

# Per un'estetica del colore nei centri storici. L'esempio di Bologna

For an aesthetic of color in historical centers. The example of Bologna

Sara Armaroli

*formerly Department of Cultural Heritage, University of Bologna, Italy*

Giuseppe Maino

*The New York Academy of Sciences, USA*

## Abstract

The color of buildings plays an essential role in the aesthetics of historical cities and to preserve urban planning while respecting the tradition and culture of the site. The noble families of Bologna have, over the centuries, from the fifteenth to the eighteenth century, built magnificent palaces to show their rank and wealth. We performed an investigation of these buildings in the historical and archival contexts to design an appropriate intervention for urban renewal mainly concerning the recovery of the original color tonalities.

Keywords: Historical City, Buildings' Color, Urban Aesthetics.

## Introduzione

Il paesaggio non è altro che l'esito attuale e provvisorio di una continua miscela di matrici, impronte e mutamenti che sopraggiungono dal passato: da quello più lontano, in cui si sono definiti i tratti ambientali e climatici più persistenti, a quello storico, più o meno recente, nel quale la presenza dell'uomo ha inciso sempre più fortemente, lasciando molteplici tracce ed eredità. In particolare, esiste un'identità cromatica delle nostre città che altro non è che un aspetto dell'identità culturale, quindi anche il colore è a tutti gli effetti un bene culturale da salvaguardare, allo stesso modo dei monumenti e degli oggetti che ricopre; e ciò è ancora più evidente qualora lo si voglia conservare com'è opportuno, o riproporre laddove il tempo l'abbia cancellato.

Il colore delle nostre città, del resto, arriva da lontano: c'era un tempo infatti, in cui “una vivace gamma cromatica avvolgeva e rivitalizzava le case e i palazzi, le chiese e le strade” (Santucci, 1988), ed oggi, quando “dal grigiore compatto di polvere densa, compare improvvisamente un frammento di colore rosso, ultimo superstite di un colore antico, [...] si [ri]scopre [finalmente] la trama imperfetta di ciottoli e mattoni, di resti di malte ammuffite e rinsecchite” e l'occhio per un attimo, “sempre uguale nella continuità, scorge la diversità” (Santucci, 2000).

Nel caso di Bologna, il rosso del cotto, dell'intonaco e delle tegole dei tetti sembrava caratterizzare in modo davvero inequivocabile l'identità cromatica urbana, ma non dimentichiamo che contribuisce al colore della città “anche l'azzurro del cielo, [...] il verde [...] smeraldino dei

prati ed [...] ogni oggetto che [...] ci circonda e l'arreda" (Dondarini, 2007); in altre parole il contesto intero nel quale la città si sviluppa, e sul quale incide, ultima ma non da ultima, anche la luce.

D'altra parte, per la maggior parte delle nostre città "ogni età è ancora oggi perfettamente riconoscibile all'interno di una sua precisa identità culturale, artistica e architettonica", ma a Bologna "ogni antico strato è calato nella specificità, davvero tutta locale, del continuum ritmico proprio dei portici, degli archi uniti ai capitelli, delle decorazioni intense e vivaci" (Dondarini, 2007). Sono loro a saldare vicendevolmente, con un ritmo continuato e nitido, la città romana a quella longobarda, poi a quella medievale, rinascimentale, barocca, industriale e infine moderna: i portici nel complesso "gonfiano la prospettiva della strada moltiplicandone gli effetti, unendo le diverse forme storiche in una unica e scomponendo le imponenti masse di chiese e conventi negli anfratti di mille penombre" (Santucci, 2000).

In Italia, il problema del colore delle città è fra i tanti un problema enorme, poiché sopravvivono ancora centinaia di migliaia di chilometri quadrati di intonaci, mattoni, decorazioni e colori antichi a cui è affidata la prima impressione dell'identità storica dei centri urbani. Purtroppo, gli antichi architetti, i trattatisti e gli umanisti bolognesi non parlano mai del colore nelle loro opere, almeno non nella sua accezione di "pittura monocroma murale"; forse perché era una cosa scontata: in effetti, la terra, cotta, dava tono ai mattoni, mentre l'ocra dell'argilla e il rosso dei mattoni stessi, tritati, coloravano la pasta dell'intonaco.

Oggi ben poco è rimasto di questo mondo antico, "l'economia delle fabbriche è diversa, nuovi i materiali, nuovo il cemento, numerose le colle di sintesi, frequenti i profilati in alluminio, in finto legno i telai di molte finestre e, soprattutto, non sempre dietro a case ed interi quartieri appare chiaro, oltre al lucro, un beninteso, lungimirante progetto" (Santucci, 2000). Anche nel settore del restauro, del resto, troppo spesso le operazioni effettuate investono unicamente le strutture, trascurando invece l'estetica del colore e degli intonaci.

In parte, le cause di questa trascuratezza sono da ricercare nella mancanza di un artigianato qualificato e, laddove esista, spesso scarseggiano le strutture, il retroterra tecnologico e il bagaglio di tecniche tradizionali necessario per proporre un intervento coerente con le tecniche e i materiali antichi; ma nel continuo progresso che ci accompagna, anche la chimica è responsabile di aver gradualmente rinunciato alla manualità, e di aver fatto del mestiere dell'imbianchino, "inteso come conoscitore sopraffino delle calce e mescolatore di colori naturali, trasparenti e vibranti" (Dondarini, 2007), una realtà artigianale nomade e quasi estinta.

