

L COLORE DELLA CITTÀ



PROTAGON EDITORI TOSCANI



FRA CONSERVAZIONE E CREAZIONE

GIORGIO FORTI

Sestiano Serlio nei *Sei libri di Architettura* all'inizio dell'XI capitolo, che tratta *Degli argomenti della pittura, fuori e dentro gli edifici*, a proposito dell'architetto si esprime così: "Per non lasciar sorte d'ornamenti, dei quali io non dia qualche regola, così della pittura, come nelle altre cose; dico che l'architetto non solamente dee prender cura degli ornamenti circa le pietre, o circa i marmi, ma dell'opera del pennello ancora, per ornare i muri convien che egli ne sia l'ordinatore, come padrone di tutti coloro che nella fabbrica si adoperano".

Ho voluto citare l'affermazione del Serlio, per chiarire subito, al fine di una migliore comprensione del Piano del colore e del decoro delle facciate del centro storico di Siena, quali siano stati i presupposti teorici dai quali sono partito per la redazione del piano.

Quanto esposto non deve però essere inteso come una sorta di corporativa difesa della figura dell'architetto, da più parti oggi definito, non sempre a torto, "architutto" – recusando di conseguenza l'apporto importantissimo di altre figure culturali e professionali nella realizzazione di qualsiasi progetto di restauro – ma piuttosto come la consapevole affermazione di un addetto ai lavori per il quale, nel campo del restauro, l'architetto deve divenire sempre più il direttore dei lavori, capace quindi di coordinare, ma anche di indirizzare tutti gli interventi specialistici che vanno dalla fase progettuale alla fase realizzativa, passando dalla fase dell'analisi conoscitiva. Infatti oggi sono molteplici le competenze necessarie per un corretto intervento di restauro che prevede l'apporto, oltre che dell'architetto e delle maestranze per così dire tradizionali, dello storico dell'arte e del tecnico, l'ingegnere e il chimico in particolare. Di fatto però si sono create, nell'ambito del restauro in generale e delle coloriture delle facciate in particolare, due fazioni, spesso in guerra ed ognuna con un suo esercito: l'architetto con le maestranze tradizionali da una parte, lo storico con i tecnici, fra i quali è da citare anche la figura del restauratore, dall'altra.

Questa suddivisione si proietta anche nelle due correnti, spesso fuorvianti, che fluttuano fra conservazione e progettazione e, riallacciandosi al dibattito ottocentesco, fra le posizioni antitetiche di rovinismo e rifacimento.

È ovvio ricordare, parlando di Siena, come già nell'ambito della teoria del restauro di Cesare Brandi si possano individuare queste tesi contrastanti proprio nei concetti di struttura ed aspetto, materia ed immagine, storia ed estetica che il grande storico ha così bene evidenziato.

Questo contrasto, personalizzato nello storico e nell'architetto, può essere schematicamente e in altri termini riassunto nella contrapposizione tra conservazione e creazione.

Sicuramente il problema, se posto nei rigidi termini ideologici è di insanabile soluzione, mentre di contro se affrontato con serenità e senza alcuna contrapposizione di parte, può trovare una sicura complementarità costruttiva, anche e soprattutto alla luce delle esperienze acquisite in questi ultimi anni, quando dalla fase teorica si è passati alla fase pratica. Infatti se analizziamo bene i contendenti notiamo come le alleanze che si sono formate siano, o meglio siano state, per lo meno antitetiche.

Da una parte l'architetto restauratore, partendo da una impostazione per così di-

re creativa, che presupponeva sul piano teorico l'evidenziazione del segno chiaro ed incontrovertibile dell'intervento, attuato con tecniche moderne, si è via via riappropriato della cultura materica, propria dell'architettura storica. In altri termini, si è riappropriato della tecnologia dei materiali della tradizione, che si era piano piano perduta, per l'impiego sempre più massiccio delle moderne tecniche costruttive, riservandosi inoltre un'azione didattica nei confronti delle maestranze, per troppo tempo abituate alla più completa anarchia soprattutto nel campo del restauro.

L'azione didattica viene sviluppata dall'architetto restauratore anche al di fuori del cantiere, con azioni formative in luoghi preposti alla qualificazione professionale delle maestranze, il saggio sul "Laboratorio Fontebranda" è significativo in tal senso. La presunta creatività dell'architetto si concreta nella formazione di maestranze capaci di operare con tecnologie tradizionali, accantonando di fatto l'impiego delle moderne tecniche esecutive.

Questo modo di procedere qualifica sempre più la figura dell'architetto restauratore dal momento che sul piano pratico, ma non ancora su quello teorico, l'opera architettonica può distinguersi dalle opere pittoriche e plastiche, per il fatto che l'edificio storico è il risultato di un'attività di creazione propria dell'architetto filtrata però dall'opera degli artigiani che materialmente lo hanno realizzato. Ed appunto nell'aspetto concreto della tecnologia degli interventi sta la distinzione nel campo del restauro, anche sul piano teorico, tra l'architettura e gli altri tipi di manufatti di interesse storico ed artistico.

In contrapposizione all'architetto lo storico dell'arte imposta in genere la sua teorizzazione su un piano squisitamente tecnico e non tecnologico, dal momento che per tecnica si intende un modo di procedere che individua l'esistente come un fenomeno finito e quindi concluso in se stesso. Ne consegue che l'oggetto architettonico storico, in quanto concluso, deve essere conosciuto con un'indagine che trova la sua rispondenza nei principi scientifici della storia dell'architettura. Fino a questo punto niente da eccepire. Le perplessità cominciano ad emergere quando si pretende di restaurare o di conservare il manufatto architettonico con i soli principi della tecnica.

Nel caso specifico ci si riferisce all'impiego indiscriminato di tecniche di ingegneria e di prodotti chimici, ideati dal mondo della tecnica sulla spinta della conservazione dell'immagine che è giunta fino a noi, anche se ruderizzata. In questo caso è da valutare attentamente la affermazione di Paolo Marconi, quando, polemizzando con Brandi, asserisce che "la sopravvalutazione dell'aspetto ruderizzato delle architetture cittadine non è questione posta razionalmente, ma è una questione di gusto, dipendente dal condizionamento dell'ideologia tecnica".

L'affermazione del Marconi, anche se decisamente categorica, sottolinea che proprio dalle posizioni teoriche dello storico dell'arte, via via ha preso piede l'industria chimica che, fino a farne un business, ha immesso sul mercato del restauro una serie di prodotti ottenuti sovente col semplice trasferimento di conoscenze da settori più avanzati.

Ma l'industria non aveva la necessaria conoscenza dei problemi dell'architettura e gli operatori, ricevendo questi prodotti per così dire dall'alto, senza perciò alcun coinvolgimento né nella fase creativa né tanto meno in quella realizzativa, non avevano la necessaria conoscenza per poterli stratificare nell'architettura storica.



Una caratteristica trifora cieca di Palazzo

Comunale, sul lato di via Duprè.

A destra: la facciata del Duomo di Siena.



Ritorna quindi il problema squisitamente tecnologico che, come ho detto, dovrebbe avere un ruolo caratterizzante e qualificante in ogni intervento di restauro e di conservazione.

Per questo, al fine di apportare un contributo diverso al dibattito sull'aspetto esterno dei centri storici, in generale, e sulle coloriture di facciata, in particolare, dobbiamo prendere in considerazione l'ineluttabilità del sistema muratura-intonaco-colore, in quanto convinti che il singolo elemento architettonico non debba essere considerato isolatamente, dal momento che il suo funzionamento è in relazione a quello dell'insieme in cui è posto e viceversa.

Partendo da questa premessa, è ovvio arguire che la coloritura di facciata, cioè la pittura murale, non deve essere considerata un fatto a se stante, ma, al contrario, un materiale edilizio che concorre, alla stessa stregua di qualsiasi parte di fabbrica, a definire il complesso architettonico e non può essere disgiunta da tutti gli altri materiali che concorrono a definire l'architettura dovendo relazionarsi di fatto, sia tecnologicamente sia strutturalmente, con essi e in particolare con l'intonaco.

L'intonaco ha la primaria funzione di rivestimento e quindi protettiva delle strutture murarie sottostanti. Questa funzione ha però fuorviato certa critica che, esaltando la valenza progettuale di ciò che sta sotto, rovesciando in un certo senso i valori, ha relegato gli intonaci ad una superficie designata al sacrificio (quasi che l'intonaco fosse gravato da una sorta di controllo degli agenti atmosferici e quindi soggetta al degrado), e pertanto destinata ad essere sostituita, senza alcuna preventiva analisi storico-critica né tecnologica o addirittura eliminata, come è avvenuto a Siena negli anni a cavallo fra Ottocento e Novecento sulla spinta di una concezione propria del Gothic Revival, per mettere a vista superfici murali fittili progettate, spesso, per non essere tali.

La funzione protettiva dell'intonaco non va però disgiunta dalla, non rilevante ma nemmeno trascurabile, funzione strutturale.

Infatti, l'intonaco, quando è tecnologicamente compatibile con la struttura muraria è solidale ad essa, reagisce in parallelo con la muratura subendo le stesse deformazioni, impedendo, se gli spessori sono idonei ed il modulo elastico pressoché simile, gli scorrimenti relativi al contrario, se mancano i presupposti sopra descritti, l'intonaco subisce completamente lo stato fessurativo che si instaura sulla parete e si verificano distacchi. Inoltre la funzione protettiva dell'intonaco non può essere disgiunta da quella di traspirabilità, attuata a mezzo dell'intrinseca attività capillare che l'intonaco, se compatibile con la muratura sottostante e la coloritura soprastante, è in grado di produrre, garantendo tra l'ambiente interno e quello esterno un perfetto equilibrio idrico, che rende l'ambiente interno decisamente salubre.

Tale funzione non è di poco conto, poiché eventuali carenze dell'intonaco possono mettere in crisi tutto il sistema tecnologico composto da muratura-intonaco-pittura, con conseguenze deleterie soprattutto per i componenti più deboli, che di norma sono l'intonaco e la pittura. A questo punto ritorna il dubbio preceden-



temente espresso: fino a che punto è lecito sostituire la funzione protettiva dell'intonaco con prodotti della sintesi chimica, non sempre completamente traspiranti, che certamente a lungo andare mettono in crisi la muratura, accentuando in modo irreversibile il processo di ruderizzazione esaltata da molti storici?

