

Dialoghi sull'Architettura II

Dottorato di Ricerca in Storia,
Disegno e Restauro dell'Architettura

a cura di

Andrea Califano, Rinaldo D'Alessandro, Antonio Schiavo



Collana Materiali e documenti 110

Serie Architettura

Dialoghi sull'Architettura II

Dottorato di Ricerca in Storia,
Disegno e Restauro dell'Architettura

a cura di

Andrea Califano, Rinaldo D'Alessandro, Antonio Schiavo



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2024

Il presente volume è stato pubblicato grazie ai Fondi di Dottorato 2020 (responsabile prof.ssa Emanuela Chiavoni, coordinatrice del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura).

Copyright © 2024

Sapienza Università Editrice
Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it
editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420
Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN 978-88-9377-316-4

DOI 10.13133/9788893773164

Pubblicato nel mese di maggio 2024 | *Published in May 2024*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione –
Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità
open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

*Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial –
NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)*

In copertina | *Cover image*: elaborazione grafica a cura di S. Lucchetti, S. Menconero, A. Ponzetta.

Indice

Prefazione	7
<i>Carlo Bianchini</i>	
Presentazione	11
<i>Emanuela Chiavoni</i>	
La superficie come tema d'architettura	15
<i>Augusto Roca De Amicis</i>	
L'attività seminariale del Dottorato di Ricerca di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura e il restauro del patrimonio architettonico	17
<i>Daniela Esposito</i>	
PARTE I – ARCHITETTURA E COLORE	
1. I colori perduti di Arnolfo. Evocazione e rappresentazione dell'antica facciata della cattedrale di Firenze	25
<i>Grazia Maria Fachechi</i>	
2. Luce, spazio colore nell'opera di James Turrell	39
<i>Agostino De Rosa</i>	
3. Il colore delle cose: ripensare la materialità nell'epoca del virtuale	53
<i>Marco Ermentini</i>	
Kunstwollen, Zeitgeist e colore in architettura	61
<i>Rinaldo D'Alessandro, Antonio Schiavo</i>	

PARTE II – CENTRI STORICI: METODOLOGIE DI STUDIO

4. Forma e immagine urbana: origine e sviluppo degli strumenti grafici per il rilievo filologico-congetturale dei centri storici 69
Maurizio Marco Bocconcino
5. Prendersi cura della città storica. Percorso di conoscenza e conservazione per il quartiere Stampace a Cagliari 91
Caterina Giannattasio
- Centri storici: la multidisciplinarietà come metodo 107
Andrea Califano, Rinaldo D'Alessandro

PARTE III – LA FOTOGRAFIA PER L'ARCHITETTURA

6. Tempo, preesistenza, progetto: lo sguardo della fotografia per il paesaggio dell'architettura 115
Bianca Gioia Marino, Mario Ferrara
7. Quello che l'occhio non vede. Una lezione per immagini di Moreno Maggi 129
Fabio Quici
8. Fotografando Borromini in bianco e nero. La rappresentazione della spazialità nelle sue opere iconiche 139
Giuseppe Bonaccorso
- Oscurità e luce della camera da presa: la fotografia tra realtà e rappresentazione dell'architettura 177
Andrea Califano, Antonio Schiavo

Kunstwollen, Zeitgeist e colore in architettura

Rinaldo D'Alessandro, Antonio Schiavo

Il colore è elemento immediatamente qualificante l'architettura che ne veicola l'immagine, altera la percezione, attribuisce nuovi significati. Data l'intrinseca caducità e mutevolezza delle colorazioni, tuttavia, il tema è spesso sfuggente o di difficile indagine, specie con riguardo alle architetture del passato.

In ottica storica, percettiva e restaurativa, la mancata conservazione delle superfici della stragrande maggioranza degli edifici, almeno dal medioevo a ritroso, crea una serie di problemi interpretativi e comunicativi circa l'immagine che si ha del passato stesso. Un esempio basterà a comprendere la portata del problema e le sue intricate implicazioni multidisciplinari. La *Sainte chappelle* di Parigi, edificio esemplare del gotico francese, ci si presenta oggi nella veste datagli dal restauro di Viollet-le-Duc che ha comportato la ridipintura totale delle superfici lapidee, con tanto di inserimento di elementi in pasta vitrea. La percezione di chiesa costituita interamente di luce, dove la materialità della pietra scompare nella diafanità delle vetrate, corrispondente a quella che si aveva nel medioevo, è fortemente influenzata da tale trattamento cromatico. La circostanza salta agli occhi analizzando le "gemella" *Sainte-Chapelle de Vincennes* che, tuttavia, non ha conservato il suo apparato coloristico, né è stata, in quest'ottica, 'ripristinata'. Ma se l'immagine dalla *Sainte chappelle* parigina è prossima a quella originaria ciò non significa una piena aderenza al modello medioevale. Le-Duc, infatti, utilizza pigmenti diversi da quelli originari, dato particolarmente evidente nel mancato ricorso al blu di lapislazzuli. Ne consegue, che la qualità del risultato è infinitamente inferiore a quella originaria, dato che potrebbe creare qualche perplessità al fruitore.

