

## IMMAGINI DI MONTECITORIO

Giovanni Carbonara con Letizia Cenci



La vasta documentazione iconografica esistente sul palazzo Montecitorio consente di ripercorrere le trasformazioni che l'edificio ha subito nei secoli ma anche di comprendere il significato del palazzo nel tempo e le sue differenti accezioni di valore simbolico nella storia della città.

Una lettura corretta delle rappresentazioni deve però liberare le immagini dalle connotazioni attribuite loro dagli sviluppi culturali successivi e servirsi il più possibile dei criteri espressivi in uso all'epoca della loro produzione.

Nel caso del palazzo Montecitorio questa esigenza diventa ancora più importante dal momento che la sua storia visiva, l'insieme delle immagini che lo descrivono, racconta anche l'avvicinarsi delle sue diverse funzioni: da dimora patrizia a luogo di tribunali e amministrazione della giustizia fino a essere scelto come sede della Camera dei deputati.

Un'attenta comprensione del materiale, quindi, diventa una responsabilità non solo dal punto di vista scientifico, per il valore culturale del palazzo, ma anche da quello ideale, per il suo valore aggiuntivo di concreto e visibile presidio delle istituzioni democratiche.

Sarà utile affrontare l'esame iconografico per settori omogenei, sulla base della storia edilizia del palazzo nelle diverse fasi costruttive.

Le numerose vedute di Roma delle quali si dispone descrivono la città nei suoi molteplici aspetti raccontando il dialogo tra le diverse parti, fra architetture monumentali, vestigia dell'antichità e contesti popolari; permettono così una lettura globale dei singoli monumenti ma anche del loro inserimento nel contesto urbano, quanto mai complesso e stratificato.

Quando Papa Innocenzo X Pamphili commissionò a Gian Lorenzo Bernini il palazzo per donarlo ai Ludovisi, il tessuto urbano dell'area aveva per lo più misure modeste, la toponomastica era ancora medievale e la posizione, seppur vicina, comunque defilata rispetto al corso.

Il progetto berniniano, sebbene realizzato solo in piccola parte, ebbe un enorme impatto per la maestà dell'architettura inserita in una strada stretta e per la straordinaria inventiva di un prospetto reso estremamente dinamico da un allineamento movimentato. Questa ragione, insieme naturalmente al peso della committenza e della firma, determinarono la diffusa fortuna iconografica dell'edificio.

All'allievo e collaboratore di Bernini, Mattia De Rossi, è attribuita seppur con qualche dissenso<sup>1</sup> la paternità di una luminosa tela, proveniente dalla collezione Doria-Pamphili a Roma e ora proprietà della Camera dei deputati, che ha come soggetto il palazzo Ludovisi a Montecitorio.

Il quadro, per la presenza dell'arme del pontefice databile anteriormente al 1655, anno della morte di Innocenzo X, descrive con estrema precisione il progetto berniniano illustrando tutte le caratteristiche strutturali e ornamentali della residenza patrizia.

Mattia De Rossi dipinge la proposta architettonica del maestro in modo quasi dascalico: un palazzo a polittico retroflesso con la parte centrale sporgente in avanti e prevalente sulle ali, evidenziata da un portale con il balcone sostenuto da due cariatidi erculee<sup>2</sup>.

La facciata si offre in modo programmaticamente frontale allo spettatore, eliminando quella visione tangenziale, in una strada stretta e curva, determinante nella concezione berniniana di un prospetto a cinque quinte.



Quando Innocenzo X morì, la fabbrica rimase incompiuta. L'unica parte dell'edificio arrivata "a copertura" era la cantonata su via dell'Impresa, cioè dal lato di piazza Colonna: un angolo di grande suggestione per la presenza e l'emergere della roccia, ossia di un elemento naturalistico attraverso il quale Bernini rincorreva quella *maraviglia* capace di suscitare sensazioni di imprevedibile e piacevole stupore.

Il fascino dell'inventiva barocca nell'incompiuto ludovisiano e il progetto di un'unica grande piazza hanno contribuito alla vastità della produzione d'immagini con Montecitorio visto di scorcio insieme a piazza Colonna.

Così è nell'accurata veduta di Lievin Cruyl<sup>3</sup> del Cleveland Museum of Art, che descrive piazza Colonna con il cantiere del palazzo Ludovisi a Montecitorio documentando il livello di edificazione raggiunto e mostrando la lesena d'angolo e una finestra del pianterreno con l'insero roccioso già messe in opera.

Anche la dettagliata incisione di Giovan Battista Falda<sup>4</sup>, dal titolo *Piazza Colonna sulla via del Corso spianata et ampliata da N. Sig. Papa Alessandro VII*, illustra come si presentava il cantiere interrotto di palazzo Ludovisi con la muratura innalzata fino al tetto e le finestre rimaste prive di modanature.

Nonostante il soggetto e la prospettiva si ripetano in moltissime immagini, la sensibilità culturale degli autori induce a notevoli differenze: in un'incisione della fine del Seicento, Pierre Aveline il Vecchio<sup>5</sup> ricerca un tono celebrativo più alto completando le cornici delle finestre dei piani superiori di palazzo Ludovisi e trasformando le semplici case davanti alla colonna Antonina in costruzioni di maggiore dignità architettonica.

È naturale leggere nella persistente inquadratura globale di Montecitorio e palazzo Chigi una sorte comune che, sin dalla metà del Seicento, lega questi luoghi a una continuità unitaria di rappresentazioni che dopo il 1870 alimenteranno una

A PAGINA 40  
GIOVANNI PAOLO  
PANNINI, *VEDUTE  
DI ROMA MODERNA  
(PART.)*, 1757.  
NEW YORK,  
THE METROPOLITAN  
MUSEUM OF ART.

A FIANCO  
SCORCIO DEL PALAZZO  
MONTECITORIO,  
SEDE DELLA CAMERA  
DEI DEPUTATI,  
1890 CIRCA.

SOPRA  
CARLO FONTANA,  
*MEDAGLIA  
CHE RAPPRESENTA  
LA CURIA  
NON EFFETTUATA  
IN TAL MODO  
PER LE SUD.E CAUSE*  
(DALL'ALBUM  
DELLA COLLEZIONE  
PIGNATELLI,  
OGGI DISPERSO).



nuova più specifica simbologia politica.

Il momento più alto della fortuna iconografica di Montecitorio è quello dell'intervento di Carlo Fontana, quando l'incompiuto palazzo berniniano fu adattato dal progettista ticinese a Gran Curia per volontà di Papa Innocenzo XII Pignatelli.

Il progetto di Fontana ebbe una prima versione, molto ambiziosa, che conosciamo grazie a un disegno autografo il quale rappresenta il verso di una medaglia commemorativa della Curia Innocenziana: nell'immagine è illustrata la grande piazza a esedra antistante il palazzo, pensata e poi cancellata a motivo dei tagli operati dal pontefice nei previsti finanziamenti.

Il disegno apparteneva a un album della collezione del principe Diego Pignatelli, oggi disperso, ma giunto a noi attraverso la preziosa pubblicazione di Piero Miciattelli che nel 1909 riprodusse a stampa le tavole disegnate a penna e ad acquerello dall'architetto<sup>6</sup>.

In un altro disegno, pur esso autografo, appartenente al Codice Windsor<sup>7</sup> mancano ancora la sistemazione definitiva del balcone e del portale come anche il campanile e l'orologio. Inoltre la piazza risulta concepita con due balaustre e due scalinate per sistemare il dislivello del terreno; in definitiva un prospetto di equilibrio classico e di grande chiarezza compositiva innestato sull'inventiva barocca berniniana.

Fontana, da studioso dell'antico, cerca di sostenere il suo progetto sottolineando il valore di continuità dell'area di Montecitorio con un *Discorso sopra l'antico Monte Citorio* in cui ricostruisce idealmente la zona del Campo Marzio<sup>8</sup>.

Conosciamo il progetto di Fontana, nella forma poi realizzata, da una serie di stampe del suo allievo Alessandro Specchi il quale aiuta la comprensione dell'osservatore sia con la pulizia del tratto sia con titoli e didascalie molto descrittivi: *Prospetto del Palazzo della Gran Curia Innocenziana per residenza de Tribunali fatto erigere nuovamente nel Monte Citorio dalla Santità di N. Sig.re Innocenzo XII*, e seguito dalla didascalia che spiega la fondazione berniniana e gli interventi successivi, oppure *Prospetto e Veduta del Palazzo della Curia Romana per residenza de*

GIOVAN BATTISTA  
FALDA, *PIAZZA  
COLONNA SULLA  
VIA DEL CORSO  
SPIANATA ET AMPLIATA  
DA N. SIG. PAPA  
ALESSANDRO VII.*  
ROMA, GABINETTO  
COMUNALE  
DELLE STAMPE.

ANTOINE JEAN-  
BAPTISTE THOMAS,  
*IL COCOMERARO  
IN PIAZZA COLONNA,*  
1823. ROMA,  
GABINETTO COMUNALE  
DELLE STAMPE.

ALLE PAGINE 46-47  
*PIAZZA COLONNA  
IN UNA FOTOGRAFIA  
DELLE EDIZIONI BROGI,*  
1900 CIRCA.

*Tribunali nuovamente fabricato sul Monte Citorio*, seguiti dai numeri con i nomi dei monumenti disegnati.

Queste stampe illustrano con chiarezza le modifiche principali introdotte rispetto ai disegni del Bernini, l'ingresso principale articolato in tre accessi (evocativo dell'arco di trionfo) e il fastigio su cui s'innalza la cella campanaria; inoltre documentano il tentativo di risolvere la sistemazione urbanistica della piazza allungandola in modo tale che il palazzo Montecitorio e palazzo Chigi si affacciassero su uno spazio unico.

L'idea, che trovò il consenso pontificio, si legava all'intenzione berniniana di una sola grande piazza ornata dalla colonna Aureliana e da quella Traiana svettanti innanzi ai due palazzi per definire lo spazio e alludere così alla leggenda delle colonne d'Ercole, al mito dell'eroe tanto caro all'artista.

Il passaggio da dimora privata a edificio pubblico garante di Giustizia e Carità, ideali raffigurati significativamente in tondi posti ai lati del portale, promuove non solo una gran quantità di immagini ma ne determina in molti casi anche il valore qualitativo, come nel caso delle opere di Giovan Battista Piranesi<sup>9</sup>.

