

I colori dell'Antico

*Original*

I colori dell'Antico / Netti, R.. - ELETTRONICO. - XIV A:(2018), pp. 222-233. (XIV CONFERENZA DEL COLORE Firenze 11-12 settembre 2018).

*Availability:*

This version is available at: 11583/2726660 since: 2019-02-28T17:13:29Z

*Publisher:*

Gruppo del Colore – Associazione Italiana Colore

*Published*

DOI:

*Terms of use:*

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

*Publisher copyright*

(Article begins on next page)

# Colore e Colorimetria Contributi Multidisciplinari

Vol. XIV A

A cura di Veronica Marchiafava e Lia Luzzatto



*[www.gruppodelcolore.it](http://www.gruppodelcolore.it)*

*Regular Member*  
*AIC Association Internationale de la Couleur*

Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. XIV A  
A cura di Veronica Marchiafava e Francesca Valan

Impaginazione Lia Luzzatto e Veronica Marchiafava

ISBN 978-88-99513-08-5

© Copyright 2018 by Gruppo del Colore – Associazione Italiana Colore  
Piazza C. Caneva, 4  
20154 Milano  
C.F. 97619430156  
P.IVA: 09003610962  
[www.gruppodelcolore.it](http://www.gruppodelcolore.it)  
e-mail: [redazione@gruppodelcolore.it](mailto: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 2018

# **Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari Vol. XIVA**

*Atti della Quattordicesima Conferenza del Colore.*

*Meeting congiunto con:*

*Associação Portuguesa da Cor*

*Centre Français de la Couleur (CFC-FR)*

*Colour Group Great Britain (CG-GB)*

*Colourspot (Swedish Colour Centre Foundation)*

*Comité del color (Sociedad Española de Óptica)*

*Deutsche Farbwissenschaftliche Gesellschaft*

*Forum Farge*

*Groupe Français de l'Imagerie Numérique Couleur (GFINC)*

*Area di Ricerca di Firenze del Consiglio Nazionale delle Ricerche  
Firenze, Italia, 11-12 settembre 2018*

## **Comitato Organizzatore**

Alessandro Farini  
Elisabetta Baldanzi  
Lia Luzzatto

## **Comitato di Programma**

Raffaella Fontana  
David Jafrancesco  
Veronica Marchiafava  
Marcello Picollo

## **Segreteria Organizzativa**

Veronica Marchiafava, GdC-Associazione Italiana Colore

## Comitato Scientifico – Peer review

**Fabrizio Apollonio** | Università di Bologna, IT  
**Leslie Harrington** | HUEgroup, US  
**Elisabetta Baldanzi** | INO-CNR, IT  
**John Barbur** | City University London, UK  
**Laura Bellia** | Università di Napoli Federico II  
**Giordano Beretta** | Peaxy Inc., US  
**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  
**Valerie Bonnardel** | University of Winchester, UK  
**Aldo Bottoli** | B&B Colordesign, IT  
**Patrick Callet** | École Centrale Paris, FR  
**Jean-Luc Capron** | Université Catholique de Louvain, B  
**Cristina Maria Caramelo Gomes** | Universidade Lusitana de Lisboa, P  
**Antonella Casoli** | Università di Parma, IT  
**Céline Caumon** | Université Toulouse2, FR  
**Vien Cheung** | University of Leeds, UK  
**Veronica Conte** | University of Lisbon, P  
**Osvaldo Da Pos** | Università di Padova, IT  
**Arturo Dell'Acqua Bellavitis** | Politecnico di Milano, IT  
**Julia De Lancey** | Truman State University, Kirksville-Missouri, USA  
**Maria João Durão** | University of Lisbon, P  
**Reiner Eschbach** | Xerox, USA  
**Maria Linda Falcidieno** | Università di Genova, IT  
**Alessandro Farini** | INO-CNR, IT  
**Christine Fernandez-Maloigne** | University of Poitiers, FR  
**Renato Figini** | Konica-Minolta, IT  
**Agnes Foiret-Coillet** | Université Paris1 Panthéon-Sorbonne, FR  
**Raffaella Fontana** | INO-CNR, IT  
**Francesca Fragliasso** | Università di Napoli Federico II, IT  
**Davide Gadia** | Università di Milano, IT  
**Marco Gaiani** | Università di Bologna, IT  
**Margarida Gamito** | University of Lisbon, P  
**Anna Gueli** | Università di Catania, IT  
**Robert Hirschler** | Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, BR  
**Francisco Imai** | Canon, US  
**David Jafrancesco** | INO-CNR, IT  
**Kay Bea Jones** | Knowlton School of Architecture, Ohio State University, US  
**Marta Klanjssek Gunde** | National Institute of Chemistry- Ljubljana, SLO  
**Guy Lecerf** | Université Toulouse2, FR  
**Massimiliano Lo Turco** | Politecnico di Torino  
**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 Roma Tre, IT  
**Louisa C. Matthew** | Union College, Schenectady-New York, USA  
**John McCann** | McCann Imaging, US  
**Annie Mollard-Desfour** | CNRS, FR  
**John Mollon** | University of Cambridge, UK  
**Fernando Moreira da Silva** | University of Lisbon, P  
**Paulo Noriega** | University of Lisbon, P  
**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 di Genova, IT  
**Joao Pernaó** | University of Lisbon, P  
**Luciano Perondi** | Isia Urbino, IT  
**Silvia Piardi** | Politecnico di Milano, IT  
**Marcello Picollo** | IFAC-CNR, IT  
**Angela Piegari** | ENEA, IT  
**Cristina Pinheiro** | Laureate International University, P  
**Fernanda Prestileo** | ICVBC-CNR, IT  
**Boris Pretzel** | Victoria & Albert Museum, UK  
**Noël Richard** | University of Poitiers, FR  
**Katia Ripamonti** | University College London, UK  
**Alessandro Rizzi** | Università di Milano, IT  
**Maurizio Rossi** | Politecnico di Milano, IT  
**Michela Rossi** | Politecnico di Milano, IT  
**Elisabetta Ruggiero** | Università di Genova, IT  
**Michele Russo** | Sapienza Università di Roma, IT  
**Paolo Salonia** | ITABC-CNR, IT  
**Raimondo Schettini** | Università di Milano Bicocca, IT  
**Verena M. Schindler** | Atelier Cler Études chromatiques, Paris, FR  
**Andrea Siniscalco** | Politecnico di Milano, IT  
**Gennaro Spada** | Università di Napoli Federico II, 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