Il maggiore dibattito critico sull'uso del colore ha comportato una vera e propria rivoluzione nel gusto a partire da fine '800 quando alle puriste teorie di Johann Joachim Winckelmann che immaginava una classicità fatta di candidi marmi si va, anche grazie ai più numerosi rinvenimenti archeologici, via via sostituendo l'immagine di un mondo antico a colori. Ciò che era già evidente nel mondo romano che aveva espresso nell'uso di marmi colorati tutto lo sfarzo e la potenza dell'impero, cominciò a manifestarsi chiaramente anche per la grecità. Il tema del colore, d'altronde, non investiva solo gli edifici, ma anche la scultura, sorprendentemente emerse che anche le statue in splendidi marmi bianchi erano di norma dipinte. Tali acquisizioni dovettero essere di portata abbastanza rivoluzionaria perché raccontano di un mondo molto diverso da quello che si era creato nell'immaginario neoclassico. Il tangibile risultato dell'avanzare degli studi furono le architetture neoclassiche ateniesi, specie l'Accademia di Theophil Hansen che, proprio all'ombra del Partenone, riproponevano l'uso diffuso di dorature e colorazioni sui principali elementi degli ordini architettonici, ma non ancora nelle statue frontonali.

La consapevolezza di un'antichità a colori ha condotto a un serio problema di restauro, nato, inizialmente, proprio in merito alle sculture. Il tema è come restituire una leggibilità prossima all'originaria a manufatti che hanno conservato soltanto rare tracce della colorazione originaria. Si è quindi cominciato a creare repliche dei reperti ed a proporre una colorazione il più possibile filologicamente corretta. Il risultato di tali esperimenti, tuttavia, è fortemente problematico: le tinte nette e piatte scelte per aggiungere meno elementi arbitrari possibili alla ricostruzione hanno, infatti, ottenuto come risultato estetico una qualità infima che, peraltro, in nome di una aderenza filologica comunque difficilmente possibile, rischia di indurre in errore il fruitore che potrebbe facilmente scambiare il risultato antiestetico della ricostruzione per l'effetto originario. Esso, al contrario, doveva prevedere sensibilità alle sfumature ed alle gradazioni cromatiche un po' come ancora riscontrabile nelle statue lignee dipinte o nelle ceramiche robbiane.

Più recentemente il problema della colorazione viene affrontato con il ricorso alle tecnologie digitali. *Render* e video, infatti, consentono ricostruzioni fotorealistiche e talvolta anche immersive delle architetture del passato dove al prezzo di qualche azzardo interpretativo si può ricostruire un'immagine plausibile di un'architettura del passato.

Proprio tali strumenti tecnologici consentono il continuo aggiornamento dei risultati, permettendo, qualora emergano nuovi elementi su una determinata colorazione, il rapido adattamento del modello virtuale. Esempio particolarmente innovativo e filologicamente attento alle problematiche trattate è la proiezione dei colori sull'*Ara Pacis Augustae*, essa infatti consente la visione dei reali resti del monumento ricolorati in maniera assolutamente reversibile e facilmente riprogrammabile.

I contributi editi in questo volume danno una ampia panoramica sulle maggiori tematiche qui riassunte. Il saggio di Agostino De Rosa che tratta dell'opera di James Turrel, in particolare esprime come la luce e quindi il colore che di questa è manifestazione, siano elementi fortemente identitari e caratterizzanti l'opera d'arte al punto da poterne diventare l'unico aspetto rilevante. La sensibilità degli artisti nell'affrontare il tema del colore, infatti, è elemento basilare per la comprensione delle sue valenze estetiche, anche in ottica diacronica.

Il contributo di Marco Ermentini si è, invece, concentrato su un approccio più militante che lamenta l'appiattimento di molte facciate di edifici storici su un'unica cromia, spesso bianca, che annulla la complessa percezione di edifici costruiti secondo un'estetica attenta alle sfumature. L'autore insiste sull'importanza del ritorno al colore anche come espressione della materialità dell'oggetto architettonico.

