

Colore e Colorimetria Contributi Multidisciplinari

Vol. XII A

A cura di Veronica Marchiafava



www.gruppodelcolore.it

Regular Member
AIC Association Internationale de la Couleur

Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. XII A
A cura di Veronica Marchiafava

Impaginazione Veronica Marchiafava

ISBN 978-88-99513-03-0

© Copyright 2016 by Gruppo del Colore – Associazione Italiana Colore
Piazza C. Caneva, 4
20154 Milano
C.F. 97619430156
P.IVA: 09003610962
www.gruppodelcolore.it
e-mail: redazione@gruppodelcolore.it

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2016

Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari Vol. XII A

Atti della Docicesima Conferenza del Colore.

Meeting congiunto con:

AIDI Associazione Italiana di Illuminazione

Colour Group Great Britain (CG-GB)

Centre Français de la Couleur (CFC-FR)

Colourspot (Swedish Colour Centre Foundation)

Comité del color (Sociedad Española de Óptica)

Groupe Français de l'Imagerie Numérique Couleur (GFINC)

Politecnico di Torino

Torino, Italia, 08-09 settembre 2016

Comitato Organizzatore

Davide Gadia
Anna Marotta
Roberta Spallone

Comitato di Programma

Alessandro Farini
Massimiliano Lo Turco
Veronica Marchiafava
Marco Vitali

Segreteria Organizzativa

Veronica Marchiafava – GdC-Associazione Italiana Colore
Marco Vitali – Politecnico di Torino

Comitato Scientifico – Peer review

- Chiara Aghemo** | Politecnico di Torino, IT
Antonio Almagro | Escuela de Estudios Árabes, ES
Fabrizio Apollonio | Università di Bologna, IT
John Barbur | City University London, UK
Cristiana Bedoni | Università degli Studi Roma Tre, IT
Laura Bellia | Università degli Studi di Napoli Federico II, IT
Giordano Beretta | HP, USA
Berit Bergstrom | NCS Colour AB, SE
Giulio Bertagna | B&B Colordesign, IT
Janet Best | Colour consultant, UK
Marco Bevilacqua | Università di Pisa, IT
Fabio Bisegna | Sapienza Università di Roma, IT
Aldo Bottoli | B&B Colordesign, IT
Patrick Callet | École Centrale Paris, FR
Jean-Luc Capron | Université Catholique de Louvain, B
Antonella Casoli | Università di Parma, IT
Céline Caumon | Université Toulouse2, FR
Vien Cheung | University of Leeds, UK
Michel Cler | Atelier Cler Études chromatiques, FR
Oswaldo Da Pos | Università degli Studi di Padova, IT
Arturo Dell'Acqua Bellavitis | Politecnico di Milano, IT
Hélène De Clermont-Gallerande | Chanel Parfum beauté, FR
Julia De Lancey | Truman State University, Kirsville-Missouri, USA
Reiner Eschbach | Xerox, USA
Maria Linda Falcidieno | Università degli Studi di Genova, IT
Patrizia Falzone | Università degli Studi di Genova, IT
Renato Figini | Konica-Minolta, IT
Agnès Foiret-Collet | Université Paris1 Panthéon-Sorbonne, FR
Marco Frascarolo | Università La Sapienza Roma, IT
Davide Gadia | Università degli Studi di Milano, IT
Marco Gaiani | Università di Bologna, IT
Anna Gueli | Università di Catania, IT
Robert Hirschler | Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, BR
Francisco Imai | Canon, USA
Muriel Jacquot | ENSAIA Nancy, FR
Kay Bea Jones | Knowlton School of Architecture, Ohio State University, USA
Marta Klanjsek Gunde | National Institute of Chemistry- Ljubljana, SLO
Guy Lecerf | Université Toulouse2, FR
Massimiliano Lo Turco | Politecnico di Torino, IT
Maria Dulce Loução | Universidade Tecnica de Lisboa, P
Lia Luzzatto | Color and colors, IT
Veronica Marchiafava | IFAC-CNR, IT
Gabriel Marcu | Apple, USA
Anna Marotta | Politecnico di Torino IT
Berta Martini | Università di Urbino, IT
Stefano Mastandrea | Università degli Studi Roma Tre, IT
Louisa C. Matthew | Union College, Schenectady-New York, USA
John McCann | McCann Imaging, USA
Annie Mollard-Desfour | CNRS, FR
John Mollon | University of Cambridge, UK
Claudio Oleari | Università degli Studi di Parma, IT
Sonia Ovarlez | FIABILA SA, Maintenon, FR
Carinna Parraman | University of the West of England, UK
Laurence Pauliac | Historienne de l'Art et de l'Architecture, Paris, FR
Giulia Pellegrini | Università degli Studi di Genova, IT
Luciano Perondi | Isia Urbino, IT
Silvia Piardi | Politecnico di Milano, IT
Marcello Picollo | IFAC-CNR, IT
Angela Piegari | ENEA, IT
Renata Pompas | AFOL Milano-Moda, IT
Fernanda Prestileo | ICVBC-CNR, IT
Boris Pretzel | Victoria & Albert Museum, UK
Paola Puma | Università degli Studi di Firenze, IT
Noel Richard | University of Poitiers, FR
Katia Ripamonti | University College London, UK
Alessandro Rizzi | Università degli Studi di Milano, IT
Maurizio Rossi | Politecnico di Milano, IT
Michela Rossi | Politecnico di Milano, IT
Elisabetta Ruggiero | Università degli Studi di Genova, IT
Michele Russo | Politecnico di Milano, IT
Paolo Salonia | ITABC-CNR, IT
Raimondo Schettini | Università degli Studi di Milano Bicocca, IT
Verena M. Schindler | Atelier Cler Études chromatiques, Paris, FR
Andrea Siniscalco | Politecnico di Milano, IT
Roberta Spallone | Politecnico di Torino, IT
Christian Stenz | ENSAD, Paris, FR
Andrew Stockman | University College London, UK
Ferenc Szabó | University of Pannonia, H
Delphine Talbot | University of Toulouse 2, FR
Raffaella Trocchianesi | Politecnico di Milano, IT
Stefano Tubaro | Politecnico di Milano, IT
Francesca Valan | Studio Valan, IT
Marco Vitali | Politecnico di Torino, IT
Alexander Wilkie | Charles university Prague, CZ