## Organizzatori:



**INO-CNR**  
ISTITUTO  
NAZIONALE DI  
OTTICA



**Forum  
Farge.**



## Patrocini:



**ASSOCIAZIONE  
ITALIANA DI  
ARCHEOMETRIA**



**ANVER**  
Associazione Nazionale Verniciatori  
Associazione Italiana dei Empreges di Pitture Industriali



**FEDERCHIMICA  
AVISA**  
Associazione nazionale vernici,  
inchiostri, sigillanti e adesivi



**Sponsor:**

**POLI.DESIGN**  
FOUNDED BY POLITECNICO DI MILANO

**RENESAS**



# Indice

1. Colore e digitale .....	11
Fidarsi o no del Color Checker?, 13	
<i>A. Pezzotta, M. Lanaro, A. Plutino, A. Rizzi</i>	
2. Colore e fisiologia .....	25
Codice percettivo del colore e le effettive sensibilità dei fotorecettori, 27	
<i>J. Niewiadomska-Kaplar</i>	
3. Colore e produzione .....	37
Il colore della chimica, 39	
<i>D. Ajò, S. Nunziante Cesaro, F. Fenzi, S. Tegani</i>	
4. Colore e restauro .....	47
"Morgantina a colori": Il progetto IPERION.CH.it/E-RIHS.it e le nuove acquisizioni per lo studio della policromia a Morgantina, 49	
<i>S. Raffiotta, C. Caliri, A. Gueli, S. Pasquale</i>	
Dal rilievo all'analisi illuminotecnica. Il caso dell'anastilosi digitale di villa S. Marco a Stabiae, 63	
<i>L. M. Papa, L. Bellia, P. D'Agostino, G. Spada, G. Antuono</i>	
Studio sui trattamenti percettivi delle lacune come metodo "intuitivo" di integrazione, 75	
<i>A. Savio</i>	
5. Colore e ambiente costruito.....	83
Khrôma, il primo software che rende accessibile digitalmente il piano del colore per i borghi storici minori, 85	
<i>F. Cherubini, A. Casini, C. Cucci, M. Picollo, L. Stefani</i>	

Il colore negli apparati decorativi dell'architettura moderna: l'Acquario Tropicale di Paolo Ricci, 93 <i>C. Giannattasio</i>	
Nel bianco. La conservazione dell'identità cromatica del paesaggio storico urbano nella Murgia dei Trulli, 101 <i>S. Cardone</i>	
Tra spazio fisico e spazio visivo: dalla teoria di Joseph Albers ai progetti di Sauerbruch Hutton, 113 <i>M. P. Ponti, A. Grimaldi</i>	
Colore e simbologia nei piani urbanistici di Giovanni Astengo, 127 <i>N. Maiorano, N. Poletto Ghella</i>	
Il colore nella cittadella razionalista di Ivrea: l'opera di Eduardo Vittoria, 139 <i>S. Conte</i>	
Il colore dell'architettura di Aldo Rossi in relazione all'ambiente urbano: disegno, rappresentazione e progetto, 151 <i>S. Eriche, F. Salvetti, M. Scaglione</i>	
La Fortezza da Basso di Firenze: Progetto preliminare e schede di Prescrizione CMF, 163 <i>M. Ceccherini, P. Paglierani, M. Pittalis, F. Valan</i>	
Il progetto colore come strumento di tutela e valorizzazione del patrimonio "identitario" locale: workshop, ricerca, progetto, 175 <i>G. Pellegrini</i>	
<b>6. Colore e progettazione .....</b>	<b>183</b>
Cinquant'anni di luce. Forma, Colore e Materia nell'oggetto lampada del Design italiano, dagli anni Sessanta ad oggi, 185 <i>M. Zammerini</i>	
<b>7. Colore e cultura.....</b>	<b>197</b>
Il Rosso Pompeiano per la visibilità? Il caso delle Case Cantoniere, 199 <i>L. Carnevali, F. Lanfranchi, S. Menconero, M. Russo</i>	
Qing: verde o blu?, 211 <i>L. Luzzatto</i>	
I colori dell'antico, 222 <i>R. Netti</i>	

**La rappresentazione cromatica del territorio nelle mappe tra Ottocento e Novecento.**

**Alcuni esempi, 234**

*M. Martone, A. M. Giugliano*

**Due teorie per un modello: la querelle tra Klee e Ostwald, 246**

*A. Marotta*

**Emozioni e fraseologia del colore: analisi contrastiva albanese-tedesco, 258**

*A. Muco*

**Colore "eclettico": stili e cromie dalla Storia, 268**

*A. Marotta*

**La città scomparsa, 280**

*M. Pontoglio Emili*

**8. Colore ed educazione .....292**

**Didattica del colore e arte contemporanea, 294**

*R. Pompas*

**Educare al colore: una riflessione su alcuni autori tra Ottocento e Novecento in Italia. Le figure di: Corrado Ricci (1858-1934), Giuseppina Pizzigoni (1870-1947) e Maria Montessori (1870-1952), 302**

*F. Zuccoli*

**Il Colore esplicito, 312**

*B. Martini, M. Tombolato, R. D'Ugo*

**Educare al patrimonio tramite il colore. Un percorso nell'architettura di Vittorio Gregotti, 324**

*A. De Nicola, A. Scarazzato, F. Zuccoli*

**Appunti sull'educazione al colore: dal colore materiale al colore digitale, 338**

*F. Zuccoli, A. Poli, A. De Nicola*

**9. Colore e comunicazione .....348**

**Un festival a colori. Strategie Design Driven Innovation per la progettazione di eventi,350**

*I. Fiesoli*

# I colori dell'Antico

Rossana Netti

Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino, rossana.netti@polito.it

## 1. Introduzione

Dall'alba della civiltà, il colore è sempre stato lo strumento espressivo più conosciuto e diffuso, scelto per scopi ornamentali, simbolici o rappresentativi, ma anche per rispondere a esigenze percettive d'insieme. Nel corso della storia l'uso del colore si è sviluppato parallelamente all'evolversi delle arti, della cultura, del commercio e dell'ampliarsi di scambi e conoscenze sui materiali, sui leganti, sulle terre e sulle tecniche pittoriche e costruttive. Potremmo dire che non esista superficie, volume, o corpo in generale, che eviti di essere interessato dal condizionamento cromatico.