Grazia Maria Fachechi, invece, porta all'attenzione l'emblematico caso delle sculture della facciata arnofiana della cattedrale fiorentina e del fronte stesso dell'edificio messi a confronto con la sistemazione museografica delle statue e la replica della facciata stessa all'interno del museo dell'opera della cattedrale. Ne conseguono una serie di interessanti riflessioni circa il ruolo del colore nell'antica fabbrica e la ritrosia contemporanea a riproporne l'effetto anche in una sistemazione che ha per dichiarato intento quello di ricostruire il contesto delle sculture.

Tornando nel contesto romano, e spostando il nostro ragionamento in un ambito a noi più prossimo, quello del Novecento, possiamo delineare ulteriori considerazioni appellandoci al pensiero e alle opere di alcuni 'Maestri' della Scuola di Roma e non solo.

Secondo Luigi Moretti ad esempio, Roma ha un particolare rapporto con il colore, scindendosi in due modi di essere: "l'uno plastico e monocromo, proprio ai complessi ricchi di grandi composizioni d'architettura; l'altro pittorico pluricolore, caratteristico dei tessuti di minore architettura"¹.

¹ Moretti L., *Colore di Venezia*, in "Spazio", a. I, n. 3, 1950, pp. 33-39.

Questa prerogativa si evince da quattro delle sue più iconiche architetture romane a cavallo del secondo conflitto mondiale²: opere segnate appunto da una predominante valenza plastica in accordo con l'uso di un rivestimento monocromatico e mono-materico. Le candide e algide lastre di marmo di carrara dell'Accademia di scherma; i più possenti e 'animati' blocchi in un più 'caldo' travertino di Tivoli dell'attacco a terra della Casa del *Girasole*; il bianco calce dell'intonaco della Casa dell'*Astrea* – oggi purtroppo perduto – esaltato dal chiaroscuro, in cui le superfici al sole, contraddistinte da una mutevole chiarezza, contrastano con quelle racchiuse nelle lame d'ombra.

Rimanendo nell'ambito del Foro Italico si ricordano i volumi di color rosso pompeiano del Palazzo delle terme di Costantino Costantini e dell'Accademia di educazione fisica di Enrico Del Debbio, quest'ultimo autore anche della nuova sede della Scuola di Architettura di Roma (divenuta poi facoltà). Un colore – il rosso pompeiano – adoperato costantemente nel panorama capitolino, qualora abbinato anche all'ocra, come nel caso dell'edificio per abitazioni di Vincenzo Caiani e Costantino Vetrinai a via Taranto, anch'esso della fine degli anni Venti.

Altro colore di matrice tipicamente romana è quello della pietra sperone del Tuscolo, usata nel rivestimento dell'ex Ministero delle Corporazioni a cavallo del '30 – abbinato al travertino di Tivoli – su progetto di Giuseppe Vaccaro e Marcello Piacentini. Quest'ultimo, negli stessi anni, si fece portavoce di una curiosa proposta presentata al Duce – a livello meramente preliminare – di una patinatura del Vittoriano. Il monumento, segnato dal bianco 'freddo' del marmo botticino, sarebbe stato ravvivato con "un po' di colore romano", al fine di renderlo più omogeneo e armonico con il "color biondo" della città. Chiaramente la proposta rimase su carta, ma essa testimonia l'attenzione che vi era nelle scelte cromatiche e soprattutto nei materiali di rivestimento in funzione dei loro colori.

Tale ragionamento ci porta ad analizzare i numerosissimi tipi e usi del mattone a Roma, con i suoi eventuali abbinamenti. Dal rivestimento con liste di litoceramica giallo-arancio della facoltà di Fisica di Giuseppe Pagano, a quelle color rosso della sede della Ferrobeton a via Catania; ai listelli in travertino che rivestono il sinuoso volume del Palazzo delle Poste di Mario Ridolfi e Mario Fagiolo. Dal mattone

² Si fa riferimento all'Accademia di Scherma al Foro Mussolini, alla Casa della GIL a Trastevere, alla Casa dell'*Astrea* e alla Casa del *Girasole*.

rosaceo della ex sede della BNL a quello più tufaceo del palazzo INA – opere firmate entrambe da Piacentini – fino al laterizio più grezzo e scuro, adoperato ad esempio nel complesso ecclesiastico di S. Ippolito di Clemente Busiri Vici (quest'ultimi riflettono la fase più autarchica dell'architettura romana durante il fascismo).