La risposta si può trovare nella constatazione che tutte le funzioni protettive dell'intonaco, mai devono essere disgiunte dalla funzione di rivestimento, con conseguente valenza estetica e storica. Infatti molto spesso l'intonaco è impiegato come vera e propria definizione architettonica della superficie parietale e dell'intera architettura. Ciò è verificabile non solo quando esso presenta una colorazione, che varia a seconda dei luoghi, degli stili architettonici, delle tipologie edilizie, della destinazione d'uso ecc., ma anche quando l'intonaco si conforma in apparati decorativi di finti bugnati, di finti marmi o finti mattoni, le cui testimonianze a Siena sono numerosissime.

È quindi possibile affermare che l'intonaco ha non solo una funzione protettiva, ma altresì una funzione estetica propria e ciò vale, per estensione, anche per frammenti di intonaco, non solo quando sono di grandi dimensioni e ancora ricchi di cromie, ma anche quando sono stinti e corrosi, perché quasi sempre sono ancora in grado di testimoniare l'autenticità dell'intera architettura.

Inoltre è da sottolineare che gli intonaci storici sono ottenuti da materiali reperibili sul posto, e questa prassi non deve essere considerata un fatto accidentale o comunque con mera valenza estetica ma anche, e soprattutto, con valenza tecnologica. Infatti l'uso del materiale reperito sul posto, un tempo unico materiale utilizzabile data la difficoltà di idonee vie di comunicazione e di mezzi di trasporto, aveva sviluppato in ogni luogo particolari tecniche costruttive che, al di là delle singole e specifiche caratteristiche di ogni elemento costruttivo, di fatto avevano sancito una compatibilità fra materiali, mirante ad un perfetto equilibrio tecnologico del manufatto.

Ma l'impiego del materiale reperito sul posto, o comunque naturale, apre un ulteriore aspetto del problema: la valenza urbanistica.

Questa valenza urbanistica è data essenzialmente dal fatto che l'impiego del materiale naturale impiegato nel caso specifico sia nelle dipinture sia nei rivestimenti, ha permesso, per secoli, un'omogeneità materico-cromatica, senza soluzione di continuità, fra ambiente nuovo, ambiente precedente ed ambiente naturale. E ciò vale in assoluto, al di là di ogni valutazione di stile, dei diversi periodi storici ed ambientali, in grado di creare un rapporto autonomo e ben codificato fra le varie componenti progettuali. Da ciò deriva che il cromatismo dei piani verticali, riguardanti sia le grandi campiture sia gli elementi per così dire di dettaglio, è la parte predominante e caratterizzante della scena urbana, o meglio del paesaggio urbano, ed è segno distintivo di ogni città.

Ed anche se, nelle singole realtà, possono coesistere abitudini e criteri cromatici spesso contrastanti, è possibile rintracciare la matrice comune che mette in relazione ed in stretta dipendenza i significati dei luoghi con il colore; così non sembra azzardato affermare che le facciate di una strada o di una piazza possono simbolicamente rappresentare i volti della gente che vi abita.

Il colore dei supporti intonacati delle facciate, come del resto il cromatismo delle murature lapidee e fittili, se concepite come tali, non è un accidente dell'architettura, ma parte integrante, anzi definitiva e sostanziale, di ogni singola invenzione architettonica.

Infatti l'architettura del passato non era ritenuta finita senza le sue variazioni cromatiche e le sue decorazioni pittoriche, come del resto senza le sue decorazioni plastiche, molto spesso realizzate in intonaco, e i suoi elementi d'arredo, elementi quest'ultimi, oggi, non sempre verificati progettualmente; basti pensare al posizionamento e alle forme degli infissi, delle insegne pubblicitarie, delle tende fran-

Palazzo Buonsignori, in via S. Pietro, sede
della Pinacoteca Nazionale. La facciata,
caratterizzata dalla presenza dei grandi
finestroni ogivali a trifora che rimandano
inequivocabilmente all'immagine del
Palazzo Comunale, fu sottoposta a restauro
nel 1848 dall'architetto Giulio Rossi.



gisole e di tutti gli impianti tecnologici.

Il fare architettura era concepito come la risultante di varie componenti interdisciplinari; non era quindi pensabile progettare un edificio, senza avere prima confrontato la planimetria con i prospetti interni ed esterni nei quali struttura, decorazione e corredo erano pensati in un rapporto biunivoco tendente a realizzare un manufatto da inserire in uno specifico spazio, non solo architettonico, ma anche urbanistico. Ne deriva che, anche nel campo del restauro, si debbano intraprendere interventi uniformati a quelle sensibilità e considerazione, che devono scaturire dall'amore per ogni testimonianza del passato, anche minima, perché qualsiasi presenza architettonica è data dalla somma degli elementi che la compongono.

Niente vale da solo.

Ogni elemento ha valore nella capacità che ha di mettersi da una parte in rapporto con il suo contesto e dall'altra di essere un punto emergente del contesto stesso che l'accoglie.

L'idea progettuale

Da quanto esposto nel paragrafo precedente, emerge in modo incontrovertibile che parlare di colore vuol dire anche cimentarsi in un argomento in cui soggettività ed oggettività si mescolano in modo inestricabile, in cui le nostre percezioni sono legate a fattori continuamente variabili, come l'atmosfera, e ad aspetti difficilmente quantificabili, legati alla memoria ed anche alla psiche. Ciò non inficia però la necessità di regolamentazione e in un certo qual modo di "progettare" il colore dei centri storici, dal momento che il colore ha sempre dato un'impronta decisiva all'immagine urbana, contribuendo a definirla esteticamente, in senso positivo, negativo o indifferente, aiutando chi vi abita ed il visitatore a fissarla nella memoria e a recepire l'identità culturale della tradizione locale.

Pertanto, partendo dal concetto, più volte espresso, che il problema del decoro esterno degli edifici, ha una valenza prettamente urbanistica o meglio, parafrasando Bruno Zevi, urbanettonica, nel momento in cui, nel lontano 1988, mi è stato affidato l'incarico di redigere il Piano del colore e del decoro delle facciate del centro storico di Siena, fortissimamente voluto dall'allora assessore all'urbanistica ed attuale sindaco Pierluigi Piccini, la prima domanda che mi sono posto è stata questa: è opportuno ipotizzare oggi la redazione di un piano attuativo, di stampo urbanistico, che prenda in considerazione l'aspetto esterno della città? L'unico esempio di un certo rilievo, allora condotto a termine, era il Piano del colore di Torino, che ad iniziare dalla fine degli anni settanta, aveva per primo preso in considerazione il problema dell'aspetto esterno della città. In verità, pur dando atto di aver aperto indiscutibilmente la strada, il piano di Torino prendeva in considerazione solo il colore, senza soffermarsi minimamente su tutti gli elementi, sia tecnologici sia di corredo, che concorrono a definire il decoro delle facciate. Inoltre il piano di Torino, prendeva in considerazione le cromie degli edifici, sulla base di una regolamentazione ottocentesca solamente dal punto di vista della percezione visiva. Non c'è stata, infatti, se non in una prima e minima fase sperimentale, una ricerca approfondita, messa a punto in verità in questi ultimi tempi, sulle tecniche pittoriche legate alla tradizione del luogo, tanto che alle prime difficoltà operative sull'impiego della tecnica a calce si è optato per l'uso delle tecniche al silicato che di fatto hanno mutato profondamente, se non l'immagine cromatica, almeno quella materico-cromatica della città.

L'esperienza di Giovanni Brino a Torino, al quale è doveroso riconoscere la primogenitura nella considerazione di un problema così complesso com'è quello del colore, unitamente ad una esperienza personale, condotta all'Accademia di belle arti di Verona, dagli inizi degli anni ottanta, sintetizzata nella pubblicazione



lazzo Ugurgieri, in via del Casato

Sotto. Edificio quattrocentesco che

conserva gli stilemi gotici, ma ad essi

isce un originale paramento graffito

portina.



Antiche ricette di pittura murale, del 1982, e sfociata nell'incarico per la redazione del Piano del colore di Verona, mi ha permesso di prendere in considerazione la specificità di Siena, senza cadere nella tentazione di concepire un piano rigido capace di dare risposte preconfezionate ad ogni singolo problema.

Fin dal primo momento l'idea progettuale non è stata quella di definire una rigida normativa impositiva, ma piuttosto di fornire indicazioni metodologiche ed indicative al problema. Questo per due considerazioni: una pratica e una teorica.

La considerazione pratica è dettata essenzialmente dalla mancanza di una normativa storica, presente a Torino, che nei tempi passati avesse preso in considerazione globalmente il problema; la considerazione teorica, sicuramente più importante, che di fatto avrebbe però escluso la riproposizione pedissequa di una normativa rigida, seppur storica, dal momento che la città è dinamica e non statica, trae invece lo spunto dal pensiero scientifico-filosofico contemporaneo, che decreta l'impossibilità di raggiungere la conoscenza completa del fondamento, dal momento che l'evento è irripetibile. Anche se, citando Giuseppe Ciribini, "da questi presupposti, è destinata a venir meno ogni idea di piano; ne è decretata in altri termini la morte, come la conseguente inattendibilità di previsioni fondate sulla nozione continua derivabile, quale modello di conoscenza", si è cercato di ridurre il piano a progetto, attraverso un processo di conoscenza, o meglio di indicazione metodologica alla conoscenza, anche dei minimi particolari, in quanto il minimo particolare fa parte integrante del tutto. Perciò, pur riconoscendo teoricamente valida l'inopportunità di parlare di piano, almeno in termini consueti, si è voluto tuttavia, basandosi sulle indicazioni della microfisica che, a partire dagli anni venti, si regge sul principio dell'indeterminazione, individuare la reale necessità di condurre un ragionamento che scorre tra la logica ufficiale e la sua trasgressione, concependo di fatto un piano aperto a tutte le istanze, sia conservative sia creative, inquadrato però indiscutibilmente in un'ottica urbanistica.