Il legame tra la nuova funzione pubblica dell'edificio e il prestigio datole dall'antichità è affermato in una celebre acquaforte del 1760 intitolata *Veduta della Gran Curia Innocenziana edificata sulle rovine dell'Anfiteatro di Statilio Tauro, che formano l'odierno Monte Citorio*.

L'artista contestualizza l'edificio della Curia nel centro di Roma antica valutando l'autenticità e la funzionalità, anche estetica, dell'architettura in rapporto alla capacità di esprimere un'etica primaria, quella del bene pubblico.

La stampa è una sorta di "scena per angolo"<sup>10</sup>, una visione di scorcio tale da consen-





tire all'osservatore una perfetta lettura delle strutture architettoniche e dei misurati ornati dell'edificio e, allo stesso tempo, di vedere anche palazzo Chigi e piazza Colonna presenti, sebbene resi piccoli non solo per la distanza prospettica ma anche perché subalterni alla maestà della Curia, spettacolare emblema di Giustizia.

L'artista veneto non rinuncia a documentare anche la vita cittadina del tempo inserendo nello spazio antistante il palazzo una folla variegata di persone, nobili e popolani, intenti alle loro normali attività giornaliere.

In una bellissima stampa della seconda metà del Settecento anche il talentuoso Giuseppe Vasi si confronta con Montecitorio, scegliendo di rappresentarlo secondo il modello arcaico, quello in cui il palazzo viene osservato nella sua interezza, con una veduta frontale, così come aveva fatto Mattia De Rossi.

Nella stampa, la facciata della Curia Innocenziana affiancata da quinte architettoniche compatte si anima per il valore tridimensionale che la maestria dell'incisore sa rendere, facendo sentire l'osservatore come situato nella piazza tra le persone e le carrozze, sotto un cielo dall'intenso chiaroscuro.

Dal 1743 il balcone del palazzo Montecitorio è il luogo ufficiale dell'estrazione dei numeri della lotteria"; questo avvenimento offre ai vedutisti molte occasioni per descrivere vivaci scene popolari nelle quali l'edificio diventa uno sfondo per racconti di vita e non più soggetto principale della rappresentazione.

Un bell'esempio di ciò è la tela dipinta da Giovanni Paolo Pannini, *La lotteria in piazza Montecitorio* conservata alla National Gallery di Londra.

Il dipinto, poco conosciuto nella letteratura del grande vedutista, mostra Montecitorio con il balcone coperto da un tendone, al di sotto del quale avviene la pubblica lettura dei numeri ma è il pubblico, fremente in attesa dell'estrazione, il vero protagonista del quadro.

Stendhal scrisse una vivida controparte letteraria alla tela di Pannini concentrandosi sulle espressioni dei possessori dei biglietti e affermando che le persone sono più interessanti del palazzo per le sfumature delle passioni che si dipingono velocemente sui volti<sup>12</sup> e che spingono ciascun individuo a comportamenti diversi.



PIERRE AVELINE,  
VUE ET PERSPECTIVE  
DE LA COLONNE  
D'ANTONIN LE PIEUX  
EMPEREUR.

PHILIPPE BENOIST,  
PIAZZA COLONNA  
AL CORSO. ROMA,  
GABINETTO COMUNALE  
DELLE STAMPE.



Nel quadro, il basamento di marmo bianco che proietta ombra sul lato destro del palazzo è la base della colonna di Antonino Pio, rimossa per far posto all'obelisco egizio e oggi conservata nel cortile della Pigna in Vaticano. Dopo essere stata scavata nel 1705 e sistemata temporaneamente in un angolo della piazza, rimase in tale posizione fino al collocamento nel centro, avvenuto nel 1763 per intervento di Ferdinando Fuga, che aveva ricevuto il compito di risolvere la questione da Papa Benedetto XIV Lambertini. Tale base monumentale divenne un tema per alcune immagini autonome ma pur sempre connesse a Montecitorio: fra queste un preciso rilievo topografico di Piranesi illustra i movimenti che la colonna e il piedistallo subirono nel tempo.

La creazione di Pannini nella tela londinese è logica ma non del tutto aderente alla realtà: dietro il palazzo Montecitorio, sulla destra, è palazzo Chigi e di fronte la colonna di Marco Aurelio. È piuttosto improbabile che l'artista potesse vederla da dove disegnava, ma questa forzatura artistica potrebbe essere letta come un richiamo sentimentale ai piani di Bernini e Fontana intesi a creare un legame tra i due palazzi definendo un'unica maestosa piazza.

La scelta di rappresentare la scena della lotteria non stupisce nella produzione di Pannini perché soggetto perfetto per quella "pittura di genere" di cui il piacentino fu talento insuperato. Molti altri artisti comunque usarono Montecitorio come quinta per rappresentazioni di realtà contemporanea, come un luogo della città senza alcun riferimento iconologico o simbolico.

Brillante è l'esempio dell'ottocentesca stampa *Il cocomeraro in piazza Colonna* di



JOHN MERIGOT,  
PIAZZA COLONNA,  
TEMPO DI CARNEVALE,  
1797.





Antoine Jean-Baptiste Thomas<sup>3</sup>, nella quale tutti i monumenti sono al servizio del realismo di una quotidianità rappresentata con naturalistica evidenza: i cocomeri tagliati ed esposti per la vendita, gli avventori che li mangiano attenti a non sporcarsi, signori e popolani uniti dallo stesso gesto.

Un'altra importante occasione per rappresentazioni popolari nel centro monumentale di Roma la offriva il Carnevale, un momento di grande allegria da vivere per le strade, come mostra la stampa di John Merigot *Piazza Colonna, tempo di Carnevale* di fine Settecento: in primo piano una folla in maschera descritta con precisione festeggia sotto gli occhi dei signori affacciati al balcone di palazzo Chigi.

Giovanni Paolo Pannini cita Montecitorio non solo come sfondo per le scene legate alla lotteria, ma dimostra di riconoscere alla costruzione anche grandi qualità architettoniche, dal momento che la seleziona per inserirla in due versioni di *Vedute di Roma moderna*<sup>4</sup>. Ciò sta a significare che Montecitorio non solo ricorre nell'immaginario vedutistico del pittore ma era da lui considerato uno dei luoghi in cui la nuova città raggiungeva i risultati più alti. Nella tela, il piccolo quadro con Montecitorio è "appeso" sulla parete di destra e il palazzo è posizionato secondo una diagonale maggiore di quella reale, forse in risposta alle ardite vedute di scorcio di Piranesi che tanta diffusione avevano avuto.

Dopo il 1870 la tradizione vedutistica termina inevitabilmente in virtù di un significato diverso acquisito dall'edificio, ma la storia del palazzo continua a essere raccontata in immagini di altro tipo, attraverso le moderne tecniche fotografiche<sup>5</sup>.

La presenza autorevole di Montecitorio è registrata in alcune eleganti fotografie datate tra la fine dell'Ottocento e gli anni venti del Novecento, di proprietà dell'Archivio Alinari<sup>6</sup>: sono immagini molto interessanti non solo per il suggestivo bianco e nero che le contraddistingue ma anche per le didascalie che le accompagnano.

GIOVANNI PAOLO  
PANNINI, *VEDUTE  
DI ROMA MODERNA*,  
1757. BOSTON,  
MUSEUM OF FINE  
ARTS.

PALAZZO  
MONTECITORIO  
IN UNA FOTOGRAFIA  
DELLE EDIZIONI BROGI,  
1900 CIRCA.

La foto delle Edizioni Brogi mostra l'edificio ripreso dall'angolo sinistro e descritto come "incominciato dal Bernini e compiuto da Carlo Fontana"; in estrema sintesi i momenti costruttivi del palazzo sottolineano una foto che guida l'occhio dell'osservatore sulle cinque quinte berniniane secondo una visione di scorcio evocativa di quella originaria.

La volontà di documentare la peculiarità del prospetto, il dinamismo dell'invenzione barocca della facciata si vedono anche nella foto dell'Archivio Alinari in cui la ripresa è stata fatta dall'angolo destro e l'architettura indicata come "Palazzo Innocenziano o di Montecitorio ora Camera dei deputati (Bernini e Fontana)"<sup>7</sup>.

Colpisce in queste fotografie l'intento critico di voler mostrare il valore progettuale della costruzione e non solo la veste civile di Montecitorio, la sua funzione pubblica, scegliendo di proporlo secondo visioni laterali che sollecitano in chi guarda un atteggiamento culturale più attento e curioso.

A sostegno di questa interpretazione altre foto Alinari mostrano il particolare del centro della facciata e dell'ingresso confermando così un interesse che va oltre la pura speculazione estetica del vedutista e che rimanda alla nobiltà antica del palazzo.

Nel repertorio Alinari continua anche la tradizione di uno dei motivi principali della documentazione grafica più antica, quella della prospettiva diagonale di piazza Colonna, di cui la cantonata del palazzo Montecitorio rappresentava un elemento basilare: la foto della collezione Brogi testimonia la forza di un'immagine rappresentata innumerevoli volte e il potere di una iconografia che contribuì con lo sviluppo urbanistico di Roma Capitale a determinare un punto nodale della città.





GIOVANNI PAOLO  
PANNINI,  
*LA LOTTERIA IN PIAZZA  
MONTECITORIO*,  
1743-1744. LONDRA,  
THE NATIONAL  
GALLERY.

A PAGINA 59  
PARTICOLARE  
DELLA FACCIATA  
DI PALAZZO  
MONTECITORIO  
CON L'OBELISCO  
ANTISTANTE,  
1920-1930 CIRCA.

Questa analisi della fortuna iconografica di Montecitorio, condotta attraverso una scelta di immagini tra le moltissime prodotte, ha voluto sottolineare i tanti significati che lo storico palazzo ha ricoperto e ricopre; esso è diventato parte inscindibile del paesaggio urbano, naturale e familiare per i romani prima e per gli italiani poi, un'icona comprensibile proprio attraverso lo studio delle rappresentazioni del passato necessarie per quella lettura critica dell'antico che è forse una delle più affidabili garanzie per la conoscenza del presente.

<sup>1</sup> La giovane età di Mattia De Rossi, allora diciottenne, secondo alcuni studiosi non è compatibile con la maturità della pittura.

<sup>2</sup> Due statue a tutto tondo compariranno anche ai lati degli ingressi principali di uno dei progetti di Gian Lorenzo Bernini per il Louvre.

