

Gli intonaci cremonesi attraverso le fonti d'archivio

GIACINTA JEAN

Nelle architetture in mattoni, gli intonaci hanno quasi sempre rappresentato uno strato di finitura essenziale per definire l'aspetto esteriore dei fabbricati e per assicurare una buona conservazione delle superfici interne ed esterne¹. Per poterne comprendere le peculiarità locali e temporali e per riscoprire alcune consuetudini costruttive ormai dimenticate, i documenti d'archivio rappresentano una fonte di conoscenza particolarmente preziosa, soprattutto se diventa possibile confrontare le informazioni che contengono con quanto si può ancora osservare in opera². Con documenti d'archivio si intendono tutta quella serie di ricevute, libri mastri, preventivi, capitolati, contratti che con un diverso grado di approfondimento registrano lo svolgersi di un'attività costruttiva. Nelle ricerche sulle tecniche di cantiere e sulle tecniche artistiche, queste fonti sono generalmente poco indagate perché sono il più delle volte di difficile reperimento, frammentarie, incomplete e lacunose, soprattutto se paragonate alle informazioni più chiare e complete che si possono ricavare dai manuali a stampa. Eppure, nonostante questi limiti intrinseci, solo attraverso la loro lettura diventa possibile ricostruire, in modo concreto e immediato, un mondo di pratiche e di pensieri unico e insostituibile. La loro lettura restituisce l'immagine di un cantiere ricco di aspetti particolari e caratteristici e consente di contestualizzare le notizie sulle tecniche costruttive, sull'uso dei materiali e sul costo delle opere³.

Un'ottima introduzione alle pratiche del cantiere ottocentesco è offerta da alcuni trattati attenti al «fare», tra cui si segnala quello di Jean-Baptiste Rondelet, un testo didascalico e ricco di descrizioni dettagliate anche in riferimento alla composizione e all'esecuzione degli intonaci:

gl'intonachi sono formati da due o talvolta di tre strati. Il primo si posa immediatamente sulle pareti dei muri in pietre rozze o in mattoni dopo che si sono ben pulite le commessure ed irrigata la superficie perchè la malta faccia maggior presa. Questo strato che chiamasi incamiciatura [...] si fa con calce vecchiamente spenta, bene impastata [con sabbia e acqua] e alquanto più grassa che per la murazione ordinaria, cioè vi si mette più calce. [...] Quanto più è antica e mescolata, più è buona per far buoni intonachi che non si turbino, non si fendano o screpolino. Il primo strato si getta sul muro colla cazzuola; si stende levando il superfluo con la parte affilata, per ricacciarlo ove ne manca, il che produce una superficie estremamente rozza. Quando l'incamiciatura è ben secca vi si applica il secondo strato, che si chiama intonaco. Esso fassi con una malta più magra della precedente, cioè si aggiunge sabbia alla prima. Stendesi questo secondo strato col dorso della cazzuola unendolo più che si può. [...] Quando quest'intonaco è quasi secco, s'imbianca con latte di calce che s'incorpora con l'intonaco e non va via giammai⁴.

Eppure, osservando la varietà degli intonaci esistenti, si capisce che benché queste indicazioni venissero generalmente seguite, nella realtà il prodotto finale era ben più complesso: si adeguava alle peculiarità della tradizione costruttiva locale influenzata a sua volta dall'approvvigionamento dei materiali, dal contesto climatico, storico e ambientale, dal fatto che non sempre le operazioni erano oggetto di un controllo o di una descrizione meticolosa. Per capire meglio il panorama costruttivo locale, il trattato del cremonese Alessandro Capra non è di grande aiuto, su questo argomento propone delle considerazioni spesso generiche, tratte da scritti di architettura di confermato successo⁵. Soltanto grazie ai documenti d'archivio diventa allora possibile restituire al cantiere tutta la ricchezza dei suoi aspetti particolari e caratteristici. Ognuna di queste «carte» contribuisce, in modo più o meno rilevante, a mettere in luce com'era composto e come veniva fatto un intonaco, come veniva rifinito e a quali opere di manutenzione era soggetto⁶.