Perciò l'idea progettuale è stata quella di cercare di realizzare un piano non rigido, ma mirante a ridursi di volta in volta a progetto, i cui canoni fossero in grado di configurarsi solo temporaneamente prima della realizzazione, servendosi di analisi-prototipo, capaci di determinare una serie di convenzioni - supporto alla realizzazione futura di ogni singolo progetto di restauro di facciata - in modo che all'interno di queste convenzioni, ogni proprietario di edificio del centro storico, con l'ausilio del proprio progettista, potesse coscientemente orientarsi. In pratica la scelta progettuale si è indirizzata alla formazione di una serie di convenzioni preliminari, mirato essenzialmente ad un programma in negativo - ciò che non si deve fare -, non tralasciando però indicazioni in positivo che permettono, a mio parere, di dilatare nel tempo la realizzazione del piano-progetto, prevedendo il contributo di tutti. Questo metodo operativo data la sua flessibilità, una volta immagazzinate più conoscenze, verificate progettualmente, può modificarsi, e prevede opportuni momenti di verifica, senza snaturare il criterio guida del piano che è quello di conservare prima e valorizzare poi l'immagine storica di Siena.

L'idea progettuale perciò ha preso in considerazione tutti gli elementi che concorrono a definire le facciate, questo perché sono convinto che non si debba re-



Palazzo Spannocchi, in via Banchi di Sopra

(a sinistra) Palazzo San Galgano, in via

orma: in entrambi sono presenti concii

oidi a vista e bifore ad arco a tutto sesto.

golamentare solo il colore delle facciate, ma anche il colore degli elementi di dettaglio, arrivando a dare indicazioni anche sul materiale e sulla forma, in quanto i raggi solari non penetrano in eguale misura nei materiali con forme e nature diverse, contribuendo quindi, alla stregua del colore di facciata, a svilire o a valorizzare, l'immagine della città storica.

Per una più esaustiva illustrazione del problema è opportuno distinguere, solo in fase esplicativa però, il colore delle facciate dagli elementi di corredo di facciata, trattando, in ambedue i casi, i criteri per così dire di legittimazione progettuale, che devono essere alla base di ogni corretto intervento di restauro.

Per quanto riguarda il colore, l'idea progettuale del piano ha previsto l'indicazione di un approccio metodologico allo studio del colore il quale deve proporre vie che all'inizio parallele, possono convergere però, una volta completata la analisi, in un corretto e legittimo progetto coloristico.

La storia è sicuramente un primo sistema di legittimazione di certo e collaudato funzionamento, dal momento che quasi sempre sono stati impiegati i colori del luogo. Ma è altresì vero che molto spesso le stratificazioni delle tinte presenti in un edificio rimandano la scelta di una o dell'altra soluzione cromatica a criteri non assoluti e comunque soggettivi; inoltre in questo caso, le tinte possono aver subito nel tempo variazioni tonali e queste tonalità sicuramente non hanno niente a che fare con la prima idea progettuale.

Un secondo sistema di legittimazione progettuale è la ricerca archivistica, nel particolare, lo studio di capitoli e contratti per conoscere l'impiego di ingredienti dell'intonaco e della colorazione, ma anche in questo caso molto spesso si assiste al ritrovamento di termini quali "color del cielo" o "color dell'aria" o "simile al travertino" che, seppur stimolanti pittoricamente, non hanno, finora, nessun riscontro scientifico.

Un terzo sistema di legittimazione progettuale, al quale si può fare ricorso è quello della ricerca delle fonti iconografiche. Disegni, stampe, affreschi, acquarelli, ma soprattutto quadri con vedute, possono costituire un'utile fonte di informazione. Tale informazione il più delle volte però deve essere interpretata dal momento che molto spesso il colore è stato alterato dall'artista per esigenze compositive e stilistiche.

Un quarto sistema di legittimazione progettuale, è quello relativo alla tipologia degli edifici. Infatti all'interno delle varie tipologie vi è una vasta gamma di modelli storicamente adottati. Diversa è l'adozione di una tinta per un palazzo rappresentativo o per una residenza di tipo popolare per una chiesa o per una fabbrica. Ma anche in questo caso il fattore tipologico è variato nel tempo; d'altra parte l'architettura è dinamica e non statica, capace cioè di assumere nel tempo precisi significati e di comunicarli con segni diversi da quelli originariamente progettati. Un quinto criterio di legittimazione progettuale è quello che prende in considerazione l'ubicazione e l'orientamento dei manufatti, in un parola, il fattore topologico. In passato, come del resto ai nostri giorni, molto spesso la scelta di tinte chiare o scure è stata dettata dall'esposizione delle facciate, poiché il valore di riflettanza è più alto per i colori chiari, mentre i colori scuri tendono ad assorbire una maggiore quantità di raggi solari; i valori cromatici poi mutano se l'edificio è isolato o assemblato in un contesto architettonico, in quest'ultimo caso entrano in gioco criteri di prospettiva cromatica che abbisognano di ulteriori approfondimenti anche e soprattutto in chiave urbanistica.

Tutti questi criteri di legittimazione tuttavia, anche se applicati con estremo rigore, producono sicuramente un arbitrio, un colore comunque nuovo, frutto di una interpretazione dedotta sì da "notizie" ma, criticamente e scientificamente, nella maggior parte dei casi, priva di qualsiasi verifica. Pertanto la strada alternativa resta, al di là del mantenimento dell'aspetto dell'edificio "ruderizzato", quella che,

Palazzo Chigi-Saracini, in via di Città:
rimaneggiato tra il 1771 ed il 1781, ar
questo interessantissimo edificio, sede
dell'Accademia Musicale Chigiana,
nell'aspetto esterno conferma l'import
del Palazzo Comunale, come fonte
imitativa.

pur supportandosi con la ricerca storica, e in questo senso va incoraggiata la prassi di mantenere i lacerti di intonaco, anche se stinti e corrosi, lascia parlare le architetture e ne interpreta il linguaggio, comprendendone la grammatica nelle sue diverse articolazioni. In questo caso è doveroso intervenire con estrema sensibilità e competenza per ottenere, pur con le dovute diversificazioni, un effetto cromatico unitario senza eccedere nell'effetto "pelle di gattopardo" come purtroppo, in questi ultimi tempi, è usuale. Questa prassi non è sempre percorribile, mentre la metodologia indicata lo è, pertanto le "nuove" tonalità non potranno che essere legate o filtrate attraverso le moderne esperienze del colore. Infatti la nostra civiltà, come del resto le passate, possiede una propria cultura coloristica, in questo caso alimentata da studi scientifici, da esperienze di pubblicità, dalla moda e dalla ricerca di molti operatori visivi. Sono esperienze fondamentali, alle quali molto spesso si dà poco credito e che sovente, se usate unilateralmente, appaiono stridenti con il contesto architettonico-urbanistico della città. Ma attraverso queste esperienze, legate evidentemente alla sensibilità cromatica dell'ar-

chitetto restauratore e degli operatori, all'abitudine e all'uso delle diverse tonalità cromatiche e alla pratica raffinata delle tecniche tradizionali, si possono ottenere soluzioni che permettono di restituire qualità alla realtà costruita. Il concetto, che è alla base del piano, della necessità di una raffinata creatività nell'ambito della conservazione delle facciate dell'ambiente storico, trae lo spunto da due considerazioni.

La prima considera l'ineluttabilità della "ruderizzazione" dell'edificio storico, in quanto il mantenimento dello stato di fatto, impiegando per lo più resine sintetiche trasparenti, se può avere riscontro, solo però da un punto di vista emotivo, nel tendere a fermare il tempo, a ricordare la caducità delle cose umane, un vero e proprio "memento mori", non lo ha da un punto di vista tecnologico in quanto una posizione di conservazione, che non prevede nessuna aggiunta a ciò che il tempo ed il degrado hanno già consumato, non fa altro, allo stato attuale, che accelerare, piuttosto che ritardare, la morte del monumento.

La seconda considerazione deriva dall'analisi del posizionamento in facciata di tutti quegli elementi, che chiamo tecno-morfologici caratterizzanti, che permettono di fatto al monumento storico di coniugarsi con le esigenze del nostro tempo. Infatti nessuno nega la necessità che gli abitanti di un edificio storico possano fruire della luce elettrica, del gas, del riscaldamento, del campanello, degli infissi e di quant'altro soddisfi le effettive esigenze del nostro tempo. Orbene questi elementi tecno-morfologici non sempre sono nati assieme alla fabbrica, ma si sono aggiunti durante l'arco temporale della vita stessa dell'edificio. Pertanto non si può negare, nella stragrande maggio-

ranza dei casi, l'effettiva necessità dei singoli elementi tecno-morfologici, ma è fuor di dubbio che i cavi elettrici mal inseriti, un comignolo troppo evidente, una pubblicità stridente, non solo falsano l'architettura nella quale sono posti, ma tutte le architetture che formano il contesto. In una parola anche il singolo elemento tecnico o di corredo ha una valenza architettonico-urbanistica. Pertanto è inaccettabile che in un contesto storico vengano inseriti degli elementi seriali, prodotti dall'industria, senza che preventivamente sia stato non solo verificato, ma



nemmeno posto il problema dell'impatto che l'oggetto tecnico ha con l'ambiente storico in cui è posto.

Tutto questo accade perché di fronte alla tecnica esiste una specie di timore reverenziale che presuppone questo concetto: se la tecnica propone una forma, questa è l'unica soluzione possibile. Le prospettive tecniche, in quanto inizialmente estranee al fare architettonico, incidono perciò molto più profondamente sul nostro modo di operare e di trasformare l'ambiente storico costruito di quanto non ce ne rendiamo inizialmente conto. Da ciò deriva che nella conservazione dell'ambiente costruito è necessario affinare una sensibilità progettuale, capace di indirizzare le singole scelte tecniche che investono un patrimonio artistico, architettonico ed urbanistico che è di tutti. Nell'ambito della conservazione dell'aspetto esterno delle città storiche è necessario elaborare strumenti di valutazione qualitativa, strumenti capaci perciò di cogliere gli effetti estetici prodotti, controllandone nel contempo l'identità sensoriale e la pertinenza linguistica oltre che tecnica e funzionale, insomma capace di considerare che ogni intervento nell'ambiente storico deve essere in grado di mettersi in relazione ed in stretta dipendenza con il significato profondo del luogo in cui è posto.