<sup>3</sup> Lievin Cruyl (Gand, 1640-1720) fu autore tra il 1664 e il 1666 di numerose vedute di Roma.

<sup>4</sup> Falda ebbe nella seconda metà del Seicento un grande successo con disegni e stampe delle architetture monumentali di Roma.

<sup>5</sup> Pierre Aveline il Vecchio (Parigi, 1656-1722) fu il capostipite di una famiglia di mercanti d'arte e artisti.

<sup>6</sup> P. Misciattelli, *Disegni originali di Carlo Fontana per la Curia di Montecitorio*, Lazzari, Siena 1909.

<sup>7</sup> La presenza dei disegni di Fontana nella collezione del castello di Windsor testimonia il grande successo dell'architetto all'estero.

<sup>8</sup> C. Fontana, *Discorso sopra l'antico Monte Citorio*, Roma 1708. Il discorso è integralmente ristampato da F. Borsi in *Il Palazzo di Montecitorio*, Editalia, Roma 1967, pp. 97-156.

<sup>9</sup> Per l'opera di Piranesi si veda: H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi 1720-1778*, Paris 1918 (rist. 2001; ed. it. a cura di M. Calvesi, A. Monferini, Alfa Editoriale, Bologna 1967).

<sup>10</sup> È molto probabile che Piranesi abbia studiato l'*Architettura civile* di Ferdinando Bibbiena, un trattato del 1711 in cui, tra le molte cose, si parlava dell'efficacia della scena per angolo.

<sup>11</sup> Dopo anni di messa al bando da parte dello Stato Pontificio, la lotteria venne ufficializzata da Papa Clemente XII Corsini nel 1731, in un momento di grande bisogno finanziario, e mantenuta fino al 1870.

<sup>12</sup> Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris 1829, II, pp. 171-172.

<sup>13</sup> Antoine Jean-Baptiste Thomas (Parigi, 1791-1834) fu litografo e pittore.

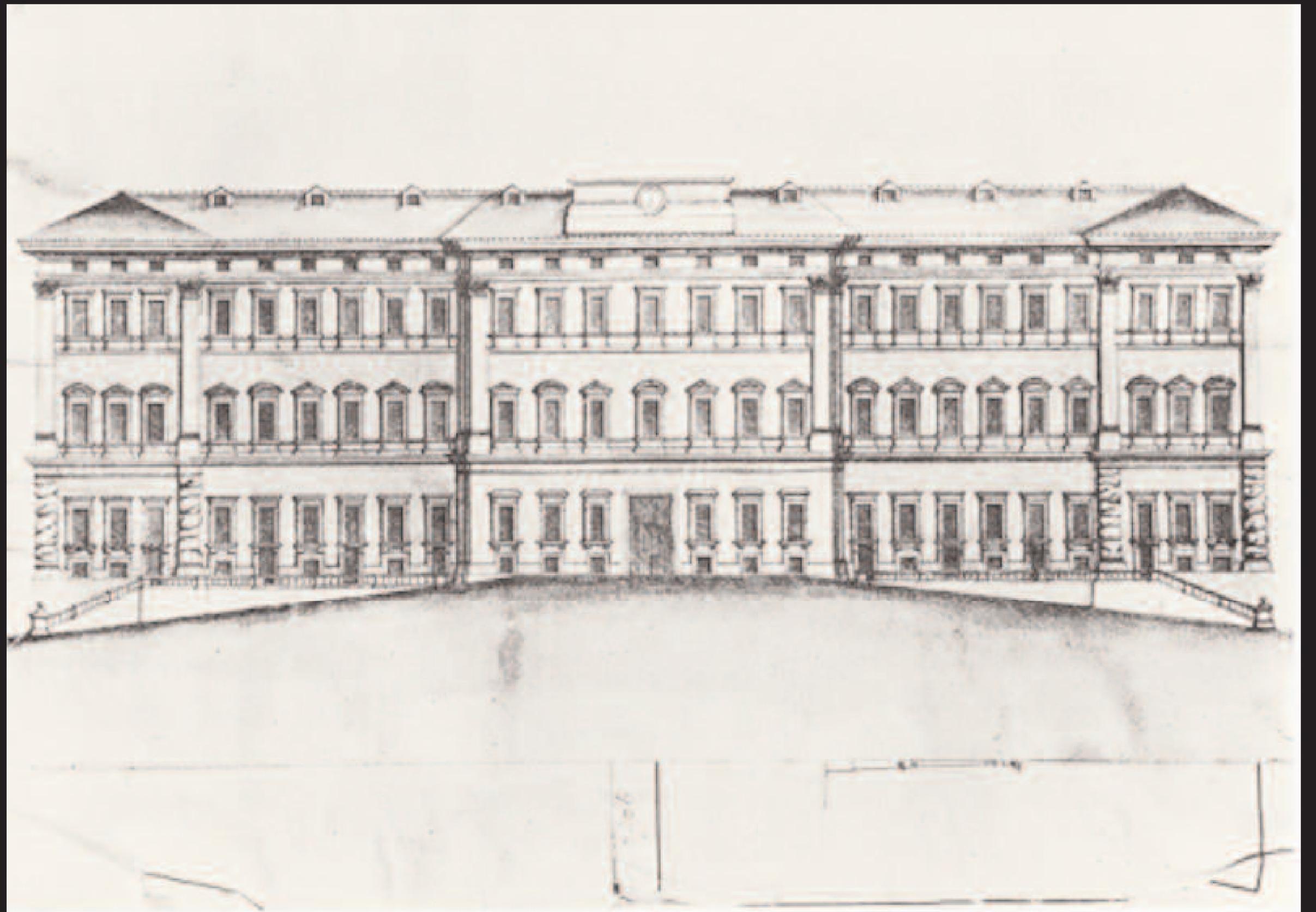
<sup>14</sup> Le *Vedute di Roma antica* e *Vedute di Roma moderna* furono commissionate nel 1756 a Pannini dal duca di Choiseul, ambasciatore francese presso Benedetto XIV Lambertini. Pannini costruì le sue *Vedute di Roma* sull'antico tema del *regnum et sacerdotium*, facendo vincere l'ipotetica competizione dalla Roma moderna, la Roma cristiana.

<sup>15</sup> Trattando delle rappresentazioni moderne del palazzo Montecitorio sembra opportuno citare due filoni di immagini che, pur esulando dalla presente trattazione, certamente descrivono il palazzo ai nostri giorni. Il primo gruppo riguarda i tanti filmati, dell'Istituto Luce, che documentano l'arrivo del Presidente della Repubblica in visita alla Camera dei deputati mentre il secondo filone riguarda le numerosissime riprese televisive realizzate dai telegiornali.

<sup>16</sup> Nell'Archivio Alinari sono confluite nel tempo collezioni fotografiche di archivi diversi come il materiale delle Edizioni Brogi di cui fanno parte due delle immagini citate nel testo.

<sup>17</sup> L'accostamento dei due architetti così proposto sembra voler ricomporre lo iato tra le due fasi costruttive.





CARLO FONTANA,  
PROGETTO AUTOGRAFO  
PER IL PROSPETTO  
DELLA CURIA, 1694.  
CASTELLO  
DI WINDSOR,  
SALA DELLE STAMPE.

## IL RESTAURO DELLA FACCIATA PRINCIPALE

Giovanni Carbonara



### *Premessa*

I lavori di restauro che qui si presentano hanno interessato esclusivamente il fronte principale, quello su piazza, e un breve tratto dei due risvolti laterali, su via dell'Impresa e su via della Missione. Si tratta della parte più antica e pregiata dell'edificio, delineata, secondo un progetto iniziale di grandiosa residenza per la famiglia Ludovisi, da Gian Lorenzo Bernini intorno alla metà del Seicento, poi modificata con grande maestria, a partire dal 1694, dall'architetto Carlo Fontana, il quale aveva ricevuto dal pontefice Innocenzo XII Pignatelli l'incarico di trasformare il palazzo nobiliare, rimasto incompiuto, in sede dei Tribunali Apostolici (Curia Innocenziana). Da qui un ripensamento generale sia architettonico sia urbanistico, con diverse nuove idee elaborate, sempre dal Fontana, anche per la sistemazione della piazza antistante dove, circa un secolo dopo, fu sistemato l'antico obelisco proveniente da Eliopoli, tuttora visibile.

I menzionati restauri sono stati compiuti in tempi relativamente brevi, grazie anche agli imponenti ed estesi ponteggi, e hanno comportato numerosi tipi d'intervento, da quelli di bonifica e adeguamento impiantistico a quelli di pulitura, consolidamento e protezione di stucchi, intonaci, marmi, travertini e mattoni.

Il risultato dei lavori ha certamente influito sull'immagine del grandioso prospetto, variandone delicatamente il colorito e sottolineando efficacemente la verticalità impressa dal Fontana alla parte centrale della facciata, giocata sapientemente sull'ambiguità rispetto all'originaria orizzontalità berniniana, a sua volta dipendente da un contesto urbano diverso e privo della piazza, che costringeva quindi a una vista non frontale ma di scorcio.

Gli esiti del restauro sono, a nostro parere, molto positivi e tale convinzione trova un riscontro difficilmente erraneo: la circostanza che il fronte principale d'un edificio così importante e rappresentativo, il quale compare quasi tutte le sere nelle case degli italiani grazie ai resoconti politici e parlamentari dei telegiornali, non abbia suscitato alcuna critica né polemiche ma sia, per così dire, passato inosservato, quasi si fosse trattato d'una semplice, ordinaria manutenzione. Questo non è affatto un punto di demerito ma, al contrario, nell'ambito del restauro costituisce un dato positivo, proprio come se, nonostante l'impegnativo intervento condotto, nulla fosse cambiato e fosse rimasta intatta l'identità figurativa e fisica del monumento. Ma di lavoro ne è stato compiuto molto, non senza fatica né senza difficoltà nell'orientare le scelte di progetto e di cantiere. Il fatto è che le novità introdotte, in primo luogo in termini di colorito generale della facciata ma anche di cromatismi localizzati, di finiture superficiali, di trasparenze ricercate con un sapiente uso di velature alla calce, d'indispensabili adeguamenti impiantistici e via dicendo, non si ostentano sfacciatamente ma si palesano a un'osservazione appena più attenta. Il prospetto appare garbatamente pulito e soprattutto risanato, riordinato nella sua "grammatica" architettonica, vale a dire nella relazione tanto fra ordini, fondi ed elementi decorativi, quanto fra basamento lapideo, successione dei piani perlopiù in mattoni, finti mattoni e stucco, e parti sommitali intonacate; pulito e risanato come il volto di un vecchio che sia stato amorevolmente lavato e, se del caso, curato, ma non sottoposto a un violento e umiliante lifting. L'edificio, insomma, è sempre se stesso, antico e nuovo insieme.