Organizzatori:



Patrocini:



Indice

1. COLORE E MISURAZIONE/STRUMENTAZIONE.....11

Il contrasto di quantità nella Teoria di Itten: la spettrofotometria per la verifica degli enunciati 13

A. Di Tommaso, V. Garro, A. M. Gueli, S. Martusciello, M. D. Morelli, S. Pasquale

2. COLORE E DIGITALE23

Il recupero del colore originale dei materiali d'archivio: la correzione digitale del colore dello storico discorso antisemita del Duce, nel 1938 25

D. Sabatini, I. Forte, I. Schiavitti, M. Sabatini, A. Pietrini

Jacopo Barozzi da Vignola in Palazzo Farnese a Caprarola: analisi cromatica dell'impianto illusorio negli affreschi dell'Anticamera del Concilio 37

P. Di Pietro Martinelli

Il paesaggio ed il colore del Medio Oriente: sistemi di rappresentazione ed analisi tra passato, presente e futuro 49

S. Parrinello, F. Picchio, R. De Marco

3. COLORE E ILLUMINAZIONE.....61

Influenza del gloss sulla visione e misurazione del colore 63

M. Radis, P. Iacomussi, J. M. Tulliani, C. Aghemo

Illuminare strutture ospedaliere pediatriche 75

E. Skafida

4. COLORE E PRODUZIONE83

Disegni floreali ad acquarello nell'industria tessile inglese del XVIII secolo 85

M. Cigola, A. Gallozzi, E. Chiavoni

Proprietà ottiche e specificazione del colore di vini Etna DOC rosso 97

A. M. Gueli, G. Bellia, A. Mazzaglia, M. Nicolosi Asmundo, S. Pasquale G. Politi, R. Reitano, S. O. Troja

5. COLORE E RESTAURO.....105

Il colore della vetustas, il colore della venustas 107

E. Romeo

Disegni a colori negli archivi di architettura contemporanea. Materiali, tecniche, tecnologie e metodologie di conservazione e tutela 117

F. Paluan

Colore “funzione creatrice di spazio” in un Salone da ballo del XVIII sec. 127

R. Pezzola

6. COLORE E AMBIENTE COSTRUITO139

L’architettura di 2 millimetri: l’uso delle arti grafiche per la riqualificazione urbana 141

M. Lo Turco

Architetture contemporanee e colore: ultime definizioni per una mappatura d’intenti 153

M. Borsotti

Colore e luce: sostenibilità per la rigenerazione urbana 163

K. Gasparini

Il colore quale indicatore peculiare della salvaguardia dei valori storici e ambientali dell’ambiente costruito 175

C. Mele

Colore negli ospedali: percezione e comunicazione visiva 183

A. Marotta

Il Suono del Colore, dentro e fuori il costruito 195

G. Spera

I colori della città tra permanenza e temporaneità. La materia e le impalcature 205

I. Passamani

Riflessioni sui piani del colore e la necessità di una loro evoluzione. Il caso studio Isola di Pantelleria 217

G. Bertagna, A. Bottoli

7. COLORE E PROGETTAZIONE227

I colori delle facciate della Stazione di Porta Nuova del 1860-67 e la fine del "Piano Colore" di Torino – "Invited Paper" 229

G. Brino

Dalla macchina da scrivere all'icona. Il colore, identità delle Olivetti 239

S. Conte

Il colore negli arredi: una rassegna dal passato ad oggi 249

S. Canepa

8. COLORE E CULTURA261

Il Colore secondo Bolley – "Invited Paper" 263

E. Bolley

Dal monocromo al colore ambientale nell'arte 275

R. Pompas

Il progetto illustrato. Cromolitografie dalle riviste torinesi di fine Ottocento 289

R. Spallone

La gestione del colore nei modelli digitali per l'archeologia: il caso del Teatro Marittimo di Villa Adriana a Tivoli 301

L. Cipriani, F. Fantini, S. Bertacchi, G. Bertacchi

CARNVAL Project: documentare il colore effimero dei carri allegorici attraverso modelli digitali esplorabili 313

L. Cipriani, S. Bertacchi, F. Fantini

GIALLO: HUÁNG 325

L. Luzzatto

Il colore nell'abitare secondo Giò Ponti. Tra guerra e ricostruzione, le pagine della rivista *Stile* 333

M. Rossi, G. Buratti

Il Sistema Naturale dei colori, il modello cubico di William Benson 345

G. Monticelli

Il colore come strumento tecnico e descrittivo nell'opera di Musso e Copperi, 1885 357

M. Pavignano, U. Zich

Monocromi: provocazioni estetiche tra arte e design 369

R. Trocchianesi, A. Mazzanti

Le commedie balneari a colori nell'Italia del miracolo economico 381

E. Gipponi

Il problema della riproducibilità del colore in Gherardo Cibo 393

M. Mander, P. Travaglio, S. Baroni

Evento Petali d'Arte – Mostra di design e fotografia - Raccontare l'arte attraverso i linguaggi polisensoriali e percettivi del colore e della natura 405

