

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Assessorato alla Cultura

Comune di Udine
Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte

L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII

Storia, tecnica, restauro, interconnessioni



Regione Autonoma
Friuli-Venezia Giulia, Assessorato alla Cultura
Comune di Udine
Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte

Estratto da

L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII

Storia, tecnica, restauro, interconnessioni

Atti del Convegno Internazionale
(Passariano - Udine, 24-26 febbraio 2000)

a cura di
Giuseppe Bergamini e Paolo Goi

UDINE
MUSEI
2001

Sergio Bettini

'OPUS TECTORIUM', 'OPUS ALBARIUM', 'GYPSUM'. NOTE SULLO STUCCO ROMANO TRATTE DALLE FONTI ANTICHE

Tema di questo intervento sono alcune osservazioni sulla terminologia latina, relativa alle tecniche di preparazione e di esecuzione dello stucco romano[1].

Ciò che alquanto genericamente la lingua italiana indica col termine 'stucco'[2] non trova in quella latina un unico e corrispondente vocabolo e questo proprio perché la parola 'stucco' non ha un'origine latina[3].

Opus tectorium, opus albarium, gypsum sono i principali termini, riguardanti lo stucco, di cui disponeva l'antica lingua per definirne gli ingredienti che componevano l'impasto, il tipo di lavorazione, la funzione all'interno e all'esterno dell'edificio architettonico, i decori. Nel cantiere antico, coloro che operavano con *l'opus tectorium,* l'*opus albarium* e il *gypsum* venivano generalmente denominati *tectores*, *albarii* e *gypsarii*, secondo quella consuetudine della lingua latina che attribuiva al mestiere il nome del materiale quando era quest'ultimo a condizionare il lavoro dell'uomo, viceversa quando era il lavoro a predominare sul materiale, il nome del mestiere derivava dal verbo che ne indicava l'azione (ed era questo, ad esempio, il caso del *pictor*)[4].

In realtà, per quanto riguarda il mondo degli stuccatori, tale corrispondenza, fra materiale e specializzazione professionale, non era così diretta e deterministica come la teoria linguistica suggerisce. Lo confermano le stesse fonti antiche, nelle quali i vocaboli si possono trovare scambiati oppure impiegati come sinonimi, a testimoniare che il loro significato non era del tutto univoco.

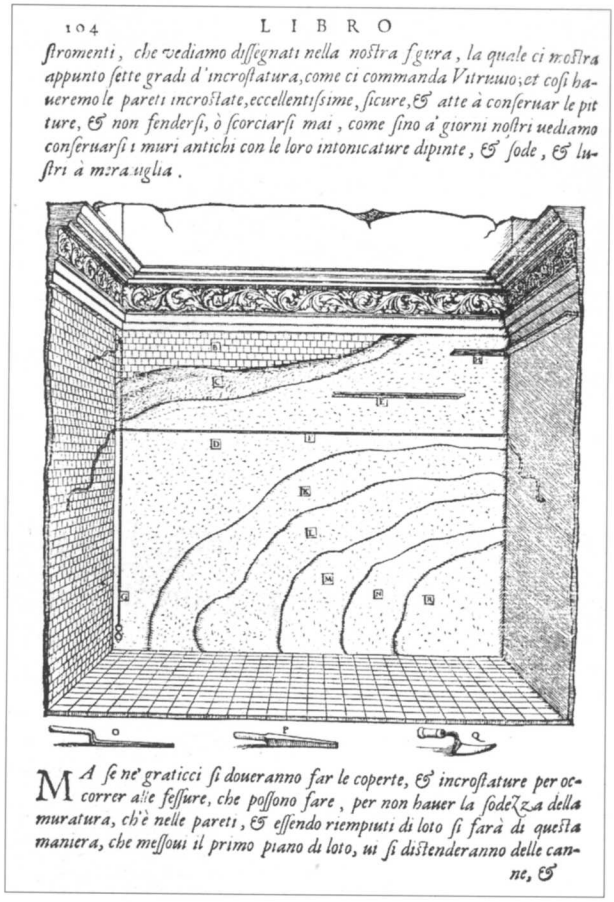
Rari i contributi scientifici relativi alla terminologia antica designante la tecnica dello stucco: dopo le voci relative a *tector* e a *tectorium,* curate da Jardé nel 1912 all'interno del *Dictionnaire des antiquités greques et romaines* di Daremberg e Saglio[5], Emily Wadsworth dedicò qualche rapido cenno alla questione nel voluminoso saggio pubblicato nell'Annale dell'*American Academy* di Roma nel 1924[6], cui seguirono, un cinquantennio più tardi, le considerazioni di Michel Frizot[7] supportate dai risultati delle analisi chimiche sui reperti archeologici, prima di giungere al fondamentale studio di Nicole Blanc, comparso nel 1983 sul *Mélange de l'École Française*[8], primo a fornire un quadro convincente e sistematico dell'impreciso vocabolario designante il mondo degli stuccatori romani. A quest'ultima voce si aggiungesero, di lì a poco, il campionario sulle tecniche romane raccolto da Adam[9] e il primo tomo del *Dictionnaire méthodique* di Ginouvès e Martin[10] che ebbe il merito di affiancare alla terminologia antica relativa allo stucco, le espressioni usate correntemente nelle moderne lingue francese, tedesca, inglese e italiana.

'Opus tectorium'

Fra i termini relativi allo stucco romano *tectorium* è quello che ricorre più frequentemente nella letteratura latina ed indicava infatti l'intonaco nel suo significato più esteso. Il senso specifico di intonaco, il termine *tectorium* sembra assumerlo già in alcuni testi appartenenti al I sec. a. C., nei quali lo si trova impiegato da solo oppure associato a *opus*[11]. Vitruvio lo adopera con questo significato nel secondo libro del suo *De Architectura*. Si tratta del passo nel quale il Pollione raccomanda l'utilizzo di pietre calcaree più dure nella muratura (*in structura*) e, viceversa, di pietre più porose negli intonaci (*in tectoriis*)[12]. Ne consegue che il termine *tectorium*, nella sua accezione più ampia, dovesse indicare ciò che rivestiva la *structura*, ossia l'opera al grezzo. E il *tector*, derivando anch'egli dal verbo *tegere* ('coprire', 'ricoprire') era colui che stendeva l'intonaco sui muri.

Prima di Vitruvio, Marco Terenzio Varrone aveva utilizzato nelle sue *Res Rusticae* il termine per definire indistintamente gli intonaci levigati e dipinti nella *pars urbana* della villa[13] e quelli più comuni e semplici nella *pars rustica*. Proprio descrivendo l'ampia casistica degli intonaci per gli ambienti della *pars rustica* – fra i quali granai[14], voliere[15], colombari[16] e recinti vari per pavoni[17], anatre[18] e ghiri[19] – Varrone, forse percependo l'ambiguità dell'espressione che aveva adottato, si sente in dovere di precisare la natura della composizione dell'intonaco facendo seguire il termine *tectorium* dagli aggettivi *marmorato*[20] e *testaceo*[21].

Ma è con Vitruvio che il senso del termine viene a precisarsi. Ciò avviene nel VII libro, il tomo dedicato alle opere di rifinitura muraria che in una prima



104 LIBRO

ſtromenti, che vediamo diſſegnati nella noſtra ſgura, la quale ci moſtra appunto ſette gradi d'incroſtatura, come ci commanda Vitruuio; et coſi haueremo le pareti incroſtate, eccellentiſsime, ſicure, & atte à conſeruar le pit ture, & non fenderſi, ò ſcorciarſi mai, come ſino à giorni noſtri uediamo conſeruarſi i muri antichi con le loro intonicature dipinte, & ſode, & luſtri à marauglia.