Come afferma Pietro Zennaro nel suo libro *Colore e luce in architettura. Fra antico e contemporaneo*, «il colore non è solo una percezione o un materiale, oppure una frequenza luminosa, ... il colore è cultura» [1]. Quando è usato culturalmente, il colore nasconde e dissimula altri significati, che per qualche motivo non sono rivolti a tutti, ma nello stesso tempo privilegia e fornisce un senso a ciò che protegge.

Ogni epoca ha potuto, o voluto, vedere e impiegare solo alcuni colori, accantonando l'infinità di variazioni di cui è costituito questo fenomeno visibile. Pertanto, l'uso del colore può essere considerato un filtro privilegiato nella lettura e interpretazione del passato. L'architettura dipende dal proprio tempo e il colore è da intendersi come la cristallizzazione della struttura della società e degli individui che la compongono [2]. A tal proposito, un aspetto che merita di essere preso in considerazione, perché troppo a lungo ignorato, è la vivace ed estesa policromia che rivestiva le architetture antiche, una presenza che può contribuire a una più corretta definizione dell'aspetto architettonico complessivo. Per troppo tempo, infatti, l'architettura antica, in primis quella greca, è stata associata nell'immaginario collettivo al bianco e quindi all'assenza di colore.

## 2. Mito del bianco nell'architettura (e nell'arte) antica

In architettura (e nell'arte in generale), il mito del bianco ha una dimensione "storica" che nei secoli ha assunto significati diversi: a partire dall'equivoco estetico successivo alle scoperte archeologiche del Settecento, che hanno influenzato il neoclassicismo, passando attraverso l'analisi dell'architettura spontanea del Mediterraneo e il razionalismo europeo, fino ad approdare al minimalismo e all'architettura contemporanea. Un mito destinato ciclicamente a risorgere con diverse attribuzioni di significato, allo stesso tempo uguale e differente. «Immagine superstite dell'antico e fantasma moderno», il mito del bianco, attraverso l'estetica di Winkelmann, è diventato ideale immutabile di bellezza, purezza formale, sobrietà, razionalità e astrazione. «Se il mito è un linguaggio, l'architettura come l'arte si nutre di esso» [2].

Il colore non è una scienza, ma il suo ambito copre un'area di confine tra l'arte e la scienza, tra la fisica e la psicologia e da sempre «ogni scienziato filosofo si è

fermato con sospetto a considerare i colori: essi rappresentano le leggi della mutazione, della seduzione, della non verità, l'improvviso del fenomeno contrario; l'irrevocabilità di un messaggio forte e allo stesso tempo un destino passeggero (Eros nasce da Iris)» [3]. Se facciamo riferimento ai sofisti, i "discorsi coloriti" richiamano alcune verità prossime alle cose e "colorire i discorsi" comporta la creazione di immagini incostanti e di suggestioni, per far credere alcune verità al posto di altre. È noto come nel mondo greco si sia manifestato più apertamente il tema del sospetto nei confronti del colore: i pitagorici, ad esempio, lo considerano profondamente estrinseco, di "sovrapparizione" e di pura suggestione [3].

Questo tipo di considerazione troverebbe un riscontro oggettivo facendo riferimento all'etimologia della parola colore, la cui radice può avere ben tre derivazioni: dal sanscrito "*kalanka*" (macchia) e "*kala*" (nero, oscuro); dal greco *κελαινός* (nero, oscuro), come pure dal latino "*celare*" (nascondere, nel senso di rendere oscuro) [4]; quindi è chiaro che nel significato originario del termine vi sia un'accezione negativa, come se il colore servisse solo a "macchiare, oscurare e occultare".

Nella produzione artistica vera e propria, la contrapposizione "forma/colore" prende le mosse dalla filosofia classica e prosegue nelle convinzioni teoriche a sfondo neoplatonico del Rinascimento. La contrapposizione disegno/colore, meditazione già di per sé accademica e tardo cinquecentesca, sembra prendere spunto da un passo della Poetica di Aristotele che assegna inconfondibilmente un primato alla forma disegnata: "*chi infatti buttasse giù a casaccio i colori più belli, non diletterebbe mai la vista come chi ha disegnato una figura in bianco*" [3].

Nel Quattrocento, con l'avvento della scienza geometrica della prospettiva, in maniera ancora più evidente le arti riproduttive vengono considerate portatrici di sapienza e verità, mentre il mondo dei colori rimane compreso nella sfera del "seduttivo e apparente". «Dunque, accanto a un primato di sovranità storica delle arti del disegno, vi è la produzione discontinua, sempre sottratta a leggi sicure e votata al destino incerto della vita e della fortuna del singolo artista, del colore» [3]. A decretare la vittoria incontrastata della monocromia del bianco vi è, nel 1506, la scoperta del Gruppo del Laocoonte (fig. 1), da alcuni studiosi considerata la prima vera "falsificazione" percettivo-estetica dell'antica scultura. L'opera d'arte, durante la sua millenaria permanenza sotto terra, aveva ovviamente perso la sua colorazione originaria. Questo straordinario effetto di bianco intenso del capolavoro ebbe l'inevitabile conseguenza di abbagliare tutti gli artisti dell'epoca, tra cui Michelangelo, determinando un così forte impatto sul gusto estetico del tempo, da imporre come genere artistico predominante la scultura non dipinta, possibilmente di nudo marmo [5].