I libri mastri e le ricevute permettono di raccogliere i dati con cui impostare il problema in modo quantitativamente significativo. I primi contengono un elenco schematico di entrate e uscite in cui vengono registrati tutti i pagamenti effettuati da un'amministrazione, mentre le seconde (i «confessi») sono fatture emesse al saldo di lavorazioni o consegne specifiche⁷. La ripetitività e l'essenzialità di ciò che trasmettono non è inutile: permettono di conoscere i tipi di materiali acquistati, da dove arrivavano e anche se la provenienza era di so-

lito legata al nome del fornitore più che al luogo geografico e in che quantità e forma arrivavano in cantiere, quanto costavano e per quali lavorazioni erano impiegati. Nello studio delle finiture esterne è necessario partire da queste considerazioni: la natura dei materiali con cui sono stati realizzati gli intonaci, infatti, ne condiziona, da un punto di vista tecnico, le prestazioni e la durata e, da un punto di vista estetico, l'effetto cromatico finale⁸.

LA MALTA

Un intonaco è composto essenzialmente da calce, sabbia e acqua che venivano forniti direttamente dai produttori o, più spesso, da commercianti di materiali edili. Nei lavori esaminati, ad esempio, la ditta dei fratelli Mina compare come fonte di approvvigionamento principale, seguita da quella dei fratelli Righetti⁹.

La calce veniva comprata nelle due qualità forte e dolce, con una prevalenza dell'una sull'altra a seconda della fase costruttiva. La calce forte di Piacenza o di Parma era usata di solito nelle fondamenta, nei canali di scarico e ovunque vi fosse contatto con la terra o con l'acqua¹⁰. Il colore era «tendente allo scuro, in causa degli ossidi metallici o delle particelle argillose ad essa commiste»¹¹. Questa caratteristica è confermata da una nota di lavoro che specifica come il colore della calce di Piacenza dovesse essere simile al color grigio perla con cui solitamente venivano tinteggiati i canali di gronda: «colorito un canale a oglio color calcina di Piacenza»¹². Questa calce era già conosciuta e usata per le sue proprietà idrauliche nel XVII secolo¹³. Era decisamente più costosa delle altre e molto pregiata, tanto che «induce facilmente i somministratori a condurre in inganno i meno intelligenti che ne fanno incetta, contraffaccandola con ciotoli dell'Adda e del Brembo»¹⁴. Nel 1848, ad esempio, la calce di Piacenza costava nove soldi al peso, mentre quella di Lodi solo tre. Questi dati possono essere confrontati con quelli contenuti in un prezzo del 1862 che riporta i costi di un metro cubo di sabbia (2.30 lire se di fiume e 1.80 lire se di cava), di argilla importata (3 lire), della calce colata dolce di Brescia (27.50 lire) e della calce idraulica di Piacenza (40 lire)¹⁵. La differenza tra questi prezzi unitari però diminuisce se si considera il costo del muro intero: un muro con malta fina di calce di Brescia veniva stimato 19 lire al metro cubo, con malta dell'Adda e del Brembo 20 lire al metro cubo, con malta idraulica di Piacenza 22 lire al metro cubo¹⁶.

Questa calce non era sempre disponibile sul mercato: nel 1780-1781 lo Stato di Parma e Piacenza ne aveva impedito l'esportazione causando problemi enormi a chi doveva eseguire lavori di manutenzione alle strade e ai canali di irrigazione¹⁷. La penuria di calce si era verificata anche un secolo prima, come testimonia Alessandro Capra nel suo trattato e come recitano alcune «doglianze» dei cittadini, esasperati dall'alto costo della calce lodigiana¹⁸. La calce dolce, spesso indicata come «calce bianca», proveniva soprattutto da Lodi ma anche da Virle, da Romano o da Colorno, come quella usata a palazzo Cavalcabò «proveniente da Cà de Marozzi»¹⁹, oppure veniva preparata con materiale fornito dallo stesso committente: «arrivati q.6 di marmo di Brescia, dati al Sig. Mina per far calce»²⁰. Per gli intonaci veniva usata quasi esclusivamente la calce dolce.

Le qualità di calce presenti sul mercato cremonese vengono paragonate anche nei *Questi...* settecenteschi, un testo che raduna le nozioni fondamentali da conoscere per poter superare l'esame di ammissione al Collegio dei Periti della città di Cremona:

La calcina migliore in fabbriche che sono all'umido è quella di Piacenza, mentre quella d'Irle non regge tanto, come la suddetta molto meno poi quella di Lodi [...] e se però la seconda e la terza si porrà in opera fresca riuscirà di sufficiente durata e l'una e l'altra particolarmente se asciuti le dette calcine quanto più sono grasse tanto più sono tenaci. Per farle pingui occorre la mistura di due barozzi e mezzo di sabbia per ciascun moggio e di tre per farle magre [...] ogni mille pietre occorrono due moggia di calcina, in fabbriche elevate bastano moggia una e mezzo²¹.