C. Polli, E. Ferazza, L. Caligiuri

Il colore come elemento delle geometrie decorative islamiche 413

M. L. De Bernardi, E. T. C. Marchis, O. Mansour

Rappresentazione, percezione e identità dei luoghi dell'abitare: il colore come generatore di uno stile 425

M. L. Falcidieno, M. E. Ruggiero

Architettura, forma e colore nei disegni delle «facciate di botteghe» a Torino nell'Ottocento 433

E. Gianasso

9. COLORE ED EDUCAZIONE445

Processi di eterovalutazione ed autovalutazione di soluzioni traspositive relative al "colore" nell'ambito del Laboratorio di progettazione metadisciplinare dell'Università di Urbino 447

R. D' Ugo, M. Tombolato

L'uso del colore come narrazione e conoscenza del paesaggio costruito (e non) 459

U. Comollo, M. Gallo, U. Zich

Costruire artefatti editoriali sul colore. Un'esperienza di didattica congiunta 471

B. Martini, L. Perondi

I colori di Hayez. Educare all'arte attraverso la ricerca 483

L. Rampazzi, M. Sugni, F. Zuccoli

Colore e università 493

A. Poli, F. Zuccoli

Sinesthesia. Colore e Realtà aumentata nella fruizione museale 505

A. Cirafici, O. De Vita

L'uso del colore come narrazione e conoscenza del paesaggio costruito (e non)

¹Ugo Comollo, ²Matteo Gallo, ³Ursula Zich

¹ DAD, Politecnico di Torino, Architetto, Dottorando in Beni Culturali, ugo.comollo@polito.it

² DAD, Politecnico di Torino, Architetto, codocente ICAR/17, matteogallo088@gmail.com

³ DAD, Politecnico di Torino, Architetto, Ricercato riconfermato di Disegno ICAR/17,
ursula.zich@polito.it

1. Introduzione

Il contributo analizza lo sviluppo di un workshop specialistico dal titolo *Lo schizzo come esperienza grafica*,¹ dalla preparazione all'attuazione valutandone criticamente gli esiti. Il disegno, nella sua declinazione del *carnet de voyage*, già mezzo di osservazione e di sintetica annotazione della realtà,² si rivela a partire dal XVII secolo, epoca in cui nasce l'usanza del *Grand Tour*,³ efficace strumento anche per la conoscenza dei luoghi.⁴ Il 'colore' è parte di questo modo di conoscere perché in questo particolare contesto, dove molte volte l'immagine è legata alle tempistiche di viaggio e pertanto spesso si limita a pochi tratti essenziali, offre la possibilità di sottolineare e aggiungere senso al significato e, in quest'ottica, diviene parte anche della narrazione.

2. Colore per la narrazione del paesaggio

Il XVIII secolo ha visto svilupparsi il disegno dal vero, e in due paesaggisti puri quali gli inglesi Constable e Turner,⁵ «la classica contrapposizione disegno/colore [... che fino ad allora aveva visto il] primato della forma disegnata»,⁶ evolve in una direzione che «riduce, sintetizza e a volte elimina la funzione del supporto grafico [...] e le linee grafiche di supporto».⁷

Nell'uso del colore come narrazione emotiva di quelle sensazioni che si provano davanti ai grandi spettacoli naturali,⁸ tipica dell'estetica del 'sublime',⁹ cercando di «riportare su tela fedelmente i minimi dettagli, le sfumature, i riflessi più nascosti e impercettibili»,¹⁰ i due pittori declinano in maniera piuttosto dissimile il loro percorso di osservazione diretta della realtà, operazione da cui trarre le forme e

¹ Organizzato dal Dipartimento di Architettura e Design, Collegio di Architettura del Politecnico di Torino, settembre 2015.

² BARBA, 2005.

³ DE SETA, 1982, pp. 127-263; anche se «I primi resoconti grafici di una certa importanza sono di età tardo medievale, quando iniziano i veri e propri viaggi d'architettura», in CARDONE, 2014, p.18.

⁴ COMOLLO et alii, 2015, pp. 359-370.

⁵ John Constable (East Bergholt, 11 giugno 1776 – Londra, 31 marzo 1837), Joseph Mallord William Turner (Londra, 23 aprile 1775 – Chelsea, 19 dicembre 1851).

⁶ BRUSATIN, 1983, p. 45.

⁷ CIANCI, 2008, p. 33.

⁸ «Nature takes on a vertiginous size, of that breath and immensity to evoke the astonished Kantian amazement in front of the extension of the created», in MAROTTA, 2013, p. 175.

⁹ «che proprio nel Settecento si veniva concretizzando nella saggistica inglese; in particolare se ne occupò Burke, ponendo le basi teoriche che poi vennero riprese e sviluppate da Kant», in CIANCI, *Op. cit.*, p.45.