L'immagine di Siena

La redazione del Piano si è conformata attraverso una serie di analisi conoscitive preliminari che hanno permesso di definire una piattaforma, sopra alla quale costruire le procedure del piano stesso. L'impostazione del piano prevede una certa flessibilità nel tempo e l'apporto di molti, per cui esso potrà relazionarsi e completarsi quando l'indagine conoscitiva, condotta sul campo, sarà in gran parte esaurita. Pertanto le indagini conoscitive del Piano debbono considerarsi come abachi di ricerca aperti in grado di dare solo l'impostazione metodologica ai singoli progetti coloristici. In tal senso deve essere interpretata anche la preliminare indagine storica delle architetture senesi, che evidentemente deriva da quanto già esaurientemente scritto da valenti studiosi e che viene qui proposta come spunto per la riflessione. In verità è alquanto difficoltoso relazionare compiutamente nel settore del decoro dei centri storici, poiché, purtroppo, manca a tutt'oggi un'esauriente letteratura in materia, essendo il problema in gran parte ancora in fase di impostazione.

Tutto ciò premesso, c'è da dire che la tipologia degli edifici è, in generale, la risultante di varie componenti in stretta connessione fra loro, come la morfologia del terreno, i materiali reperibili sul posto, le condizioni socio-culturali dei vari periodi storici, la capacità progettuale e realizzativa e quant'altro. Non ritenendo con questo scritto di voler esaurire tutta questa problematica, voglio solo proporre alcune riflessioni intorno alle facciate degli edifici senesi.

Iniziando dall'alto Medioevo si può dire che esistono due tipi di edifici: quelli che si rifanno ai castelli, cioè fortezze che sorgono sopra l'impianto romano, e le case dei primi borghi non fortificati, che sorgono sul terreno di tufo della città, una specie di connubio fra la roccia viva ed il materiale edilizio. Anche le case a torre dell'anno Mille, isolate ma raggruppate entro le mura merlate, erano costruite in conci lapidei, come si arguisce da un antico sigillo, risalente ai primi del Duecento, ma probabile rifacimento di una iconografia più antica. Solamente con la fine dell'XI secolo Siena comincia a prendere la forma che ancor oggi conosciamo. I materiali edilizi impiegati sono, oltre al tufo estratto sul posto, che l'estendersi della città rese però non più utilizzabile, il travertino, detto ancor oggi pietra da torre, della Montagnola, e i marmi da rivestimento, quelli bianchi della Montagnola, quelli rossi di Montieri e i serpentini scuri di Crevole.

Le case a torre presentano filari di conci sfalsati fra loro e formavano una facciata non relazionata con l'esterno, in quanto la tipologia più usata era quella a corte

L'esterno della quattrocentesca Loggia della Mercanzia.

centrale, sulla quale si affacciavano le abitazioni. Ma se analizziamo bene la facciata vediamo le mensole di pietra di appoggio dei ballatoi e dei balconi di legno, così ben illustrate da Ambrogio Lorenzetti nell'*Allegoria del Buon Governo*, che sicuramente davano una parvenza meno severa alle facciate. Questi ballatoi furono progressivamente proibiti alla fine del Duecento e pertanto l'aspetto attuale degli edifici due-trecenteschi, a parte le posteriori manomissioni, è assai diversa da quello originale.

Dalla metà del Duecento viene progressivamente abbandonata la casa a torre, essa diviene sempre più tozza ed ampia, assumendo più l'aspetto del palazzo che quello della fortificazione; e ciò dimostra l'affermarsi di una civiltà di tipo urbano che pian piano aveva soppiantato quella di tipo rurale. Questi palazzi sono le dimore delle grandi famiglie nobiliari e mercantili e presentano caratteri stilistici e tipologici che man mano saranno ripresi nell'arco dei secoli: l'estensione in larghezza, l'adattamento della facciata all'andamento non rettilineo degli spazi pubblici, le ampie finestre generalmente a trifora e l'arco acuto sbarrato, comunemente conosciuto come arco senese, nei portoni e nei fondaci.

Uno dei più antichi palazzi ancora esistenti è il palazzo Tolomei, edificato certamente dopo la fine della repressione antighibellina del 1267 e costruito in pietra, perché era tradizione, in tutte le società medievali, di immortalare la potenza della famiglia con l'impiego di un materiale duraturo.

L'uso della pietra continua ancora nel Trecento, basta ricordare palazzo Chigi Saracini (ampliato nel secolo successivo) e palazzo Salimbeni, oggi visibile nella reinterpretazione ottocentesca.

Sempre nel Trecento inizia l'uso della costruzione mista in pietra e mattoni e solamente più tardi solo in mattoni.

Antesignano di questo modo di operare sembra l'edificio, in via Dupré n. 112, con ballatoi aggettanti nei piani superiori e sorretti da alte mensole, che appare però di gusto fiorentino più che senese.

A questo punto è necessario parlare del palazzo comunale.

Il primo nucleo, formato da una semplice facciata in pietra ad un solo piano con quattro aperture, risale intorno al 1284, solo verso la fine del Trecento si pose mano all'ampliamento del palazzo e intorno al 1305 fu ultimato il corpo centrale, composto da un piano terra in pietra, e da un primo piano in mattoni con quattro trifore; probabilmente solo nel 1326 fu realizzato l'ultimo piano in mattoni con tre bifore a tutto sesto, sempre in laterizio. Nel contempo si costruiscono le ali laterali con il piano terra sempre in pietra ed il primo piano in mattoni (il secondo piano delle ali fu realizzato solo in età barocca).

È difficile dire, senza un'approfondita analisi, se il mattone, che peraltro proveniva dalle fornaci intorno alla città, presso le cave di argilla, ricordate fin dal XIII secolo, di Santa Regina e di San Lazzaro, fosse stato impiegato con l'intenzione di lasciarlo a vista o meno.

Si possono fare solo delle ipotesi che in assenza di prove inconfutabili lasciano il tempo che trovano.

L'uso del mattone sicuramente deriva da un minor costo rispetto alla pietra e la mano d'opera incideva, contrariamente ai nostri giorni, molto meno della materia prima. Inoltre deriva da un problema statico: il mattone pesa molto meno della pietra e ciò permette maggiori elevazioni con conseguenti minori sollecitazioni delle fondazioni, soprattutto se, come nel caso trattato, la costruzione si erge sopra un'altra già esistente.

Tutto ciò può spiegare l'impiego del mattone come elemento strutturale, ma non



come paramento lasciato a vista, che peraltro, ad una attenta lettura, presenta un'ordinata disposizione della tessitura muraria composta da filari che presentano ognuno l'alternanza di due mattoni messi di fascia accostati ad uno messo di punta. Questa disposizione, che può essere stata attuata solo per prassi costruttiva, magari derivata da esigenze antisismiche, ha indubbiamente una notevole valenza come parametro esterno a vista.

D'altra parte pensiamo che non sia pertinente fare paragoni con altre città come



In certi esempi di edilizia minore l'intonaco viene utilizzato per la realizzazione di superfici stipide o altri particolari architettonici.

La facciata di un edificio in via Diacceto.

A destra: intonaco imitativo nella facciata

un'abitazione di via Salicotto.

Venezia e Verona, diverse da Siena per condizioni ambientali e socio-culturali. In queste città, l'uso del mattone fu impiegato per le stesse esigenze economiche, ed a volte statiche, come nel caso di Venezia, però il paramento fittile difficilmente fu lasciato a vista, si cercava il più delle volte di mascherarlo con superfici intonacate ad imitazione dei corsi in laterizio, soprattutto per esigenze di protezione della muratura in mattoni e di ridefinizione architettonica, dal momento che una perfetta disposizione della tessitura del muro in laterizio è difficilissima da ottenere.

Non si può escludere, anche se le esigenze climatiche ed ambientali, che impongono un paramento intonacato nelle città citate, non sembrano esserci a Siena, che esistesse un'ipotesi progettuale di rivestire la muratura in mattoni con un paramento dipinto ad imitazione del piano terra in pietra o forse, più probabilmente, colorato in rosso Siena. Sulla facciata del duomo esiste una bicromia di bianco e rosso (marmo di Montieri) che può avere influenzato l'accostamento cromatico.

Questa ipotesi non è supportata, ma nemmeno esclusa, dal dipinto di Sano di Pietro della metà del Quattrocento ove risulta evidente il bicromatismo della facciata: al colore grigiastro della pietra del piano terra, ripreso con un intonaco colorato ancor oggi esistente nella lunetta delle trifore, corrisponde ai piani superiori una colorazione monocroma rossa senza però alcun riferimento alla tessitura fittile che peraltro poteva esserci anche se non sottolineata nell'elaborazione pittorica.

Resta il fatto però che l'impiego della pietra fu progressivamente abbandonato e che l'uso del mattone o del paramento intonacato imitativo, sia per forma sia per cromatismo, divenne una questione di gusto e non solo economica, tanto che fu

messa a punto una pratica di manutenzione consistente nell'applicare sopra al paramento fittile un sottile strato di pittura di colore mattone.

Nell'*Allegoria del Buon Governo*, di Ambrogio Lorenzetti, le case sono rappresentate nella maggior parte in rosso mattone, senza alcuna sottolineatura della tessitura fittile, alla stregua degli intonaci colorati di giallo e di grigio-verde.

Questo nuovo gusto fu sancito dapprima con ordinamento edilizio emanato dall'autorità nel 1297 in riferimento al Campo: "Anco Statuiamo et ordiniamo che



se mai avverrà che alcuna casa, o vero casamento d'intorno al Campo del Mercato s'edificasse di nuovo, che tutte e ciascuna finestre di cotale casamento et casa, le quali avessero aspetto [prospetto] nel Campo del Mercato, si debbano fare a colonnelli e senza alcuno ballatoio fare" e poi furono dedicate al problema dell'estetica cittadina apposite sedute, nel maggio di ciascun anno, del consiglio generale ed infine furono costituite commissioni permanenti, come quella degli "ufficiali per l'Ornato", che anticipano di mezzo millennio le commissioni d'Ornato dell'inizio dell'Ottocento.

Tutto questo, unito all'importanza del palazzo pubblico come fonte imitativa, ha condizionato certamente la progettazione dell'aspetto esterno degli edifici anche in epoche distanti tra loro.

Derivano sicuramente dall'immagine del palazzo comunale il quattrocentesco palazzo Bonsignori, che ne riprende i finestrini ogivali a trifora, anche se la facciata, dovuta all'architetto Giulio Rossi, che nel 1848 sottopose questo edificio agli abbellimenti secondo il gusto del tempo, mostra caratteri di stampo quasi accademico, il palazzo dell'Arcivescovado risalente al 1724, il rimaneggiamento di palazzo Chigi Saracini, avvenuto tra il 1771 e il 1781, e il palazzo della Posta del 1910 in piazza Matteotti.