La calce era comprata soprattutto a pesi. Generalmente arrivava in cantiere in zolle, anche se le eccezioni non mancano: «a Francesco Gerevini Capo Mastro calce bagnata p.62, calce asciutta p.20»²². L'inventario di palazzo Soresina-Vidoni del 1724 ricorda come nel cortile dell'arsenale vi fosse «calcina di Lodi, colata in due buche, moggi 30», insieme ad altro materiale da costruzione²³.

Sulle modalità di spegnimento ci informa il signor Eugenio Guindani, amministratore della ditta Mina, in risposta a una lettera di Giovanni Battista Jacini che si lamenta della cattiva qualità della calce arrivata in cantiere. Per una buona resa della calce bagnata «in questa stagione fredda» (si era agli inizi di marzo) si devono osservare alcuni accorgimenti «ed impiegare il tempo necessario, facendo cioè il cosiddetto pastone, e questo bagnandolo a poco a poco, acciò tutti i sassi anche di calce terragna abbiano a ridursi in calce»²⁴.

Sulla sabbia possediamo meno informazioni. Secondo il Capra «il buon sabbione in questi nostri Paesi si ritrova particolarmente nel Po e nel Naviglio, & anche in alcuni luoghi sotto terra, e il grosso fa miglior presa che il sottile»²⁵. Da questa osservazione sembra che egli consideri di uguale qualità la sabbia di fiume e quella di cava, una preferibile all'altra solo in funzione della disponibilità²⁶. A palazzo Trecchi le condotte di sabbia erano fatte dai massari che si occupavano anche di lavarla appena arrivata in cantiere²⁷. Di solito invece, nei documenti sono registrati gli arrivi delle carrette di sabbia e il pagamento dei dazi relativi con una ripetizione di queste note del tutto generica. Spesso compare l'indicazione «condotte di calce, terra, sabbia». Un'unica volta è specificato, in un capitolato del Visioli per la costruzione della cappella funeraria del marchese Ala-Ponzone, l'uso di «arena scelta del fiume Adda che si estrae nel Comune di Crotta d'Adda»²⁸. Sarebbe stato interessante conoscere anche le ragioni di questa scelta: economiche? Per il colore particolare della sabbia? Per le sue proprietà di combinarsi con la calce indicata (calce di Parma)?

Nelle forniture di cantiere compaiono con molta frequenza consegne di terra. Quando si parla di terra si parla di qualcosa di non meglio specificato dal prezzo uguale a quello della sabbia²⁹.

Fino alla metà del secolo scorso, a Cremona la «terra» era un ingrediente piuttosto diffuso nella composizione delle malte, tanto che sul dizionario italiano-cremonese del Peri si legge alla voce «mòlta»: «i muratori dicono un impasto di sabbia e terra per murare (malta)»³⁰.

I documenti che ne testimoniano l'uso sono numerosi³¹. Nei capitolati il loro impiego viene generalmente prescritto per i muri in elevato, fuori dal piano di cantina, anche se le osservazioni dirette permettono di constatare quanto il loro uso fosse largamente diffuso anche sotto terra, sia nelle murature che nella costruzione delle volte³². L'uso delle malte d'argilla non era limitato all'edilizia «povera». In un capitolato per l'appalto dei lavori da farsi nella casa del parroco in Sant'Abbondio, ad esempio, si legge: il muro divisorio si farà «in buona bazzana formata da calce piacentina, e creta, grosso teste tre, e rizzato con calce simile sulle due superfici. Non si potrà utilizzare in dette opere che materiale d'ottima qualità: pietre nuove e ben cotte, ove occorrono fondamenti si dovranno fare in calce piacentina e dal piano in su i muri saranno in buona bazzana fatta con calce piacentina e creta» mentre è specificato che «la sabbia dovrà essere granosa e spogliata affatto d'ogni materia terrea»³³. Dall'analisi delle fonti sembra che l'argilla venisse usata in due combinazioni: per la «mòlta» / un semplice impasto di argilla e di sabbia / e per la bazzana, in cui l'argilla era unita a calce (solitamente «forte») e sabbia³⁴.

L'argilla che si vede nelle malte di allettamento e negli intonaci di molte murature, quindi, non era terriccio sporco mescolato per incuria insieme alla sabbia e alla calce, ma era un materiale con specifiche qualità che veniva comprato e aggiunto volontariamente all'impasto³⁵.