Oggi sui nostri muri incontriamo sempre più spesso, all'insegna della reperibilità e del risparmio, tempere acriliche, sintetiche o quarzi: "materiali moderni, coprenti, [...] soffocanti, la cui vita storica, per la quasi immediata caducità, non è nemmeno quantificabile", ma che nelle nostre città "fanno egualmente la luce, le ombre e il colore nelle sue più accese tonalità" (Santucci, 2000). Allo stesso modo, nel settore del restauro, questa "errata e ingannevole economia industriale ha imposto la cultura della sostituzione a quella della conservazione e della manutenzione" (Santucci, 1988), ma nel lungo periodo, quanti intonaci, tra quelli proposti oggi giorno, spesso a prezzi nemmeno troppo competitivi, reggono il confronto con uno solo degli intonaci tradizionali a calce? Probabilmente nessuno. Nonostante questo, palazzi "spellati", chiese "sbucciate", a volte interi isolati ricoperti di pellicole acriliche cadenti e scadenti costituiscono il nostro panorama urbano.

## Un caso di studio: Bologna

Il problema che la città oggi ci pone, dunque, è di viverla rispettando ciò che è stata: questo significa certamente una lotta quotidiana e continua contro il tempo per sorreggerne le fragili economie, per sostenerne i muri, gli intonaci e i colori più antichi (e autentici); ma il passato non è solo tutela, è una perenne sfida alla conservazione.

È innegabile a questo punto, qualora si voglia intraprendere un esame critico della situazione, partire da una conoscenza più approfondita della storia “colorica” di una città, in questo caso Bologna, per non limitarsi ad affermazioni dettate dalle mode o da un presunto gusto estetico ben definito e storicamente condiviso. Non è un caso, allora, che la normativa del PGR (piano regolatore generale) per la conservazione del centro storico del capoluogo emiliano (De Angelis, Scannavini, 1988) precisi come per Bologna, al pari della maggior parte delle città che si sviluppano sulla via Emilia, ci si trovi in presenza di un tessuto urbano e architettonico fortemente stratificato in senso cronologico, dove uno stile non è mai predominante su ampie zone: da qui l'impossibilità di stilare un piano organico del colore.

Di fatto, non esiste - o non è possibile individuare oggi - un colore prevalente della Bologna medievale, dal momento che anche la storia (della stratigrafia colorica degli edifici) propende per una realtà a più sfumature: allo stesso modo però, dichiarare il rosso che per tradizione si associa a questa città come “un’abile invenzione tardo-ottocentesca, sotto la spinta emozionale delle liriche carducciane e dei restauri aulici del Rubbiani” (Fanti, 1988) è un’affermazione poco condivisibile, soprattutto alla luce delle fonti, che testimoniano un’epoca, quella tardo-cinquecentesca, “in cui la città era effettivamente rossa in molti suoi edifici, oltre che dipinta per il noto costume di eseguire sulle facciate [...] di qualche pretesa [...] decorazioni policrome geometriche o figurate, a graffito o ad affresco”, come sottolinea lo stesso autore (Fanti, 1988), mantenutosi tale fino all’introduzione delle scialbature del tardo Seicento e del Settecento neoclassico.

In alcune immagini della seconda metà del XVI secolo e ancora in una della prima metà del XVII, *La città e il contado di Bologna* (Roma, Musei Vaticani, Galleria del Belvedere, detta delle Carte Geografiche), Bologna “appare rigogliosa, immersa nel suo contado e illuminata dalla chiara luce del sole” (Santucci, 2000), ma il colore della città, qui estremamente omogeneizzato a quello del cotto, era in realtà certamente composito, policromo, stupefacente fra i marmi romani e rinascimentali, gli ori e gli stucchi, le facciate trattate a finto marmo e gli interni sfarzosi con le mura e le colonne “vestite d’arazzi” (senza dimenticare all’esterno la componente lignea dei portici); “e poi c’era, a fianco di tutto questo, il colore di una città minore, o meglio, il colore che non c’era”: quello cioè delle piccole casupole a ridosso delle manifatture, spesso veri e propri “tuguri”, “dove il colore cedeva il posto alla sua assenza per manifestare la totale povertà dei miseri materiali da costruzione; una città che si percepiva più all’olfatto che alla vista” (Santucci, 2000).

Ma nella città che conta, il colore diventava, allora come oggi, la componente essenziale di un’estetica che nell’arte appartiene per antonomasia non tanto all’architettura, ma alla pittura. Il dominio della materia di cui una città è costituita, dal mattone al marmo, [...] la sapienza del suo assemblaggio con materiali diversi, è compito dell’architettura, così com’è suo compito darle, proprio attraverso il colore, un’immagine spesso teatrale (apparente) oltre che truardata e prospettica, che tradisce la materia per restituirne di essa, nel colore e con il colore, l’illusione di materiali diversi e più nobili. (Santucci, 2000).

Nelle tante guide dedicate a Bologna fin dal Cinquecento (Lamo, 1560; Malvasia, 1678, 1686,1690; Masini, 1650), purtroppo, né tantomeno nelle numerose cronache che si occupano dei fatti e delle cose più rilevanti della città, né ancora nel voluminoso corpus delle bolle papali e dei regolamenti cardinalizi dei vari legati, nemmeno in quelli della Repubblica Cispadana o del Comune vero e proprio, fino almeno agli anni Trenta dell'Ottocento, compare mai alcuna raccomandazione o indicazione specifica che riguardi i colori delle case e dei palazzi. “Quando i materiali vivevano di vita propria, quando cioè le fabbriche delle diverse costruzioni, anche le più povere, erano fatte con i mattoni, [le terre] e le pietre, dalle più usuali come le fragili arenarie a quelle più nobili come la pietra d'Istria o i marmi di Verona, il colore si definiva da solo, era proprio lì, negli stessi materiali impiegati” (Santucci, 2000) : il tanto celebre rosso, cupo e terroso, più spesso venato di ossidazioni giallognole, verdastre o quasi invetriate, oppure ancora l'ocra, il grigio, il bianco e infine il rosa.

Una delle caratteristiche di Bologna, strettamente legata alla sua identità cromatica nel tempo, è senza dubbio costituita dal suo stesso tessuto urbano, che instaurando con la campagna circostante e il contado, in senso straordinariamente continuativo – sia a livello economico che sociale – un rapporto di assoluta reciprocità, proprio dalla campagna, dalle sue case e dalle ville padronali, trae fonti costanti per determinare il suo colore anche dentro le mura.