MA ſe ne' graticci ſi doueranno far le coperte, & incroſtature per occorrer alle feſſure, che poſſono fare, per non hauer la ſodezza della muratura, ch'è nelle pareti, & eſſendo riempiuti di loto ſi farà di queſta maniera, che meſſoui il primo piano di loto, ui ſi diſtenderanno delle canne, &

1. *«Sette gradi d'incrostatura» per l'intonaco delle pareti* (da Gio. Antonio Rusconi, *Dell'architettura*, Venezia, I Gioliti, 1590, VII, p. 104; a cura di A. Bedon, Verona 1996).



2. I° stile pompeiano, Ercolano, casa Sannitica, c. 180-150 a.C. (da O.J. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, a cura di S. Settis, Torino 1982, fig. 16).

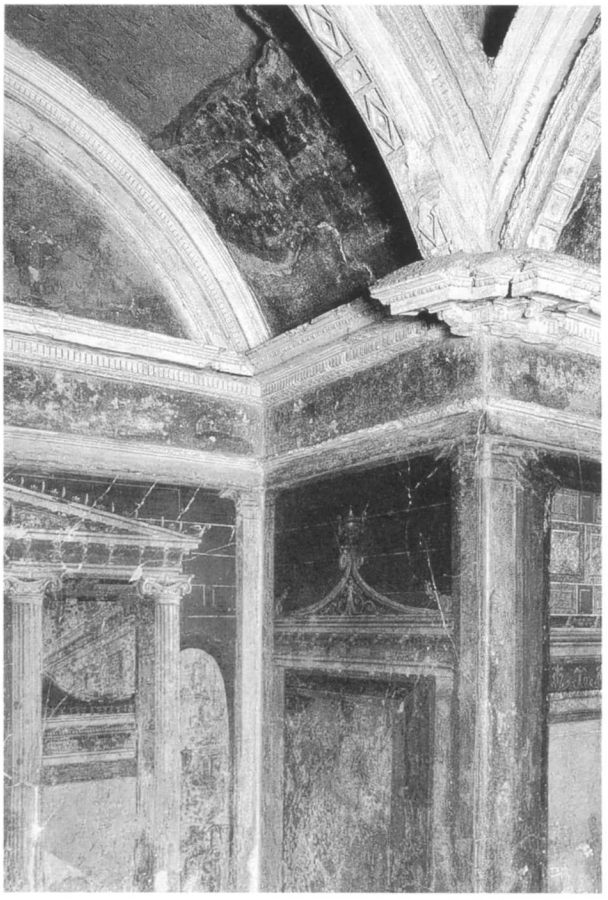
stesura del trattato doveva concludere l'intera dissertazione[22]. Recuperando l'insegnamento dei *tectores* greci l'architetto romano ci informa che per gli intonaci da collocare in ambienti asciutti gli strati inferiori del *tectorium* dovevano essere composti da una malta a base di calce e sabbia[23].

Più sopra Vitruvio aveva spiegato che per evitare il rischio della formazione di 'cretti', le fessurazioni della calce dovute all'evaporazione dell'acqua in essa contenuta, occorrevano almeno sette strati d'intonaco, che una nota incisione del Rusconi ben esemplifica (*fig. 1*): dopo una prima 'sgrossatura' della parete – che noi diciamo 'rinzaffo' e per la quale Vitruvio adotta il termine inedito di *trullissatio*[24] –, ideale sarebbe stata un'applicazione di tre strati (*directiones*) di malta di sabbia, il cosiddetto 'arriccio', e altrettanti a base di polvere di marmo, avendo anche l'accortezza di diminuire progressivamente la granulometria della polvere di marmo dallo strato più interno a quello più esterno[25]. Plinio consiglierà, invece, la stesura di 'soli' cinque strati di intonaco, tre composti da malta a base di calce e sabbia (*opus harenatum*), e due a base di calce e polvere di marmo (*opus marmoratum*)[26].

In seguito all'analisi di molteplici esempi concreti, è tuttavia necessario dire che le indicazioni sopra riportate, sul numero di strati che dovevano costituire un intonaco, molto probabilmente si riferivano a soluzioni ottimali che nella realtà pratica raramente ebbero riscontro. Generalmente infatti gli strati sono due o tre, come testimoniano numerosi edifici pompeiani, i muri dei quali sono spesso rivestiti da intonaci a due strati, il primo a base di calce e sabbia, ed il secondo, più sottile, a base di calce e polvere di marmo[27]. La soluzione insomma che Vitruvio sconsigliava sia per evitare danneggiamenti agli intonaci, sia per garantire una maggior nitidezza alle immagini dipinte su di essi. La Casa di Livia sul Palatino presenta invece un'intonacatura a sei strati, divisi in tre di 'arriccio' composto da una malta a base di calce, pozzolana e sabbia, e tre di intonaco vero e proprio di spessore via via decrescente, e costituito da una malta a base di calce e graniglia di alabastro. Nei rivestimenti murari della villa scoperta sotto



3. *Anatre e antilopi.* Ercolano, Villa dei Papiri, 70-60 a.C. (Napoli, Museo Archeologico Nazionale).



4. *Cubicolo del portico sud-occidentale.* Torre Annunziata, villa di Poppea, I sec.

la Farnesina si riscontra lo stesso tipo di stratificazione con polvere di marmo al posto di quella di alabastro, cosa che la rende molto vicina alla prescrizione vitruviana. Riguardo alle indicazioni di Plinio, solo nella casa del Lago a Delo, il numero di strati di rivestimento arriva eccezionalmente a cinque. A parte comunque le differenze nel numero di strati di intonaco e a parte la presenza di pozzolana negli strati inferiori, diverse analisi dei componenti chimici nei vari livelli di intonaco, ottenute con il metodo ESCA (Electron Spectroscopy for Chemical Analysis) hanno mostrato una certa aderenza alle indicazioni dei due trattatisti[28].

La perizia con la quale venivano preparati gli intonaci era tale che alcuni – continua il Pollione – «ritagliano lastre d'intonaco dalle vecchie pareti e le usano come pannelli, e allora il rivestimento stesso, diviso fra pannelli e superfici lucidate a mo' di specchi, presenta tutt'intorno delle bordure in rilievo»[29] (*fig. 2*). Vitruvio qui anticipa quel che ripeterà più avanti nel celebre passo relativo agli intonaci imitanti il marmo, i cosiddetti 'stucchi marmorizzati'[30], dal quale Mau derivò la nozione di «primo stile pompeiano»[31].

Al *tector,* pertanto, si richiedeva di saper stendere un intonaco raffinatissimo, talmente lucido e levigato da offrire l'illusione che il muro sul quale riposava fosse rivestito con lastre di marmo. Tuttavia possiamo ragionevolmente ritenere che le sue mansioni, all'interno del cantiere, non si riducessero a quelle di un abile e capace intonacatore ma fossero ben più variegate.

Un ulteriore motivo per cui Vitruvio sconsiglia l'impiego di intonaci dal sottile spessore, costituiti ad esempio da un solo strato di calce e sabbia, è dovuto al fatto che essi nuocerebbero alle pitture soprastanti, privandole del loro nitore. Sempre più spesso, infatti, tali intonaci venivano 'finiti' con pitture a fresco[32], secondo un genere pittorico che a quei tempi poteva già vantare una sorta di proprio 'collezionismo privato' (*fig. 3*): «Murena e Varrone, durante la loro edilità, – racconta Plinio 'il Vecchio', traendo la notizia da Vitruvio – fecero tagliare, per la bellezza della pittura che lo ornava, un pezzo di intonaco da

un muro laterizio a Sparta e racchiuso in una cornice di legno lo portarono a Roma per adornare il Comizio»[33].

Probabilmente il *tector* doveva essere in grado di stendere il colore di fondo e di realizzare un abbozzo di disegno sull'intonaco, imparentando il proprio lavoro a quello del *pictor*. A tale proposito è significativo il fatto che *tectorium* e *pictura* diventino sinonimi nel passo vitruviano relativo alla degenerazione della pittura: *Utinam dii inmortales fecissent uti Licynos revivisceret et corrigeret hanc amentiam tectoriorumque errantia instituta.* [Magari gli dèi immortali avessero fatto sí che Licino tornasse in vita e correggesse questa dissennatezza e le deviazioni invalse nelle nostre pitture parietali][34].