¹⁰ CREPALDI, 1999, p.93.

valori cromatici necessari a ricreare su tela i volumi e le relazioni tra essi: mentre il primo si specializza nella ricerca delle «ricchezze di tessitura cromatica, [e sulla] attenzione alla superficie delle cose»,¹¹ Turner con gli anni dirige la sua vocazione sempre più verso una pittura, e quindi una resa della realtà, in cui gli oggetti sono a malapena riconoscibili, e con una tecnica in cui «le luci e le trasparenze creeranno grazie al colore diluito,¹² che non copre e lascia trasparire, toni su toni di colore»,¹³ che non definiscono la realtà, piuttosto la evocano, in un proto-impressionismo che finirà per coinvolgere sempre più autori.¹⁴

Nei suoi dipinti tardi il segno svanisce quasi del tutto, e il colore diviene essenziale, totale, come dimostrano i semplici esempi (Figg. 1 e 2), in cui la privazione della gamma dei colori, sostituita da quella del grigio, dal quadro mantiene tutti i contenuti del dipinto di Constable, mentre rende quasi totalmente illeggibile quello di Turner.



Fig. 1 - J. Constable, Wivenhoe Park, Essex, 1816, oil on canvas, Widener Collection e sua elaborazione in b/n

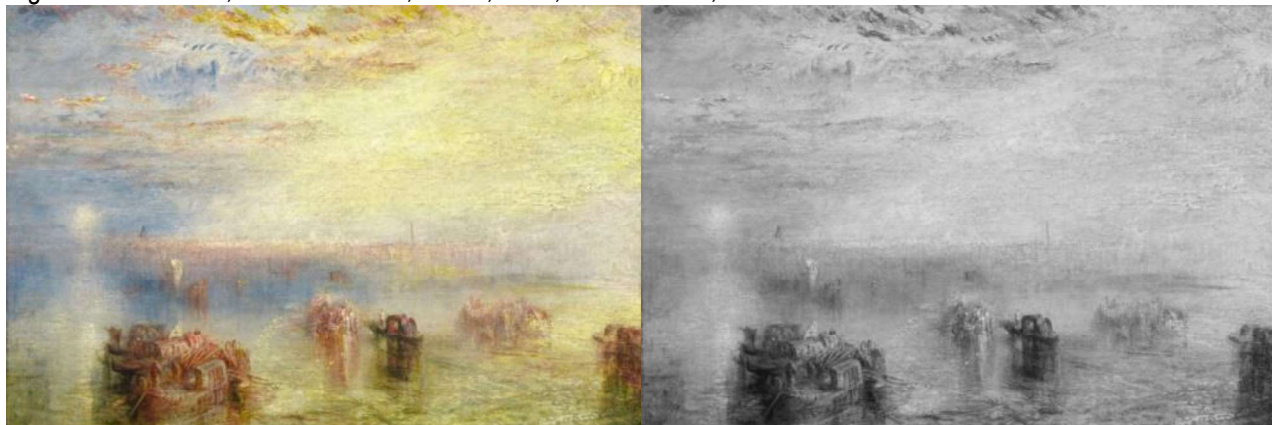


Fig. 2 - J.M.W. Turner, Approach to Venice, 1844, oil on canvas, Andrew W. Mellon Collection e sua elaborazione in b/n

Ipotetico esperimento analogo (Fig 3) sugli appunti di viaggio del Carnet 3 del *Voyage d'Orient* di Le Corbusier,¹⁵ rivelerebbe che in assenza del colore non c'è il

¹¹ CONSTABLE, 2006.

¹² Una specie di utilizzo della tecnica dell'acquerello in quella dei colori ad olio

¹³ CIANCI, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁴ «Pur essendo una tendenza ben radicata nella cultura del tempo, non tutti i paesaggisti attivi in questo periodo useranno tale tecnica: i romantici tedeschi praticheranno un disegno preciso, ben definito in tutte le sue parti, analitico, molto diverso da quello precedente. La loro attenzione ai particolari, ai dettagli, ad ogni contorno, rende la loro pittura, la loro rappresentazione scrupolosa e documentaria. Seguirà questa scia il francese Camille Corot in quale disegnerà con la matita durissima o con penna lasciando le sfumature e le trasparenze al colore», in *Ibidem*. E anche « il ruolo precorritore di Turner [...] nei confronti degli artisti francesi inizia nel 1870 quando essi vedono le opere per la prima volta, come Renoir e Monet» in MAROTTA, 1999, p. 59.

¹⁵ GRESLERI, 2002, Carnet 3, p. 133.

tratto a supporto della forma e pertanto l'informazione si perderebbe completamente mentre in alcuni disegni¹⁶ dell'architetto Isola¹⁷ tale operazione manterrebbe la forma nei suoi contorni inficiandone la percezione nella sua descrizione specifica.

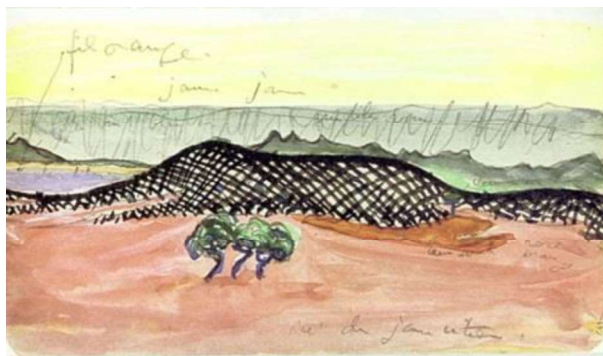


Fig. 3 - Le Corbusier, Voyage d'Orient, Carnet 3, p. 133 Fig. 4 - Le Corbusier, Voyage d'Orient, Carnet 5, p. 67