Perché era prassi così diffusa aggiungere della «terra» a un buon impasto di calce? Il Capra spiega che la maggior parte degli edifici cremonesi sono costruiti con malta d'argilla soprattutto per due ragioni «si per la penuria della calcina, sì per l'abbondanza di certa terra rosseggiante, tenacissima»³⁶. L'uso dell'argilla cruda nelle costruzioni, così diffuso in tutto il mondo, è probabilmente legato, oltre che alla facile reperibilità del materiale e alla sua altrettanto facile lavorabilità, anche al buon comportamento che una malta d'argilla ha in presenza sia di acqua proveniente dal terreno sia di un'alta umidità relativa dell'aria³⁷. Non sappiamo quanto a Cremona abbiano prevalso le proprietà del materiale o piuttosto le considerazioni economiche. La differenza di costo tra una muratura con malta d'argilla e una con malta di calce è indicata nel libro del tardo Cinquecento, *Libro delle costituzioni e statuti de' periti della città di Cremona*, che distingue tra murature legate da «mòlta» buona, che vengono valutate 20 lire per ogni mille mattoni / e quelle in calcina / valutate 23 lire³⁸.

Dalla seconda metà dell'Ottocento queste malte cominciano a essere considerate di scarsa qualità e il loro impiego, di conseguenza, tende gradualmente a scomparire³⁹.

L'aggiunta nella malta di altri componenti in grado di migliorare le proprietà dei materiali a disposizione era una pratica diffusa, registrata dai trattati di architettura più attenti all'aspetto esecutivo dei lavori⁴⁰. Nel corso della presente ricerca si è trovato che il Visioli aveva prescritto l'uso di resche di lino per la finitura di un muro molto vecchio che era stato rivestito di «tavellette» per nascondere le irregolarità: probabilmente si voleva rendere l'intonaco più elastico ed evitare che si fratturasse⁴¹. Un'altra comparsa occasionale e unica è «il sangue di bue da dare ai muri per il salnitro», problema che le maestranze dovevano affrontare con una certa frequenza⁴². Nel 1642 Giovanni Battista Natali aveva dovuto coprire i sali affioranti sulla volta dell'archivio di palazzo comunale provocati da un'infiltrazione d'acqua. Dopo aver riparato la causa del danno mettendo in opera «un canale in rame o di marmo ben legato con calcina di Piacenza» fece reintonacare la volta con dei «grippetti affine non caschi la calcina per rispetto del salnitro causato dall'acqua»⁴³.

Generalmente gli intonaci esterni e quelli interni venivano eseguiti in modo simile. La principale differenza si riscontra nell'uso del gesso. Soprattutto nel corso del Settecento, alcuni documenti testimoniano un impiego frequente, per gli intonaci interni, di «fioretto» / una calce purissima e stagionata a lungo, usata per i lavori di finitura più raffinati⁴⁴ / e di gesso, quasi sempre stesi con aggiunta di colla⁴⁵. Le fonti ottocentesche, al contrario, segnalano una riduzione nell'uso di questo materiale, che viene proscritto e quasi eliminato dal cantiere, accettato solo per realizzare decorazioni a rilievo⁴⁶.

GLI INTONACI

Gli inventari dei palazzi, meticolosi nell'indicare le caratteristiche dei serramenti o lo stato di conservazione dei tetti, non fanno mai riferimento agli intonaci delle facciate. La descrizione di palazzo Ala-Ponzone, redatta dopo la morte del marchese, non contiene alcun riferimento ai materiali esterni. Per gli interni, al contrario, vengono specificate le diverse finiture: «imbiancati», «stabiliti», «dipinti», «intonacati», «a scajola», «a encausto», «stabiliti e imbiancati», «stabiliti e dipinti», «intonacati e dipinti», anche se non è ancora chiaro con quanta flessibilità si impiegassero certi termini piuttosto che altri⁴⁷. Intonacare e «stabilire», ad esempio, secondo il *Vocabolario cremonese-italiano* del Peri, dovrebbero essere sinonimi ma sicuramente le maestranze non si servivano in modo rigoroso del vocabolario tecnico e dialettale⁴⁸. Nomi simili venivano usati talvolta per indicare la stessa cosa, talvolta per rimarcare una leggera diversità. Le difficoltà di comprensione aumentano per il fatto che alcuni nomi non sono più in uso, mentre altri, che si sono tramandati, possono aver modificato il loro significato nel corso del tempo⁴⁹.

