-bbox="159 1803 702 1842"><b>Motivi di derivazione classica</b></p>		

Motivo	Esempi e varianti abbinati ad altri motivi e loro collocazione	
 <p data-bbox="124 550 384 580">a quadrato - variante</p>	 <p data-bbox="587 397 887 427">Casa Davanzati, Firenze</p>  <p data-bbox="587 560 687 589">Segovia</p>	 <p data-bbox="1034 550 1406 580">Fascia marcadavanzale - FMD</p>
 <p data-bbox="124 942 392 972">a rombo o scacchiera</p>	 <p data-bbox="587 942 874 972">Palazzo Lenzi, Firenze</p>	 <p data-bbox="1034 942 1353 972">Riquadro orizzontale - RO</p>
 <p data-bbox="124 1344 507 1373">a rombo o scacchiera - variante</p>	 <p data-bbox="587 1344 663 1373">Pirgy</p>	 <p data-bbox="1034 1344 1342 1373">Riquadri orizzontali - RO</p>
 <p data-bbox="124 1746 256 1775">a triangolo</p>	 <p data-bbox="587 1746 663 1775">Roma</p>	 <p data-bbox="1034 1746 1182 1775">Bugnato - B</p>
<p><b>Motivi geometrici - a quadrato e figure derivanti dal quadrato di partenza</b></p>		