*Il trattamento delle superfici come problema di restauro*

Si deve alla grande letteratura, soprattutto di lingua francese, da Victor Hugo ad Anatole France, da Marcel Proust a Marguerite Yourcenar, l'invito a riflettere sul valore dei segni impressi dal tempo sulle opere dell'uomo, sui pregi dell'antichità stessa dei materiali.

La Yourcenar parla espressamente di "modificazioni ... sublimi" che alla "bellezza come l'ha voluta un cervello umano, un'epoca, una particolare forma di società aggiungono una bellezza involontaria, associata ai casi della storia, dovuta agli effetti delle cause naturali e del tempo". In altre parole ella, con straordinaria finezza evocativa, induce a riflettere sui problemi di conservazione e d'apprezzamento estetico delle superfici delle opere d'arte figurative, sul significato delle patine, sulla complessa storicità assunta dai manufatti in ragione del trascorrere del tempo, che ne ha segnato "per sempre il corpo". Ancora, dimostra efficacemente l'attuale capacità (sicura eredità romantica e dello storicismo ottocentesco, ma documentata anche in antico) d'apprezzare il "frammento" in quanto tale e nei valori estetici aggiuntivi apportati, nel corso dei secoli, dalla natura e, in certi casi, dall'uomo.

Tutto ciò aiuta a comprendere quali valori, anche su semplici, corrose, vecchie superfici sia possibile riconoscere, solo che si possenga la necessaria sensibilità; come, proprio sulle superfici esposte alla vista e non all'interno della materia antica o nella sua realtà strutturale, si registri l'accumulo dei valori figurativi e dei significati acquisiti. Qualcosa di molto diverso dall'arida e positiva considerazione delle stesse superfici come "pelle" protettiva o mero "luogo" sul quale si concentrano gli scambi con l'ambiente esterno e i fattori di deterioramento.



A PAGINA 62  
PARTICOLARE  
DELLE FINITURE  
DEI DIVERSI MATERIALI  
DOPO IL RESTAURO.

SOPRA  
IL PALAZZO  
IN UNA FOTO  
DEL XX SECOLO.

Le superfici sono e restano senza alcun dubbio anche "luoghi di degrado", anzi del degrado più virulento e impetuoso (quando solo si pensi ai fenomeni d'inquinamento atmosferico) ma non si può per questo dimenticare, come spesso avviene, che si tratta anche di luoghi di testimonianza storica<sup>2</sup> e di luoghi, se non più artistici – a causa della gravità dei danni subiti – comunque estetici, per quei valori pittorreschi e figurativi acquisiti, che riassumiamo sotto il nome di "patine", frutto pur sempre dell'azione del tempo.

Soltanto entro questa pluralità di riferimenti potrà essere correttamente affrontata la questione del restauro e della conservazione delle superfici architettoniche, riconducendola a quella più generale del restauro delle opere nella loro integrità, senza indebite parzializzazioni o riduzionismi, e senza appiattimenti sui soli problemi di "pelle" che, a ben guardare, tali non potranno mai essere.

Cambiando ora genere di richiami letterari, si consideri quanto scrive un autorevole studioso come Hans Peter Autenrieth sul tema. In Europa "non sono pochi gli edifici storici che si presentano oggi con una ricchezza di colori ricostruita o 'in ba-

se a come è stata trovata' oppure 'a come avrebbe potuto essere stata' o, in altri casi, addirittura secondo una specie di allegra Pop Art del centro storico di libera invenzione"; anche in Italia, nazione per certi versi esente, fino a qualche tempo fa, dal fenomeno, si nota il diffondersi di "un 'movimento del colore' in piena regola" la cui "spinta non è partita dagli studiosi di storia dell'arte, bensì dal crescente interesse in tutti i paesi d'Europa per il risanamento dei vecchi centri storici, unitamente a un'intensa ricerca tecnologica, risultata in certo modo autotrascinante"<sup>3</sup>. Confrontando queste parole con quelle della Yourcenar si prova l'immediata sensazione del drammatico scadimento culturale che segna il passaggio dalla trattazione delle antiche sculture e, più in generale, delle "opere d'arte", ai monumenti e ai cen-



LA FACCIATA  
DEL PALAZZO DOPO  
IL RESTAURO DEGLI  
ANNI OTTANTA CURATO  
DA FRANCO BORSI.

L'EVIDENTE DEGRADO  
DELLA FACCIATA  
NEL 2003, PRIMA  
DELL'ULTIMO  
RESTAURO.

ALLE PAGINE 68-69  
PARTICOLARE  
DI ALCUNE SUPERFICI  
RESTAURATE:  
IN MATTONI, INTONACO,  
TRAVERTINO  
E "COLOR TRAVERTINO".

tri storici, cui non è riconosciuta la serietà che l'architettura, per i valori di cui è portatrice, meriterebbe. Ciò per le più diverse ragioni, non ultime quelle economiche, quelle tecnologiche "autotrascinanti" citate da Autenrieth e quelle delineate dall'inquietante apparire, sullo sfondo, d'un approccio distorto e semplicistico al problema del "risanamento" o meglio del "recupero" dei centri storici.

Al giusto rispetto per le antiche testimonianze sembra che, trattando d'architettura, sia lecito sostituire la convinzione d'uno status di permanente minorità culturale, rafforzato dal sussistere, in buona o in cattiva fede, dopo decenni di riflessione in proposito, d'una duplice valutazione che ancora vuol distinguere, nei centri storici, fra architettura minore e maggiore, o monumentale, con susseguenti diverse





procedure d'intervento (appunto, le pratiche "urbanistiche" di recupero e risanamento contrapposte a quelle, di matrice critica e storico-tecnica, del restauro).

Ogni riduzione o semplificazione in questo campo non può che essere foriera di negative conseguenze per le sorti del patrimonio monumentale.

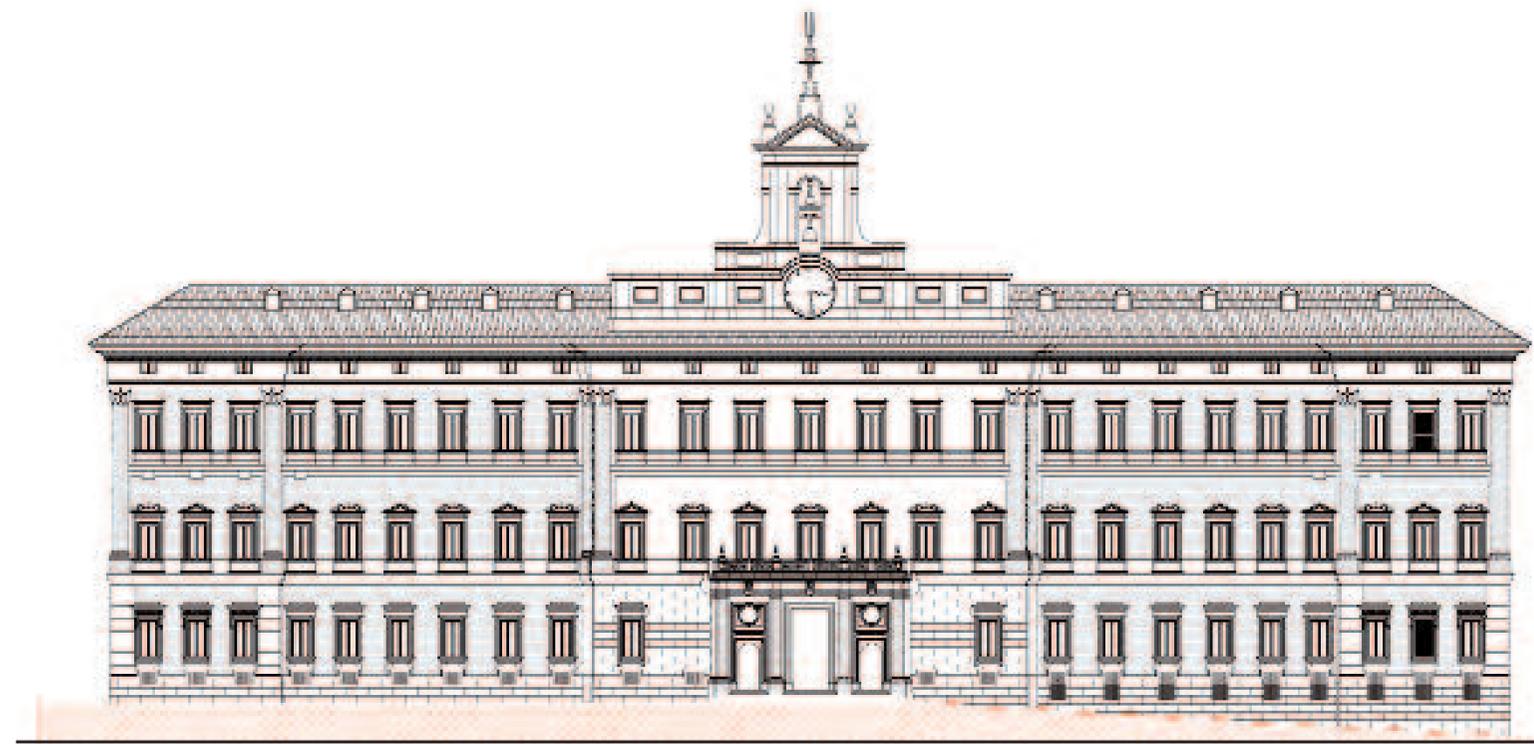
Già qualche decennio fa, Ernst Gombrich (1991) si era espresso contro "l'esaltazione del cambiamento" e del valore di novità opposto a ogni "traccia dell'antico", che costituisce il "magico segreto delle vecchie città", non invenzione "di pochi nostalgici esteti", né mera ipotesi "romantica o reazionaria", ma realtà criticamente, psicologicamente e statisticamente dimostrabile. Richiamandosi anche al pensiero di Karl Popper, egli vi riconosceva il segno di una "crescita organica ... lenta e non pianificata", frutto di natura e cultura; in sostanza un insieme di "qualità difficili da imitare con una pianificazione intenzionale", di tipo urbanistico appunto.