La qualità di un intonaco dipende moltissimo dal modo in cui viene realizzato. Per lo studioso è però difficile riuscire ad avere una visione unitaria di un processo che richiedeva l'intervento di operatori con compiti e capacità diverse: un intonaco era preparato dal garzone, eseguito dal muratore, tinteggiato dall'imbianchino oppure dipinto dal pittore e, se si voleva ottenere una finitura di grande pregio, si doveva ricorrere allo stuccatore. La collaborazione tra queste maestranze era spesso necessaria: i muratori, ad esempio, dovevano rifornire di calcina i pittori quando ne avevano bisogno per i loro affreschi⁵⁰.

Per approfondire questi temi, è utile poter consultare i capitolati d'appalto. In questi documenti si trovano riuniti i dati che altrove abbiamo visto comparire in modo ripetitivo e frammentario: nei capitolati vengono specificati i materiali, la lavorazione richiesta e tutte le precauzioni necessarie ad assicurare la buona riuscita dell'opera. Nel corso della ricerca non se ne sono trovati molti, venivano sottoscritti in caso di gare d'appalto o quando l'approvazione delle spese doveva passare attraverso una trafila burocratica. Per questi motivi è più facile trovarne negli archivi di enti religiosi, mentre sono meno frequenti nella prassi costruttiva di una grande abitazione privata in cui il lavoro veniva affidato su basi di fiducia e conoscenza dell'operatore. Non ve ne sono per palazzo Trecchi né per palazzo Cavalcabò. A palazzo Ala-Ponzone compaiono quando questo diventa Palazzo Imperiale prima e Reale poi. Le informazioni che forniscono sono però di grande utilità. Abbiamo già visto la cura con cui il Visioli aveva specificato l'uso di una calce e di un tipo di sabbia; con una puntualità inusuale si danno notizie di solito trascurate⁵¹. Nel «progetto di appalto per le opere di manutenzione dei fabbricati, in città e in campagna, di proprietà dell'Eredità Ala-Ponzone», valido dal 1863 al 1869, vengono definite / dalla progettazione all'organizzazione del cantiere / le modalità di esecuzione di un gran numero di lavori e un elenco di prezzi unitari composto da 500 voci⁵². I materiali che possono essere usati per le malte e gli intonaci mostrano una maggiore varietà rispetto a quelli incontrati finora e un ambito geografico

co di approvvigionamento non solo locale⁵³. Nel capitolato d'oneri ogni materiale è descritto in modo scrupoloso: «ordinandosi che la calce sia idraulica sia solo accettata quella Piacentina o quella di Palazzolo o altra conosciuta per possedere qualità eminentemente idrauliche, e per tale accettata dall'Ufficio, dovendosi però dall'Impresario giustificare per ogni carico la provenienza esibendo la Bolletta di carico...»⁵⁴. La calce idraulica era da usarsi per lavori a contatto con l'acqua, sotto terra e al suolo, mentre per gli «intonachi all'asciutto od altri lavori superficiali si impiegherà calce dolce»⁵⁵.

I prezzi delle «arricciature» variavano a seconda del materiale impiegato e della difficoltà d'esecuzione⁵⁶. Le finiture più costose erano quelle lavorate a imitazione del bugnato⁵⁷. Per gli intonaci particolari, come per la «stabilitura delle cornici» si richiede di usare un intonaco composto da «due quinti di latte di calce colata almeno da 15 giorni, due quinti di sabbia lavata, 1/10 di pozzolana ben passata al setaccio, altro 1/10 di scoria di ferro e polvere di marmo, escluso assolutamente l'uso del gesso tanto internamente che esternamente»⁵⁸. Su muri umidi poteva essere applicato un intonaco di asfalto naturale dello spessore di 3 millimetri seguito dall'arricciatura, previo lo scrostamento del vecchio intonaco e «pulimento» del muro rustico. Nel caso si fossero dovuti tinteggiare vecchi muri era prevista una preparazione delle pareti con «raschiatura, lavatura delle medesime, e dove occorra adattamento di buchi e fenditure». Bisognerebbe ora verificare con quanta attenzione si rispettassero queste prescrizioni.

Una volta realizzato, l'intonaco era oggetto di manutenzioni. Era prassi normale eseguire dei rappezzi, stuccare le lesioni, riprendere le tinte e gli ornati. Uno dei problemi più frequenti da risolvere era quello di levare le macchie (di umido, di fumo...) dai muri: nel 1754 in palazzo Ala-Ponzone vengono usati aceto e lardo «per levar le macchie ai volti»⁵⁹. Sulle continue manutenzioni si vedano, come esempio, i documenti della seconda metà dell'Ottocento relativi ai lavori di palazzo Ala-Ponzone⁶⁰ oppure il capitolato per l'appalto dei lavori di riparazione agli edifici di proprietà della città di Cremona del 1759⁶¹.