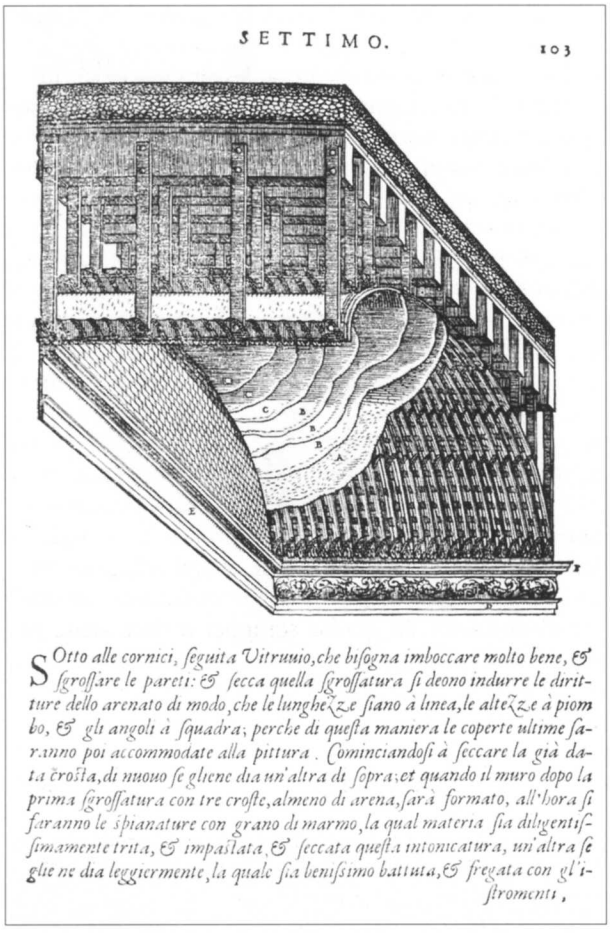


5. *Frigidarium, sala cupolata con oculus.* Pompei, terme del Foro, I sec. a.C.

E quali, invece, le competenze del *tector* nell'esecuzione degli stucchi? Sempre Vitruvio ricorda che fra volte e pareti il punto di contatto era messo in risalto dalla sporgenza di una cornice, la quale doveva essere costituita da un impasto a base di marmo e mai di gesso, sottile e leggera onde evitare la possibilità che cadesse a terra, e della cui modellazione – verrebbe da aggiungere – doveva essere probabilmente incaricato un *tector*. Un esempio pertinente è costituito dal cubicolo del portico sud-occidentale della Villa di Poppea a Torre Annunziata (*fig. 4*), le cui scene alle pareti sono incorniciate agli angoli da un'architettura illusionistica che si materializza, proprio nel punto di contatto con le volte soprastanti, in modanature ornate con motivi intarsiati a losanghe e dentelli, realizzate per mezzo di stampi. Vitruvio chiama le cornici con rilievi *celatae* (letteralmente 'ornate') per distinguerle da quelle semplici e lisce dette *purae*[35]. Più rare, fra le cornici a rilievo, quelle modellate a mano poiché evidentemente richiedevano l'intervento di manodopere specializzate. Esempi di queste cornici, con il compito anch'esse di sottolineare il punto di passaggio fra la verticalità del piano



6. *Frigidarium*. Pompei, terme suburbane, particolare della decorazione in stucco, I sec. a.C. (da *Restaurare Pompei*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Soprintendenza archeologica di Pompei, Milano 1990, fig. 51 p. 109).


SETTIMO. 103

SOtto alle cornici, ſeguita Vitruuio, che biſogna imboccare molto bene, & ſgroſſare le pareti: & ſecca quella ſgroſſatura ſi deono indurre le diritture dello arenato di modo, che le lunghezze ſiano à linea, le altezze à piombo, & gli angoli à ſquadra; perche di queſta maniera le coperte ultime ſaranno poi accommodate alla pittura. Cominciandoſi à ſeccare la già data croſta, di nuouo ſe gliene dia un'altra di ſopra: et quando il muro dopo la prima ſgroſſatura con tre croſte, almeno di arena, ſarà formato, all'hora ſi faranno le ſpianature con grano di marmo, la qual materia ſia diligentiſſimamente trita, & impaſtata, & ſeccata queſta intonicatura, un'altra ſe gliene dia leggiermente, la quale ſia beniſſimo battuta, & fregata con gl'iſtromenti,

7. *«Sette gradi d'incrostatura» per l'intonaco delle volte* (da Giovanni Antonio Rusconi, *Dell'architettura,* Venezia, I Gioliti, 1590, VII, p. 103, a cura di A. Bedon, Verona 1996).

e la copertura, le troviamo in alcuni *frigidarii* pompeiani: nella sala cupolata con *oculus* delle terme del foro (*fig. 5*), datata al I sec. a. C., e – a testimoniare la continuità di una tradizione decorativa – nelle terme suburbane di cui vediamo un dettaglio di epoca tarda, qui ripreso dopo i restauri del 1987[36] (*fig. 6*).

Può forse stupire che Vitruvio non annoveri le cornici fra le competenze del *tector*, sebbene, già a quei tempi, le volte presentassero 'lacunari' imitanti quelli di marmo se non addirittura pannelli con scene figurate[37]. Il Pollione era un 'funzionalista' e di fatto era contrario all'uso delle cornici in rilievo poiché male si adattavano agli ambienti esposti al fumo. Per questo motivo il trattatista arriva persino ad entrare in conflitto – posizione rarissima nel suo trattato – con l'insegnamento degli antichi *maiores,* tanto retoricamente decantati nella prefazione al VII libro: «Bisogna inoltre evitare gli schemi adottati dagli antichi nella disposizione delle volte, poiché gli aggetti di queste cornici restano sospesi con il loro notevole peso e sono pericolose»[38].

Questo è probabilmente il motivo per cui Vitruvio non parla di volte decorate a stucco (*fig. 7*), quando già in epoca coeva alla stesura del trattato conosciamo alcuni esempi di quella tecnica che raggiungerà il suo massimo sviluppo dopo Augusto. Proprio riguardo alla decorazione di queste ultime, Plinio ci lascia una breve testimonianza, accennando all'impianto termale che Marco Vipsanio Agrippa, lo stesso che promosse l'edificazione del Pantheon, fece costruire a Roma: «È certo infatti che Agrippa, nelle terme che costruì a Roma, dipinse ad encausto il rivestimento in terracotta nei calidari e le altre le ornò a stucco»[39].

La testimonianza letteraria di Plinio è confermata dalle numerose vestigia ancora esistenti di tali fabbricati, le imponenti volte a botte decorate solitamente da riquadri di varia forma e dimensione contornati da cornici[40]. Possiamo a questo proposito ricordare alcuni esempi rinvenuti in Pompei, come gli stucchi che decoravano le volte del *Tepidarium* delle terme del Foro (*fig. 8*)[41], e quelli dell'*apodytèrion* – ovvero il locale adibito a spogliatoio – delle terme Stabiane[42], entrambe databili intorno alla prima metà del I secolo d. C. Oppure, dello stesso periodo, possiamo menzionare gli interessanti medaglioni ottagonali in stucco provenienti da un edificio voltato a botte, probabilmente termale, scoperto a Portici[43] nel 1752, ed ancora le decorazioni nelle terme Suburbane di Ercolano e nelle terme di Sosandra a Baia. Esempi più tardi di decorazioni a stucco in edifici termali si trovano anche a Tivoli, nelle volte a crociera dell'*apodytèrion* dei bagni della grandiosa villa fatta costruire nei primi decenni del II secolo d. C. dall'imperatore Adriano, e naturalmente a Roma, nelle imponenti Terme di Caracalla, risalenti al secondo decennio del III secolo d. C., e nelle Terme di Diocleziano, databili ai primi anni del IV secolo d. C., dove le decorazioni a stucco del soffitto dell'aula ottagonale sono documentate dal disegno dell'aula stessa eseguito da Baldassarre Peruzzi[44].