Winckelmann, con i suoi *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* del 1755, riesce definitivamente ad "autenticare" e sigillare il mito del bianco nell'antichità classica innalzando le candide sculture marmoree a segno tangibile ed immagine simbolica dell'ideale estetico. E questo avveniva proprio nel momento in cui scoperte archeologiche e più attenti esami ravvicinati sulle opere portavano prove concrete che i monumenti dell'antichità classica, come il Partenone di Fidìa, fossero, in realtà, colorati, cosa di cui in effetti anche le fonti parlavano, come ebbe modo di dimostrare Quatremère de Quincy [5]. Plinio il Vecchio, Pseudo

Aristotele, Teofrasto e Vitruvio forniscono, infatti, descrizioni dettagliate sulle materie prime utilizzate in architettura, sui procedimenti per la preparazione delle sostanze coloranti e persino sui loro prezzi [6].

Come riporta l'archeologo Antonio Giuliano nel suo ricco manuale sull'arte greca, le sculture del Partenone erano tutte in marmo, arricchite di particolari di bronzo, probabilmente dorato, mentre le sculture erano certamente dipinte. Tracce di colore rosso e blu sono state rinvenute in diversi punti, pertanto si può certamente affermare che il fondo delle metope fosse campito di rosso e di blu e che la base del fregio fosse blu. Il tutto doveva essere arricchito da dettagli e figure in bronzo dorato o colorate di rosso, verde e dorato. La policromia, comunque, non era certamente molto intensa, in quanto utilizzata solo per dare rilievo alle figure (fig. 2) [7].

### **2.1. Winckelmann e l'imitazione degli Antichi**

L'accesa disputa sul primato delle arti raggiunge il suo apice nel Settecento con Johann Joachim Winckelmann, uno dei più importanti e influenti storici dell'arte, archeologo e critico, considerato il padre della storia dell'arte.

Il suo è un pensiero ricco e contraddittorio, attraversato da una critica latente della società contemporanea, tesa tra la ricerca quasi disperata delle norme intangibili di una perfezione atemporale e sovrumana e l'affascinante scoperta della sua incarnazione in un luogo e in un'epoca determinata: l'Atene del V secolo [8].

Winckelmann è colui che esalta l'acromia e il candore come sigla dell'assoluta purezza immateriale dei capolavori della statuaria classica, con il costante obiettivo di «serbare simultaneamente l'universalità e la storicità del Classico e di fondare sull'imitazione di modelli storici la possibilità dell'arte contemporanea di attingere, e di riproporre nelle sue opere, il Bello Ideale» [9].

L'arte greca (per Winckelmann lo spazio di tempo che intercorre tra Fidia e l'età di Alessandro Magno, circoscrive il periodo durante il quale l'arte dell'antichità raggiunge il proprio apogeo, individuando un culmine di perfezione classica) non è infatti considerata solo come “degnissimo oggetto di studio”, ma anche, e soprattutto, come oggetto di imitazione, per trovare “le norme” da applicare nel proprio *modus operandi*.

Il problema cruciale emerso dalla riflessione estetica winckelmanniana riguarda l'impossibilità di fissare con chiarezza “la regola e il canone” per definire quale sia la vera bellezza ed evitare che il Bello sprofondi nell'abisso della soggettività, alla stregua del giudizio e del gusto individuale. Per opporsi a tale corruzione soggettivista, Winckelmann ricorre alle opere dell'antichità, a quelli che definisce “*exempla*”, oggetti concreti, visibili, caratterizzati da pura forma, senza ornamento. L'arte greca si eleva «al di sopra della materia» [9], passando dalla sfera dell'empirico a quella spirituale e ciò che in larga misura contribuisce a tale sublimazione è l'assenza di ornamenti e di colori. Per Winckelmann «un bel corpo sarà allora tanto più bello quanto più è bianco, e quando sarà nudo sembrerà più grande di quanto sia effettivamente» (*Geschichte der Kunst des Alterthums*) [9]. L'essenza si manifesta nel corpo nudo e bianco, nel candore dell'ascetica acromia del marmo e nell'espressione dell'interiorità incontaminata, cioè priva di quel degrado determinato dall'aggiunta di colore. Riprendendo l'ideologia platonica, secondo la quale il colore è inteso come espressione fuorviante della passione e opera nel campo del male, la sua idea di colore è legata alla caducità della vita, al



Fig. 1 - Gruppo del Laocöonte da un originale bronzeo del 140 a.C. circa, Musei Vaticani. Foto dell'autore.



Fig. 2 - Acropoli di Atene: il Partenone e l'Eretteo in una ricostruzione a colori. Immagini tratte da National Geographic, *Archeologia. Le città del passato ricostruite*, Macrolibros, Milano 2017.

corpo, alla materia, alla temporalità, all'apparenza e alla sensibilità. Esso è dunque accessorio e inessenziale e col tempo è condannato a perdere la sua forza espressiva. Lo stesso tipo di trattamento Winckelmann riserva all'ornamento: «la sua può essere considerata una precisa strategia teorica intesa a neutralizzare le potenzialità eversive di cui l'ornamento è ritenuto depositario per la sua vocazione intrinseca ad offuscare, con la sua sola presenza, la purezza e il nitore percettivo di una forma che Winckelmann vuole improntata ad un sovrano principio di semplicità, e postula perciò assolutamente nuda e priva di alcun ornato nella sua epifania originaria» [10]. Nella sua famosa opera *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (tradotto *Osservazioni sull'architettura degli antichi*) Winckelmann prova a temporalizzare l'affermazione dell'ornato descrivendolo come «una pernicioso alterazione patologica intervenuta, nel corso del tempo, a corrompere un'origine-essenza concepita come purezza disadorna: “Dopo che furono inventate tutte le parti essenziali dell'Architettura, si pensò agli ornati, che potevano servire ad abbellire gli edifizj”»[10]. Nella sua idea di estetica, dunque, l'ornamento rappresenta il deplorabile emblema di un ideale barocco, che ciclicamente torna a manifestarsi nel corso del tempo e a rovinare la perfezione classica della forma, per solleticare le più basse istanze della sensorialità individuale. «Nel sovrapporsi alla forma, esso, letteralmente, la cancella: con l'ambizione di renderla più ricca, l'annichila» [10]. Riprendendo una definizione di Kant relativa ai panneggi usati per le opere scultoree: «*quelle cose che non appartengono intimamente, come parte costitutiva, alla rappresentazione totale dell'oggetto, ma soltanto come accessori esteriori, aumentando il piacere del gusto*», Winckelmann paragona l'ornamento in architettura al *parergon* per il corpo nudo nella scultura. L'ornamento infatti si aggiunge a ciò che è essenziale per abbellirlo, rendendolo più vivamente percepibile ai sensi ma, a parer suo senza «portare un contributo omogeneo al piacere della forma» e oltretutto offuscandone i contorni, a scapito della perfezione e delle bellezze dell'opera [10].