Contro il rischio, concretissimo, di abusi aveva preso contemporaneamente posizione Paul Philippot, per lungo tempo direttore dell'ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) di Roma, sostenendo la necessità culturale ed etica di conservare gelosamente l'immagine, ormai storica, della città premoderna, quella configuratasi, anche cromaticamente, fra il XIX e gli inizi del XX secolo, senza impossibili salti all'indietro<sup>4</sup>.

Tuttavia ormai da qualche anno, con crescente disinvoltura, si progetta e si realizza il "restauro" delle facciate di edifici storico-artistici secondo una moda che, muovendo da alcune intelligenti sperimentazioni, s'è trasformata in una costante prassi di rinnovamento, "rinfrescamento" e ripristino, anche per un gran battage pubblicitario, sovente sostenuto ed esaltato dai mass media e da presunti esperti in materia, che le si è fatto intorno. A ciò si aggiunga che il cattivo esempio rappresentato da molti grossolani interventi, anche curati dalla mano pubblica, ha un effetto quanto mai diseducativo e tende a forme d'imitazione ulteriormente degradate, con esiti negativi che si estendono fino ai più semplici condomini, sì da influenzare l'immagine urbana complessiva. Nel caso di pesanti ripristini il nuovo chiama altro nuovo e l'antico pare sempre più intollerabile; si avvia una reazione a catena dalle conseguenze imprevedibili.

Sempre Paul Philippot ci ricorda che anche il miglior restauro può, al massimo, garantire un sano e soddisfacente "stato attuale della materia antica" ma non potrà mai restituirci, per quanto si voglia, lo "stato antico della materia antica", irreversibilmente modificatosi per ragioni fisico-chimiche e, com'è stato più volte osservato in sede storica e filosofica, inattuabile anche per le mutate condizioni psicologiche, percettive e culturali del tempo presente.

Al contrario, il dovere della manutenzione dei fronti esterni degli edifici storici, cioè, nella maggior parte dei casi, della conservazione o del rinnovamento d'intonaci e coloriture, comporta innanzitutto l'obbligo di considerare tali interventi come vere e proprie operazioni di restauro, poiché si tratta di lavori che comunque incidono sulla consistenza materiale e sulla forma del monumento; ciò per il necessario e diretto riferimento all'odierna concezione delle arti, in cui il restauro si definisce come atto critico, che muove dalla comprensione delle valenze storiche e dalla considerazione dei valori formali dell'oggetto architettonico. Si tratta anche d'interventi che non possono essere considerati restauri del solo "involucro esterno" dell'edificio, cioè soltanto delle superfici visibili dalla strada e designate a costituire



quasi un apparato scenico, ma che invece devono essere riferiti e attribuiti all'intero corpo del fabbricato, il quale è comunque un organismo architettonico che in sé comprende un sistema statico-costruttivo e una struttura d'uso funzionante.

È opportuno a questo punto ricordare che il concetto di "autenticità" comprende ormai tanto la cosiddetta "formulazione originaria" del manufatto in esame quanto i segni su di esso depositati dal tempo trascorso (da cui l'apprezzamento del "valore d'antichità", l'attenzione per le patine ecc.).

Il rinnovamento delle coloriture ha originato una problematica sulla quale la relativa pratica professionale ha recentemente assunto due distinte posizioni. La prima si richiama alla constatazione tecnica che le tinteggiature sono state sempre considerate come una superficie di protezione degli stessi muri, concepita ed eseguita per essere ciclicamente rinnovata e che, pertanto, la pratica del rifare le facciate secondo le vecchie tecnologie e con le stesse coloriture dev'essere considerata lecita e normale, dato che si tratta d'un ripristino legittimo, eseguito attraverso una semplice manutenzione. Ma questa impostazione non può essere accettata sul piano critico: il rifacimento di una tinta non è un fatto meccanico, di passiva e quasi automatica ripetizione, ma un atto che richiede una partecipazione attiva alla ricomposizione dell'oggetto, mentre la nostra epoca, rispetto anche a un recente passato, ha ormai perduto la felice continuità delle operazioni di rinnovamento e la capacità formatrice che alimentava quel ricorrente esercizio; soprattutto non possiede più la facoltà di legarsi spontaneamente e armonicamente all'antico. Oggi, con tale procedimento, si vorrebbe riaprire a freddo un processo creativo che non realizza un restauro, vale a dire un intervento su base critica, ma origina invece un ripristino, il quale per il suo carattere ripetitivo si apparenta alla sostituzione su criterio stilistico e produce in realtà un'aggiunta, la quale storicamente costituisce un falso.

La seconda posizione (che facilmente può coniugarsi alla prima) si fonda a sua volta sopra il riconoscimento del fatto che, attraverso il tempo, l'edificio riceve ripetute, numerose e diverse coloriture, attive nella loro qualità di reintegrazioni croma-

DISEGNO  
DEL PROSPETTO  
DEL PALAZZO.



tiche, operate attraverso periodiche interpretazioni delle tinteggiature precedenti. Poiché questa successione può essere restituita, pur nelle sue progressive alterazioni, mediante l'analisi stratigrafica degli intonaci, individuando ogni strato-colore, le preferenze indicate dall'attività odierna in questo campo sono per il ripristino della coloritura originaria, la prima, in ordine di tempo, che oggi sia possibile identificare. Ma anche questo tipo di rinnovamento, operato con la ripetizione del primo colore, non può essere accettato; è un ripristino filologico e come tale teoreticamente impossibile, dato che sotto il profilo scientifico lo stato originale della materia antica si deve considerare irraggiungibile. Esso è anche improponibile, poiché il rifacimento delle facciate cancella l'accumulazione cromatica stratificata per secoli sulle superfici esterne, sopprimendo le tracce di quello che la nostra coscienza critica considera come un valore storico e figurale. L'errore risiede nel giudicare possibile riavere la forma antica e il suo colore come se il tempo non fosse trascorso, considerando cioè il tempo storico come reversibile.

Inoltre le questioni di restauro relative alle coloriture esterne risultano molto più complesse e difficili quando si proceda a riportare l'oggetto architettonico nella concreta situazione del suo intorno; nessun edificio, infatti, può essere considerato isolatamente, avulso dall'ambiente in cui si trova, ignorandone la collocazione nel con-

SOPRA  
E A PAGINA 75  
IMMAGINI DI CANTIERE  
DURANTE I LAVORI  
DI RESTAURO ESEGUITI  
TRA IL 2005  
E IL 2008.

testo urbano. Le secolari vicende edilizie, con l'autentica spontaneità delle epoche animate da una cultura artistica coerente e compatta, hanno donato al monumento e insieme al suo intorno un armonioso equilibrio storico-formale, che deve essere rispettato e mantenuto. Equilibrio che criticamente risulta definito secondo due relazioni: il rapporto dell'edificio con l'ambiente circostante, esercitato a vista secondo l'osservazione diretta e contemporanea del monumento e dei singoli elementi edilizi del suo intorno; e il rapporto fra lo stesso edificio e il complesso urbano preso nel suo insieme, che è un rapporto mnemonico, fondato sul ricordo visivo e sul richiamo mentale delle immagini, e che con il concorso dell'immaginazione produce una evocazione riassuntiva e sintetica.

Premesso e considerato tutto questo, le linee direttive accettabili per l'intervento sugli esterni intonacati degli edifici storici sono due. La prima, empirica e fondata sull'esperienza e sulla osservazione diretta, riguarda i casi nei quali sia possibile esercitare il massimo rispetto della conservazione, limitando le operazioni al minimo indispensabile e "fermandole prima del giusto": precisamente il caso in cui, essendo conservato il solo intonaco, si decide di lasciarlo com'è, senza rinnovare il colore, per mantenere le tracce del suo passaggio nel tempo; oppure, la circostanza in cui, presenti sia l'intonaco sia la vecchia tinteggiatura, si decida di provvedere soltanto a consolidare e risarcire la stabilità e a fissare il colore esistente.

Il secondo indirizzo di metodo riguarda principalmente i monumenti nei quali risulti comunque indispensabile, per un complesso d'incontestabili motivi culturali ed extraculturali, rinnovare la coloritura di fronti. In questi casi l'intervento non dovrebbe però assumere carattere competitivo o prevaricante rispetto alla figurazione nella quale s'innesta, né risultare imitativo o mimetico nei riguardi dell'immagine architettonica, poiché seguendo tali modi si recherebbe una grave alterazione ai valori storici e artistici del monumento. Pertanto il nuovo colore non dovrebbe ripetere meticolosamente quello originario, o uno fra gli altri che lo hanno seguito, dato che esso non si colloca in sostituzione dell'una o dell'altra tinta; il suo inserimento non è rivolto a riempire il vuoto cromatico registrato sull'intonaco, ma a costituire un'aggiunta "critica", cioè l'unico apporto che l'odierna cultura storico-artistica può legittimamente recare alla soluzione del problema. Si tratta perciò d'un intervento che non è fondato sopra una scelta di gusto o "filologica", ma che è invece il risultato di un'analisi, d'un giudizio e d'una valutazione storica, proprio perché il restauro è un'ipotesi critica, non una creazione sovrapposta o integrativa dell'opera architettonica<sup>5</sup>.

Ciò è proprio quanto si è inteso fare nel restauro del fronte principale del palazzo Montecitorio il quale, prima dell'ultimo intervento, si presentava in una condizione non certo disastrosa ma, piuttosto, fortemente segnata dai lavori condotti una trentina d'anni fa e da altri, più pesanti e invasivi, risalenti agli anni fra Otto e Novecento. Questi ultimi avevano conferito alla facciata un colore scuro, quasi bruno che aveva nascosto completamente la delicata bicromia tra fondi in mattoni rosati (veri o simulati in intonaco stilato), ordinanze architettoniche (paraste, cornici, fasce ecc.) e parti più nobili in travertino o intonaco color del travertino. Il grandioso prospetto appariva uniforme, monocromo, come attestano alcune fotografie dell'epoca, scuro, pesante, molto diverso da come l'avevano concepito Gian Lorenzo Bernini e Carlo Fontana. Inoltre la coloritura bruna non era stata realizzata, come

di consueto, alla calce e con semplici terre naturali ma con un'impropria tinta probabilmente ai silicati, a base di ossidi di ferro e nero carbone, molto tenace perché arricchita da colla animale o comunque da sostanze organiche (cera, forse ammoniaca). Tinta risultata di assai difficile rimozione, anche solo per effettuare piccoli saggi alla ricerca degli strati di colore sottostanti. Non è stato quindi possibile indagare, come sarebbe stato necessario, le antiche superfici sì da delineare compiutamente la storia cromatica dell'edificio dall'età barocca a oggi.