Ma soprattutto il nome di Agrippa è legato ad uno degli episodi fondamentali della plastica a stucco negli anni tra l'età tardo-repubblicana e il primo impero: la Villa della Farnesina[45]. Nel 19 a.C. Agrippa, per celebrare le avvenute nozze con Giulia figlia di Ottaviano Augusto, fa issare nelle volte della Villa un complesso sistema di pannelli in stucco, nei cui soggetti rappresentati riconosciamo chiari messaggi ispirati dalla propaganda politica augustea: nella volta del cubicolo E (*fig. 9*), sta Ottaviano che, impugnando il caduceo, la verga alata-simbolo di pace, si offre come *novus Mercurius* in un'atmosfera sacrale di gusto ellenistico (*fig. 10*), con evidenti rimandi alle vittorie militari ottenute su Antonio e Cleopatra ad Azio (31 a.C.) al fianco del fedele Agrippa (*fig. 11*).



8. *Tepidarium, sala cupolata con oculus.* Pompei, terme del Foro, I sec. a.C.



9. Riquadro della volta con figura maschile (*Augusto novus Mercurius?*), villa della Farnesina, 31-19 a.C., Cubicolo E. Roma, Museo Nazionale Romano-palazzo Massimo alle Terme (da *Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme*, Milano 1998 p. 234).



10. *Riquadro della volta con scena idilliaco-sacrale*, Villa della Farnesina, cubicolo B, 31-19 a.C. Roma, Museo Nazionale Romano - palazzo Massimo alle Terme (da *Museo Nazionale Romano*, p. 229).

Se per alcuni affreschi della Villa ricorre il nome di *Seleukos* inciso sul fusto di una colonna nel cubicolo D, mentre per l'attribuzione di altri ambienti certuni avanzano il nome del mitico *Studius* o *Ludius*, l'artista ricordato da Plinio per la sua caratteristica tecnica 'minimalista' («compendiaria»)[46], per quel che riguarda gli stucchi non abbiamo menzione di alcun *tector*. È questa una constatazione ricorrente a proposito degli stuccatori, il cui assoluto anonimato potrebbe suggerire l'ipotesi che gli autori dei raffinati pannelli alla Farnesina fossero i medesimi *pictores* che lavoravano agli affreschi. E d'altronde potrebbe forse darsi una storia dell'arte dello stucco in epoca romana senza considerare gli affreschi? Difficile altrimenti spiegarsi, seppur in una fase precoce ed iniziale di quell'arte, per quale motivo plasticatori di tale valore non fossero annoverati fra gli artisti propriamente detti. Purtroppo le informazioni ricavabili dalle fonti lasciano queste considerazioni nell'ambito del puro campo delle ipotesi.

Da esse, infatti, il *tector* sembra assumere in sé tutte queste funzioni nel loro aspetto più semplice: l'applicazione di un colore, la posa di una cornice modellata[47]. Le sue competenze dovevano pertanto essere quelle riservate ad un artigiano specializzato che doveva anche possedere alcune competenze decorative. Ne abbiamo conferma in una testimonianza tarda, tratta dal *De Idolatria* di Tertulliano, nel quale l'autore, con l'intento di distogliere gli artigiani dalla fabbricazione di idoli, li spronava con queste parole a compiti più materiali: *Scit albarius tector et tecta sarcire et tectoria inducere et cisternam liare et cymatia distendere et multa alia ornamenta praeter simulacra parietibus incrispare* [lo stuccatore (*albarius tector*) sa anche restaurare i soffitti, fare gli intonaci murari, pulire una cisterna, posare una cornice e cesellare sui muri oltre che personaggi anche molte altre ornamentazioni][48].

Quando Tertulliano scriveva, agli inizi del III secolo, lo stucco aveva ormai invaso volte e pareti delle abitazioni e delle tombe degli antichi, divenendo la tecnica quasi esclusiva per risolvere la decorazione di uno spazio architettonico. Fra i molteplici esempi, possiamo ricordare: la Basilica sotterranea di Porta Maggiore (*fig. 12*), la cui leggera decorazione costituita di figurette isolate al centro di ampie campiture incorniciate suggeriva al Bianchi Bandinelli il ricordo «di quei piccoli appartamenti galanti del Settecento, che a Venezia si chiamano 'ridotti'»[49]; e il pregevole connubio di affreschi e stucchi che troviamo nella Tomba dei Pancrazi (*fig. 13*) sulla via Latina, datata attorno al 160-170 d. C.

Opus albarium

Il passo di Tertulliano ci offre l'occasione d'introdurre il secondo dei termini antichi riguardanti lo stucco: *opus albarius*. Laddove si era tradotto col vocabolo di "stuccatore", Tertulliano aveva impiegato non il generico *tector* bensì il composto *albarius tector*: ossia egli aveva fatto ricorso ad un aggettivo, *albarius*, per specificare il senso di un sostantivo, *tector*. Il *De Idolatria* non è la sola fonte nella quale troviamo impiegati assieme i due termini. In una fonte antecedente, risalente al I sec., il *De Re Rustica*, Columella usa un'espressione simile: *albo tectorio*[50].

La compresenza dei due termini è abbastanza rara e se il modo in cui ne fanno uso i due autori menzionati può informarci, vagamente, sulla minore genericità di *albarius* rispetto a *tector*, bisogna rammentare che invece nella maggior parte delle fonti antiche il termine *albarium* compare, come *tectorium*, da solo oppure associato ad *opus*, e spesso col medesimo significato di quello, ossia ad indicare un intonaco.

Tuttavia la specificazione colta nella citazione da Tertulliano potrebbe trovare conferma in Vitruvio, primo autore che menziona il termine *albarium*. Egli, infatti, a proposito delle volte termali, impiega l'espressione *opere albario sive tectorio*[51] come se *albario* designasse il materiale e *tectorio* il prodotto finito, l'intonaco. L'etimologia del termine suggerisce che il termine derivi da *album* ('il bianco') ad indicare un intonaco rimasto bianco; significato che permane nel verbo *dealbare*[52] col quale Vitruvio indica la stesura di uno strato di calce liquida ('scialbo'). Ma soprattutto il termine ricorre nel *De architectura* per descrivere un insieme variegato di rilievi in stucco: cornici per alcuni edifici pubblici (erario, carcere e curia)[53], rivestimenti nelle volte termali[54], ornati nelle sale delle abitazioni private corinzie[55], decori trabeati nel vestibolo di rappresentanza della casa greca[56], modanature per locali più o meno esposti all'azione deteriorante del fumo[57].

Vitruvio sembra pertanto adottare il termine *albarium* per designare, con maggior esattezza rispetto a *tectorium*, un rivestimento lavorato a rilievo. Un significato che ci viene confermato da Plinio, nel passo in cui contravvenendo all'insegnamento di Vitruvio, consiglia per la lavorazione a rilievo degli stucchi un impasto a base di gesso, materiale che vantava un'estrema versatilità ad essere manipolato: *Usus gypsi in albariis, sigillis aedificiorum et coronis gratissimus* [Il gesso si utilizza ottimamente per gli 'stucchi', per le statuette decorative degli edifici e per le cornici][58].