L'uso del colore e l'ornamento sono dunque un male che ha segnato discontinuità, fratture e differenziazioni all'interno del ciclo di sviluppo storico dell'architettura antica: «*Quando il buon gusto cominciò a perdersi, e che più si pregiava l'apparenza, che la realtà, non furono più riguardati gli ornamenti come semplici accessori; ma ne furono caricati i luoghi, che fin allora erano restati nudi. Quindi nacque il gusto meschino nell'Architettura: poiché è regola, che quando ciascuna parte è piccola il tutto ancora debba essere piccolo, come dice Aristotele. Avvenne all'Architettura come alle lingue antiche, le quali più ricche divennero mano mano che andavano perdendo la loro energia e la loro bellezza, come è facile a provarsi coll'esempio della lingua greca e della latina: e siccome gli architetti videro che non potevano sorpassare, e ne anche uguagliare i loro predecessori nella bellezza delle opere, cercarono di superarli nella ricchezza e nella profusione*» [10].

Questa teorizzazione sul ruolo di modello estetico assoluto attribuito all'Antico è stata fondamentale per l'arte neoclassica che, recuperando e imitando quella radicata idea di purezza e di razionalità compositiva dell'arte greca, ha segnato e identificato una stagione artistica ispirata ai modelli antichi, di cui uno dei maggiori rappresentanti è stato lo scultore Antonio Canova (fig. 3).



Fig. 3 - Antonio Canova: a) Perseo Trionfante (1797-1801), Musei Vaticani, foto dell'autore; b) Tre Grazie (1812-1817), Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, immagine tratta dal sito [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org).

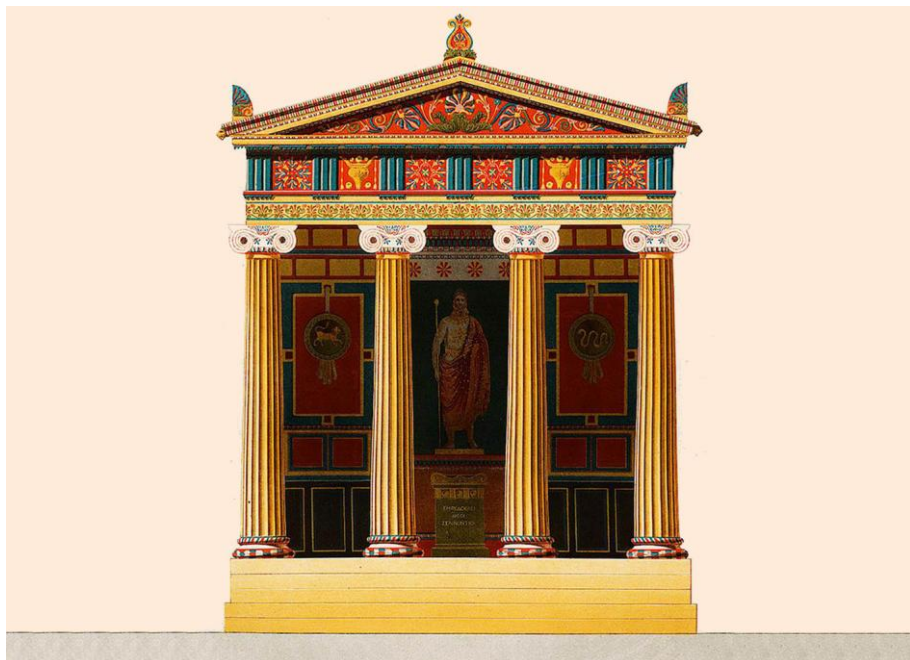


Fig. 4 - Jakob Ignaz Hittorff, restituzione grafica del Tempio B di Selinunte. Immagine tratta dal sito [www.pinterest.co.kr](http://www.pinterest.co.kr).

### 3. Policromia nell'architettura antica

Raffaello Sanzio intuì per primo che il mondo antico, come lo vedevano i suoi occhi e come veniva rappresentato, non era che l'eco sbiadita di quella ricchezza che necessariamente doveva caratterizzarne la valenza artistica: “*quelle famose opere*” vengono da lui definite “*l'ossa del corpo senza carne*” [11]. Quando parla di “carne” fa ovviamente riferimento alle decorazioni, alla ricchezza dei materiali di rivestimento e ai colori. Nel suo sogno di ricostruire l'antico, ormai perduto, egli investe tutta la sua sensibilità e attenzione alla documentazione a lui pervenuta, riuscendo a trarre da quell'insieme confuso di stimoli e di impulsi una visione a tutto tondo dell'antico, con un metodo quasi scientifico.