È risaputo come ogni città d'Italia abbia un colore diverso perché costruita prevalentemente con i materiali locali, soprattutto con quelli più economici e facili da reperire: in questo senso nemmeno Bologna fa eccezione.

Posta da sempre in un punto strategico della pianura Padana, ulteriormente rafforzato dalla costruzione della via Emilia, là dove il grande piano finisce e le strade prendono a inerpicarsi lungo le montagne dell'Appennino seguendo il fondovalle dei principali fiumi (Idice, Savena, Reno, Setta), la città diviene anno dopo anno punto di riferimento per la ricezione e lo smistamento di merci, economie, cultura e sapere, concretizzando il ruolo della sua già conosciuta Università e ricoprendo a pieno titolo quello [...] di seconda città dello Stato Pontificio. (De Angelis, Scannavini, 1988).

Bologna ripropone a tutti gli effetti, ma in scala ridotta, la centralità di un'intera regione “da considerarsi incessantemente un punto nevralgico d'incontro e di passaggio tra sistemi gravitanti sul Mediterraneo e sull'Europa” (Dondarini, 2007): la sua naturale predisposizione a dare e ricevere merci, economia e cultura è quindi essenziale per comprendere alcune delle costanti che hanno accompagnato nei secoli le sue vicende, come ad esempio la cronica esposizione a dominazioni straniere da sempre in conflitto con uno spirito cittadino profondamente geloso della propria autonomia, ma costantemente sconfitto dall'endemica conflittualità interna tra le famiglie nobili (senatorie) detentrici del potere.

Se all'intensità di questi molteplici scambi partecipano a 360 gradi l'economia e la cultura, con i loro contenuti più profondi e innovativi, non sono da meno le forme e i colori della campagna circostante, che spesso sfumano proprio in quelli della città. Fino ai primi del Quattrocento, del resto, è sufficiente osservare le facciate di chiese e palazzi per notare quanto raramente compaia il marmo, e anche quando presente come ancor più raramente ricopra i mattoni: questi ultimi, non sempre levigati, ma porosi e spesso lavorati, generalmente vengono disposti a losanga, in verticale o

di taglio, formati nelle fornaci con stampi irregolari, poligonali o curvilinei, oppure ancora sfornati e lavorati a mano con l'aiuto di uno scalpello.

Il materiale costruttivo principe dell'antica città è solo e unicamente la terra (cotta), e non una pietra, che d'altronde proverrebbe da lontano, ma piuttosto una materia prima locale, una risorsa indispensabile che le conferisce la cifra stilistica più appariscente ed autentica, "ben rappresentando, nella sua natura più profonda, il legame organico che da sempre sussiste, a Bologna, fra intenzione urbana ed estensione rurale, dove la prima riflette e concentra la seconda attraverso la logica del mimetismo più puro" (Santucci, 2000).

Nella breve stagione del Rinascimento bolognese, tra la prima metà del Quattrocento e quella del Cinquecento, la città votata alla pietra, oltre ai toni del mattone, assume gradatamente quelli più nobili del marmo e delle arenarie, raggiungendo così il culmine della sua magnificenza policroma, mantenutasi pressoché tale almeno fino al tardo Barocco e alle prime avvisaglie settecentesche. Verso la fine del Settecento, infatti, tanto di questa brulicante bellezza è già irrimediabilmente perduto: peraltro, il braccio di ferro con lo Stato Pontificio dal 1506 aveva dispensato alla città coloriture via via sempre più omogenee, "meno marmi, più arenaria, molto cotto rifinito nella classica sagramatura, non sempre liscia, non sempre luminescente e riflettente, a volte scabra, sempre di un color rosso più o meno intenso" (Santucci, 2000).

Nel 1573 il vescovo Ascanio Marchesini, in occasione di una visita alla diocesi su incarico diretto del pontefice Gregorio XIII, si soffermava più volte sulla cromia delle chiese della città, dandone così espressiva testimonianza e indicando rispettivamente l'uso del bianco per l'interno e quello del rosso per l'esterno; analoghe prescrizioni venivano date anche per le chiese del contado.

Il Marchesini, tuttavia, non manca di ricordare che tali disposizioni erano già state impartite in precedenza dal vescovo di Bologna, cardinal Gabriele Paleotti (1522-1597), "per il quale, anche in ossequio alle indicazioni religiose post-tridentine, era importante che l'edificio sacro si distinguesse nettamente dagli altri: preoccupazione giustificata, soprattutto per quelle zone rurali dove le chiese erano di mole spesso così esigua e di forme architettoniche tanto dimesse da renderne necessaria la più facile identificazione nel paesaggio, anche simbolica, mediante uno scarto cromatico uniforme ed evidente e con un messaggio iconografico inequivocabile (il santo sulla porta)" (Santucci, 2000).

Il Paleotti continuerà a lungo a ribadire queste sue indicazioni (ancora nel 1594 nel suo *Archiepiscopale Bononiense*), ma è verosimile che in città trovassero terreno fertile unicamente dove lo stato di necessità e di degrado, nonché l'oggettiva natura, lo richiedessero. D'altra parte, è verosimile che la scelta del Paleotti degli esterni rossi non fosse totalmente estranea anche a considerazioni di tipo estetico, legate in particolare al desiderio di amalgamare il colore delle chiese al tradizionale contesto cromatico della città, dove l'uso del laterizio e della terracotta era un dato ormai storicamente acquisito.