Ciò anche perché il successivo restauro, quello eseguito a cura dell'architetto Franco Borsi all'inizio degli scorsi anni ottanta, ha comportato più che un'opera di conservazione, resa impossibile proprio dalla coloritura bruna di cui s'è detto, una generale ridefinizione cromatica della facciata, giocata sì sulla bicromia ma, di necessità, non realizzata con quella disponibilità di strumenti analitici, finezza esecutiva e accortezza che oggi, dopo decenni di sperimentazione in materia, si è in grado di assicurare. Mi riferisco alla tonalità e alla texture superficiale dei fondi architettonici, trattati con un rosso-aranciato piuttosto forte, e alle tinte chiare alludenti al travertino, molto più inerti e meno vibranti di quelle oggi realizzate.

L'intera superficie, poi, era stata ricoperta da una preparazione bianca (tecnicamente detta "stabilitura"), predisposta per accogliere le successive mani di tinteggiatura, che aveva ulteriormente contribuito a occultare le poche tracce documentarie superstiti di colore antico.

In ogni modo l'intervento compiuto da Franco Borsi, d'indubbia qualità per i suoi tempi, aveva ridato al monumento la possibilità d'una corretta rilettura della facciata e delle sue articolazioni architettoniche, prima completamente appiattite dalle coloriture otto-novecentesche. In tale occasione furono stesi sulle antiche superfici, oltre alla menzionata stabilitura (non alla calce ma, molto probabilmente, ottenuta con l'impiego di additivi organici), un primer e una serie di velature (rossastre sui fondi), anch'esse non alla calce ma ottenute con legante organico (o ai silicati) e ossidi di ferro. Ossidi prodotti industrialmente che hanno virato ancora di più verso il rosso nel tempo. L'interesse primario e l'urgenza erano comunque di natura conservativa, considerato il pessimo stato dei travertini (in specie del balcone della sala della Lupa), degli stucchi decorativi, della torre campanaria, delle antiche fasciature metalliche, degli infissi, delle stesse superfici sulle quali si potevano osservare estese cadute della stabilitura, di porzioni d'intonaco e vistose tracce d'umidità. Inoltre sono stati rimossi gli intonaci cementizi presenti nella parte centrale della facciata e risanati alcuni localizzati dissesti statici. Con resine epossidiche si è anche consolidato il supporto murario per una profondità minima di almeno 30 cm. L'ultimo intervento, quindi, quello che qui s'illustra, è nato in primo luogo dalla volontà di effettuare una generalizzata opera di revisione e manutenzione delle superfici, di risolvere alcuni problemi tecnici rimasti in sospeso, come quelli dell'impianto parafulmine e d'un più adeguato sistema elettrico di illuminazione (ancora non completamente realizzato), di riconsiderare, per varie ragioni, anche funzionali, il sistema degli infissi e delle persiane, di "ripresentare", infine, nel modo migliore il monumentale prospetto, ponendolo in dialogo con la piazza antistante e con i colori degli edifici che la definiscono.

Valutato lo stato di profonda alterazione cromatica (più che di degrado materiale) in cui si trovava la facciata non si è trattato, in questo caso, d'un restauro mirato es-

senzialmente alla conservazione di superfici antiche e autentiche, del tipo di cui s'è detto in precedenza, ma d'un lavoro piuttosto di "presentazione". Quasi di una presentazione museale, ma effettuata *en plein air*, del monumento in sé e nel suo contesto urbano. Volendo richiamare il principale documento ufficiale in materia di restauro architettonico, la Carta del restauro del Ministero della Pubblica Istruzione del 1972, al suo art. 4, si è trattato della volontà di "conservare e trasmettere al futuro nelle migliori condizioni possibili" il bene ma "facilitandone la lettura", offrendolo al pubblico in una veste tale da consentire di apprezzare al meglio le intenzioni e le geniali soluzioni architettoniche di Gian Lorenzo Bernini e le importanti aggiunte e modifiche di Carlo Fontana, sostanzialmente conservatesi nella loro redazione originale fino agli ultimi anni dell'Ottocento e perdute, o meglio offuscate e nascoste, in seguito.

Tutto ciò grazie a un lavoro d'interpretazione critica molto accurato, mirante a rico-



noscere e suggerire le tonalità cromatiche e la stessa texture delle superfici più adatte allo scopo, e anche a un lavoro tecnico sapientemente guidato dai funzionari dell'amministrazione statale di tutela ed eseguito dall'Associazione temporanea di imprese Picalarga-Cospra, tramite maestranze selezionate e di qualità. Riproposizione critica si è detto e non mero "ripristino" anche se quest'ultimo, come s'è accennato, risulta ben diffuso in molte città europee e italiane, ove sempre più di frequente produce edifici "antichi nuovi di zecca", tanto rinnovati e ringiovaniti da aver perso quasi ogni traccia visibile della loro storicità.

Non molto numerosi, infatti, sono i casi d'interventi adeguati sulle antiche superfici intonacate ma anche lapidee. Fra questi il restauro della facciata, tutta in travertino e marmi, della basilica di San Pietro in Vaticano, condotto in occasione del Grande Giubileo del 2000; in un ambiente diverso e forse più difficile, per la maggiore inquinazione atmosferica, anche l'intervento sulla facciata di Sant'Ignazio o di Sant'Andrea della Valle in Roma. In campo archeologico, quello su architetture marmoree come la colonna Traiana e l'Antonina, l'arco di Costantino, tutti esempi di puliture accurate, fermate al punto giusto e non spinte fino al sacrificio dell'immagine tradizionale "segnata" dal tempo e dalle sue "patine".

Sempre in Roma si ha qualche caso di restauro di facciate intonacate che ben dimostra la rinuncia alle lusinghe del ripristino e della falsificazione retrospettiva. Fra questi, il palazzo Senatorio, nel suo fronte orientale, soprastante il *Tabularium*, e ora anche in quello settentrionale, in gran parte anche in mattoni e conci di tufo, oppure il collegio dei Minimi, sede dell'Istituto Centrale del Restauro, o la chiesetta sconosciuta di Santa Maria in Tempulo lungo la Passeggiata Archeologica.

Tutti lavori molto delicati e resi più ardui dal fatto che il risultato finale doveva essere, per così dire, ogni volta anticipato e "verificato" con continuità già sui ponteggi, a cantiere aperto, cercando di valutare la buona congruenza delle parti di restauro con quelle meno trattate; ciò mentre solo al momento della rimozione delle impalcature s'è potuto vedere, in effetti, l'ottimo esito dei lavori in sé e anche in relazione allo specifico paesaggio urbano circostante.

Nessuna nuova tinteggiatura, per quanto accurata, avrebbe potuto soddisfare, come invece le diligenti opere di restauro e riparazione della materia autentica antica segnata dal tempo, casi singolari e difficili come quelli citati; l'irruzione del nuovo, per quanto "filologicamente" fondato, sarebbe stata intollerabile, come lo è in molti palazzi romani cromaticamente rinnovati, nei quali ha sovente comportato la necessità di una "anticatura" ancora più artificiosa e sbagliata, piuttosto diffusa e visibile fino a qualche tempo fa nella stessa piazza di Spagna.

Le antiche superfici vanno quindi difese come se si trattasse della "superficie di un quadro"; diverse saranno le tecniche d'intervento, uguali i principi e l'attenzione conservativa.

Come non ricordarsi, a questo punto, delle parole di John Ruskin per il quale tutto il risultato architettonico del restauro si gioca nell'ultimo mezzo pollice di materia? Egli scrive inoltre: "Voi potete fare il modello di un edificio come lo potete di un corpo e il vostro modello può rinchiudere la carcassa dei vecchi muri, come pure il vostro corpo può rinchiudere lo scheletro, ma non ne vedo il vantaggio e poco m'importa. Il vecchio edificio è distrutto: lo è più completamente, più inesorabilmente che se fosse crollato in un cumulo di polvere o sprofondato in una massa d'argilla"<sup>6</sup>.

Né diversa appare, in termini concettuali, la fodera colorata in cui viene rinchiusa la carcassa (ridotta a essere tale non dal tempo ma dalle energiche puliture e scorticature che l'applicazione dei nuovi intonaci e delle nuove tinte richiede) d'un edificio ripristinato nelle sue finiture esterne; sola differenza, il fatto che questa fodera è spesso pochi millimetri. Che poi sia una fodera coloristica filologicamente corretta "poco m'importa", perché sempre di copia si tratta e perché la *quantum* d'informazioni che essa propone potrebbe ritrovarsi per intero nella pubblicazione delle indagini preliminari (saggi stratigrafici, sezioni, analisi di vario tipo), nei campioni prelevati e opportunamente custoditi, in accurate restituzioni grafiche o in modelli policromi. Ma ancora di più lo si vorrebbe osservare e studiare *in situ*, se l'oggetto fosse stato amorevolmente risanato, consolidato e conservato in tutta la sua ricchezza storico-documentaria: monumento antico, architettonico o archeologico



IL DEGRADO  
DEL TETTO NEL 2003.

che sia, da rispettare nella totalità dei valori testimoniali ed estetici e da considerare, in primo luogo, quale “oggetto di ricerca scientifica”<sup>7</sup>.