Oltre due secoli più tardi, nei disegni degli architetti-archeologi Stuart e Revett, autori delle *Antiquities of Athens* (1751-53), libro che contiene il loro ardito progetto di studiare e rappresentare i monumenti più importanti della città di Atene e dei suoi dintorni, appare una prima, pallida interpretazione di alcuni edifici con parti ornamentali dipinte, a cui però non viene data una spiegazione. Manca quindi un'attenzione specifica all'uso dei colori, attenzione riscontrata circa sessant'anni dopo, nel pensiero e nelle opere di Quatremère de Quincy. Il famoso archeologo e saggista francese assegna al colore un ruolo di primo piano nell'estetica dell'età di Pericle, e ne difende l'uso come una scelta valida e di gusto, dimostrandone l'effetto originario con una serie di ricostruzioni colorate a mano. Famosi sono i suoi disegni delle colossali statue criselefantine opera di Fidia, caratterizzate dalla combinazione di materiali diversi e dunque non monocrome ma, appunto, policrome: lo Zeus del frontespizio è del colore dell'avorio nelle parti nude e del colore dell'oro nelle vesti, decorate con sobri motivi ornamentali in blu e rosso. Questo studio di Quatremère costituisce un primo segnale di allontanamento dal bianco gessoso caratteristico dell'estetica neoclassica della fine del '700, e si imposta come punto di riferimento per i successivi studiosi e interpreti dell'arte e dell'architettura antica. A metà '800, ad esempio, l'architetto e archeologo franco-tedesco Jakob Ignaz Hittorff presenta le proprie ricerche sul colore come una trasposizione in architettura degli studi sulla scultura effettuati dal grande maestro francese. Celebre è la sua restituzione del tempio B di Selinunte, caratterizzata da un vistoso cromatismo (fig. 4) [12]. Si tratta di uno dei più piccoli edifici sacri della città, ubicato sull'Acropoli, su cui lo studioso concentra buona parte delle sue ricerche, confluite nella pubblicazione del 1870 *l'Architecture antique de la Sicile*. Nonostante il tempio B non sia l'oggetto principale all'interno del libro, la sua presentazione risulta di fatto la più articolata e la più ricca di dettagli nell'aspetto decorativo. Hittorff ricostruisce l'edificio in pianta e in alzato, caratterizzandolo in tutte le sue parti con una ricca decorazione policroma.

I principi che lo hanno guidato nella ricostruzione del tempio erano già stati pubblicati negli *Annali* del 1830, all'interno del suo saggio *De l'Architecture polychrôme*: in primo luogo dichiara che il sistema dell'architettura policroma è valido per l'intera storia dei Greci, inteso come uno dei mezzi più adatti per aggiungere fascino alla maestosità dei loro templi; tale sistema sarebbe il solo mezzo a disposizione degli architetti greci per integrare gli edifici al contesto e dunque pensarli in perfetta armonia con la natura; infine l'applicazione integrale di tale

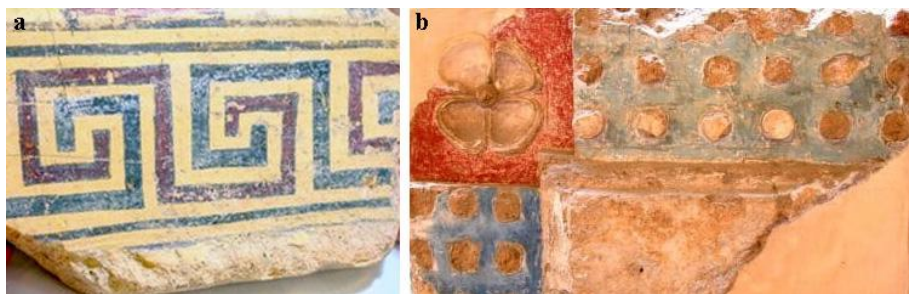


Fig. 5 - a) Frammento di sima rinvenuto presso l'Acropoli di Selinunte dall'equipe del prof. Clemente Marconi; b) frammento del *geison*-sima frontonale, Palermo, Museo Archeologico Regionale. Dettagli di immagini tratte dal sito <http://www.castelvetranoselinunte.it/gli-straordinari-colori-dellantica-selinunte/>.

sistema a un edificio dell'antichità non lo rende assolutamente indegno della perfezione e della bellezza dell'Arte Greca [13].

Secondo Hittorff le origini del colore nella civiltà greca sarebbero molto lontane, potremmo dire quasi primitive; gli idoli in legno colorato, pervenuti dall'Egitto, avrebbero suggerito l'uso del colore anche in architettura. Di questo uso ininterrotto del colore durante l'intera storia dei Greci darebbero prova, secondo Hittorff, le numerose tracce di colore ancora rilevabili su alcuni importanti edifici in pietra o in marmo, tra cui il Partenone, l'Eretteo e il Theseion ad Atene, il tempio di Egina, e il tempio di Apollo a Bassae. Il silenzio delle fonti antiche sull'uso della policromia nell'architettura, non può quindi, secondo l'architetto, essere utilizzato come prova per la sua assenza, ma può addirittura derivare dalla motivazione opposta e cioè che il colore fosse così largamente diffuso da non colpire per la sua singolarità [13].

Le sue ricerche e i relativi esiti risultano però attraversati da un'evidente distorsione della realtà archeologica, dettata probabilmente dal bisogno di trovare nel passato l'approvazione del proprio operato.

Sarebbero proprio le recenti ricerche condotte dal prof. Clemente Marconi della New York University, attraverso il ritrovamento di terrecotte architettoniche che conservano ancora intatta l'originaria policromia dei Templi di Selinunte (fig. 5), a dimostrare quanto sia in realtà arbitraria la ricostruzione del Tempio B eseguita da Hittorff. Egli, infatti, non si sarebbe limitato a utilizzare la documentazione relativa all'edificio, seguendo un rigoroso metodo filologico, ma si sarebbe avvalso di una serie di fonti, sia letterarie che recuperate dal confronto con altri monumenti, al fine di produrre una ricostruzione integrale del Tempio.

Seppur caratterizzato da errori di interpretazione archeologica, il lavoro dell'architetto francese rappresenta comunque un contributo molto importante all'ampio e complesso tema della policromia nel mondo antico, a cui sono seguite accese discussioni, contrasti, ma anche ulteriori e pertinenti riscontri atti ad avvalorare e a consolidare un'immagine meno idealizzata dei monumenti antichi [12].