Se, in questo panorama fortemente pluricromatico, dei colori che lo compongono all'epoca si scriveva poco, ancor meno sappiamo di coloro che teoricamente avrebbero dovuto stenderli e stemperarli. In altre parole, "manca la figura, in qualche modo storicizzata, dell'imbianchino: una figura che senza dubbio assume dignità e autonomia oggi più che in passato" (Santucci, 2000), sia perché allora delle tinte spesso si occupavano direttamente i muratori, sia perché gli imbianchini, non avendo una propria corporazione autonoma, erano tenuti ad ubbidire a quei colleghi (apparentemente) più titolati. Nel 1602 finalmente, qualche decennio dopo le disposizioni del Paleotti, proprio gli imbianchini (bianchitori) di Bologna inviarono al Senato un memoriale per rispondere alle rinnovate pretese dei pittori di impedir loro la posa in opera di colori diversi dal

bianco: essi si difendevano dicendo che da sempre nel loro mestiere “avevano steso il rosso, il verde e il giallo secondo l’occorrenza, e giocavano piuttosto una distinzione sui materiali usati: [...] dai pennelli più grandi” (Santucci, 1988).

Ma sventuratamente, questa volta come sostiene a ragione anche Carducci, “passata la città, quasi indenne, attraverso i fasti del Barocco, relegato a Bologna soprattutto negli interni degli androni decorati, degli scaloni d’onore con statue e stucchi e dei saloni dipinti, sarà da un lato il dilagante nitore del Neoclassicismo, dall’altro la ristrettezza dei mezzi economici unita alla crisi di risorse, a stendere sulla città rossa di cotto, gialla e verde, bianca e grigia di pietra e d’arenarie, una compatta ed estesa mano di calce bianca” (Santucci, 2000).

Di certo anche a quel tempo le lamentele non mancarono di farsi sentire, e proprio contro i già bistrattati imbianchini, imprecarono l’Oretti (1714-1787) e in modo ancor più incisivo il Bianconi (1717-1781):

[...] questa maniera di dipingere a fresco le facciate delle case, [...] noi Italiani, e massime a Bologna, l’abbiamo abbandonata per adottare una sfacciata imbiancatura, che diamo indifferentemente fino ai più piccoli tuguri; [...] furon [...] costoro [gli imbianchini], senza dubbio col consenso d’un qualche Padr’Abate di buon gusto, [...] che con un tratto di pennello coprirono spietatamente le studiatissime ombre che facevano parer rilevate le prospettive incomparabili [...] di eccellenti artefici [...], qui, nella patria dei Carracci, del Colonna, dei Bibiena, di Maurino! (Santucci, 2000).

Negli anni seguenti la situazione si aggraverà ulteriormente, seppur con l’eccezione della parentesi napoleonica, durante la quale lo slancio progettuale e pratico sarà uno fra i più notevoli mai conosciuti a Bologna, quando le ristrutturazioni e i restauri non solo si limiteranno a “dar di bianco e polito” alle facciate di case e palazzi, ma anche a riformarli e spesso ornarli riccamente, con i segni e i simboli del nuovo potere repubblicano. Proprio da qui, tuttavia, partirà un lento ma inarrestabile degrado dell’intera città, dove alla proiezione pratica del nuovo sviluppo industriale corrisponderà una graduale e tardiva presa di coscienza della necessità di una moderna e tempestiva politica della tutela.

Finalmente, nel 1836, prenderà corpo il primo regolamento comunale con precise indicazioni sul colore da dare (o mantenere) a case e palazzi:

Riguardo alle tinte, tanto in calce che ad olio da dar in appresso alle facciate esterne, non più saranno ammesse se non quelle le quali somiglino ai materiali murari come macigni, mattoni cotti, ecc. regolandone i gradi a maniera da ottenere una complessiva armonizzazione ed un giusto e bene inteso effetto. Tale prescrizione vuolsi eziandio applicata agli ornamenti di rilievo, i quali dovranno essere ben raschiati e puliti in precedenza, affine di non deformarli con sovrapposte grossezze. Rimarrà tollerato l’uso del bianco per que’ soli fabbricati i quali in causa dell’angustia delle strade non godono molta luce. (Fanti, 1988).

Progetti nuovi e più organici cercano allora, per quanto possibile, di farsi largo in città, e nei grandi restauri intrapresi numerosi palazzi vengono riportati “a fantasiose, pseudo-originali forme medievali, nelle quali il colore del cotto è quello predominante unito a cordolature, finiture architettoniche e membrature in pietra bianca, più raramente marmo rosa, biancone o pietra d’Istria” (Santucci, 1988).

Il cambiamento dei contenuti della città porta gioco forza anche al mutamento dei colori con i quali essa si esprime: marmi e monumenti, poi il nuovo cotto delle case popolari, più rosso, ma meno terroso, più omogeneo, ma meno vibrante di quello antico, cominciano a sorgere a ridosso dell'abbattuta cinta muraria. Il tutto contribuisce a dare a Bologna forse un'immagine più moderna, certamente più luminosa, ma anche assai meno affascinante. Carducci, partecipe in prima persona del fervore e dell'impegno per il rinnovamento, con la sua poesia ricercava proprio questa passata memoria della città, sforzandosi di recuperarne le antiche e gloriose testimonianze comunali, concedendo tuttavia al rosso, per i tempi ai quali vuole rifarsi, un dominio cromatico più ideale - e ideologico - che reale.

Quel che il nostro letterato ha colto però al meglio, e a dispetto di tanti altri, era la necessità per Bologna di riguadagnarsi i punti perduti sul terreno della competizione nazionale, non solo economica, partendo innanzitutto dal recupero repentino e consapevole della propria antica nobiltà, ricercandone la sua memoria più alta proprio tra ciò che rimaneva delle sue strade e dei suoi palazzi, quindi anche dei suoi colori.

## Problemi di conservazione e restauro

Oggi è più chiaro che mai che la città vada tutelata non solo nelle architetture dei suoi palazzi più importanti o delle chiese monumentali, ma anche nella "banale" selciatura di una strada, nell'acciottolato delle piazze e infine anche nel colore degli edifici, persino quelli più periferici. D'altra parte, "correttezza del colore vuol dire, in una città, ricostruzione della sua stessa immagine complessiva, dove ogni casa e ogni palazzo ne diviene un tassello irrinunciabile: la più o meno esatta restituzione quindi, ne accentua o attenua una più corretta fruizione e leggibilità" (Santucci, 2000).