LE TINTEGGIATURE

Alle facciate erano dedicate molte più cure di quanto apparentemente non sembri. Quando le guardiamo ci accorgiamo solo di un colore, ma la qualità che osserviamo è data dall'attenzione con cui gli strati di intonaco si sono sovrapposti, dai materiali che li compongono, dalla scelta delle tinte, dalla capacità di chi le ha miscelate di ottenere che si asciugassero con il giusto grado di luminosità e trasparenza, dallo strato di protezione finale per dare maggiore resistenza e minore permeabilità alla superficie, tirata a lucido da un artigiano le cui capacità erano riconosciute anche economicamente dalla alta retribuzione giornaliera che riceveva.

Nel 1844 i pittori Borroni, Diotti, Brilli e Marchetti cominciarono a lavorare a palazzo Trecchi. Non si trattava di eseguire una semplice tinteggiatura ma una finta prospettiva che richiedeva l'intervento di artisti di solito impegnati in opere di decorazione interna⁶². In questo caso il committente e architetto autodidatta Alessandro Trecchi si era servito del contratto «a corpo» (detto «botto») che gli permetteva di specificare l'effetto finale dell'opera e di affidarsi all'esperienza dell'esecutore per gestire il cantiere. La capacità artigianale di queste maestranze era di altissimo livello: ancora oggi possiamo osservare in molti interni cremonesi gli effetti sorprendenti che riuscivano a ottenere dalle tinte e la loro abilità nell'imitare qualsiasi materiale. Accanto a loro, Antonio Bolla, autore dei più pregiati stucchi neoclassici della città, era impegnato nelle rifiniture del cortile e delle 14 finestre di facciata. I lavori proseguivano velocemente, i muratori vennero pagati «per le cornici degli archivolti eseguite in soli sette giorni tutt'all'intorno del cortile, per la stabilitura dell'atrio della porta» e per aver dipinto le torri e i merli⁶³.

Nel giugno dell'anno successivo il Marchetti si era impegnato «a dipingere il cortile nello stile gotico e a preparare li disegni degli ornati del fregio a rilievo e a prestare tutta la sua assistenza per l'intera esecuzione della detta opera»⁶⁴. Nel marzo 1846 si erano montati i ponteggi e la facciata, «passata con frattazzo a richiesta del pittore» venne dipinta a fresco. Le attenzioni dedicate sono giustificate dallo straordinario effetto finale di cui purtroppo non ci rimane che la descrizione⁶⁵. L'intonaco è stato sostituito nel dopoguerra, ma si deve considerare che la sola idea di proporre l'esecuzione di un affresco all'esterno e di grandi dimensioni è segno di conoscenze tecniche particolari e aggiornate, da collegarsi al dibattito sulla riscoperta della tecnica dell'affresco nella metà Ottocento⁶⁶. Per questo progetto, infatti, è stato necessario un impegno economico decisamente superiore rispetto a quello che era stato preventivato per realizzare la facciata neoclassica disegnata dal Voghera nel 1834⁶⁷.

L'esecuzione di una facciata richiedeva molte attenzioni anche nel caso di opere meno impegnative, in cui l'effetto finale era meno appariscente. Dopo l'intonacatura veniva data un'imbiancatura e poi il colore. Le ricevute sono per lo più generiche: indicano che il lavoro era stato fatto⁶⁸. I materiali usati, la loro lavorazione e l'effetto finale erano spesso indicati separatamente⁶⁹. Ogni tanto si incontra maggior precisione come nel caso della «stabilitura» fatta alle porte dei vicoli di fianco a palazzo Cavalcabò in cui vennero usate «moggia 6 di calce forte, calce bianca moggia 8, colori, pennello»⁷⁰ oppure per la facciata di palazzo Ala-Ponzone, tinteggiata con calce dolce, nero di Roma, terra d'ombra e rifinita a stucco lucido da Antonio Bolla. Questo fondo grigio-brunastro era ripartito da lesene e da cornici di pietra grigia⁷¹.