Gypsum

E con Plinio siamo giunti infine a nominare il terzo e ultimo vocabolo imparentato con lo stucco: *gypsum*. Intonaci a base di gesso sui quali disporre pitture a tempera o rilievi in stucco (di gesso) sono conosciuti sin dai tempi egizi[59], mentre l'uso di intonaci a base di gesso sul quale disporre affreschi sembra risalire alla cultura cretese[60]. Sappiamo che tale materiale, già in Egitto, era comunemente impiegato per i ritratti funerari poiché ben si adattava alla tecnica dello stampo che consentiva di restituire rapidamente l'effigie del defunto. In sostituzione della pietra, il gesso era poi utilizzato per la realizzazione di statue ma soprattutto era parte integrante della decorazione plastica degli edifici. Un esempio datato attorno al I sec. a. C., può essere rappresentato dal peristilio della Villa di San Marco a Stabia, la cui parte alta dei muri era un tempo ornata da una galleria di statue incorniciate da un'illusionistica architettura[61]. Nel frammento che qui vediamo (*fig. 14*) sta un atleta inserito all'interno di un *tholos* che gli archeologi



11. *Riquadro della volta con Vittoria alata che regge un elmo crestato*, villa della Farnesina, cubicolo E, 31-19 a.C. Roma, Museo Nazionale Romano - palazzo Massimo alle Terme (da *Museo Nazionale Romano*, p. 232).

vogliono essere ispirato all'*Apollon Lykeios* di Prassitele. L'impiego di stucchi a base di gesso si prestava bene per la lavorazione di rilievi poco pronunciati, tuttavia Vitruvio, come detto, sconsigliava l'impiego di gesso negli impasti per gli intonaci in luoghi umidi e nelle cornici a rilievo, ma forse quest'ultima sua indicazione andrebbe letta come un monito per coloro che lo impiegavano abitualmente e dunque potremmo leggerla come una misura correttiva a quello che era diventato un eccesso corrente.

Per l'arte romana, in conclusione, non esisteva una distinzione fra l'opera degli artisti e quella degli artigiani; per di più – come osserva Settis in appendice all'*Introduzione all'arte romana* di Otto Brendel – a differenza dell'arte greca era assente una storiografia artistica, fatta di opere sulle varie tecniche, biografie d'artisti, descrizioni di opere d'arte, guide di luoghi da visitare: «[...] e lo stesso Plinio che si preoccupa di raccogliere informazioni sulle opere, la biografia e il *floruit* degli artisti greci, dà sugli artisti romani non più che sparse e trascurabili notizie. Possiamo, certo, lagnarci di non sapere tutto ciò che vorremmo di Fidia e di Policleto: ma dello scultore grandissimo che progettò e guidò l'esecuzione della Colonna Traiana non possiamo nemmeno sospettare il nome, né abbiamo alcuna possibilità di scoprirlo mai»[62]. Così Vitruvio, nella prefazione al VII libro dal quale abbiamo tratto numerose citazioni, lamentava la carenza di scritti latini relativi all'architettura rispetto al copioso numero di testi greci[63] e dunque anche a proposito degli antichi *tectores, albarii* e *gypsarii* non deve stupire il silenzio che ancora avvolge la loro memoria[64].



12. *Basilica sotterranea di Porta Maggiore*, 40-45 d.C.. Roma.

1 Le considerazioni qui effettuate sono un'anticipazione di una ricerca più ampia, sulle fonti dell'arte dello stucco dall'epoca romana sino ai giorni nostri, intrapresa assieme all'arch. Andrea Maver e coordinata dal prof. Francesco Amendolagine, in seno all'Associazione Scientifica Palazzo Cappello, Centro internazionale per la ricerca e il restauro degli apparati decorativi barocchi e neoclassici (Venezia).

2 Non senza difficoltà se ancora di recente CLAIRE GAPPER s'interroga su una possibile traduzione in inglese del termine italiano, vedi *What is stucco?: English interpretations of an Italian term*, «Architectural history» 42 (1999), pp. 333-343.

3 Per quanto concerne l'etimologia del termine 'stucco', i più ritengono che esso derivi dal longobardo *stukki*, che permase nel tedesco *stucki*, letteralmente 'crosta', che a sua volta prese il significato di 'intonaco' e di 'rivestimento'. E la radice etimologica longobarda *stukk-* è ancora presente nel termine tedesco *Stukkatur* col quale s'intende il 'rilievo in stucco'. Secondo D. BORTOLAN (*Vocabolario del dialetto antico vicentino: dal secolo 14. a tutto il secolo 16.*, Vicenza 1893, rist. an. Sala Bolognese, 1984 pp. 275-76) il verbo 'stuccare' deriverebbe, invece, dal veneto *strucar* ('pigiare'), *strucare, istrucar* ('spremere'), *strucolar* ('stringere') come si evince dalle due raccolte: *Le rime di Magagnò, Menon, e Begotto in lingua rustica padovana con molte additioni di nuovo aggiontovi corrette e ristampate*, I-IV, Venezia, Giorgio Bizzardo, 1610 [1560]; *Le rime rustiche di Braghin Caldiera di Forabusi da Bolzan: Sonetti, Canzon, Madrigali, Erculani, Capitoli, Stantine et Egloghe*, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms. G. 5. 7. 16 [1590]. Col medesimo senso il M. CORTELAZZO, P. ZOLLI (*Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 1991, p. 1290) segnala una voce volgare del Trecento (av. 1320, Crescenzi) nella quale con *stuccare* s'intende 'turare, rivestire con lo stucco' e che si ritrova in CENNINO CENNINI (*Il libro dell'arte*, 1437, a cura di F. BRUNELLO, con una introduzione di L. MAGAGNATO, Vicenza 1982, rist. 1997, n. 5, p. 66; n. 1, p. 122; n. 2, p. 159) nei capitoli: LXII - «Della natura e modo a fare dell'azzurro oltra marino»; CXVII - «Come s'ingessa un'ancona di gesso sottile, e a che modo si tempera»; CLIII - «Il modo di fare un altro mordente coll'aglio, e dove sia meglio adoperarlo». In un *Breve dei pittori* del 1355 (M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico*, p. 1290) il termine ricorre nella sua accezione più nobile, assumendo il significato di «rilievo ornamentale».

4 «I nomi degli artisti e degli artigiani delle singole arti figurative derivano in latino per lo più dal nome della materia trattata, raramente dal verbo dell'azione compiuta o dal nome dell'oggetto prodotto.

Il pittore è *pictor* da *pingere,* che volle dire in origine decorare, ornare, indifferentemente con colori o con fili, e quindi anche ricamare: ma chi usa i colori senza scopo d'arte è *colorator*, e forse l'imbianchino era detto *albarius* o *dealbator;* chi rivestiva d'oro oggetti d'altra materia *aurator* o *deaurator;* lo scultore, assai più che *sculptor* è *marmorarius* o *lapidarius*. In genere ove la materia condiziona in modo necessario il lavoro essa dà il nome a chi lavora: *argentarius, aurarius, aerarius, eborarius, vitrarius,* indipendentemente dalla preziosità della materia. Questi nomi erano originariamente aggettivi di *faber*, divenuti sostantivi per un processo quasi di nobilitazione.», I. CALABI LIMENTANI, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano-Varese 1958, p. 13.

5 A. JARDÉ in: C. DAREMBERG, M. E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités greques et romaines*, Paris 1912, pp. 54-58. Le voci ebbero il merito di prendere atto di un gravoso *impasse* terminologico, ma non tentarono di scioglierlo.

6 E.L. WADSWORTH, *Stucco reliefs of the first and second centuries still extant in Rome,* «Memoirs of the American Accademy in Rome» IV, 1924, pp. 9-103. In particolare a p. 14 e nell'intero capitolo «Technique and composition», pp. 16-24. La pubblicazione fu duramente criticata dall'archeologia militante che imputava alle sue analisi tecniche e stilistiche un'eccessiva improvvisazione ed una scarsa conoscenza delle fonti antiche. A tale proposito si rileggano le critiche mosse in risposta al lavoro della Wadsworth da Goffredo Bendinelli nel suo *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma (contributo alla storia dell'arte decorativa augustea)*, estratto da *Monumenti Antichi,* R. Accademia dei Lincei, vol. XXXI, 1927, Roma 1927. Per quanto riguarda lo studio delle origini della decorazione a stucco, sotto il profilo strettamente stilistico, si veda R. LING, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, «Papers of the British School at Rome», 37, vol. XXV, 1970, pp. 11-65, ora raccolto in ID., *Stuccowork and painting in Roman Italy*, Brookfield, VT, Ashgate, 1999.