La percezione del "colore dominante", infine, è nell'ambiente urbano il risultato della somma delle molteplici situazioni cromatiche presenti, ma nel caso di Bologna, come già ricordato, bisogna fare i conti con la struttura architettonica del tutto particolare dei portici, estesa, con la superficie verticale e rotonda delle colonne e quella avvolgente delle volte e dei giochi di luce, con le sue ombre e i suoi colori, per ben 40 chilometri. In questo contesto si capisce allora come anche la selciatura delle strade assuma straordinaria importanza.

La struttura su cui poggia è un elemento costitutivo altrettanto fondamentale del colore: leintonacature rinascimentali, identiche fin quasi all'inizio del XX secolo, erano eseguite con apposite malte per lo più costituite da acqua, calce e sabbia, tutti ingredienti che conferivano ai colori, successivamente stesi soprattutto a fresco ma anche a secco, una particolare e vibrante materialità: uniti a colle o fissanti animali, a partire dal Seicento "tenderanno a coprire sempre meno l'intonaco, per essere immessi direttamente nell'impasto o quanto meno nello strato di finitura, facendolo così divenire matericamente parte integrante dello stesso" (Zuccoli, 1986).

Il breve profilo storico tracciato, in realtà, evidenzia come questa cultura specifica del colore, cioè quello dipinto sull'architettura, possieda, rispetto all'ampia cronologia su cui insiste, un repertorio di materiali e tecniche tutto sommato limitato. I materiali (e i colori) storici hanno passato indenni le ben più numerose e articolate innovazioni architettoniche e artistiche volute dal gusto, mentre il salto per innovazione e applicazione di nuovi materiali di fatto è avvenuto soltanto nel breve secolo novecentesco: solo l'industrializzazione del settore edilizio e la produzione chimica

dei colori poi, ci hanno privati, per la posa in opera dei materiali, dell'antico sapere artigiano, di conseguenza praticamente azzerato.

Proprio da quest'ultima considerazione, possiamo partire per discutere di alcune questioni di fondo che ci appartengono, e che nella pratica hanno inciso parecchio sul potenziale attuativo delle prescrizioni normative in merito al colore degli edifici. La prima è di ordine tecnico: infatti, oggi non esiste più la calce spenta in fossa, ne esiste piuttosto una spenta industrialmente, utile solo alla produzione chimica e non certo a quella edilizia, poiché la granulometria non corrisponde alle sue esigenze più specifiche.

La seconda è una questione anche economica: non solo è venuta a mancare quella tanto preziosa manodopera specializzata, ma "i tempi di realizzazione di una tinteggiatura 'a fresco' con colori naturali (mattoni tritati, terre, ecc.), sono economicamente inagibili sia su grande scala, che per gli interventi di restauro urbano sul tessuto storico minore, anche considerando la serie di norme che regolano gli interventi pubblici" (De Angelis, Scannavini, 1988). Emergono infine problematiche di tipo ambientale: "la tecnica a 'fresco' con calce spenta industrialmente, con i fissatori naturali attuali, oltre a sfarinare inevitabilmente in condizioni atmosferiche normali, di sicuro non può reggere all'aggressione dell'inquinamento da smog, piogge acide, ossidi di piombo e anidride solforosa" (De Angelis, Scannavini, 1988).

Un buon compromesso e la consapevolezza che i risultati saranno sempre e comunque relativi, possono costituire tuttavia un'ottima soluzione, ma il compromesso non basta: lo si deve poi logicamente articolare con il metodo e l'analisi del restauro previsto per il centro storico, dove per i colori diversi da quelli citati espressamente in un regolamento, si dovrà procedere volta per volta secondo il metodo filologico, seguendo cioè le tracce, i documenti d'archivio e le prevalenze storiche delle varie parti, pur avendone sempre ben presenti anche i limiti oggettivi.

"Nell'ambito delle numerose stratificazioni che molte antiche architetture portano con sé, quando si interviene su un intonaco, e sulle ultime tracce di un suo antico colore, è necessario valutare in che rapporto quest'ultimo sta con l'architettura sottostante" (Santucci, 2000): raramente infatti incontreremo un colore originale in senso letterale, anzi, come strato superficiale di primo sacrificio "spesso ciò che troveremo, [anche su un palazzo tutto sommato recente] è un colore semplicemente vecchio, a volte già storico perché con più dei cinquant'anni che la legge di tutela ne dichiara come limite primo di storicità" (Santucci, 2000). Bisognerà allora procedere con campionature, così da determinare la stratificazione dei colori presenti e stabilirne la relativa antichità. Non dimentichiamo poi, che quando s'interviene su un prospetto con l'intento di restituirgli il suo colore "originale", spesso "si ripropone una tinta desunta da un modello ritenuto attendibile, ma che in realtà è a sua volta sporco e dilavato (quindi da reinterpretare), per di più posto su un supporto [...] talvolta altrettanto consunto e deteriorato" (Santucci, 2000).

Un corretto intervento di restauro necessita quindi di una conoscenza e di una precisa consapevolezza dei materiali nuovi, associati a quelli più antichi (calce, pigmenti naturali, terre, grassello di calce, coccio pesto e polvere di marmo), nonché di un'attenzione particolare alla qualità e ai tempi fisiologici richiesti, poiché il rapporto tra rivestimento e architettura implica anche la soluzione di nodi estetici e funzionali, che soli permetteranno all'oggetto architettonico di risultare completo.

Rispetto alla legittimità o meno delle operazioni di ripristino originario delle cromie delle architetture, l'errore latente nella pretesa di voler storicizzare tutto quello che esiste è di sacrificare alle ultime tonalità, spesso decontestualizzate e poco attendibili, oltre che all'effetto nerastro e

omogeneo dell'inquinamento, intonaci, (ri)dipinture e trattamenti lapidei originali: in un corretto intervento di restauro, infatti, dovrebbero essere proprio "la condizione conservativa e il reale aspetto cromatico di cui si è trovata traccia (attraverso gli opportuni saggi di pulizia) a orientarne le scelte effettive, e non delle semplici valutazioni aprioristiche di carattere estetico e filosofico" (Santucci, 2000).