Ma già nel Quattrocento non mancano edifici che, pur mantenendo gli stilemi gotici, non disdegnano il paramento intonacato dipinto.

È il caso del palazzo Piccolomini Clementini che presenta un bell'intonaco azzurro e degli affreschi tra gli architetti pensili del coronamento.

Il palazzo Ugurgheri in via del Casato di Sotto al n. 39 presenta invece un paramento che, anche se recentemente rifatto, propone una serie di motivi circolari incisi sull'intonaco con uno stilo e riquadrati da linee verticali.

Non mancano neppure riferimenti al Rinascimento fiorentino portati a Siena da Giulio da Maiano e dal Rossellino.

Nel prospetto di palazzo Spanocchi in via Banchi di Sopra, costruito da Giulio da Maiano nel 1475, appaiono conci lapidei a vista e bifore ad arco a tutto sesto, apparato stilistico ripreso da architetti senesi nel palazzo San Galgano, in via Roma n. 77, nel 1480, lo stesso dicasi per palazzo Piccolomini meglio conosciuto come palazzo delle Papesse in via di Città al n. 126 e per il palazzo Piccolomini costruito dal Rossellino, in via Banchi di Sotto. È significativo però che il palazzo Piccolomini Ragnoni, sistemato dal Rossellino nel 1469 e attiguo al più noto palazzo omonimo, presenti su piazza del Campo una facciata di mattoni a faccia vista, pure con finestre monofore architravate con cornici lapidee. In questo caso l'uso del paramento fittile può essere giustificato dal perdurare dell'ordinamento sopracitato, ma lo stesso non si può dire per palazzo Bandini Piccolomini in via Bandini n. 25, che a me sembra non essere stato concepito in mattoni a faccia vista, valutazione non condivisa da chi ha deturpato l'immagine dell'edificio con una recente "sagramatura" di gusto bolognese.

Anche il palazzo del Vescovo ora Neri in Pian del Mantellini, costruito dal Peruzzi tra il 1527 e il 1528, non sembra essere stato concepito per essere in mattoni a faccia vista, infatti sul lato prospiciente via San Quirico sono evidenti tracce di intonaco con colorazione in terra di Siena bruciata.

Infine il palazzo Nastasi in via Casato di Sotto, angolo via Costa Larga, evidenzia, anche se estremamente deteriorati, affreschi figurativi e ripartiture architettoniche ad imitazione lapidea.

Lo stile della Rinascenza è visibile, con l'impiego dell'ordine rustico, in palazzo Tantucci del 1649, in palazzo Chigi Piccolomini in piazza Postierla della seconda metà del Cinquecento, nel più sobrio palazzo Bandinelli in via del Pantaneto n. 78 e nel palazzo del Governatore dei Medici della fine del Cinquecento in piazza Duomo.

Come già accennato, nel Rinascimento sopravvive lo stile gotico e i più significativi palazzi sono il già citato palazzo Bonsignori e il palazzo Marsili, iniziato nel 1458 all'angolo di via di Città e via del Castoro.

Ciò forse è avvenuto, per dirla con gli storici di Siena, perché la città è sempre stata permeata da uno spirito conservativo che l'ha indirizzata a riproporsi e a rinnovarsi con le stesse forme del suo migliore passato ed è accaduto anche nel periodo barocco, con la variante che il Barocco ha un aspetto modesto nel tessuto urbano medievale, limitandosi molto spesso a conformare la facciata degli edifici secondo lo stile, spesso conservando sotto gli intonaci le antiche strutture o addirittura costruendo una facciata a sé stante, staccata da quelle medievali, come nel caso di palazzo Beringeri in piazza del Campo.

Questi interventi, seppure limitati, hanno temporaneamente limitato il gusto gotico, anche se non mancano esempi del perseverare di tale stile in piena età barocca, come nel caso della già citata sopraelevazione di un piano del palazzo Chigi Saracini e del palazzo arcivescovile, nonché nell'estensione della facciata di palazzo Sansedoni in piazza del Campo.

Gli interventi barocchi, dovuti a famiglie di stampo borghese più che nobiliare, si espandono in tutta la città e perfino in piazza del Campo, nonostante il divieto dell'ordinamento medievale, basti citare il palazzo Zondadari del 1724, il palazzo della Mercanzia eretto nel 1760 e il già citato ex palazzo Berengari che appare nelle forme attuali, almeno nella parte sinistra, in una stampa del 1692. Proprio questo palazzo presentava, prima del restauro, i resti di un intonaco di poco spessore composto da un solo strato dipinto con intonazione gialla che lasciava intravedere, ad una vista ravvicinata, i corsi della tessitura muraria quasi a volere consolidare un *continuum con la tradizione medievale, che prevedeva l'orditura fittile*.

Piazza Salimbeni dopo la reinterpretazione
ottocentesca dell'omonimo palazzo sul
fondo.

Gli altri interventi barocchi di un certo rilievo sono in via Pantaneto n. 64, palazzo De Vecchi, in via Stalloreggi, palazzo Loli, in via Montanini n. 118, palazzo Sergardi e, soprattutto, in via Roma, palazzo Bianchi.

Tutti questi edifici presentano finestre architravate, peraltro già introdotte nel Rinascimento, e intonaci dipinti probabilmente con tecnica ad affresco, dove emergono colorazioni verdi, gialle ed arancioni.

È da sottolineare però che queste grandi architetture rinascimentali-barocche, seppure poche, hanno influenzato grandemente l'edilizia minore, ove è possibile scorgere a tutt'oggi finestre rettangolari architravate o monofore ad arco a tutto sesto che propongono, per motivi di economia, stipiti realizzati in intonaco ad imitazione lapidea o addirittura dipinti.

Alti bugnati in intonaco sono proposti in forme diverse su tutti i piani scanditi da fasce modanate pure in intonaco su aggetti in laterizio. È opportuno sottolineare poi la presenza di case dipinte ad imitazione di marmi come nelle facciate della casa di via Tommaso Pendola n. 33, dove è possibile ammirare i resti di una graille di gusto romano.

I resti di un grandioso apparato pittorico sono ancora visibili nella facciata di via Dupré n. 56 ove, seppure estremamente deteriorati, sono distinguibili i falsi stipiti lapidei delle finestre, le cantonate con conci disposti a dentelli e un bellissimo verde di facciata. Ed ancora in piazza Due Porte, in vicolo San Salvatore, in via San Marco e in molte altre facciate è riproposto un accostamento cromatico composto dalla terra di Siena naturale e dal nero ad imitazione della pietra serena.



Inoltre la miriade di finte finestre, opportunamente dipinte, con telai interni, a volte con gli scuri semiaperti per aumentare l'illusione della realtà, oppure con le persiane dello stesso colore di quelle reali e a volte dipinte su un leggero aggetto in muratura, per ingannare maggiormente l'occhio, restando le testimonianze di un gusto che in contrapposizione al Gotico, ha cercato di dare alle facciate medievali la simmetria tipica del periodo rinascimentale e barocco.

Stili ai quali l'architettura dei primi dell'Ottocento, quando le possibilità economiche lo hanno permesso, si è ampiamente ispirata con l'impiego di materiali nobili.

È opportuno citare allo scopo palazzo Incontri in Pian dei Mantellini costruito tra il 1799 e il 1804 da Serafino Belli, palazzo Trallari in via San Martino n. 10, palazzo Marescotti in piazza Tolomei, e alla fine dell'Ottocento la loggia dell'Indipendenza in piazza dell'Indipendenza e l'Istituto di Santa Teresa in via San Quirico ad opera di Giuseppe Partini.

Fu proprio con Giuseppe Partini, assieme al già citato Giulio Rossi, che dalla metà dell'Ottocento si iniziarono i grandi restauri, in chiave Gothic Revival, di palazzo Salimbeni, palazzo Bonsignori, palazzo Grottanelli in via di Città, palazzo Spannocchi e palazzo Marsili. Negli ultimi decenni del secolo si incominciarono sistematicamente a scrostare intonaci alla caccia di resti di bifore e di archi alla senese, distruggendo di fatto il carattere sei-settecentesco che molti edifici avevano assunto, non sempre trasformando a loro volta gli edifici gotici.

Con l'inizio del nostro secolo continua la ricerca della tradizione gotica; è del 1910 il palazzo delle Poste in piazza Matteotti che propone, alla stessa stregua del palazzo comunale, il piano terra in pietra e i piani superiori in laterizio, pur con bifore e monofore ad arco a tutto sesto.

I restauri vengono estesi all'edilizia per così dire minore; il Monte dei Paschi eroga una cospicua somma per ogni proprietario che intende mettere a nuovo le facciate delle case più modeste. Questa somma vale sia per il rifacimento degli intonaci sia per "la soppressione del medesimo laddove fosse qualche linea architettonica antica da riportare alla luce".

Questa operazione portò al restauro di circa duecento facciate che condussero sicuramente ad una notevole modificazione dell'immagine della città provocando molto spesso la scrostatura degli intonaci laddove non ve ne era filologicamente bisogno.

La ricerca esasperata della goticità si è concretata infine con il Piano di risanamento del quartiere di Salicotto del 1928, un vero e proprio sventramento, come era in uso in quei tempi in molte città italiane. Ma, in questo caso, c'è da dire che tale operazione ha compiuto meno danni, in riferimento all'immagine urbana, che in altre città. Tutto ciò per ragioni molto semplici, che si possono identificare nella ricerca della continuità delle cromie proprie dei materiali storici, nell'impiego di tecnologie edilizie della tradizione e di forme architettoniche miranti a riproporre l'immagine della memoria.

Ciò conferma che la vera crisi d'identità delle città storiche inizia con l'impiego nell'edilizia di prodotti industriali, che piano piano hanno imposto l'immissione e non la stratificazione di componenti costruttivi, rivelandosi incapaci di relazionarsi con l'architettura storica, provocando di conseguenza un naturale rifiuto e un innegabile disagio negli abitanti e nel visitatore.

Gli elaborati del piano

La flessibilità e la duttilità del Piano del colore e del decoro delle facciate del centro storico di Siena nascono dall'esigenza di non scindere la fase della conoscenza da quella progettuale e, ovviamente, dalla fase operativa, in quanto, nel campo del restauro, è improponibile una rigida regolamentazione degli interventi, es-

Una serie di finestre finte dipinte sulla

facciata di un edificio posto in via

Franciosa.



sendo ogni monumento un fatto a sé stante, anche se parte integrante del contesto urbanistico in cui è posto.