Secondo gli studi del prof. Giorgio Rocco sugli ordini architettonici antichi, la policromia non sarebbe un carattere specifico di un ordine in particolare, bensì interesserebbe tutti gli ordini, senza distinzioni. Attente analisi e comparazioni hanno comunque evidenziato un utilizzo del colore mai casuale e con precise

funzioni, con inevitabili differenze tra i diversi ordini architettonici. Nelle architetture doriche, ad esempio, la presenza del colore si manifesta in due forme distinte: la prima vede il colore come un aspetto complementare alla decorazione architettonica in senso stretto, specie nelle modanature, contribuendo ad accentuarne i risalti e a completare nei dettagli il motivo riprodotto (fig. 6); la seconda riguarda il cromatismo in ampie campiture che marcano i diversi elementi dell'ordine (fig. 7) [12].

I colori utilizzati per le modanature sono, in età arcaica, i toni caldi del bruno e delle ocre, ma anche il rosso, il verde e il blu, oltre al bianco e al nero, destinati prevalentemente al disegno generale e alle bordature dei vari motivi; successivamente prevalgono largamente il rosso e il blu, affiancati dal bianco, dal nero e spesso dal giallo oro.

La scelta, invece, di colorare le strutture portanti probabilmente risponde ad una logica volta ad accentuare risalti e a sottolineare corrispondenze, oltre alla volontà di alleggerire le ombre portate, che la forte luminosità solare avrebbe creato sulla superficie chiara del marmo. Un aspetto molto importante che emerge da questa attenta disamina delle caratteristiche cromatica nell'ordine dorico è la volontà di sottolineare delle corrispondenze tra alcuni elementi dell'ordine: regula, triglifo e mutulo sono ad esempio correlati tra loro, non solo da un'ampiezza uniforme e dalla disposizione su uno stesso asse, ma anche da una coloritura comune che contribuisce ad accrescere la loro interrelazione (fig. 7). L'utilizzo di colori complementari, disposti in stretta alternanza secondo un accostamento che appare tanto nei motivi decorativi che nella colorazione dei diversi elementi, mira coscientemente ad accentuare visivamente risalti e rientranze in una ricerca formale che mentre da un lato si concreta nell'accentuazione del plasticismo, dall'altro contribuisce a rendere più leggibile l'articolazione interna dell'ordine [12].

Nelle architetture ioniche, invece, diversamente da quanto accadeva per l'ordine dorico, il colore è limitato agli elementi più propriamente decorativi, in particolar modo alle modanature, alla sima e al fregio, se presente; non è invece supportato da riscontri oggettivi l'uso di colorare gli elementi strutturali o funzionali dell'ordine; le superfici libere da decorazioni sono lasciate nel colore naturale del marmo o dipinti di bianco. Emblematici sono alcuni esempi di capitello rinvenuti ad Atene, con la caratteristica decorazione delle foglie a colori alterni, rosso e verde e di alcune parti di trabeazione rinvenute a Delfi, caratterizzate dall'alternanza dei consueti colori, già riscontrati per l'ordine dorico: giallo oro, verde, rosso e blu (fig. 8). Ma i documenti più significativi sono certamente rappresentati dalle tombe ipogee macedoni di età ellenistica. È stato sicuramente il loro occultamento sotto terra a permetterne uno stato di conservazione a volte sorprendente, con il rivestimento di stucco che reca ancora pressoché intatta la vivace colorazione delle diverse parti (fig. 9) [14].

#### **4. Conclusioni**

È evidente che l'uso dei colori per i Greci sia variato nel corso dei secoli, si è passati infatti da una semplice contrapposizione di chiaro e oscuro propria dell'era geometrica alla cosiddetta "triade arcaica", caratterizzata da giochi di rosso e bianco



Fig. 6 - Il colore utilizzato sulle modanature: a) Atene, Acropoli, sima decorata a palmette (circa 480 a.C.); b) Corinto, sima rettilinea a girali d'acanto con protome leonina (IV sec. a.C.). Immagini tratte da: ROCCO, 1994.

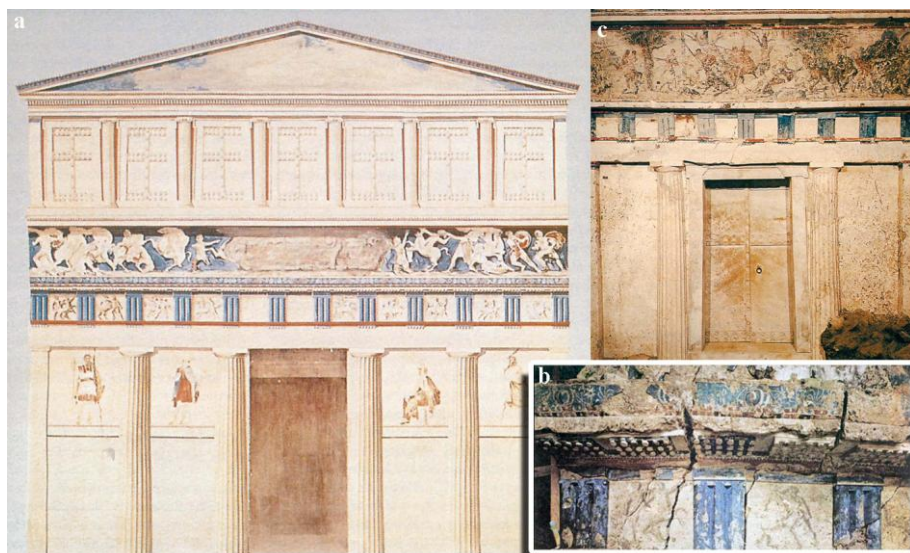


Fig. 7 - Il colore utilizzato per scandire gli elementi dell'ordine: a) Lefkadia, Grande Tomba, restituzione grafica della facciata. Immagine tratta da HELLMANN, 2002; b) Lefkadia, Grande Tomba, particolare della trabeazione che conserva inalterate le campiture di colore originali degli elementi dell'ordine e delle modanature; c) Vergina, Tomba di Filippo, prospetto del monumento che conserva l'originaria colorazione dei diversi elementi dell'ordine. Immagini tratte da ROCCO, 1994.