Il secondo dopoguerra a livello architettonico rappresentò una sorta di punto e a capo. I nuovi quartieri popolari scesero a patti con il pittoresco inaugurando la nuova stagione del neorealismo. Il complesso dell'INA Casa del Tiburtino, progettato dal gruppo di Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi, ben rappresenta questa nuova tendenza, palesandosi come principale esempio di quel "pittorico multicolore" citato in precedenza.

Opera poco nota, ma iconica se si analizza questo periodo dal punto di vista cromatico, è la palazzina *Arcobaleno* di Alberto Carpiceci. Un'architettura che 'gioca' con i colori presentando gli intradossi dei balconi dei 4 piani principali tinteggiati rispettivamente in rosso, giallo, verde e blu. Un recente restauro filologico ne ha aumentato la saturazione facendo però perdere l'effetto originario, che risultava più tenue dell'attuale. Qualche anno dopo – siamo tra il 1950 e il 1953 – Ugo Luccichenti realizza un'altra architettura fortemente connotata dal colore: il complesso residenziale Belsito.

Negli anni Sessanta alcuni progettisti tornano a sperimentare utilizzando materiali prettamente romani, con i loro colori naturali. L'architetto franco-spagnolo Julio Lafuente saggia i diversi usi del mattone facciavista, sintetizzando la lezione dei ruderi romani – e di Villa Adriana in particolare – con quella più moderna di Alvar Aalto. Giuseppe Nicolosi invece recupera magistralmente il tufo – peraltro già usato da Paolo Portoghesi nella Casa Baldi – nella chiesa di San Policarpo nei pressi del parco dell'Appia antica, consegnando alla storia un'architettura dalla pelle atemporale, in perfetto dialogo con le numerose vestigia presenti in questo unico contesto.

Le ultime opere di rilievo presenti nel panorama capitolino si contraddistinguono per un rifiuto verso i cromatismi tipicamente romani. Né il bianco di Meier della teca dell'*Ara Pacis*, né quello della chiesa di Tor Tre Teste cercano un dialogo col "color biondo" romano, ma vi si inseriscono per dissonanza. Lo stesso vale per il cemento faccia vista – seppur raffinatamente trattato – del MAXXI. È invece agli antipodi, rispetto a questi ultimi, il progetto di Renzo Piano per l'Auditorium Parco della Musica, in cui il mattone, sapientemente ma anche semplicemente

ripreso dalla tradizione romana, dialoga con le coperture in piombo, esse stesse riprese dalle coperture delle cupole dell'Urbe.

Tali relazioni spingono a riflettere soprattutto sulla forte influenza che il gusto e la cultura della nostra epoca apportano sull'uso del colore, specialmente in ambito di restauro. Effettivamente l'estetica del colorato come sinonimo di bello intrinseca al mondo antico e medioevale, ma anche moderno se si pensa finanche alle architetture del Palladio³, non pare trovare riscontro nel purismo della prima contemporaneità che ha preferito al più il ricorso ai colori primari. Il fatto che l'attuale tendenza architettonica o per meglio dire le molteplici soluzioni estetiche che la contemporaneità sperimenta sono, comunque figlie della rivoluzione di inizio '900 pone alcuni temi di estetica non facilmente risolvibili specie quando si vada a trattare del colore. Tale discrepanza è particolarmente evidente quando si debba intervenire su un edificio storicizzato, specie una facciata, che ha già avuto varie e differenti colorazioni, ognuna secondo il sentire della propria epoca. Se la critica del restauro ha ormai appurato come la semplicistica soluzione del ritorno alla cromia originaria sia solo un'illusione di aderenza alla realtà del monumento, dato che tale fedeltà sarebbe giurata a una sola fase non all'interesse delle vicende storiche della fabbrica, tutte a loro modo originali. Inoltre, è stato sottolineato, specie nel caso di contesti urbani pluristratificati come tale approccio potrebbe portare a vere e proprie aporie. Si pensi ad esempio al caso di un edificio di origini medioevali ben conservato la cui primitiva colorazione venga ripristinata alterando così il contesto della piazza in cui sorge che aveva conservato le colorazioni delle fabbriche settecentesche che vi erano sorte. Tali riflessioni pongono, in altri termini, il tema del colore come una delle maggiori sfide del restauro, sia per il collegamento con il concetto di patina, ma soprattutto, per le profonde interrelazioni tra estetica del passato e sentire contemporaneo che esso irrimediabilmente pone.

³ Che si tende ad immaginare come bianchissime architetture quasi neoclassiche, ma che in realtà mantenevano un accurato ricorso a differenti colorazioni.