3. Colore tra conoscenza e progetto

Tra i 'grandi' del progetto, Le Corbusier ha fatto del colore un «irrinunciabile parametro di analisi e/o progetto per l'arte e l'architettura della nostra coevità».¹⁸ Significativo come per lui divenga mezzo di illusione spaziale¹⁹ e coinvolgimento emotivo nel creare interazioni con l'esistente. Sebbene egli abbia molto usato il colore nel progetto e abbia progettato il colore, la sua applicazione negli schizzi, soprattutto nel rispetto della sua qualità emozionale, è quella di

ricordo, richiamo dell'esperienza visiva. [...] numerosi suoi disegni giovanili manifestano un'energia cromatica molto intensa, molto sensuale, a volte drammatica [...] e ciò si può percepire nelle annotazioni a margine dei suoi disegni dell'Italia del 1907, [in cui] cercava di domare il carattere selvaggio del colore. Ma attenzione: domare il colore, per lui, non significa misconoscere le sue radici istintive e sentimentali, né separarsi da esso per rifugiarsi nella monocromia.²⁰

Sebbene molti dei suoi schizzi siano quasi privi di colore, egli lo utilizza per sottolineare ciò che osserva usando, ad esempio, il colore giallo (Fig. 4) indifferentemente per sottolineare dettagli architettonici ma anche elementi naturali (Fig. 5a, 5b), in contraddizione alle sue stesse indicazioni sull'uso nelle dinamiche progettuali, dove «per la staticità è il colore della terra, per lo spazio il colore del cielo».²¹

Il binomio *carnet e colore* (e nella sua accezione più ampia *disegno e colore*), è un rapporto che trova ampio spazio nella letteratura 'architettonica' ed è stato oggetto

¹⁶ Isolarchitetti, Polo fieristico, Riva del Garda (TN), disponibile in: <http://36.media.tumblr.com/d94ccfd8c18fb9b920dcead1f52a928/tumblr_mgej9illFn1s0v1x9o1_1280.jpg>

¹⁷ Aimaro Oreglia d'Isola, meglio noto come Aimaro Isola (Torino, 14 gennaio 1928)

¹⁸ MAROTTA, *Op. cit.*, p. 60.

¹⁹ Nel 1925 scrive: «Il purismo ha iniziato le sue ricerche sul tema delle sensazioni ottiche, e per prima cosa quelle del colore; gli studi di Rood, di Helmholtz, di Koenigs e Brodhun, di Ch. Henry, ecc... hanno infatti dimostrato che si conoscono le costanti della reazione provocata dallo stimolo di un certo colore», COLLI, 1988, p. 142.

²⁰ *Ivi*, pp. 140-147.

²¹ *Ibidem*

di considerazioni corali e puntuali durante l'esperienza del workshop proprio per accompagnare gli studenti a costruire una propria modalità operativa che fosse frutto anche dell'esperienza diretta dell'abitudine all'osservazione di quei segni che permettano di «interrogare la storia, costringerla a svelare i segreti della pratica, del mestiere e delle forme [...immaginando] il passato come accumulo di esperienze che determina il presente».²²

Ecco che le parole di Gresleri²³ a introduzione dei *carnet d'Orient* di Le Corbusier,

rileggere la successione delle modalità di annotazione [dei suoi *carnet de voyage*], da Praga a Pisa, ci consente di ricostruire il progressivo affinamento delle capacità di percezione [...] ed individuare con chiarezza il suo metodo [di progettazione],



Fig. 5a, 5b - Le Corbusier, Voyage d'Orient, Carnet 1, p. 57 (a sx); Carnet 6, p. 3 (a dx).

suggeriscono la pratica del carnet come momento conoscitivo propedeutico alla progettazione. E se per progettare occorre conoscere, in una nuova dinamica formativa che voglia riscoprire approcci e mezzi consolidati da coniugare con le tecnologie moderne,²⁴ il coinvolgimento degli studenti nel workshop diviene quindi

²² GRESLERI, *Op. cit.*, p. 13.

²³ *Ivi*, p. 18.

²⁴ A questo proposito si vedano le esperienze di riscoperta dell'uso della camera lucida in una dimensione educativa per la lettura della forma architettonica in COMOLLO et alii, 2013, p.111.

occasione per far loro provare ad osservare e narrare il paesaggio, costruito e non, anche attraverso una lettura critica di taccuini e carnet Disegni di autori come Le Corbusier, Faravelli, Corni, ma anche associazioni come *Matite in Viaggio*²⁵ e *Urban Sketchers*²⁶ o esperienze come *Cuneovualà*,²⁷ hanno quindi offerto l'occasione agli studenti per conoscere una molteplicità di tratti, segni, tensioni comunicative che puntualmente offrono al lettore uno spaccato di vita, perché «il diario minuziosamente descrive giorno per giorno tutto quanto possa meritare d'essere trascritto: l'evento casuale [...] e la storia eccezionale»,²⁸ anche attraverso il colore, nelle sue molteplici declinazioni possibili: narrazione, descrizione, conoscenza e analisi per il progetto (Figg. 6, 7, 8).

Negli itinerari proposti di 'viaggio urbano'²⁹ gli allievi hanno potuto sperimentare anche quanto suggerito dalla lettura critica degli schizzi per il progetto di architetti che hanno usato differenti cromatismi, studiando il rapporto tra l'esistente e il paesaggio costruito utilizzando il colore per 'leggere', oltre che per narrare l'esistente, a qualsiasi scala.



Fig. 6 – Alessandra Mita, studente del workshop, esempio di colore descrittivo e come narrazione del tempo.

²⁵ <www.matiteinviaggio.it>

²⁶ <www.urbansketchers.com>

²⁷ Cfr. *CuneoVualà, Taccuini di viaggio disegnati*, a cura di I. MULATERO, U. ZICH, catalogo della mostra, Cuneo, 18 ottobre – 8 novembre 2015, Cuneo, BBEuropa 2015

²⁸ G. GREGLERI, *Op. cit.*, p. 21.