7 M. FRIZOT, *Stucs de Gaule et des provinces romaines, motifs et techniques*, VII, Dijon, Publication du Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines, 1977.

8 N. BLANC, *Les stucateurs romains: témoignages littéraires, épigraphiques et juridiques*, «Mélange de l'École Française de Rome. Antiquité» 95, 1983, fasc. 2, pp. 859-907.

9 J.-P. ADAM, *La construction romaine. Matériaux et techniques,* Paris 1984, trad. it., *L'arte di costruire presso i Romani: materiali e tecniche*, Milano (1988 ca.), 1994, pp. 235-250.

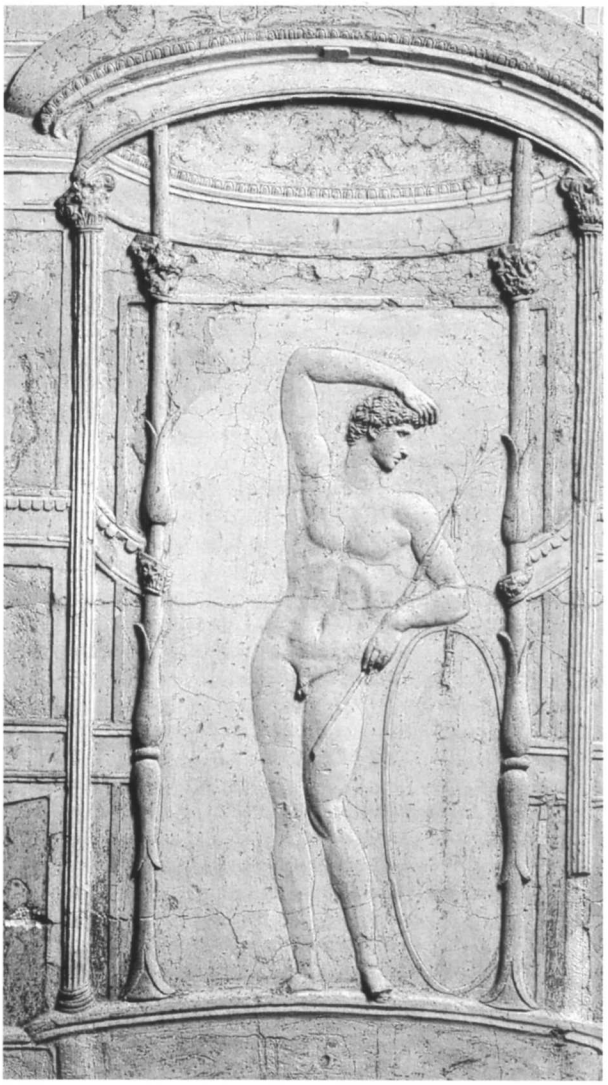
10 R. GINOUVÈS, R. MARTIN, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine, I. Matériaux, techniques de construction, techniques et formes du décor*, Rome, École Française de Rome, CNRS, Roma 1985, pp. 136-141.

11 MARCUS TULLIUS CICERO: *In Verrem*, II, 1, 145, 6; *De Domo Sua*, 61, 2; 140, 14; 146, 9; *Pro Sestio*, 144, 10; *Pro Plancio*, 62, 9; *Philippicae*, II, 69, 2; *De Republica*, I, 41, 6; *De Legibus*, II, 65, 2; *De Natura Deorum*, II, 150, 8; *De Divinatione*, II, 58, 8; *Epistulae ad Atticum*, I, 10, 3, 6; *Epistulae ad Quintum Fratrem*, III, 1, 1, 15. Curiosa, inoltre, la variante vezzegiativa, «tectoriola», adottata da Cicerone nelle *Epistulae ad Familiares* (IX, 22, 3, 10). TITUS LIVIUS: *Ab Urbe Condita*, I, 29, 4, 3; V, 24, 7, V, 41, 5, 4; V, 42, 4, 3; XXIV, 9, 6, 2. TITUS MACCIUS PLAUTUS *Miles Gloriosus*, I, 18. E naturalmente MARCUS TERENTIUS VARRO e VITRUVIUS POLLIO dei quali diremo tra poco.

12 *De harenae copiis cum habeatur explicatum, tum etiam de calce diligentia est adhibenda, uti de albo saxo aut silice coquatur; et quae erit ex spisso et duriore, erit utilis in structura, quae autem ex fistuloso, in tectoriis.*, VITRUVIUS POLLIO, *De Architectura*, II, 5, 1, 1-4.



13. *Tomba dei Pancrazi*, 160-170 d.C. Roma, Via Latina.



14. *Atleta a riposo* (I sec. a.C. ?). Stabia, villa di San Marco, peristilio.

13 *cum enim villam haberes opere tectorio*, MARCUS TERENTIUS VARRO, *Res Rusticae*, III, 1, 10, 2; e più avanti in III, 2, 9.

14 *Ibidem*, I, 57, 1.

15 *Ibidem*, III, 5, 3.

16 *Ibidem*, III, 8, 1.

17 *Ibidem*, II, 6, 4.

18 *Ibidem*, III, 11, 2-3.

19 *Ibidem*, III, 15, 1.

20 *Tectorio marmorato loricandi*, *ibidem*, I, 57, 2, 1.

21 *Tectorio opere testac<e>o*, *ibidem*, III, 11, 2, 6.

22 «[...] i primi sette libri dell'opera sono *ea volumina*, quei volumi cioè che in altra precedente occasione Vitruvio ha scritto e inviato al capo dello Stato, quando costui affrontò la politica edificatoria nell'Urbe e nell'Impero (I, *prefazione*, 2); gli altri tre libri, quindi, servono solo a formare il numero perfetto di dieci. Questo fatto viene confermato grammaticalmente dalla parola *prioribus septem*, dove il comparativo ci svela il logico pensiero di Vitruvio, il quale considerava evidentemente la sua grande opera come divisa in due tronconi: il più grande e più omogeneo costituito dai libri I-VII; l'altro (VIII-X) racimolato da appunti e studi precedenti e non strettamente collegati con la professione», VITRUVIO, *Architettura (dai libri I-VII)*. Recensione del testo traduzione e note di S. FERRI, Roma 1960, p. 4. Vedasi pure P. MORA, *Considerazioni sul VII° libro de l'architettura di Vitruvio, dedicato alla decorazione degli edifici*, «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 1967.

23 *Calce et harena ibi confusa*, VITRUVIUS POLLIO, *De Architectura*, VII, 3, 10, 4.

24 Il termine, comparso in una voce variata nel V libro (*trullizetur*: 10, 3, 12), lo si trova poi soltanto nel VII libro (3, 3, 2; 3, 5, 1; 3, 5, 2; 3, 6, 2; 4, 1, 5; 4, 1, 15; 4, 3, 2; 4, 3, 6). Parrebbe introdotto da Vitruvio e inoltre, anche in seguito, nessuno lo riprese.

25 VITRUVIUS POLLIO, *De Architectura*, VII, 3, 5-7. Tuttavia solo molto raramente i reperti archeologici hanno presentato un numero di strati pari, conforme alle indicazioni di Vitruvio e Plinio. Normalmente gli intonaci antichi presentano tre soli strati.

26 *Tectorium, nisi quod ter harenato et bis marmorato inductum est, numquam satis splendor habet*. [L'intonaco non ha mai sufficiente lucentezza se prima non si sono passati tre strati di malta di sabbia e due di malta di marmo.], CAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Naturalis Historia*, XXXVI, 176, 5-7; trad. it., GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale. V - Libri 33-37 Mineralogia e storia dell'arte*, edizione diretta da G.B. CONTE con la collaborazione di A. BARCHIESI e G. RANUCCI, Torino 1982, V, p. 711.