#### *I lavori svolti*

Nell'avviare il recente restauro della fronte principale del palazzo Montecitorio, una prima serie di operazioni, ancora conoscitive, è stata riservata a identificare le stratigrafie cromatiche delle parti tinteggiate (come s'è visto, di tono giallo chiaro e giallo rosato nel Settecento, bruno agli inizi del Novecento, nuovamente giallo chiaro e giallo rosato alla fine del Novecento) e, parallelamente, a definire lo stato di conservazione delle superfici. Tale definizione è stata, in prima istanza, di tipo puramente descrittivo, realizzata con fotografie, disegni e col sussidio di simbologie rappresentative delle varie manifestazioni di degrado. Si è poi passati a individuare la natura dei materiali di superficie mediante semplici osservazioni visive e, quando necessario, ricerche bibliografiche e d'archivio o analisi chimiche o petrografiche più approfondite. Quindi si è determinata la natura dei depositi e delle alterazioni superficiali mediante le analisi di laboratorio giudicate, di volta in volta, necessarie. Infine si è descritta dettagliatamente la natura degli interventi conservativi previsti, indicando gli utensili, i prodotti da usare, le modalità di applicazione dei medesimi e così via, individuando e descrivendo dettagliatamente le parti del manufatto sulle quali ciascun tipo di intervento avrebbe dovuto essere effettuato.

L'insieme dei lavori compiuti ha comportato, in sintesi, i seguenti interventi.

1. Opere di controllo preventivo della funzionalità sia dei sistemi di convogliamento delle acque sia dell'efficienza delle coperture.
2. Le conseguenti opere di deumidificazione, di correzione e miglioramento dello smaltimento delle acque meteoriche con estesi lavori di rifacimento e protezione delle falde dei tetti, di sistemazione dei canali di gronda, dei discendenti ecc.



UNA FASE  
DELLA PULITURA  
A BISTURI DEGLI  
ELEMENTI LAPIDEI  
DELLA FACCIATA.

IL DEGRADO  
DEL PARAPETTO  
DEL BALCONE.

3. Il controllo ravvicinato e la registrazione dello stato delle superfici, relativamente alla presenza di depositi di polveri, croste e sostanze inquinanti, efflorescenze, contenuti anomali d'umidità dei materiali (tramite misure non distruttive), soluzioni di continuità, fratture, fessure e simili, colonie di microrganismi e piante infestanti.
4. Le conseguenti opere di pulitura (spolveratura, lavaggi con acqua nebulizzata, rimozione di croste ecc.), disinfezione e disinfestazione.
5. La riparazione di lacune, lesioni e simili, mediante stuccature con materiali definiti dopo l'effettuazione di opportune analisi e di prove in corso d'opera.
6. Opere di protezione mediante applicazione di protettivi superficiali.
7. Opere di adeguamento impiantistico, limitato ai condotti di smaltimento delle acque piovane prima specificati, alla revisione dell'impianto antincendio, alla realizzazione dell'impianto parafulmine e alla sistemazione e revisione degli apparecchi d'illuminazione presenti sul prospetto.
8. Sostituzione degli infissi con nuove persiane e nuove finestre, per quanto possibile conservando le ferramenta preesistenti e rimontandole sulle nuove persiane con telaio a cassettoni e stecche oblique alla romana. Le nuove finestre rispettano il disegno di prospetto di quelle preesistenti, con cornici sagomate e angoli curvilinei; il tutto in legno placcato sia sul lato esterno sia sul lato interno dei nuovi infissi, blindati con anima in acciaio e vetri antiproiettile. A ridosso di queste sono stati realizzati i nuovi controportelli in legno, sempre con disegno analogo a quelli preesistenti. Si vuole ricordare che le finestre, in origine, non avevano persiane ma solo il tradizionale sistema di protezione con vetri e solidi scuri retrostanti. Si è deciso, tuttavia, di mantenere le persiane comparse nel Settecento, come mostra l'incisione del Piranesi<sup>8</sup>, innanzi tutto per ragioni di sicurezza, ma anche per dare continuità storica al prospetto, considerando anche il rapporto con gli altri edifici che si affacciano su piazza Montecitorio, e per nascondere le manomissioni che negli anni hanno interessato alcuni dei vani fi-



nestra murati. È stato sorprendente, nello smontaggio di alcune persiane fisse poste a tamponatura di finestre murate, il ritrovamento delle antiche pitture raffiguranti il disegno quadripartito a *trompe-l'oeil* delle finestre originarie.

9. Più specificatamente: tutti i paramenti murari in mattoni, con i loro giunti di malta, sono stati puliti e conservati. Si è attuata una diffusa opera di consolidamento e, dove indispensabile, di reintegrazione, per risanare i molteplici scassi eseguiti nel tempo onde alloggiare bolzoni, fili, cavi e condutture, o per rimediare ai danni provocati da infiltrazioni d'acqua (meteorica, di risalita o da perdite d'impianti idraulici interni) o da eventi, comunque modesti e lontani nel tempo, presumibilmente di natura sismica, che avevano interessato le strutture. In particolare si è proceduto al restauro e al consolidamento degli elementi architettonici aggettanti inseriti nel cornicione sul lato destro della facciata. In questo punto dell'edificio si riscontravano sia l'inseri-



UNA TORCIERA  
RESTAURATA.

IL RESTAURO  
DELLE CAMPANE  
SULLA VELA.



mento di elementi in acciaio dovuto a precedenti restauri, sia un maggiore degrado, causato dalle infiltrazioni d'acqua piovana, che aumentava il rischio di caduta di parti dei cassettoni, dei rosoni e delle modanature. Contemporaneamente si è proceduto a un'analisi dei resti d'eventuali diverse finiture superficiali, applicate nel tempo, per distinguere parti antiche, parti riprese e, in specie, le tonalità di colore del materiale laterizio e delle parti in pietra o stucco, infine le modalità specifiche di trattamento dei giunti di malta e delle porzioni intonacate, come il cornicione sommitale. L'intento, oltre che di puntuale conoscenza materiale e tecnica, era anche quello di comprendere la concezione architettonica del grande prospetto per poter agire di conseguenza in maniera rispettosa e storicamente corretta.

Fra i lavori eseguiti, distinti da soluzioni tecniche interessanti e, in specie, da un atteggiamento di assoluto rispetto del monumento anche nei suoi dettagli puramente materiali, merita di essere menzionato il non facile recupero strutturale e funzionale delle parti periferiche dei tetti, quelle più prossime alle gronde. Si è provveduto a una cauta rimozione, seguita da un'accurata riparazione localizzata e quasi "ortopedica" dei legni e dalla rimessa in funzione dell'intero sistema come in origine, con la sola aggiunta d'una doppia guaina impermeabilizzante e protettiva, saldata a caldo, e d'uno strato d'isolamento termico.

Le malte presenti nei giunti dei mattoni sono apparse subito generalmente tenaci e ben conservate. Esse mostravano un colore variabile dal biancastro al grigio, con un leggero viraggio verso il viola, dovuto alla presenza, quale inerte, di pozzolana.

I campioni prelevati sono risultati costituiti normalmente da un doppio strato, più rustico e con inerti di maggior diametro in profondità (dove la malta del giunto tende a identificarsi con quella del nucleo murario), più rifinito e liscio, quindi con inerti di minor diametro e con maggior tenore di calce nell'impasto, in superficie. Sul fronte principale un'attenta selezione dei mattoni ha consentito la definizione d'un apparecchio murario con giunti sottili, sì da produrre l'effetto di una superficie omogenea e unitaria, priva di punti deboli e adatta a resistere egregiamente nel tempo, come difatti è avvenuto. Dove il paramento di mattoni non era destinato a rimanere in vista, essi sono stati simulati sull'intonaco con un disegno a "finto mattone", fornito anch'esso dell'apparenza di giunti molto sottili. I materiali ben apparecchiati sono, con ogni probabilità, sempre rimasti in vista, a meno d'una possibile leggera bagnatura protettiva, data a pennello e composta di latte di calce, leggermente pigmentato color giallo mattone, che il tempo si è incaricato di dilavare integralmente; infatti non è stato possibile rilevarne materialmente traccia, anche con analisi condotte sulle microporosità dei mattoni. L'efficacia dell'antico sistema tecnologico ora descritto è attestata dal suo stesso stato di conservazione, sostanzialmente buono, riscontrato da vicino sul prospetto del palazzo una volta innalzati i ponteggi e, ancor meglio, dopo le prime prove di pulitura. I guasti maggiori si manifestano nei settori che più hanno sofferto per danni localizzati, in sommità o in punti singolari della parete, prodotti dal ristagno o dal ruscellamento dell'acqua piovana; o nelle parti basse della facciata, quelle in effetti più alterate e manomesse, per danni da umidità di risalita o anche per l'azione meccanica di rimbalzo dell'acqua piovana.

Gli interventi sono stati volti a risanare i danni provocati dagli agenti atmosferici e da quelli inquinanti, depositatisi nel tempo, specie nei decenni precedenti la pedonaliz-

zazione della piazza. Gli elementi lapidei, perlopiù di travertino e solo qualche volta di marmo, presenti diffusamente, sono stati prima oggetto di pulitura superficiale con acqua nebulizzata; asportazione dello strato di calcare dovuto a stillicidio d'acqua; eliminazione dello strato di crosta nera con impacchi di solventi decalcificanti seguiti da lavaggio e pulitura a bisturi; incollaggio e stuccatura delle scaglie distaccate o mancanti; integrazione di lesioni, fori e piccole mancanze eseguite sia con malta di calce (macrostucature) sia con resine bicomponenti miscelate con opportuni inerti. Le macrostucature, per la reintegrazione di parti mancanti e l'integrazione di fori o di lesioni più consistenti, sono state eseguite con una malta di calce idraulica e inerti simili al travertino (o, in certi casi, al marmo), compresi alcuni tipi di sabbia di fiume e, in più modeste quantità, pozzolana nera. Infine è stata stesa una protezione superficiale, a pennello, preceduta dalla revisione cromatica generale per l'equilibratura delle stucature, eseguita con terre stemperate nel latte di calce.

#### *I criteri storico-critici e di metodo*

In sostanza l'intero restauro della facciata principale del palazzo Montecitorio dimostra d'essere stato concepito e condotto in modo scientificamente corretto oltre che con risultati estetici suggestivi e già immediatamente gradevoli. Tale motivata convinzione deriva, in chi scrive, da una ripetuta frequentazione dell'edificio prima, durante e dopo il corso dei lavori.