²⁹ <<http://michel.longuet.free.fr>>



Fig. 7 – Gianluca Arduino, studente del workshop, esempio di analisi di elementi architettonici e studio di flussi e percorsi, rappresentati in diversi colori.

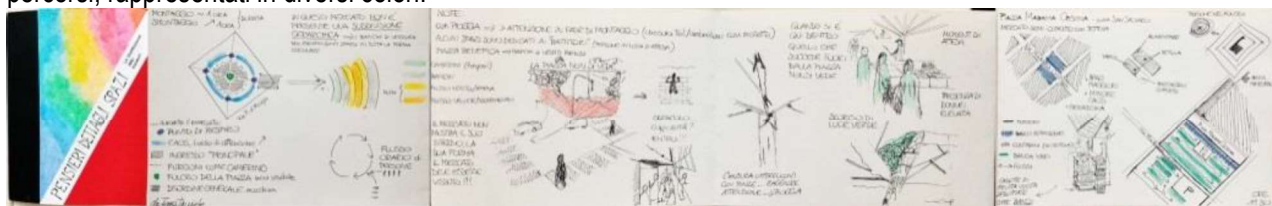


Fig. 8 – Daniele La Terra, studente del workshop, annota sul carnet: «fulcro della piazza: non visibile - scorcio di luce verde – il mercato non mostra la sua forma».

Il tema del paesaggio, ad esempio, è ben presente nei progetti e nei disegni di Aimaro Isola, in un rapporto non da pittore bensì da architetto, rispettoso ma progettuale, ben osservato, compreso e poi plasmato dagli interventi³⁰ –a volte ipogei, a volte che si distendono all’ambiente «più per contrappunto che per mimesi»³¹ che «costruiscono il paesaggio»,³² lo assumono nel progetto.³³

Nei suoi disegni egli spesso utilizza l’acquerello perché, dice: «è una cosa leggera, si fa in fretta, trasparente, lascia vedere la carta, è meno impegnativo dell’olio, è meno impegnativo dei disegni al computer»³⁴ ma dell’acquerello ne fa un uso molto distante dalla ‘trasparenza’ propria dei disegni di Carlo Scarpa.³⁵

³⁰ Isolarchitetti, Quartiere San Donato, Firenze Novoli, disponibile in: <http://36.media.tumblr.com/DCF966259ffcb26571beaed173cde6a8/tumblr_mfbslv0iEk1s0v1x9o1_1280.jpg>.

³¹ PETRANGELI, 2005, p.62.

³² *Id.*, p.65.

³³ Dice l’architetto: «troppe volte vediamo il paesaggio che ci circonda come una protesi; il contesto, il *genius loci*, non mi piace, dobbiamo pensarlo come una continuità del nostro corpo», in una conferenza al convegno UID, Torino, 19 settembre 2015, in cui è stato insignito della Targa d’oro Uid.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Carlo Scarpa (Venezia 1906 – Sendai, Giappone, 1978). Di particolare rilevanza gli anni trascorsi a Murano come direttore artistico presso la fornace Cappellin e poi Venini dal 1932 al 1947. Grazie a questo periodo germogliano in lui elementi tipici della successiva produzione architettonica quali il gusto per l’impiego del colore nella rappresentazione e la trasparenza intesa in termini scultorei dello spazio.

Una delle più celebri e citate frasi di questo autore si riferisce alla profonda relazione individuata dall'architetto veneziano tra disegno e osservazione:

Voglio vedere le cose, non mi fido che di questo. Voglio vedere, per questo disegno. Posso vedere un'immagine solo se la disegno.³⁶

Intendiamo 'vedere' in quest'accezione nel senso di scoprire, guardare oltre ciò che si palesa allo sguardo, una dimensione che solo la pazienza e la costante ricerca del disegnatore sono in grado di svelare. Ma anche il disegno permette di figurarsi ciò che è nascosto, una sovrapposizione di realtà della visione e sforzo immaginativo che Scarpa utilizza con sapienza ed innovazione nei suoi disegni di progetto. Laddove l'osservatore casuale vede un muro, l'architetto disegnatore può scorgere una traccia di ciò che è presente all'interno, o di ciò che è stato tolto, aggiunto, modificato, e la rappresentazione può riportare alla luce o svelarlo in trasparenza, spesso utilizzando il colore.

Nel disegno per Casa Pellizzari ad esempio (Fig. 9), lo spazio del soggiorno è inquadrato attraverso la sovrapposizione della porta di ingresso tracciata con segni leggeri ed evidenziata dal tenue colore dell'acquerello.



Fig. 9 - C. Scarpa, *Disegno per Casa Pellizzari*, 1942.

In quest'ottica di trasparenza si sviluppano anche i suoi disegni di progetto e costruttivi (piante, sezioni, prospetti), le tre dimensioni dello spazio vengono mostrate a partire da una rappresentazione bidimensionale ed in cui entra in gioco con forza la dimensione del colore, che per necessità di chiarezza e coerenza si

³⁶ GELLNER et alii, 2009, disponibile all'indirizzo: <<http://disegnarecon.unibo.it>>

traduce in un sapiente uso di tecniche ‘leggere’, in particolare pastelli ed acquerello. In nessun caso infatti il colore deve acquistare preminenza sul tratto, il disegno resta protagonista poiché è l’elemento che svela le intenzioni progettuali mentre il colore viene impiegato nei suoi disegni per catalogare, suddividere, ordinare. Diventa quindi strumento gerarchico, sottoposto al tratto ma a sua volta suddiviso in categorie regolatrici dello spazio che svolgono la funzione di informare il lettore di cosa stia osservando: la sequenzialità dei piani rappresentati, gli elementi sezionati, il tipo di materiale (Fig. 10a, 10b).