## I palazzi senatori in Bologna

La formazione vera e propria dei grandi palazzi senatori avviene dopo l'esaurimento della cosiddetta "Signoria dei Bentivoglio" (1443-1506), di pari passo alla stabilizzazione e al rafforzamento di quella ristretta cerchia di famiglie nobili che da allora in poi costituirà l'essenza stessa del Senato cittadino (Costa, 2007), gestendone il potere sotto la sorveglianza di un Legato pontificio: di fatto l'evoluzione strutturale ed estetica di queste dimore seguirà come un'ombra il loro avvicinarsi sulla scena politica cittadina, sottolineandone contemporaneamente le alterne fortune.

Osservando una mappa degli edifici senatori (AA. VV., 2000; Avanzato, 2020; Barbacci, 1977; Beseghi, 1956; Cuppini, De Lorenzi, Grilli, 2008; Gresleri, Massaretti, 2001; Roversi, 1981, 1986) presenti in città (Fig. 1 e Tavola 1), notiamo subito un fenomeno significativo: il centro infatti viene scrupolosamente tagliato fuori da ogni costruzione di questo tipo, che di fatto non trova alcuno spazio in quello che invece resta il fulcro rappresentativo principale del potere politico cittadino, ovvero piazza Maggiore; "e non potrebbe essere altrimenti: il sistema di governo oligarchico non può garantire in alcun modo i privilegi di un gruppo familiare a discapito di quelli degli altri, [...] tanto meno per quanto riguarda una questione dai delicati risvolti simbolici qual'è la localizzazione dei loro palazzi" (AA. VV., 2000). Questi ultimi dunque si sgranano nel tessuto urbano secondo logiche insediative che seppur di lunga data, mantengono sempre la dovuta distanza dagli scorci più interni, occupando piuttosto lo spazio lungo i raggi stradali di maggiore importanza: questo vale certamente anche per quell'imponente Domus magna che i Bentivoglio fecero costruire in San Donato [attuale via Zamboni] per la propria famiglia a partire dal 1460, poi completamente rasa al suolo nel 1507 da un gesto "tremendo" della furia popolare.

È possibile seguire l'evoluzione storica delle architetture senatorie attraverso i secoli (Armaroli, 2012-2013), tuttavia uno dei principali obiettivi di questo lavoro rimane quello di sottolineare la relatività di ciascuna di queste conquiste artistiche ed estetiche, nonché il divario tra la mentalità che le ha raggiunte e quella inedita che ci appartiene e che pensa a questi edifici come espressione di inutilità (di conseguenza, ironia della sorte, affidandoli automaticamente alla sfera culturale), quando invece l'utilità assegnata loro dai contemporanei li (ri)trasforma in oggetti d'uso necessariamente sottoposti all'evoluzione del tempo: l'obbligo alla loro attuale riscoperta e conservazione quindi va necessariamente nella direzione della tutela della nostra più autentica identità culturale.



Fig. 1. Mappa dei palazzi senatori, indicati in rosso, nel centro storico di Bologna.

## Elenco dei Palazzi Senatori di Bologna

Palazzo	Indirizzo
Albergati	Via Saragozza 26-28
Aldrovandi	Via Galliera 8
Angelelli	Strada Maggiore 51
Arriosti	Via San Felice 3
Dall'Armi	Via IV Novembre 5
Azzolini	Strada Maggiore 71
Barbazzi	Via Garibaldi 3
Bargellini	Strada Maggiore 44
Beccadelli	Via Testoni 5
Bentivoglio	Via delle Belle Arti 8
Bevilacqua	Via D'Azeglio 31-33
Bianchetti	Via Zamboni 9
De Bianchi	Via Santo Stefano 71
Bianchini	Via Santo Stefano 20
Boccadiferro	Via Poeti 8
Bolognetti	Via Castiglione 1
Bolognini	Piazza Santo Stefano 9-11
Boncompagni	Via Del Monte 8

**Palazzo**

**Indirizzo**

Bonfioli	Strada Maggiore 27-29
Boschetti	Via Galliera 17
Bovi	Via Santo Stefano 17
De' Buoi	Via Oberdan 24
Caccialupi	Via Galliera 15
Caccianemici	Via De' Toschi 11
Calderini	Piazza Calderini 4
Caprara	Via IV Novembre 22-24
Carbonesi	Via D'Azeglio 25-27
Castelli	Via Montegrappa 3/2 - 5
Cospi	Via Castiglione 21
Davia	Via C. Battisti 7
Dondini	Via Barberia 23
Fantuzzi	Via S. Vitale 23
Felicini-Fibbia	Via Galliera 14
Gessi I	Strada Maggiore 20
Gessi II	Via Montegrappa 9
Ghiselli Vasselli	Via Santo Stefano 63
Ghisilardi	Via Manzoni 4
Ghisilieri I	Via Ugo Bassi 14
Ghisilieri II	Via Montegrappa 3
Gozzadini	Via Santo Stefano 36
Grassi	Via Marsala 10 - 12
Grati	Strada Maggiore 49
Guastavillani	Via Castiglione 22
Guidotti	Via Farini 9
Hercolani I	Via Santo Stefano 30
Hercolani II	Via Santo Stefano 45
Isolani	Piazza Santo Stefano 16
Lambertini	Via Nazario Sauro 18
Legnani	Via D'Azeglio 38
Lini	Via S. Vitale 58
Loiani	Strada Maggiore 34
Ludovisi- Tubertini	Via Oberdan 9
Magnani	Via Zamboni 20
Malvasia I	Strada Maggiore 22
Malvasia II	Via Zamboni 14-16
Malvezzi Bonfioli	Via Zamboni 26 -28
Malvezzi Campeggi	Via Zamboni 22
Malvezzi de' Medici	Via Zamboni 13
Malvezzi della Ca' Grande	Via Trombetti 4
Marescotti	Via Barberia 4
Marsigli	Via D'Azeglio 48
Montecalvi-Segni	Strada Maggiore 23
Monti	Via Barberia 13
Orsi	Via S. Vitale 28
Paleotti	Via Zamboni 25
Paltroni	Via Delle Donzelle 2
Pasi	Via Castiglione 11
Pellegrini	Via Testoni 3
Pepoli Nuovo Campogrande	Via Castiglione 7