27 J.-P. ADAM, *La construction romaine*, p. 236.

28 Cfr. VITRUVIO, *De Architectura*, a cura di P. GROS, trad. e comm. A. CORSO e E. ROMANO, Torino 1997, II, pp.1078-1079; A. GHÉQUIÈRE, P. OVERLAU, G. KELNER, R. CAUDANO, VERBIST, *Analyse du tectorium d'une peinture de Pompéi par la méthode de spectroscopie E.S.C.A.*, «Les Études classiques» XLI, 1973, pp. 402-418. Vi è da dire che il sistema ESCA, seppur sofisticato, lo si considera attualmente datato e per questo motivo gli viene preferito il metodo del cosiddetto 'assorbimento atomico'.

29 *Itemque veteribus parietibus nonnulli crustas excidentes pro abacis utuntur, ipsaque tectoria abacorum et speculorum divisionibus circa se prominentes habent expressiones*, *ibidem*, VII, 3, 10, 5-8; trad. it., VITRUVIO, *De Architectura*, ed. P. GROS, II, p. 1039.

30 *Crustarum marmorearum*, *ibidem*, VII, 5, 1, 8.

31 A. MAU, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882.

32 Sulla preparazione delle pareti che dovevano ospitare gli affreschi cfr. A. BARBET, C. ALLAG, *Techniques de preparation des parois dans la peinture murale romaine*, «Mélange de l'École Française de Rome. Antiquité» 84, 1972, fasc. 2, pp. 935-1070; M. FRIZOT, *Mortiers et enduits peints antiques; étude technique et archéologique*, Dijon, Publication du Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines, 4, 1975; J.-P. ADAM, M. FRIZOT, *Pompéi, étude de dégradation, proposition de restauration*, Paris 1983.

33 *Lacedaemone quidem latericiis parietibus excisum opus tectorium propter excellentiam picturae ligneis formis inclustum Romam deportavere in aedilitate ad comitium exornandum Murena et Varro.*, CAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Naturalis Historia*, XXXV, 173, 1-5; trad. it. PLINIO, ed. Conte, *cit.*, V, p. 495. Mentre Vitruvio: *Trallibus domus regibus Attalicis facta, quae ad habitandum semper datur ei, qui civitatis gerit sacerdotium. item Lacedaemone e quibusdam parietibus etiam picturae excisae intersectis lateribus inclusae sunt in ligneis formis et in comitium ad ornatum aedilitatis Varronis et Murenae fuerunt adlatae*, *De Architectura*, II, 8, 9-10. Plinio non ci fornisce delucidazioni in merito alla tecnica utilizzata per tagliare queste porzioni di intonaco, ma a questo riguardo ci viene in aiuto un autore cristiano molto più tardo, Isidoro di Siviglia, il quale in un passo del diciannovesimo libro delle sue *Etimologie*, prendendo in esame le *crustae*, ovvero lastre di marmo, ci informa della tecnica attraverso la quale esse fossero distaccate dalle pareti.
Tale procedimento impiegava seghe metalliche che scorrevano entro sottili scanalature coadiuvate da un corrosivo costituito da sabbia molto fine: *De Crustis. Crustae tabulae sunt marmoris; unde et marmorati parietes crustati dicuntur. Qui autem marmora secandi in crustas excogitaverint non constat. Fiunt autem arena et ferro serraque in praetenui linea premente arenas tractuque ipso secante, sed crassior arena plus erodit marmoris; nam tenuis fabricis et polituris adcommodata est.*, ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, *Etymologiarvm sive Originvm Libri XX recognovit brevique adnotatione critica instrvxit W. M. Lindsay in vniversitate andreana litterarvm hvmanorum professor Tomvs II libros XI - XX continens Oxonii e Typographeo Clarendoniano*, Oxford 1911, XIX, 13.

34 VITRUVIUS POLLIO, *De Architectura*, VII, 5, 7, 4-5.

35 *Coronarum autem sunt aliae purae aliae caelatae*, *ibidem*, VII, 3, 4, 2.

36 Per Pompei vedasi A. W. VON BUREN, *The technique of stucco ceilings at Pompei*, «Journal of Roman Studies» 14, 1924, pp. 112-122. Mentre una classificazione dei motivi è stata ipotizzata in: C. ALLAG, *Le reliefs dans la décoration murale hellénistiques et romaine. Tecnique et utilisation du stuc*, Thése de doctorat de 3e cycle, Université de Paris I, 1980, pp. 58-100, segnalato da N. BLANC, *Les stucateurs romains*, p. 860. Sul restauro vedi inoltre A. VARONE, *Conservazione di pitture e stucchi: Pompei, Regio II, insula 9 e Terme Suburbane*, in *Restaurare Pompei*, a cura di L. FRANCHI DELL'ORTO, Soprintendenza archeologica di Pompei, Milano 1990, pp. 97-109.

37 H. MIELSCH, *Römische stuckreliefs*, «Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung», n. monografico, 21 suppl., 1975, pp. 17-29.

38 *Etiamque cavendae sunt in cameris priscorum dispositiones, quod earum planitiae coronarum gravi pondere inpendentes sunt periculosae.*, VITRUVIUS POLLIO, *De Architectura*, VII, 3, 3, 11-13; VITRUVIO, ed. GROS, II, p. 1035.

39 *Agrippa certe in thermis, quas Romae fecit, figlinum opus encausto pinxit in calidis, reliqua albario adornavit, non dubie vitreas facturus camaras, si prius inventum id fuisset aut a parietibus scaenae, ut diximus, Scauri pervenisset in camaras*, XXXVI, 189, 5; trad. it., PLINIO, ed. Conte, V, *cit.*, p. 727. Sulla tecnica dell'encausto vedi T. VENTURINI PAPARI, *La pittura ad encausto e l'arte degli stucchi al tempo di Augusto. Conferenze lette alla Commissione Archeologica Comunale di Roma*, Roma 1901.

40 Cfr. WADSWORTH, *Stucco reliefs*, p. 89.

41 *Ibidem*, p. 92.

42 U. PANNUTI, *Un complesso di stucchi romani provenienti da Portici*, Accademia Nazionale dei Lincei Monumenti Antichi, serie miscellanea, vol. II, 3 (XLIX della serie generale), Roma, 1979, p. 261.

43 Ivi, pp. 257-273.

44 Firenze, Uffizi, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, 158 Ar. Cfr. *"Rotunda Diocletiani"*, a cura di M. R. DI MINO, Roma 1991.

45 Cfr. R. PARIBENI *Il Museo nazionale romano alle Terme di Diocleziano*, Milano 1925; Id., *Le Terme di Diocleziano e il Museo nazionale romano*, Roma 1932²; S. AURIGEMMA, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma 1970⁶; R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano (1969) 1985 ristampa.

46 *Non fraudando et Studio, divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes* [Neanche si deve tacere Studius (o Ludius) dell'eta di Augusto, che per primo inventò la pittura leggiadra delle pareti, ove egli dipinse ville e porti e giardini, boschetti sacri, foreste, colline, piscine, canali, fiumi e spiagge: tutto ciò che uno chiedesse e nella maniera che voleva; e in quell'ambiente vari tipi di personaggi che vanno e vengono, o navigano, oppure si dirigono verso la villa per via di terra su asinelli o in vettura; altri pescano, o uccellano, o cacciano, o magari vendemmiano.], CAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Naturalis Historia*, XXXV, 116, 1-8; trad. it. PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche - Naturalis Historia (libri XXXIV-XXXVI)*, introduzione di M. Herari, testo critico, traduzione e commento di S. Ferri, Milano 2000, p. 224-227. Cfr. M. R. SANZI DI MINO, *La Villa della Farnesina*, in *Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme*, Milano 1998, pp. 215-235, p. 218.

47 Un tentativo di affiancare all'analisi stilistica la conoscenza delle differenti tecniche di esecuzione dello stucco è stato fornito in A. BARBET, *Le stuc romain; problèmes de style et d'analyse*, «Revue Archéologique» 2, 1979, pp. 298-300.