Da ciò deriva l'idea di un piano urbanistico che, capace di volta in volta di ridursi a progetto di restauro architettonico, non necessita di una rigida normativa preconfezionata e, in un certo qual senso, avulsa dalle indicazioni degli strumenti classici dell'urbanistica, cioè Piano regolatore generale e Regolamento edilizio, ma è in grado di sviluppare una nuova sensibilità che deve scaturire da una crescita culturale collettiva che coinvolga i cittadini e le amministrazioni e i vari operatori del settore.

Tutto ciò si è ipotizzato realizzabile a mezzo di una radicale trasformazione dell'approccio metodologico e di conseguenza degli strumenti progettuali in grado di provocare un'ideale normativa e nello stesso tempo esserne supportati.

In quest'ottica devono essere letti gli elaborati del Piano, vere e proprie fasi interdisciplinari di una metodologia in fieri. Prima di illustrare i singoli elaborati del Piano occorre sottolineare che questa impostazione metodologica, per essere completamente messa a punto, ha bisogno preliminarmente di parametri, esemplificativi e di verifica, che sono stati individuati, oltre che nella professionalità e competenza della Commissione edilizia, alla Amministrazione comunale perché si faccia carico di:

- approntare un archivio computerizzato delle facciate al fine di una migliore verifica dell'evoluzione del piano;
- istituire un contributo per i restauri di facciata, in modo da poter iniziare, in





etti, infissi, persiane: il Piano del Colore
prevede precise norme per il decoro del
entro Storico.

sinistra: Palazzo Piccolomini-Clementini,
via Banchi di Sotto; sotto gli architetti
ensili si notano ancora alcune figure
pinte su ciò che resta di un intonaco
zzurro pallido.

tempi brevi, restauri, più facilmente controllabili, dei piani verticali della città storica, che possono funzionare da esempi da imitare;

- istituire un contributo per favorire la nascita di corsi di qualificazione professionale di maestranze che possano operare, in modo corretto, nel restauro delle facciate

- trovare un accordo con ENEL, SIP, GAS INI e U.O. centro storico per approntare un piano-progetto che risolva nella maniera più opportuna il posizionamento degli impianti tecnologici in facciata;

- approntare un progetto organico per le forme, le dimensioni, i materiali ed il posizionamento della segnaletica e delle affissioni.

Gli elaborati del Piano sono, oltre alla preliminare relazione illustrativa, i seguenti:

1) *Abaco fotografico degli esempi negativi*. La redazione di un abaco degli elementi negativi si è resa necessaria nel momento in cui, studiando nel dettaglio le facciate di Siena, ci si è resi conto che il modo di intervenire sull'ambiente costruito è profondamente condizionato dalle innovazioni tecniche espresse da quel mondo delle prassi che incide profondamente su quello della teoria. Pertanto, nella convinzione che la normativa può avere peso solo se, preliminarmente si riesce ad educare la sensibilità e a superare l'attuale condizionamento della prassi tecnica, si sono voluti mettere in luce tutti i micro interventi che hanno inciso profondamente sull'immagine della città. Tale elaborato perciò, integrativo di tutti gli altri che compongono il Piano del colore, ma in special modo degli elementi tecno-morfologici caratterizzanti, è stato preparato solo per visualizzare, tramite fotografie opportunamente commentate, alcuni esempi negativi per far comprendere l'esistenza del problema, senza alcuna intenzione di colpevolizzare chi li ha realizzati.

2) *Abaco grafico-fotografico relativo alla classificazione storica e tipologica degli edifici*. Tale indagine, condotta in modo macroscopico, visivo, le cui indicazioni sono illustrate nel capitolo l'immagine di Siena, non ha la pretesa di essere esauriente né da un punto di vista storico né da un punto di vista tipologico, vuole solo indicare la validità, intesa come legittimazione progettuale, della ricerca storica che dovrà essere approntata ed approfondire nella fase preliminare di ogni singolo progetto.

3) *Abaco degli elementi tecno-morfologici caratterizzanti*. Tale abaco prende la denominazione degli elementi tecno-morfologici caratterizzanti alla stessa maniera del Piano regolatore generale per ribadire, in modo concreto, la necessaria stretta connessione che deve intercorrere fra il Piano regolatore generale ed il Piano del colore. Secondo la guida del Piano regolatore generale "per elementi tecno-morfologici caratterizzanti debbono intendersi tutte le particolari soluzioni di una fabbrica che, nella loro consistenza materica, nelle loro caratteristiche geometriche, nelle particolarità delle tecniche realizzative, e nei rapporti reciproci, concorrono in modo determinante a definire il carattere e la morfologia generale di un organismo edilizio nella sua fisica consistenza". Pertanto l'elaborazione dell'abaco trova la sua rispondenza teorica nel fatto, per dirla ancora col Piano regolatore, "che ogni organismo edilizio deve essere studiato sotto molteplici percorsi di lettura". Nel particolare lo studio dei piani verticali della città si deve avvalere, tra le tante indagini, di quella visiva, basata sugli indirizzi della cosiddetta teoria della visione, che necessariamente deve essere sintetizzata con l'elaborazione di abachi relativi alle forme e ai materiali di tutti gli elementi tecno-morfologici caratterizzanti che concorrono a definire la facciata.

L'indagine visiva, svolta per mezzo di più riprese fotografiche, ha preso in considerazione non solo gli elementi positivi ma anche quelli negativi, suddividendo-

li per categorie. Gli elementi omologhi sono stati ulteriormente disaggregati in categorie ed il risultato è stato raccolto in tavole grafiche riassuntive, che costituiscono una grafia di riferimento alla quale poter attingere nel momento dell'elaborazione della scheda uniformata preliminare al progetto di restauro. Tali tavole grafiche sono quindi un primo passo per poter approntare un archivio che, nell'arco degli anni, sia in grado di catalogare, e quindi di far conoscere, tutti gli elementi tecno-morfologici caratterizzanti delle facciate di Siena. D'altra parte la filosofia del piano è imperniata sulla ricerca delle flessibilità e quindi dell'apporto di molti e per attuare ciò è essenziale approntare un linguaggio di riferimento comprensibile a tutti. Perciò lo studio degli elementi tecno-morfologici caratterizzanti non deve intendersi, parafrasando ancora il Piano regolatore, come "redazione di un inventario di particolari isolati ed importanti solo in quanto caratterizzanti la forma, lo stile, l'epoca, la cultura materiale", ma piuttosto come la ricerca di un linguaggio comune che permetta di organizzare con la necessaria conoscenza il restauro dei piani verticali dell'ambiente storico costruito.

4) La scheda di rilevazione uniformata.

La scheda di rilevazione uniformata è uno strumento indispensabile per l'impostazione del Piano del colore e prevede l'apporto di molti per l'esecuzione di un rilievo sistematico di tutte le facciate del centro storico, che sia comprensivo degli elementi tecno-morfologici di facciata, degli impianti tecnologici e degli elementi di arredo. Tale rilievo è indispensabile per uno studio analitico dell'immagine della città, che potrà essere realizzato nel tempo, solamente con l'istituzione, da parte dell'Amministrazione comunale, di un archivio delle facciate, destinato a contenere tutti i dati che i vari progettisti contribuiranno a raccogliere. Tale archivio, rielaborando i dati, potrà sia verificare la validità del Piano, consentendo di tanto in tanto più approfondite puntualizzazioni, sia controllare l'evolversi dell'aspetto esterno della città. La scheda ipotizzata impiega un linguaggio che fa riferimento alle grafie degli elementi tecno-morfologici caratterizzanti da intendersi come l'inizio di un menu computerizzato, che inizialmente deve servire al tecnico comunale per la catalogazione ma, in un secondo momento, una volta stabilizzatosi, potrà essere utilizzato facilmente da ogni singolo progettista, che in caso di assenza di adeguata grafia dovrà esserne il propositore.

L'elaborazione della scheda ha come obiettivo la conoscenza, mezzo indispensabile per ogni intervento preventivo di restauro, da esplicarsi attraverso lo strumento principe della conoscenza architettonica: il rilievo. In questo caso, data la valenza urbanistica del piano, il rilievo si serve di una grafia uniformata che presenta le singole parti che compongono le facciate, ognuna disaggregata in funzione degli elementi costituenti le parti:

- a) *coperture*: comignoli, abbaini e lucernari, gronde e modiglioni di gronda;
- b) *paramenti*: bugnato, zoccolatura, intonaci e coloriture;
- c) *cornici*: marcapiano, delle finestre, delle porte e dei portoni;
- d) *infissi*: delle finestre (persiane e telai), delle porte e dei portoni, delle vetrine (saracinesche e cancelli);
- e) *ferri battuti*: inferriate delle finestre, roste delle lunette dei sopraluce, ringhiere dei parapetti e dei balconi.

Il rilievo architettonico deve essere poi completato con l'analisi tecnologica o del degrado, ulteriori elementi di certo e collaudato impiego nel campo del restauro. L'analisi conoscitiva dell'immagine delle facciate deve essere inoltre approfondita, sempre con l'uso del rilievo architettonico, con l'individuazione e l'analisi critica degli elementi tecnologici e di arredo.

Gli elementi tecnologici, sono stati così individuati: antenne televisive, canali di



Gli scuri semiaperti accentuano l'illusione della realtà in questa finestra finta, dipinta sulla facciata di un'abitazione in via de Casato di Sopra.

A destra: situata in via Tommaso Pendola, questa casa presenta una facciata dipinta ad imitazione di fregi marmorei.

gronde e pluviali, tubazioni e cassette del gas, campanelli, citofoni e videocitofoni, cassette postali, buche delle lettere, cavi elettrici e telefonici.

Gli elementi di arredo sono stati così individuati: tende frangisole, targhe toponomastiche ed indicative, numeri civici, targhe di arti e mestieri, segnali stradali, insegne pubblicitarie, spazi di affissione, indicatori di musei e ristoranti, contenitori espositivi e distributivi, ferri battuti, targhe votive e storiche e la decorazione murale.

Infine la scheda prevede il rilievo cromatico dello stato di fatto ed il progetto coloristico del restauro di facciata.