I colori e pigmenti minerali e ossidi che si trovavano facilmente in commercio dai droghieri⁷² venivano miscelati, a seconda della lavorazione, con latte, colle⁷³, acqua ragia, spirito di vino, olio di lino cotto⁷⁴. Nelle ricevute troviamo indicata una grande varietà di materiali anche se raramente era specificato per quale tinta venissero usati o in che rapporto fossero combinati tra loro⁷⁵. Per quanto è stato possibile verificare, i documenti consultati confermano le indicazioni sulla composizione delle tinte e delle vernici contenute nel testo del Rondelet. Una maggior precisione si riscontra, ancora una volta, nel capitolato del 1862 per le manutenzioni da effettuarsi sugli immobili di proprietà dell'eredità Ala-Ponzone. La tinteggiatura dei muri di facciata era prevista «a diverse tinte con terra gialla o rosso o nera di Roma a due riprese, la seconda con acqua di latte nella proporzione di 1/20 di latte», mentre gli interni si sarebbero dovuti tinteggiare con uno o due strati di pittura a colla⁷⁶.

Andrebbe approfondito lo studio sulle finiture, sugli stucchi, sui finti marmi che rivelano un sapere prezioso. Numerosi contratti con gli artigiani testimoniano la particolarità di queste lavorazioni. All'indoratore Cazzaniga, che deve attenersi rispettosamente alle direttive del Visioli, viene spiegato che «le parti lisce si dovranno coprire di gesso con colla» e poi andranno levigate «con la cosiddetta calcidonia in modo che le dette superfici riescano d'una levigatura la più liscia, piana e lucida»⁷⁷. Da informazioni chieste da Giovanni Battista Jacini nel 1829, sulla capacità dei doratori che lavoravano a Cremona, il più bravo sembra essere stato il Colenghi, che aveva lavorato anche per la famiglia Pallavicino⁷⁸. Molte informazioni si possono ricavare anche sull'attività di Antonio Bolla, stuccatore e abile esecutore dei finti marmi⁷⁹. Questa lavorazione viene descritta anche nel capitolato del 1862. Gli stucchi interni lucidi, a imitazione dei marmi della qualità prescritta, saranno fatti «in due strati sopra una grossa arricciatura composta dello stesso impasto dell'art. 112 [quello indicato per la stabilitura delle cornici] con calce delle migliori. Il secondo strato verrà colorito a fresco dopo essere diligentemente spianato, quindi verrà levigato a lucido con spatole di ferro riscaldate, spruzzandolo con acqua di sapone»⁸⁰.

Ognuno dei documenti esaminati ha contribuito, per quanto poco sembri, a comprendere processi costruttivi di cui si è persa la pratica e talvolta anche il nome eppure, per conoscere la storia di Cremona, è importante prestare attenzione anche a questo aspetto della cultura materiale che influisce profondamente sulla percezione della città. Sarebbe utile completare queste prime note con un censimento delle presenze «originali» ancora esistenti e una campagna di rilievi anche solo fotografici. Questa ricognizione dovrebbe venire affiancata da un lavoro sistematico sul materiale documentario d'archivio, sui trattati, sui capitolati, sui prezziari, sugli Statuti dell'arte, sui pagamenti per familiarizzarsi così con i nomi, le misure, gli scritti e fare un continuo confronto con quanto è ancora possibile vedere in opera. Una ricerca di questo tipo andrebbe impostata ad ampio raggio per poter arrivare a una conoscenza complessiva delle tecniche e delle finiture, senza limitarsi a considerare gli esempi più pregevoli da un punto di vista stilistico o tipologico. Moltissimi degli esempi citati in questo testo sono andati distrutti. È legittimo chiedersi se non avrebbero subito una sorte diversa se il loro valore testimoniale fosse stato riconosciuto in modo più esplicito.

¹ Anche le architetture che presentano un paramento di mattoni a vista erano spesso trattate esternamente con un intonachino composto da calce e coccio pesto a imitazione del mattone.

² La ricerca archivistica ha assunto un ruolo importante nello studio del cantiere preindustriale, come si può osservare dai pionieristici saggi apparsi negli atti dei convegni di Bressanone (in particolare *L'intonaco* 1985 e *Superfici* 1990) e sulla rivista «Ricerche di Storia dell'Arte» (*Intonaci* 1984).

³ Cfr. i saggi di CASSARINO 1990, pp. 231-244, di RONCAI 1993, pp. 79-103 e il volume di CARPANI 2003.

⁴ RONDELET 1831-1835, t. II, parte II, pp. 88-89. La casa editrice dei fratelli Negretti di Mantova aveva deciso di pubblicare una serie di te-

Voghera si era stabilito con il capo muratore Ignazio Cazzaniga che l'intonaco «compreso l'interna spigolatura dello schianfo» sarebbe costato 2 soldi al quadretto (ASCR, TR, cart. 151, 1834-1840. Lavori fatti da Orsola Magio ved. Trecchi insieme ai figli Alessandro, Massimiliano e Gaspare).