48 QUINTUS SEPTIMIUS FLORENS TERTULLIANUS, *De Idolatria*, VIII, 2, 5-8 (la traduzione è mia).

49 BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana*, p. 209.

50 *Totus autem locus et ipsae columbarum cellae poliri debent albo tectorio*, L. IUNIUS MODERATUS COLUMELLA, *De Re Rustica*, VIII, 8, 3, 7-8.

51 VITRUVIUS POLLIO, *De Architectura*, V, 10, 3, 12.

52 *Tum autem calce ex aqua liquida dealbentur, uti trullissationem testaceam non respuant* [A questo punto le tegole saranno imbiancate con calce sciolta in acqua, per evitare che rigettino lo strato di base di cocciopesto], *ibidem*, VII, 4, 3, 1-3; trad. it, VITRUVIO, ed. GROS, II, p. 1041.

53 *Praeterea praecingendi sunt parietes medii coronis ex intestino opere aut albario ad dimidiam partem altitudinis*. [Inoltre i muri all'interno debbono essere cinti attorno con cornici intermedie di opera intestina o stucco a metà dell'altezza], *ibidem*, V, 2, 2, 1-3; trad. it., VITRUVIO, ed. GROS, I, p. 557.

54 *Earumque camararum superiora coagmenta ex argilla cum capillo subacta liniantur, inferior autem pars, quae ad pavimentum spectat, primum testa cum calce trullizetur, deinde opere albario sive tectorio poliatur* [E le giunture esterne di tali volte siano spalmate con argilla impastata con pelo, invece la parte rivolta all'interno, che guarda al pavimento, in primo luogo sia incrostata con cocciopesto e calce, quindi rifinita con stucco o con intonaco], *ibidem*, V, 10, 3, 9-12; trad. it., VITRUVIO, ed. Gros, I, p. 583.

55 *Corinthii simplices habent columnas aut in podio positas aut in imo; supraque habent epistylia et coronas aut ex intestino opere aut albario, praeterea supra coronas curva lacunaria ad circinam delumbata*. [Le corinzie hanno un solo ordine di colonne poste o su un podio o sul pavimento, e al di sopra abbiano architravi e cornici di opera intestina o di stucco, inoltre sopra le cornici vi siano lacunari ricurvi a sezione circolare], *ibidem*, VI, 3, 9, 2-6; trad. it., VITRUVIO, ed. GROS, II, p. 841.

56 *Habent autem eae domus vestibula egregia et ianus proprias cum dignitate porticusque peristyliorum albariis et tectoriis et ex intestino opere lacunariis ornatas* [...]. [Tali case hanno poi vestiboli eccellenti, proprie porte alquanto dignitose, portici di peristili ornati con stucchi, intonachi e lacunari di opera intestina (...).], *Ibidem*, VI, 7, 3, 6-8; trad. it., VITRUVIO, ed. GROS, II, p. 990. Sullo specifico impiego dello stucco in questo contesto cfr. W. HÖPFNER, E.-L. SCHWANDNER, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland*, München 1994, pp. 102-104, 155, 210, 220, 237, 324.

57 *Semper enim album opus propter superbiam candoris non modo ex propriis sed / etiam alienis aedifciis concipit fumum* [L'intonaco bianco infatti proprio per il suo candore si sporca infatti non solo col fumo che viene dalle altre stanze ma anche con quello proveniente dalle case vicine], VII, 3, 4, trad. it., VITRUVIO, ed. GROS, II, p. 1035.

58 CAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Naturalis Historia*, XXXVI, 183, 3-4, trad. it., PLINIO, ed. CONTE, V, p. 717.

59 I primi esempi a noi noti risalgono alle architetture funerarie a partire dalla III dinastia (2650-2600 a.C.). Le pareti delle camere interne delle grandi piramidi erano rivestite con un intonaco in stucco a base di gesso calcinato allo scopo di preparare e livellare le superfici successivamente da affrescare, vedi N. DAVEY, *Storia del materiale da costruzione*, Milano 1965, p. 119, n. 1, p. 229. In questi luoghi, l'alta percentuale di gesso nel composto stucchivo era motivata dalla sua facile ed abbondante reperibilità, dovuta alla natura geologica della costa mediterranea egiziana. Fin dall'Antico Regno (2650-2200 a.C.) le pareti delle *mastabe*, le monumentali tombe a camera, spesso presentavano pareti affrescate a tempera su un supporto in stucco di gesso. Il più antico esempio a noi conosciuto è il *Fregio delle Oche* della mastaba di *Itet* a Meydum a sud di Menfi, risalente al periodo intercorrente tra la III e la IV dinastia (ca 2600 a.C.). La combinazione delle tecniche dell'affresco e dello stucco a rilievo era tuttavia già comparsa almeno duecento anni prima (ca 2600 a.C.), nella tomba di Nefrmèe a Meydum dove scene di caccia si alternano a scene di vita nei campi, vedi G. FARINA, *La pittura egiziana*, Milano 1929, p. 16, tavv. 9, 10.

60 Mentre in Egitto e nell'area mesopotamica le pitture venivano stese quando l'intonaco a base di gesso si era già asciugato, l'arte cretese, dal 2500 a.C., introdusse un'importante innovazione tecnica che prevedeva di applicare il colore su una superficie a base di calce ancora umida, anticipando la nascita della tecnica della pittura 'a fresco', vedi G. D'ANNA, *Supporti parietali per graffiti e dipinti: procedimenti esecutivi*, in *I supporti nelle arti pittoriche - storia, tecnica, restauro*, a cura di C. MALTESE, Milano 1990, pp. 11-109: 29. In questo modo il gesso, che velocizzava il tempo di presa, non costituì più il supporto che riceveva il colore, ma venne impiegato come sottofondo per un sottile strato a base di calce umida il cui lungo tempo di essiccazione consentiva una maggiore presa e, di conseguenza, una migliore resi-

stenza del colore nel tempo. Alcune testimonianze di quest'arte si riscontrano intorno alla metà del secondo millennio a.C., quando il Palazzo cretese di Knossos, eretto dal leggendario re Minosse, conobbe il suo massimo splendore. Fra queste la celeberrima *Taurocatapsia*, raffigurante il pericoloso gioco di abilità condotto da alcuni atleti con un toro.

61 *A l'ombre du Vésuve. Collections du musée national d'Archéologie de Naples*, Paris, Petit Palais, Paris 1995, n. 30, p. 118.

62 S. SETTIS, *«Ineguaglianze» e continuità: un'immagine dell'arte romana*, in O. J. BRENDEL, *Introduzione all'arte romana*, a cura di S. SETTIS, Torino 1982, pp. 161-200: 162.

63 *Quorum ex commentariis, quae utilia esse his rebus animadverti, collecta in unum coegi corpus, et ideo maxime quod animadverti in ea re ab Graecis volumina plura edita, ab nostris oppido quam pauca. Fuficius enim mirum de his rebus primus instituit edere volumen, item Terentius Varro de novem disciplinis unum de architectura, Publius Septimius duo.* [Dalle pubblicazioni di costoro ho raccolto e disposto organicamente in sistema le nozioni che, come notai, potevano essere utili agli argomenti da me trattati, e ciò soprattutto perché mi ero reso conto che in questo campo i Greci hanno pubblicato parecchi libri, i nostri ben pochi. Fu infatti Fuficio, strano a dirsi, il primo a pubblicare uno scritto su tale soggetto; inoltre ha dedicato un libro all'architettura Terenzio Varrone, nel suo trattato sulle nove discipline, due Publio.], VITRUVIUS POLLIO, *De Architectura*, VII, *Prefazione*, 14, 7-13, trad. it., VITRUVIO, ed. Gros, II, p. 1025. Poco o nulla sappiamo sul testo di Varrone dedicato all'architettura contenuto nell'enciclopedia *De novem disciplinis* ed inoltre nessuna notizia abbiamo sugli altri due autori latini da lui menzionati, Fuficio e Publio Septimio.

64 Lo *status* sociale degli stuccatori è stato preso in considerazione dal menzionato studio di N. Blanc sulla base delle testimonianze epigrafiche e giuridiche.