5) *La normativa* La normativa proposta è la risultante di tutte le fasi interdisciplinari precedentemente illustrate. Infatti è stata realizzata, avendo come primario criterio guida l'individuazione di ciò che non si deve fare, per valorizzare l'immagine storica di Siena, e cercando di lasciare libero spazio alla progettualità, indirizzata però entro precisi parametri, coinvolgendo il più possibile la professionalità dei progettisti e soprattutto della Commissione edilizia. Questo perché, sono convinto che le "regole scritte" funzionano solo se possono appoggiarsi a più forti e quindi più condivise "regole non scritte" nella consapevolezza che, se quest'ultime vengono meno, non c'è "regola scritta" che tenga. Per questo motivo nella prima parte della normativa sono stati individuati alcuni suggerimenti all'Amministrazione comunale, elencati nella premessa di questo capitolo, nell'intenzione di delineare una "riforma culturale" nel campo della salvaguardia dell'aspetto esterno della città, che può decollare solo se riesce ad essere supportata da



più complesse incentivazioni e, conseguenti trasformazioni economiche e sociali. In quest'ambito l'Amministrazione comunale viene individuata come la promotrice di questa "rifondazione culturale delle regole non scritte", questo anche per non ridurre il suo ruolo a quello, in verità alquanto avvilente, di solo controllo e repressione.

Quindi nella capacità o meno dell'Amministrazione comunale, come del resto di altre istituzioni private, sia culturali sia professionali, di estendere i propri ruoli, in modo sempre più massiccio, alla propaganda, alla iniziativa, alla promozione, alla qualificazione professionale e alla produzione culturale ci giochiamo il ruolo delle nostre città. Perché, in sintesi, impiegando le parole di un collega, Nico Bolla, pronunciate in un recente convegno sul problema del degrado del centro storico di Verona, "cultura è una parola ad ortografia variabile; essa può infatti iniziare per C, oppure per K, oppure per Q. Può essere che questo sia un luogo, che questo sia un tempo in cui inizia prevalentemente per Q. Ma non ritengo che per contrastare un simile stato di cose la si debba far iniziare per K".

La cultura materica

Nel capitolo introduttivo ho cercato di mettere in risalto come uno degli strumenti più efficaci dell'architetto restauratore sia la profonda conoscenza della tecnologia dei materiali della tradizione. Purtroppo si è constatato che, oggi, nei cantieri di restauro, quasi mai i progettisti e le maestranze sono a conoscenza della cosiddetta cultura materica, che in questo momento dovrebbe essere riscoperta e divenire occasione e supporto di un riordino e di un recupero critico del presente, non per un'operazione di puro conservatorismo, fine a se stesso, ma per ottenere una migliore salvaguardia del nostro patrimonio culturale. Per questo motivo, e perché mi sono chiesto con Walter Benjamin: "a cosa serve un patrimonio culturale se non si guarda ad esso?", ho sentito la necessità, nell'ambito degli elaborati del Piano del colore, di riservare una parte alle indicazioni delle cosiddette "buone regole" del restauro di facciata. Tali indicazioni, se lette in negativo, possono assomigliare alle decine di pagine di un erudito senese del XVII secolo, Teofilo Gallicini, intitolate *Trattato degli Errori degli Architetti*, di contro, se lette in positivo, vogliono essere un punto di riferimento, soprattutto tecnologico, per i futuri restauri di facciata.

Tali indicazioni derivano dal concetto che il bene architettonico è parte di un organismo più ampio e che il suo funzionamento è in relazione a quello dell'insieme in cui è posto e viceversa. Pertanto, proprio perché il manufatto storico è un organismo vivo, è necessario che i metodi di intervento siano ispirati a quelli del medico chirurgo che deve intervenire sull'organismo umano. È perciò opportuno impiegare materiali e tecniche costruttive in grado non solo di invecchiare con i tempi e i ritmi propri della costruzione storica, ma anche di relazionarsi con essa, in termini di compatibilità tecnologica, in modo che il manufatto storico sappia ancora funzionare sia come insieme dell'organismo sia come singola parte, senza creare un collasso nell'equilibrio prestabilito. Fra i tanti "errori degli architetti" – volendo imitare il Gallicini – che si potrebbero proporre, posso ricordare l'impiego delle malte cementizie. È ormai assodato che tale impiego, assunto a suo tempo sull'inveterata credenza nella grande durezza e durabilità del materiale, ha inequivocabilmente tradito le aspettative dei progettisti, in quanto i prodotti a base di cemento non solo alterano l'equilibrio tecnologico del manufatto storico, ma anche, ed è la cosa più grave, provocano molto spesso fenomeni cancerosi all'interno del manufatto. Accade infatti nel manufatto come nel corpo umano: quando è sano le cellule si tengono in equilibrio, dal momento che, arrivate ad un certo punto, frenano la loro crescita e si mettono in sintonia con le altre, invecchiando di pari passo, mentre quando c'è il cancro, alcune cellule im-

Via Lucherini. Talvolta l'intonaco viene

"piegato" in volute ornamentali.

pazziscono, non rispettano la loro crescita cominciano ad aggredire le cellule più deboli e, pretendendo di vivere a spese delle altre, le distruggono provocando la morte dell'organismo.

La tavolozza dei colori e la guida pratica al restauro di facciata, che concludono gli elaborati del piano, devono essere intesi come una base metodologica alla quale ispirarsi per la realizzazione degli intonaci e delle coloriture di facciata, che, come indicato nella normativa, dovranno essere, prima della stesura, oppor-



tunamente campionate sul posto. Sarebbe stato inopportuno predisporre tutte le colorazioni a priori, non prevedendo alcuna verifica sul posto, perché così facendo si sarebbe ripetuto un errore frequente in questi ultimi anni, in cui sono state impiegate colorazioni prefabbricate dai vari colorifici e spesso avulse dalla immagine cromatica della città storica. Pertanto si è cercato di ovviare ai danni dei coloranti industriali, molto spesso a base di resine sintetiche, stabilendo norme non solo per le tecniche pittoriche, ma anche per il supporto intonacato; indicando perciò la tecnologia della tradizione e proponendo una gamma cromatica desunta da un'indagine coloristica, svolta sul campo, osservando i resti degli intonaci ancora dipinti, soprattutto quelli sotto gli sporti di gronda ove è pressoché assente il dilavamento. In seguito a tale indagine, riassunta fotograficamente negli elaborati del Piano e che è stata supportata da una serie di analisi chimico-fisiche svolte nell'ambito del laboratorio Fontebranda su campioni di intonaci colorati opportunamente prelevati sulle facciate di alcuni edifici di Siena, si è addivenuti alla conclusione che gli intonaci storici, precedenti all'industrializzazione dei materiali edili, sono composti prevalentemente da due strati, realizzati con malta di calce debolmente idraulica naturale, per lo più con una caratteristica colorazione nocciola, chiamata dalle maestranze del luogo calce balzana. Tale calce era ottenuta un tempo con la cottura, in speciali forni a legna, del cosiddetto sasso di calce, di natura calcarea, che poteva avere colorazioni più o meno chiare a seconda della provenienza. Sulla natura di queste rocce calcaree, idonee alla calcinazione, si è fatto riferimento a quanto tramandato da Francesco di Giorgio Martini nei

suoi *Trattati di ingegneria, architettura e arte militare* del 1470 e specificatamente nel primo trattato *Principi e norme necessarie e comuni*: "Molte altre ragioni di pietre si trovano delle quali si può fare calcina, e tra queste una si chiama Tiburtino, dal quale Tiburi fu denominata.

Di questa ancora si trova al Bagno a Vignone nel contado di Siena: et in un altro loco alle Sagalie sopra el fiume della Mersa e nel monte di Nerone; questo ultimo è più bello e migliore che li altri perché non poroso (ma densissimo). Tutti questi tiburtini sono atti a fare conci, a murare a fare calcina [...] Appresso a Siena in uno monte chiamato Vico una altra spezie si trova tiburtino negro, più poroso degli altri, e di più durezza; della quale perfetta calcina si può fare; e di questa (spezie) è in una montagna chiamata Montagnola vicina al monte (predetto), in grandissima quantità. Non molto distante da questo predetto monte è uno fiume nominato Bulgione dove una vena di pietra si trova con tutti li accidenti et apparenze di legno; in durezza, in colore, con vene e nodi, la quale messa in nel foco leva fiamma, come legno. Ma vero è che non si consuma, sensibilmente, e messa in

acqua va a fondo; in modo che non vedendo el loco proprio e la maniera sotterranea sua, da ogni sottile ingegno legno saria giudicata. Ha in sé questa proprietà, che mentre che arde moltiplica assai buon odore [...] Una natura di pietra bigia in Toscana è detta Albazzano, della quale si fa calcina in loci umidi di grandissima tenacità; di colore di cenere. Ma ricerca questa avvertenza, che immediate tratta della fornace si spegna con grande quantità di acqua, perché la piccola quantità di acqua la incende e trasmutata a similitudine di arena. La sua mistione con arena di fiumi è: due parti arena et calcina; con le al tre, tre parti arena e calcina. La calce di spongiosa pietra e di tiburtino nero o bastardo allo arricciare et allo intoniare è assai più utile delle altre. La calce delle rotonde pietre delli fiumi, chiamate ciottoli, è grassa, pastosa et assai utile, et allo umido et al fuoco parimente resiste. Ma quella che di tutte le altre è più utile è fatta di pietra selice, di colore indico overo bicio scuro [...] E di questa spezie si trova assai nel monte di Radicofani (castello della città di Sena) della quale si fanno eziandio macine perfettissime. La calcina del colombino è utile nelle strutture. La calcina dello tibertino nelle dealbazioni è più conveniente delle altre. Et è da intendere che universalmente ogni calcina mista con arena fluviale o marittima, se a quella sarà aggiunto la terza parte di testi pesti overo di antighi tegoli, molto più tenace che senza diverrà". Anche sulle sabbie Francesco di Giorgio Martini ci è stato assai utile: "Volendo ora delle arene dare notizia è prima da intendere che la perfezione di quelle per tre segni manifesti si conosce: El primo è la sua asperità, senza la quale non si trova bontà alcuna in essa. El secondo è che sia in sé arida, in modo in mano comprimendola l'una parte non si continui con l'altra. El terzo che parendola in alcuno pannolino involuta, e semplicemente essendo el panno scosso, non rimanghi tinto di alcuno colore [...] Appresso alla città di Sena si trova una ragione di arena di colore bigio in loco detta Montalbuccio, atta ad ogni edificio. Di un'altra differenza si trova apresso del Nilo et in la montagna di Sena apresso al monastero di Santo Leonardo, di bianco colore, et in ogni loco fa tenacissima presa. Altre arene si trovano appresso alli fiumi; le quali sono bone quando dall'acqua sono lavate, e nette dalla belletta".