Quanto al metodo stesso di lavoro, impostato a collegialità e interdisciplinarietà, si è proceduto nel modo seguente:

- a. prendendo, all'inizio, singolarmente e in gruppo contatto col monumento, nella complessità e vastità dell'intera facciata oggetto dell'intervento, in relazione all'organismo edilizio e secondo le modalità proprie d'interrogazione degli antichi manufatti architettonici, quanto a definizione formale, materiale, tecnologica e prima caratterizzazione, a vista, delle tipologie di degrado e delle sue possibili cause;
- b. facendo poi diventare i ripetuti sopralluoghi effettuati all'inizio e in corso d'opera occasioni d'incontro, di scambio d'opinioni, di utili approfondimenti progettuali ed esecutivi garantendo, tuttavia, di non produrre in alcun modo rallentamenti ai lavori;
- c. aprendo subito un "cantiere della conoscenza", fornito d'un piano specialistico di analisi e diagnosi, comprendente saggi e prove di laboratorio, condotto in parte nella fase preliminare e in parte parallelamente al vero e proprio "cantiere di restauro";
- d. facendo anche seguire alla fase d'interrogazione diretta del monumento quella di traduzione grafica delle osservazioni e registrazioni effettuate, passaggio indispensabile all'affinamento diagnostico;
- e. facendo entrare, contemporaneamente, in discussione le ricerche storiche effettuate, le indagini archivistiche, quelle iconografiche e le analisi di laboratorio sui materiali;
- f. arrivando quindi alla presentazione e discussione collettiva (progettista e direttore dei lavori, impresa, tecnici specialisti, organi di controllo e consulenti) del quadro diagnostico emerso e dei relativi fattori di rischio;
- g. valutando le proposte progettuali, sottoponendole al vaglio dei criteri di metodo propri del restauro generalmente inteso (reversibilità, minimo intervento, compatibilità dei materiali moderni con gli antichi, rispetto dell'autenticità, distinguibilità "filologica" e riconoscibilità delle nuove addizioni ecc.);

h. ripensando, affinando e integrando, di volta in volta, il progetto di conservazione in ragione delle nuove acquisizioni derivanti dall'approfondimento del processo di analisi del manufatto, dei saggi e delle prove commissionate.

La consistenza storico-architettonica e la stessa funzione del palazzo ne fanno un monumento fra i più rilevanti dell'intera città di Roma. Ciò in piena rispondenza al senso etimologico del termine "monumento", che vale soprattutto come "memoria" e "documento", con immediato richiamo, nel caso specifico dei beni culturali, al dovere della loro salvaguardia in quanto "testimonianze materiali aventi valore di civiltà" (Tit. I, Dich. I, *Atti e documenti* della Commissione parlamentare d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, 1967): "cose" quindi e non espressioni immateriali, da intendersi quali manifestazioni d'arte o anche, più semplicemente, come evidenze materiali e, nel caso delle architetture, come "archivi di pietra", da tutelare e trasmettere al futuro con misurati atti di manutenzione, conservazione e restauro.

Tuttavia anche la più rigorosa conservazione, come scriveva Leonardo Benevolo ormai più di cinquant'anni fa, comporta un intervento, quindi una inevitabile "trasformazione"; si tratta di definire la natura e la misura di tale trasformazione, insieme ai margini di libertà consentiti caso per caso, avendo comunque ben chiaro che la tutela delle antiche testimonianze postula l'attribuzione o, come in questo caso, il mantenimento di una funzione che assicuri al manufatto le sue ragioni di vita, garanzia d'una costante frequentazione e d'una conseguente manutenzione.

Da qui la necessità di rispondere, nel corso del restauro, alle richieste pratiche derivanti dagli utilizzatori degli ambienti, oggi destinati a uffici, le cui finestre si aprono sulla facciata oggetto dell'intervento: efficienza degli infissi, isolamento termico e acustico, comfort e sicurezza.

Sul tema del riuso e della riconversione degli edifici storici, la moderna disciplina



CAMPIONATURA  
DELLA FINITURA  
"COLOR TRAVERTINO".

del restauro ha già da tempo assunto posizioni che hanno trovato un riscontro ufficiale nella Carta europea del patrimonio architettonico e nella Dichiarazione di Amsterdam (1975) sulla "conservazione integrata", dove tale integrazione è riferita al rapporto monumento-città e al rapporto restauro-attribuzione di una funzione compatibile, la quale, come detto, oltretutto è la migliore garanzia di conservazione e manutenzione dei monumenti nel tempo.

La medesima riflessione ha chiarito che il restauro si rivolge a beni di riconosciuto valore culturale, storico o artistico (le "cose" di storia e d'arte, come si usava dire ai primi del Novecento, intese però secondo il moderno concetto di cultura, allargato in senso "materiale" e antropologico) e al loro tessuto connettivo, urbanistico, territoriale, paesistico; che esso ha assunto una prevalente declinazione "critico-conservativa", vale a dire sensibile al dovere primario della tutela, perpetuazione e migliore conservazione del bene senza per questo rifiutare i positivi apporti della modernità veicolati da un sapiente giudizio storico e valutativo.

Essa respinge decisamente un'idea di restauro come mummificazione mentre accoglie e integra in sé l'attribuzione di funzioni compatibili e ben calibrate, secondo il già menzionato concetto di "conservazione integrata".

#### Conclusioni

Quanto si è fatto, in termini di restauro, per il prospetto principale del palazzo Montecitorio, risponde ad alcuni semplici e ben condivisibili criteri:

1. il rispetto della complessità storica dell'edificio e delle sue varie fasi costruttive o di modificazione;
2. il recupero della dignità stessa del palazzo, per la sua qualità intrinseca e per il rilevante ruolo pubblico che svolge; dignità nel suo presentarsi, all'interno e all'esterno, sulla scena urbana, e nella sua rispondenza funzionale a sede di una delle più elevate istituzioni della Repubblica, la Camera dei deputati;



3. il confronto col tema delle "patine", dei segni del tempo in quanto degrado e in quanto attestazione di storicità;
4. il confronto col tema delle indispensabili, modeste reintegrazioni ma anche con quello della rimozione, sulla base di un attento giudizio storico-critico, delle, altrettanto modeste, aggiunte improprie effettuate sul corpo del monumento;
5. l'adesione quindi ai principi della Carta italiana del Restauro del 1972, tuttora pienamente valida nelle sue indicazioni prudenziali e di metodo.

Il confronto fra gli interventi eseguiti negli scorsi decenni e quelli odierni illustra senza dubbio i progressi intercorsi nella teoria e nella pratica del restauro ma, ancor più nello specifico, i benefici effetti dell'apporto di capacità e competenze specialistiche garantite dal diretto impegno dell'amministrazione di tutela e di tutti gli altri responsabili dell'intervento, dalle professionalità specifiche alle maestranze, selezionate con la massima cura. L'immagine data alla facciata, con i nuovi infissi che appaiono molto simili a quelli preesistenti, senza tuttavia pretendere di replicare gli originali, e le coloriture più fresche e sobrie, è quella che da sempre appartiene all'immaginario collettivo degli italiani, anche se l'intervento ne ha attuato alcune riletture figurative e cromatiche.

Agli osservatori più attenti non sfuggirà che la trabeazione sotto il cornicione sommitale è ritornata a essere tutta del color di travertino, come rappresentata nello splendido dipinto del Pannini<sup>9</sup>, così come la vela campanaria, in cui è stata eliminata la differenziazione delle specchiature decorative evidenziata da Franco Borsi



LE ROSETTE  
DEL CORNICE  
DOPO IL RESTAURO.

LA GIUSTIZIA, TONDO  
IN BASSORILIEVO  
ATTRIBUITO  
A MARI E RAGGI  
DOPO IL RESTAURO.

ALLE PAGINE 88-89  
I NUOVI CROMATISMI  
DELLA FACCIATA.

con l'alternanza del color mattone. Non sfuggirà neppure che, per nobilitare il cornicione a coronamento del palazzo, sono state eliminate le persiane dalle piccole finestre del quinto piano, restituendo proporzione e orizzontalità alla facciata nel suo insieme.

<sup>1</sup> M. Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris 1983, trad. italiana di G. Guglielmi, *Il tempo, grande scultore*, Einaudi, Torino 1985, pp. 51-52.

<sup>2</sup> Quale specifico contributo in tal senso si veda: A. Bellini, *La superficie registra il mutamento: perciò deve essere conservata*, in *Superfici dell'Architettura: le Finiture*, Atti del convegno di studi, Bressanone, 26-29 giugno 1990, a cura di G. Biscontin e S. Volpin, Libreria Progetto Editore, Padova 1990, pp. 1-11.

<sup>3</sup> H.P. Autenrieth, *Il colore nell'architettura italiana: ricerche e restauri*, Kolloquium der Bibliotheca Hertziana Rom in Gemeinschaft mit dem Fachbereich Kunstwissenschaft der Technischen Universität Berlin, 19-20 febbraio 1987, in "Kunstchronik", 6, 1987, pp. 264-268 e 277-278, in specie pp. 264-265 (traduzione dello scrivente).

<sup>4</sup> P. Philippot, L. e P. Mora, *Il restauro degli intonaci colorati in architettura: l'esempio di Roma e la questione di metodo*, in "Bollettino d'arte", 35-36 (supplemento: *Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica*, Atti del convegno di studi, Roma, 25-27 ottobre 1984), 1986, parte II, pp. 139-141.

<sup>5</sup> Per queste e altre preziose osservazioni in materia si

veda: R. Bonelli, *Restauro: l'immagine architettonica fra teoria e prassi*, in Id., *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, in "Strumenti" (Scuola di specializzazione per lo studio e il restauro dei monumenti, Università degli studi di Roma "La Sapienza"), 14, 1995, pp. 77-84.

<sup>6</sup> Si cita dalla traduzione parziale di J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (1849), in C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma 1970, p. 91.

<sup>7</sup> G.C. Argan, *Il governo dei beni culturali*, in G. Spadolini, *Beni culturali. Diario interventi leggi*, Vallecchi, Firenze 1976, pp. 195-200, in specie p. 197. Più in generale, sul tema si veda: *Il colore dell'edilizia storica*, a cura di D. Fiorani, Gangemi Editore, Roma 2000.

<sup>8</sup> G.B. Piranesi, *Veduta della Gran Curia Innocenziana edificata sulle rovine dell'Anfiteatro di Statilio Tauro, che formano l'odierno Monte Citorio* (1760 circa).

<sup>9</sup> *La Galleria immaginaria di vedute di Roma moderna* (1757, New York, The Metropolitan Museum of Art) fu eseguita da Giovanni Paolo Pannini per il duca di Choiseul, che fu ambasciatore di Francia a Roma dal 1754 al 1757. Fra le vedute si scorge la piazza di Montecitorio.





IL PALAZZO BAROCCO