Fig. 10a, 10b - C. Scarpa, *Disegni per il progetto del sacello*, intervento a Castelvecchio 1958-1964, in MURPHY, 2007. A sx, «I colori servono a distinguere i vari materiali: blu per la calce rasata, rosso per il cotto del pavimento, giallo per il legno e matita tanto per l'acciaio quanto per gli effetti di luce nello spazio», disegno dell'interno; a dx, disegno esecutivo ad uso dei costruttori dell'esterno.

Il colore rafforza dunque il concetto di tridimensionalità dei disegni di Scarpa, allo scopo di fornire una rappresentazione schematica dello spazio suddividendolo nelle sue qualità essenziali: interno ed esterno, sezionato e invisibile, solido e liquido. Scarpa si serve principalmente del pastello colorato e dell'acquerello, strumenti in grado di ‘vestire’ la rappresentazione di un velo traslucido attraverso il quale leggere il disegno con un bagaglio di informazioni aggiunte, senza perdere nessuna delle qualità della stesura originale.

4. *Limes*. I colori del Vallo di Adriano

L'approccio di Carlo Scarpa all'osservazione dello spazio architettonico attraverso il disegno e l'uso che egli fa del colore per sottolinearne particolari elementi e fornire una gerarchia di lettura alla rappresentazione sono aspetti derivanti dalla tradizione dello schizzo di architettura dei maestri del '900 e che oggi vengono riscoperti e valorizzati da un sempre maggiore pubblico di dilettanti e professionisti, architetti ma non solo.

In un'ottica di sperimentazione per indagare il rapporto tra colore, tratto e materia, si situa l'esperienza effettuata nell'agosto del 2015 riguardante un percorso di scoperta attraverso il disegno ed il colore del Vallo di Adriano,³⁷ confluita poi nel contesto

³⁷ Fatto edificare dall'Imperatore Adriano nella prima metà del II secolo d.C., si trattava di un'imponente serie di fortificazioni interconnesse che svolgeva la funzione di Limes (confine, da cui il titolo del carnet) settentrionale dei domini dell'Impero. Sebbene la storia e il mito abbiano assegnato al Vallo la fama di

didattico del sopracitato workshop. Percorrendone oggi l'intera estensione si scopre che il Vallo ha assunto, a cominciare dallo stesso nome,³⁸ connotati ben diversi da quelli di semplice barriera e che la sua essenza di confine si è estesa e radicata sia fisicamente sia psicologicamente nel paesaggio.

Esplorare un simile monumento significa necessariamente percorrerlo e comprenderne l'intera estensione, analizzarlo servendosi del disegno, inteso come mezzo di osservazione e annotazione della realtà, strumento adeguato grazie alle tempistiche e al livello di approfondimento che richiede. Si è deciso di procedere con la redazione di *Limes*,³⁹ un taccuino illustrato (Fig. 11) in cui una serie di elementi e scelte concorrono alla narrazione di un percorso in tre tappe, quattro giornate di cammino, che raccontano una visione personale e soggettiva del Vallo e delle scoperte fatte *in itinere*, influenzate dagli stessi mezzi espressivi impiegati: il disegno e il colore ad acquerello. Tecnica antica, sempre più diffusa e impiegata dalle crescenti comunità di disegnatori itineranti, in risposta alla diffusione di strumenti, spesso impiegati in modo impersonale o poco approfondito, come fotografia e video, e che, non a caso, si è rivelata per secoli la fedele compagna di artisti già da Ruskin e Roberts. Si tratta quindi di strumento agile, compatto e pratico, facile da trasportare e utilizzabile ovunque e, sebbene richieda profonda padronanza del colore e della tecnica, permette anche usi più liberi, non necessariamente specialistici, che consentono anche ad un neofita di ottenere risultati soddisfacenti e appaganti.

Nel caso del taccuino del Vallo, fin dall'inizio si è deciso di limitare l'uso del colore alla sola rappresentazione della pietra. Attraverso questa limitazione è possibile ottenere una narrazione mirata a definire aspetti specifici del viaggio e condurre l'osservatore sul tracciato della riflessione dispiegata nell'evoluzione del taccuino. Sebbene inizialmente si sia trattato di una scelta dettata da ragioni principalmente estetiche, si è in seguito rivelata fondamentale strumento analitico per osservare la qualità delle pietre impiegate originariamente nel muro e la differenza tra le cave orientali di Newcastle, caratterizzate da un'arenaria dal colore giallo oca, e le porzioni occidentali del muro, costruite in arenaria rossa estratta da cave nei pressi di Carlisle.

Dispiegando l'intero taccuino in una striscia continua, con lettura da destra verso sinistra, diventa palese una qualità architettonica del monumento -la transizione cromatica dovuta alla diversità di materiali impiegati- emersa del tutto involontariamente durante la stesura proprio grazie alla scelta di identificare

impenetrabile barriera di confine, in verità si trattava di un limite commerciale oltre che militare. Il Vallo si estende per 80 miglia romane (pari a circa 120km) da Wallsend, alla foce del fiume Tyne, alle coste di Carlisle. Ad ogni miglio di muro si trovava un cancello fortificato (in inglese Milecastle) e due torri di segnalazione spezzavano il tratto di muro fino al successivo cancello. Disposti lungo il versante meridionale del Vallo sorgevano anche una serie di accampamenti militari e forti (16 in tutto). QUÈTEL, 2013.