⁶⁸ Ad esempio: «dopo che l'intonaco sarà asciutto si dovrà applicare l'imbianco e tinte del colore che sarà stabilito» (ASCR, AAP, b. 140, doc. 9 aprile 1845).

⁶⁹ I colori, per esempio, erano talvolta comprati direttamente dal committente mentre altri ingredienti venivano forniti dall'artigiano e il loro prezzo era compreso nella retribuzione finale.

⁷⁰ AFC, c. I, b. 3, doc. aprile 1852.

⁷¹ Nel 1831 venne eretta la palizzata per rifare la facciata (ASCR, AAP, b. 607) e nell'aprile dell'anno successivo comprato un «pennello per dar le tinte alla Facciata del Palazzo e 2 libbre di nero di Roma per il colore di detta facciata» (una libbra cremonese equivale a 0,309 Kg). Nei giorni seguenti si acquistarono 2 libbre di terra d'ombra e 4 libbre di nero di Roma. Nel giugno 1832 Antonio Bolla rifinì la fronte del palazzo a stucco lucido; il saldo per l'opera eseguita è del settembre dello stesso anno (ASCR, AAP, b. 608). Nel 1835 venne dipinta la facciata laterale, lungo l'attuale via Astegiano, con calce dolce, nero di Roma e terra d'ombra. Il muratore Galli eseguì una finta finestra in rilievo (ancora visibile all'angolo del primo piano). Le cornici delle finestre sono in pietra di Saltrio, le lesene erano in pietra di Viggiù.

⁷² Nella versione tradotta di RONDELET 1831-1835 è fornito un elenco dei colori disponibili sul mercato di Milano con i loro prezzi. Tra le voci citate con maggior frequenza nei documenti si ricordano: azzurro di Berlino, biacca di Genova, biacca di Germania, blu di cobalto, blu minerale, brunino inglese, celeste per calce, cinabro imperiale, indaco di Bengala, gesso di Bologna, giallo di cromo, litargirio uso inglese, minio di Germania, nero d'avorio, nero di Roma, rosso vetriolo, terra

bianca di Vicenza, terra oca gialla, terra oca rossa, terra ombra minerale di Cipro, terra verde minerale, tripolo giallo, verde azzurro fino, verde imperiale, verde rame, verde vite, vetriolo di Cipro (RONDELET 1831-1835, t. V, capo 11, sez. II^a; p. 55).

⁷³ A Cremona era usata soprattutto la «colla garavella»: «colla che fa-si con carnicci, ossia ritagli di cuoio e nervi di bue» (PERI 1847.) come additivo per lo stucco, per le tinteggiature interne di pareti, volte e seramenti.

⁷⁴ ASCR, AAP, b. 514, f. 2, 1828-1834. Nell'elenco compaiono anche olio grasso, cera gialla, sale di tartaro, sapone nero, pomice scelta, olio di noce, olio di lino, essenza di trementina.

⁷⁵ Ai colori e alla calce si aggiungevano talvolta altri componenti: latte o colle per migliorare il potere aderente della tinta, latte di calce per evitare che i colori venissero eccessivamente «tormentati», olio per facilitare la stesura dell'impasto e ottenere colori più stabili, polvere di marmo per ottenere una superficie liscia e compatta. «Boccali 6 di latte servito per il bianco al soffitto» (ASCR, AAP, b. 424, 1779); «latte per legare le tinte» (ASCR, AAP, b. 429, 22 agosto 1840).

⁷⁶ ASCR, AAP, b. 292, fasc. 13, par. 113.

⁷⁷ ASCR, AAP, b. 359, 1835.

⁷⁸ AFJ, tit. III, cart. 4, fasc. 6.

⁷⁹ «Ad Antonio Bolla, per quadretti milanesi n.988 di stucco lucido, eseguiti a s. 15 tutto compreso, anche la polvere di marmo. Lo si pagherà a saldo dopo che avrà terminato di lucidare i lavori, non essendo ora asciutti i muri per fare tale operazione» (AFJ, tit. IV, cart. 40, fasc. 1, 11 novembre 1828). «Nota delle giornate consuete nel ristaurato di diverse roture di stucco oltre la politura delle pareti dell'Appartamento Nobile verso strada (uso di cera rotta, pani di sapone, potassa per sciogliere la cera nell'acqua)» (ASCR, AAP, b. 542, 4 agosto 1838).

⁸⁰ ASCR, AAP, b. 292, fasc. 13, par. 113.

Appendice