<b>Palazzo</b>	<b>Indirizzo</b>
Pepoli Vecchio	Via Castiglione 4-6-8-10
Poeti	Via Castiglione 23
Poggi	Via Zamboni 33
Reanuzzi	Piazza dei Tribunali 4
Ratta	Via Castiglione 24
Riario	Via Zamboni 38
Ringhieri	Via Zamboni 11
Rossi	Via Santo Stefano 33
Sampieri	Via Santo Stefano 1
Savioli	Via Galliera 40
Scappi	Via Dell'Indipendenza 3-5
Spada	Via Piazza S. Martino 1
Tanari	Via Galliera 40
Vassè Pietramellara	Via Farini 14
Vitali	Via Guido Reni 5
Vizzani	Via Santo Stefano 43
Volta Torfanini	Via Galliera 4
Zambeccari	Via Barberia 22

In nome di quel rapporto privilegiato e simbiotico che legava Bologna al suo contado, così come lo abbiamo descritto e immaginato nel paragrafo 2, anche le grandiose ville disseminate nelle diverse proprietà agricole “appartengono per riflesso alle famiglie che dai palazzi dominavano la città: sorte tutte di getto, tra la seconda metà del Cinquecento e il Settecento, di certo non presentano le implicazioni e la precisa volontà progettuale che invece si rivelano d’obbligo con il tessuto urbano, né subiscono le loro continue trasformazioni: esprimono tuttavia già in maniera definita alcuni degli atteggiamenti culturali e dei risultati formali che puntualmente ritroviamo nei palazzi” (Cuppini, 1974, 2004). Questi ultimi, d’altra parte, non crescono in angoli imprecisati della città, ma rivelano piuttosto un’identità spiccatamente radicata nel territorio, spesso legata al rapporto di ogni singola famiglia con la zona di provenienza del contado, oppure con le origini dell’inurbamento medievale, entrambe alla base di una fortissima interdipendenza e protezione reciproca.

L’aumento del prestigio, l’avvicinamento o la conquista della carica senatoria, comportarono infatti drastici cambiamenti delle dimore per renderle degne della responsabilità e dell’onore ricevuti, rappresentandone però al tempo stesso il simbolo più efficace: nel tardo Seicento e poi nel Settecento la nomina a Gonfaloniere accompagnerà le ulteriori trasformazioni con la moda di inserire la gran sala e lo scalone d’onore - progettato e costruito per la prima volta a palazzo Marescotti da Gian Giacomo Monti tra il 1680 e il 1687 -, che da questo momento in avanti costituiranno alcuni degli ingredienti più caratteristici dei palazzi, di dimensioni e impegno talvolta così straordinari, da trasformarli in vere e proprie macchine cerimoniali “per salire”.

Da qui si srotoleranno tutta la bravura compositiva e la capacità “scenografica” di controllo dello spazio tipiche della scuola bolognese tardo-barocca per architetture che dobbiamo pensare come in profonda sintonia con le macchine della moderna regia, dotate di una consistenza ben maggiore sia nello spazio che nel tempo e fornite di complessi stratagemmi meccanici legati contemporaneamente all’uso della luce e dei suoni. In questo modo, congiunti non tanto ad un’unica

scena, quanto a spazi molteplici e aperti in continua ridefinizione, tutti gli elementi architettonici entrano in gioco per celebrare le occasioni più diverse.

Le ultime importanti trasformazioni volute dal ceto senatorio si segnalano nel corso del XVIII secolo, mentre l'Ottocento vede una sostanziale caduta e la progressiva scomparsa delle grandi famiglie, col conseguente deperimento dei loro beni immobili e di tutto ciò che essi contengono.

## Conclusioni

Chiudere il nostro percorso attraverso il colore e lo studio del dono innato che possiede, cioè quello di permettere a pareti intere o scorcì frammentari di mimetizzarsi, cambiare, riunirsi ancora seppur al prezzo di una scadenza - ciò che più di ogni altra cosa gli conferisce però un impareggiabile valore - non vuol dire in questo caso che tornare all'inizio, per recuperare quell'elemento fondamentale e più di tutti funzionale alla sua percezione, ovvero la luce.

“L'illuminazione notturna è opportuna, utile e necessaria. Tutte le colte città d'Europa l'hanno adottata ben conoscendo che la colpa ama le tenebre e che nulla più del delitto si oppone alla sociale tranquillità” (Natali, 1927). Con queste parole il 13 ottobre del 1800 il Governo di Bologna introduce il piano finanziario a supporto della realizzazione della prima rete d'illuminazione pubblica della città. La pubblicazione del primo progetto in tal senso (1762) pone già all'attenzione di tutti argomenti più volte ripresi anche negli anni successivi: si sottolinea in particolare la necessità di un'accurata qualità organizzativa dello spazio urbano e dei percorsi pedonali perché basata sull'unicum dei portici. Una scelta ancora una volta inequivocabile: quello pedonale resta il percorso privilegiato della città.

Dopo il 1861 tuttavia, Bologna si appresta non senza fatica e sacrifici a vestire panni più moderni, unendo ai massicci interventi urbanistici - di spianamento, soprattutto - il collaudo di una griglia di infrastrutture, servizi e attrezzature pubbliche che via via si integrano o si sovrappongono all'immagine urbana più antica: ma nel caso del montaggio del sistema di illuminazione, siamo ancora in presenza di “un semplice processo di aggiunta che pur intervenendo drasticamente sul ritratto della città, s'inserisce inizialmente con sufficiente ordine e discrezione, senza cioè provocare perdite o fratture considerevoli del tessuto preesistente” (Bocchi, 1990).