³⁸ In latino il termine *Vallum* indica infatti il fossato scavato dai legionari sul lato meridionale del muro. Gli abitanti medievali della zona si riferivano invece alla fortificazione con il nome di *Stanegate* (Strada di pietra in Old English, in riferimento alla strada romana che costeggiava fino all'epoca medievale il lato meridionale del fossato e che univa tra loro i vari forti lungo il Vallo), mentre inglese moderno è noto come *Hadrian's Wall* (il muro di Adriano). In BURTON, 2010.

³⁹ M. GALLO, 2015.

l'elemento lapideo come protagonista della scena, elevandolo al di sopra degli altri grazie all'impiego del colore.

5. Uno sguardo a colori

In un contesto didattico di formazione per giovani architetti l'esperienza del carnet abitua ad una attenzione percettiva che può avere una valenza di 'svelazione' dell'ambiente costruito, come illustrato per *Limes*.

Come visto, se all'inizio della stesura di *Limes* il colore era normale strumento descrittivo, in corso di svolgimento si è trasformato, divenendo strumento analitico e pertanto utile strumento didattico, confluito tra le linee guida per il workshop nel quale le indicazioni fornite agli studenti riguardavano una indagine percettiva, approfondita e solo apparentemente 'leggera', basata sul 'notare e annotare' l'ambiente urbano e i suoi dettagli. Ed è proprio l'uso, l'assenza, o l'attenzione - consapevolmente alle loro declinazioni codificate- ai colori del paesaggio costruito e non, ai dettagli, alla luce, che possono divenire al contempo narrazione e scoperta e, nella produzione di un loro personale taccuino da osservazione, hanno avuto un ruolo chiave nel direzionare la capacità critica degli studenti fino a renderlo uno strumento per progettare.

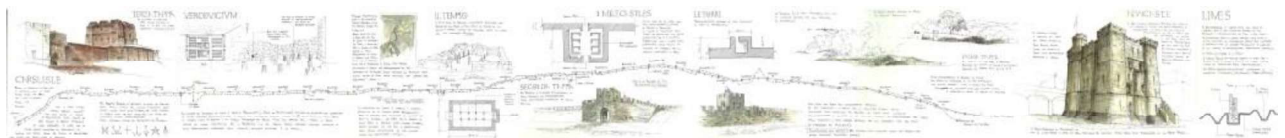


Fig. 11 - M. Gallo, *Limes*, 2015. Carnet aperto (sopra) e dettaglio per porzioni separate per esigenze di impaginazione (pagina seguente).

Bibliografia

- S. BARBA, B. MESSINA, a cura di. *Il disegno dei viaggiatori*, Salerno, CUES 2005.
- M. BRUSATIN, *Storia dei colori*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi 1983.
- A. BURTON, *Hadrian Wall's Path: National Trail Guides*, London 2010.
- V. CARDONE, *Viaggiatori d'architettura in Italia*, Borgoricco, Libreria universitaria 2014.
- M.G. CIANCI, *Metafore. Rappresentazioni e interpretazioni di paesaggi*, Città di Castello, Genesi 2008.
- L.M. COLLI, Colore, verso una policromia architettonica, in *Le Corbusier, enciclopedia*, Milano, Electa 1988.
- U. COMOLLO, S. GALLINA, M. GALLO, U. ZICH, Disegno e Camera Lucida nel Carnet de voyage, in *Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali*, vol. IV, n.1 (2013). Università di Parma, Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società.
- U. COMOLLO, A. MAROTTA, I. MULATERO, U. ZICH, Il carnet de voyage come strumento di narrazione e conoscenza dello spazio urbano nell'esperienza di CuneoVualà, in *Disegno & città. Cultura arte scienza informazione. Atti del 37° convegno internazionale dei docenti della rappresentazione*, Roma, Gangemi 2015.
- J. CONSTABLE, Lettera a John Fischer, 17 dicembre 1824, traduzione di C. Savettieri, in C. Savettieri, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, Roma, Carocci 2006.
- G. CREPALDI, *Turner e Constable. Natura, luce e colore nel Romanticismo inglese*, a cura di S. PECCATORI, S. ZUFFI, Milano, Leonardo Arte 1999.
- C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour* in *Storia d'Italia*, Annali 5, Torino, Einaudi 1982.
- E. GELLNER, F. MANUSO, *Carlo Scarpa e Edoardo Gellner. La chiesa di Corte di Cadore*, Milano, Electa 2000, p. 38. In O. Lanzarini, *Carlo Scarpa e il Disegno*, giugno 2009, disponibile all'indirizzo: <http://disegnarecon.unibo.it>.
- G. GRESLERI, *Le Corbusier, Voyage d'Orient. Carnets*, Milano, Electa 2002².
- A. MAROTTA, *Policroma*, Torino, Einaudi 1999.
- A. MAROTTA, Visual culture in the Piedmont landscapes. Travelers and painters of the eighteenth and nineteenth centuries, in conferenza *Landscape & imagination. Towards a new baseline for education in a changing world*, Parigi, 2-4 maggio 2013.
- R. MURPHY, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Verona, Arsenale 2007
- M. PETRANGELI, Temi, dicotomie, figure, in M. Petrangeli, *Architettura come paesaggio. Gabetti e Isola ~ Isolarchitetti*, Torino, Allemandi 2005.
- M. QUÈTEL, *Muri: Un'altra Storia fatta dagli Uomini*, Torino, Bollati Boringhieri 2013.