Fig. 8 - a) Atene, Acropoli, capitello votivo arcaico ad echino globulare; b) Delfi, Tesoro dei Sifni, motivo floreale sulla superficie inferiore del *geison*; c) Delfi, Tesoro dei Sifni, particolare del fregio. Immagini tratte da ROCCO, 2003.

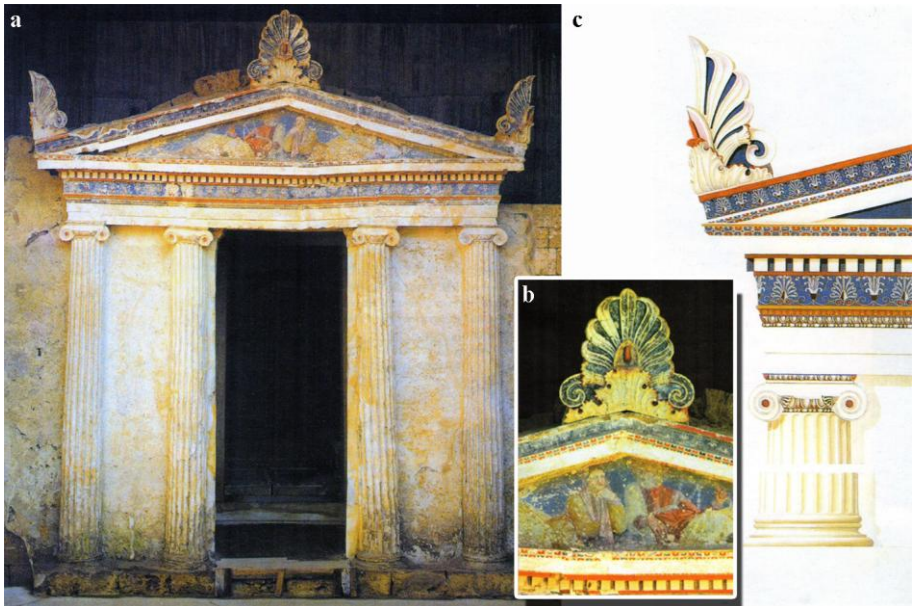


Fig. 9 - Lefkadia, Tomba delle Palmette, prima metà del III secolo a.C. Eccellente lo stato di conservazione della decorazione dipinta. a) Prospetto; b) particolare del frontone; c) particolare del frontone in una ricostruzione a colori. Immagini tratte da: ROCCO, 2003.



Fig. 10 - Esempi di architetture e apparati decorativi che testimoniano l'evoluzione nell'uso dei colori nel tempo. Immagini tratte da HELLMANN, 2002.

su sfondo blu, per poi passare a manifestazioni cromatiche più ricche, con aggiunta di metalli e pigmenti inorganici naturali (fig. 10) [15].

La documentazione sull'uso del colore nell'architettura antica, che non smette di arricchirsi di sempre nuovi reperti, evidenzia dunque una ricerca cromatica che contrasta sensibilmente con lo stato attuale di gran parte dei monumenti più noti, riconducendo l'immagine dell'architettura greca ad un contesto storicamente e culturalmente più coerente e meno idealizzato di quello che il perdurare degli ideali neoclassici ci ha tramandato, ignorando o semplicemente rinnegando, incontrovertibili acquisizioni archeologiche [14].

## Bibliografia

- [1] ZENARO P., GASPARINI K., PREMIER A. (a cura di), *Colore e luce in architettura. Fra antico e contemporaneo*, Knemesi, 2010.
- [2] ALBARELLO C., *Aléthosphère: i colori dell'Altro*. In: Zammerini M. (a cura di), *Il mito del bianco in architettura*, Quodlibet, Roma 2014.
- [3] BRUSATIN, M., *Storia dei colori*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2000.
- [4] <http://www.etimoitaliano.it/2016/10/colore.html> (ultimo accesso marzo 2018).
- [5] <http://post.uniurb.it/?p=5467> (ultimo accesso marzo 2018).
- [6] <http://www.arkeomania.com/colorisculturaagrecia.html> (ultimo accesso marzo 2018).
- [7] GIULIANO A., *Arte Greca. Dall'età classica all'età ellenistica*, Il Saggiatore, Milano 1987.
- [8] POMMIER E. (direction scientifique), *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre du 11 décembre 1989 au 12 février 1990, La documentation Française, Paris 1991.
- [9] TESTA F., *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte: i modelli e la mimesi*, Edizioni Minerva, Bologna 1999.
- [10] TESTA F., *Le Anmerkungen über die Baukunst der Alten di J.J. Winckelmann: il testo di architettura tra continuità e fratture epistemologiche nella cultura del Secolo dei Lumi*. In: Di Teodoro F.P. (a cura di), *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann I*, Olschki Ed., Firenze 2009.
- [11] BORGHINI S., CARLANI R., *La restituzione virtuale dell'architettura antica come strumento di ricerca e comunicazione dei beni culturali: ricerca estetica e gestione delle fonti*, in «Disegnarecon» dicembre 2011.
- [12] ROCCO, G., *Guida alla lettura degli ordini architettonici antichi. I. Il dorico*, Liguori Editore, Napoli 1994.
- [13] MARCONI C., *Il tempio B di Selinunte: Hittorff, Serradifalco e la disputa sulla policromia dell'architettura greca dell'Ottocento*, An International Journal of Archaeology, Fabrizio Serra Editore, Pisa - Roma 2008.
- [14] ROCCO, G., *Guida alla lettura degli ordini architettonici antichi. II. Lo ionico*, Liguori Editore, Napoli 2003.
- [15] HELLMANN, M.C., *L'architecture grecque. 1. Les principes de la construction*, Éditions A. e J. Picard, Paris 2002.