La puntigliosa descrizione del Martini è però mirata alle architetture più importanti, infatti si è potuto constatare che nell'architettura minore, per ragioni economiche, si impiegava come aggregato la polvere di tufo, cavata durante lo scavo di fondazione. Ad ogni buon conto negli intonaci storici, nel primo strato, si impiegava un aggregato più grosso rispetto al secondo strato superficiale (colletta). Anche per la colletta il legante più impiegato risulta essere ancora la calce balzana, mentre rari sono gli esempi dell'impiego di calce aerea. La calce balzana ha normalmente un indice di idraulicità piuttosto basso e ciò, unitamente alla grande resistenza dei colori senesi, terre minerali naturali, ha reso possibile dipingere gli intonaci sia con la tecnica a fresco sia con la tecnica a calce. Le terre impiegate per la colorazione di facciata sono risultate essere per lo più terre gialle e rosse, note come terre di Siena, che erano già conosciute dai pittori del Medioevo e furono lavorate a grande scala di produzione, soprattutto nell'Ottocento fino agli anni cinquanta del nostro secolo, non mancano terre verdi impiegate negli edifici del Seicento-Settecento ancora oggi visibili in via Pantaneto.

Le terre gialle di Siena, come scrivono Scarzella e Notale in *Terre coloranti e tinte murali* a base di terre provenivano da alcuni giacimenti situati alle falde del monte Amiata e principalmente da due situati nei comuni di Castel del Piano e di Arcidosso. Queste terre erano ritenute comunemente le più pure e pregiate con un potere colorante che è circa il doppio di tutte le terre gialle italiane. La cava di Arcidosso, situata in località La Sega, a circa un chilometro dell'abitato di Bagnoli, fu probabilmente scoperta solo nel 1862 ed attrezzata con uno stabilimento per la lavorazione (essiccamento, torrefazione, setacciatura e macinazione) del-



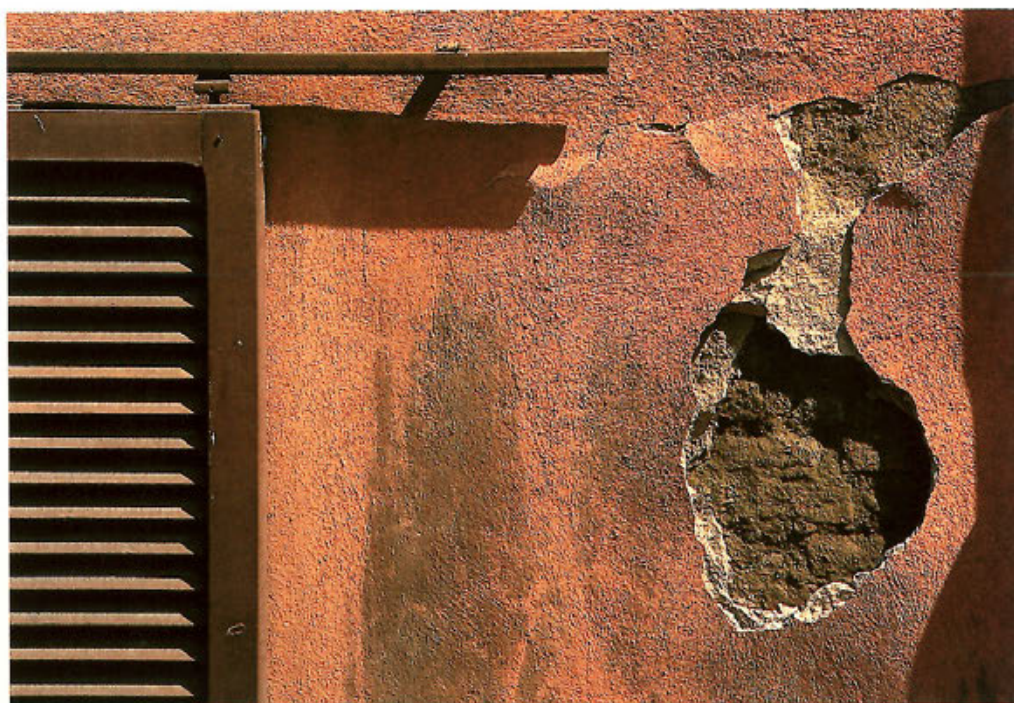
edimento di una parte di intonaco in una
facciata restaurata di recente.

sinistra: con gli anni il rivestimento
multicolore delle abitazioni più modeste è
andato cedendo, come in questa facciata,
piazza del Mercato.

le terre. In questa cava non si lavorano solo terre gialle, ma anche il cosiddetto bolo, rosso naturale, impiegato per ottenere terre giallo-brune, rosse, rosso-brune (le cosiddette terre di Siena bruciate). Anche nella cava Mazzarella, a circa 1 km a nord-ovest di Castel del Piano, sulla strada di Montigiovì, esisteva uno stabilimento per la lavorazione di terre simili a quelle citate oltre alla terra d'ombra. La lavorazione delle terre fu incentivata soprattutto alla fine dell'Ottocento (1872) dalla costituzione della "Società anonima delle terre gialle e boli del Monte Amiata", che aveva come fine la manipolazione e la commercializzazione di questi prodotti. Per la verità esistevano nel senese altre cave di terre coloranti, di qualità inferiore, senza però annesso stabilimento di produzione e specificatamente tre a Abbadia San Salvatore (Sant'Andrea, Fosso Canali e Gualtieri, Vallone) e due a Piancastagnaio (Cava del Convento e Cava dell'Indovina – forse la più antica –). Partendo dall'indagine archivistica e da quella visiva, nella tavolozza dei colori, che è parte integrante del Piano, sono state impiegate solo terre minerali naturali. Le terre impiegate non sono tutte del luogo, sebbene lo siano nella maggior parte dei casi; ciò non deve essere inteso però come un difetto di impostazione del problema, infatti anch'io sono convinto che sarebbe più corretto usare solo terre del luogo e delle zone immediatamente limitrofe, ma purtroppo, al giorno d'oggi, la escavazione delle terre minerali è pressoché scomparsa e gli specifici stabilimenti di lavorazione sono in Italia da contare sulle dita di due mani. Per fortuna, alcune terre proprie di Siena, sono ancora lavorate in un antico colorificio a Verona e ciò ha permesso di approntare la tavolozza dei colori per il centro storico, con l'auspicio che tale operazione, mirante a sancire la necessità dell'impiego delle terre minerali naturali per la colorazione degli edifici dell'ambiente costruito, al fine di evitare la frattura cromatica con l'ambiente naturale, possa sollecitare il mondo imprenditoriale ad intraprendere idonee iniziative.

Per la realizzazione della tavolozza sono state impiegate le seguenti terre:

- due tipi di terra di Siena naturale;
- una terra gialla non propriamente di Siena, ma dalla quale si ottiene un colore simile a quello presente negli intonaci storici;
- due tipi di terra di Siena bruciata;
- la terra verde imitante gli intonaci del Sei-Settecento;



Queste terre sono state impiegate per realizzare la tavolozza denominata dei colori puri.

Per i colori composti, con riferimento agli arancioni, oltre che ai rossi e ai gialli sopra citati, è stata impiegata una terra rossa, più accesa di tono rispetto alle terre di Siena bruciate oggi in commercio, ma in grado di riproporre le tonalità della tradizione.

Per i colori composti scuri, che vogliono avvicinarsi in qualche modo al colore invecchiato dal tempo, sono state impiegate la terra d'ombra naturale, la terra di Cipro e la terra di Kassel.

Con queste terre minerali naturali sono stati poi preparate le tinte con la tecnica a calce, a fresco e al silicato, quest'ultima è una particolare tecnica della fine dell'Ottocento, il cui impiego è previsto solamente per gli edifici del nostro secolo. In totale sono state presentate 150 tinte per la tecnica a calce, 33 per la tecnica a fresco e 45 per la tecnica al silicato.

Nelle tavolozze proposte, opportunamente raggruppate e numerate in contenitori, per lo più suddivisi in dodici scomparti, sono state realizzate alcune tinte denominate dei colori puri (giallo, rosso e verde), che sono state rese via via più chiare impiegando calce, acqua e biossido di titanio a seconda rispettivamente della tecnica a calce, a fresco o al silicato. Queste tinte sono visualizzate nelle cartelle 1, 2, 3, 16, 17, 20, 21 e 22.

Inoltre sono state realizzate alcune cartelle riguardanti colori denominati composti (arancioni e giallo-verdi) sempre nelle tre tecniche indicate. Queste tinte sono visualizzate nelle cartelle 5, 6, 7, 8, 9, 10, 18 e 23.

Infine per i colori di facciata sono state realizzate alcune cartelle di colori gialli denominati composti scuri, impiegando miscele variabili, opportunamente indicate, con terre gialle, terra d'ombra, di Cipro e di Kassel. Queste tinte sono visualizzate nelle cartelle 11, 12, 13, 14, 15, 19 e 24.

La tavolozza dei colori ha preso inoltre in considerazione le parti lignee di facciata. Per tali materiali è stata prevista una specifica tavolozza di riferimento, da considerarsi alla stessa stregua di quella delle superfici parietali, un riferimento operativo, che consiglia, come indicato in normativa, l'uso di smalti della tradizione, composti da olio di lino e terre colorate, pur tollerando i cosiddetti smalti sintetici, purché opachi.

Tale tavolozza è stata realizzata in quattro cartelle che nella fattispecie sono:

- la venticinquesima cartella, relativa alle colorazioni, verdi, marroni e grigie delle persiane;
- la ventiseiesima cartella, relativa alla colorazione marrone dei portoni e alla colorazione bianca, marrone e grigia dei telai a specchio;
- la ventisettesima cartella, relativa alla gamma dei marron composti con i bianchi, i neri, i gialli e i rossi.
- la ventottesima cartella, relativa alla gamma dei grigi e dei verdi composti rispettivamente con i bianchi e i neri e con i neri, i gialli e i bianchi.