Se ora pensiamo alla versione notturna di Bologna, come a quella di qualsiasi altra città, è chiaro che essa non risulti più leggibile come la somma delle sue componenti architettoniche illuminate (dal sole): eppure, grazie ad un buon progetto le si potrebbe restituire l'identica prospettiva diurna con l'indubbio guadagno di una maggior sicurezza e di una notevole valorizzazione estetica. È proprio questo il punto di partenza di una possibile metodologia di lavoro proposta alcuni anni fa, nel 2013, dal Dipartimento di Ingegneria Industriale dell'Università Federico II di Napoli (Bella, Agresta, Pedace, 2013), basata in particolare sullo studio delle variazioni cromatiche di alcuni edifici della città partenopea colpiti da sorgenti luminose con diversi SPD (dove SPD è l'acronimo di Spectral Power Distribution, cioè distribuzione di potenza spettrale che serve a definire la potenza di una sorgente di illuminazione per unità di area e unità di lunghezza d'onda) e sul concetto di “salienza percettiva”, cioè la qualità che rende un oggetto riconoscibile e capace di catturare all'istante l'attenzione dei nostri occhi e della mente. Il nostro cervello in realtà elabora automaticamente per tutto ciò che vediamo delle cosiddette “mappe di salienza” (una sorta di scala d'attrazione degli oggetti che ci circondano), che in laboratorio sono riproducibili graficamente

tramite un algoritmo che ci permette di poter studiare al meglio ciò che più ci attrae in funzione di un suo maggior apprezzamento finale. Il progetto di questi specialisti permetterebbe in altre parole di costruire un sistema di illuminazione capace di esaltare le caratteristiche di un centro storico nel rispetto dei suoi materiali e dei diversi gradienti cromatici.

## Bibliografia

- AA. VV. 2000. Bologna città europea della cultura. Alla scoperta di Bologna. Bologna dei palazzi senatori, itinerari tra le residenze nobiliari della città. Bologna: L'Inchiostro blu.
- AA. VV. 2000. Palazzi bolognesi. Dimore storiche dal Medioevo all'Ottocento, introduzione di Eugenio Riccomini, testi di Piero Dall'Occa, Piero Orlandi, fotografie di Gabriele Angelini, Giampaolo Zaniboni. Zola Predosa: L'Inchiostro blu.
- Armaroli S. 2012-2013. Cercando il rosso bolognese: studio del colore attraverso la testimonianza dei palazzi senatori (XVI-XVIII sec.), tesi di laurea magistrale in Storia e Conservazione delle Opere d'Arte, Università di Bologna, anno accademico 2012/2013.
- Avanzato M. S. 2020. Guida ai palazzi di Bologna. Viaggio romantico tra gli edifici storici della città. Roma: Edizioni della Sera.
- Barbacci A. 1977. Monumenti di Bologna. Distruzioni e restauri. Bologna: Cappelli.
- Bellia L., Agresta N., Pedace A. 2013. The colour of light for urban spaces, in *Colore e Colorimetria – Contributi multidisciplinari*, a cura di Rossi M. e Siniscalco A., pp. 311-317. Firenze: Maggioli Editore.
- Beseghi U. 1956. Palazzi di Bologna. Bologna: Tamari.
- Bocchi F. 1990. I portici di Bologna e l'edilizia civile medievale. Bologna: Grafis.
- Costa T. 2007. Le grandi famiglie di Bologna. Palazzi, personaggi e storie. Bologna: Costa.
- Cuppini G. 1974. I palazzi senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere. Bologna: Zanichelli.
- Cuppini G. 2004. L'architettura senatoria. Bologna tra Rinascimento e Illuminismo. Bologna: Compositori.
- Cuppini G., De Lorenzi C., Grilli M. 2008. Gli scaloni monumentali dei palazzi storici di Bologna. Bologna: Patron.
- De Angelis C., Scannavini R. 1988. Il rosso bolognese: un'invenzione romantica?, Bologna, Vol. 4.
- Dondarini R. 2007. Breve storia di Bologna. Pisa: Pacini editore.
- Fanti M. 1988. Il colore della città, Bologna, Vol. 6-7.
- Gresleri G., Massaretti P. G. 2001. Norma e arbitrio: architetti e ingegneri a Bologna 1850-1950. Venezia: Marsilio.
- Lamo P. 1560. Graticola di Bologna, ed. cons. a cura di Pigozzi M., 1996. Bologna: CLUEB.
- Malvasia C.C. 1678. Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Bologna: per l'erede di Domenico Barbieri.
- Malvasia C.C. 1686. Le pitture di Bologna, ed. cons. a cura di Emiliani A., 1968. Bologna: Alfa.
- Malvasia C.C. 1690. Marmora Felsinea. Bologna: Pisarri.
- Masini A. 1650. Bologna perlustrata; edizione accresciuta, Bologna, 1666; con una Aggiunta, Bologna, 1690. Bologna: Carlo Zenero.

- Natali A. 1927. L'illuminazione pubblica a Bologna nel passato, nel presente e... nell'avvenire, Il Comune di Bologna, Vol. 7.
- Roversi G. 1981. Edifici bolognesi del Cinque-Seicento delineati e incisi da Giuseppe Antonio Landi. Sala Bolognese: A. Forni.
- Roversi G. 1986. Palazzi e case nobili del '500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d'arte. Bologna: Grafis.
- Santucci A. 1988. Ma è solo il rosso..., 2000 Incontri, no. 6.
- Santucci A. 2000. Il colore del tempo. Muri, intonaci e mattoni della Bologna antica e di quella presente. Bologna: Gli Inchiostri Associati Editore.
- Zuccoli N. 1986. Mantova: intonaci e coloriture architettoniche. Firenze: Alinea.