

Colore e Colorimetria Contributi Multidisciplinari

Vol. XIV A

A cura di Veronica Marchiafava e Lia Luzzatto



www.gruppodelcolore.it

Regular Member
AIC Association Internationale de la Couleur

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

Impaginazione Lia Luzzatto e Veronica Marchiafava

ISBN 978-88-99513-08-5

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

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

Finito di stampare nel mese di ottobre 2018

Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari Vol. XIVA

Atti della Quattordicesima Conferenza del Colore.

Meeting congiunto con:

Associação Portuguesa da Cor

Centre Français de la Couleur (CFC-FR)

Colour Group Great Britain (CG-GB)

Colourspot (Swedish Colour Centre Foundation)

Comité del color (Sociedad Española de Óptica)

Deutsche Farbwissenschaftliche Gesellschaft

Forum Farge

Groupe Français de l'Imagerie Numérique Couleur (GFINC)

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

Comitato Organizzatore

Alessandro Farini
Elisabetta Baldanzi
Lia Luzzatto

Comitato di Programma

Raffaella Fontana
David Jafrancesco
Veronica Marchiafava
Marcello Picollo

Segreteria Organizzativa

Veronica Marchiafava, GdC-Associazione Italiana Colore

Comitato Scientifico – Peer review

Fabrizio Apollonio | Università di Bologna, IT
Leslie Harrington | HUEgroup, US
Elisabetta Baldanzi | INO-CNR, IT
John Barbur | City University London, UK
Laura Bellia | Università di Napoli Federico II
Giordano Beretta | Peaxy Inc., US
Berit Bergstrom | NCS Colour AB, SE
Giulio Bertagna | B&B Colordesign, IT
Janet Best | Colour consultant, UK
Marco Bevilacqua | Università di Pisa, IT
Fabio Bisegna | Sapienza Università di Roma, IT
Valerie Bonnardel | University of Winchester, UK
Aldo Bottoli | B&B Colordesign, IT
Patrick Callet | École Centrale Paris, FR
Jean-Luc Capron | Université Catholique de Louvain, B
Cristina Maria Caramelo Gomes | Universidade Lusiana de Lisboa, P
Antonella Casoli | Università di Parma, IT
Céline Caumon | Université Toulouse2, FR
Vien Cheung | University of Leeds, UK
Veronica Conte | University of Lisbon, P
Osvaldo Da Pos | Università di Padova, IT
Arturo Dell'Acqua Bellavitis | Politecnico di Milano, IT
Julia De Lancey | Truman State University, Kirsville-Missouri, USA
Maria João Durão | University of Lisbon, P
Reiner Eschbach | Xerox, USA
Maria Linda Falcidieno | Università di Genova, IT
Alessandro Farini | INO-CNR, IT
Christine Fernandez-Maloigne | University of Poitiers, FR
Renato Figini | Konica-Minolta, IT
Agnes Foiret-Coillet | Université Paris1 Panthéon-Sorbonne, FR
Raffaella Fontana | INO-CNR, IT
Francesca Fragliasso | Università di Napoli Federico II, IT
Davide Gadia | Università di Milano, IT
Marco Gaiani | Università di Bologna, IT
Margarida Gamito | University of Lisbon, P
Anna Gueli | Università di Catania, IT
Robert Hirschler | Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, BR
Francisco Imai | Canon, US
David Jafrancesco | INO-CNR, IT
Kay Bea Jones | Knowlton School of Architecture, Ohio State University, US
Marta Klanjssek Gunde | National Institute of Chemistry- Ljubljana, SLO
Guy Lecerf | Université Toulouse2, FR
Massimiliano Lo Turco | Politecnico di Torino
Maria Dulce Loução | Universidade Tecnica de Lisboa, P
Lia Luzzatto | Color and colors, IT
Veronica Marchiafava | IFAC-CNR, IT
Gabriel Marcu | Apple, USA
Anna Marotta | Politecnico di Torino IT
Berta Martini | Università di Urbino, IT
Stefano Mastandrea | Università Roma Tre, IT
Louisa C. Matthew | Union College, Schenectady-New York, USA
John McCann | McCann Imaging, US
Annie Mollard-Desfour | CNRS, FR
John Mollon | University of Cambridge, UK
Fernando Moreira da Silva | University of Lisbon, P
Paulo Noriega | University of Lisbon, P
Sonia Ovarlez | FIABILA SA, Maintenon, FR
Carinna Parraman | University of the West of England, UK
Laurence Pauliac | Historienne de l'Art et de l'Architecture, Paris, FR
Giulia Pellegrini | Università di Genova, IT
Joao Pernaó | University of Lisbon, P
Luciano Perondi | Isia Urbino, IT
Silvia Piardi | Politecnico di Milano, IT
Marcello Picollo | IFAC-CNR, IT
Angela Piegari | ENEA, IT
Cristina Pinheiro | Laureate International University, P
Fernanda Prestileo | ICVBC-CNR, IT
Boris Pretzel | Victoria & Albert Museum, UK
Noël Richard | University of Poitiers, FR
Katia Ripamonti | University College London, UK
Alessandro Rizzi | Università di Milano, IT
Maurizio Rossi | Politecnico di Milano, IT
Michela Rossi | Politecnico di Milano, IT
Elisabetta Ruggiero | Università di Genova, IT
Michele Russo | Sapienza Università di Roma, IT
Paolo Salonia | ITABC-CNR, IT
Raimondo Schettini | Università di Milano Bicocca, IT
Verena M. Schindler | Atelier Cler Études chromatiques, Paris, FR
Andrea Siniscalco | Politecnico di Milano, IT
Gennaro Spada | Università di Napoli Federico II, IT
Roberta Spallone | Politecnico di Torino, IT
Christian Stenz | ENSAD, Paris, FR
Andrew Stockman | University College London, UK
Ferenc Szabó | University of Pannonia, H
Delphine Talbot | University of Toulouse 2, FR
Raffaella Trocchianesi | Politecnico di Milano, IT
Stefano Tubaro | Politecnico di Milano, IT
Francesca Valan | Studio Valan, IT
Marco Vitali | Politecnico di Torino, IT

Organizzatori:



INO-CNR
ISTITUTO
NAZIONALE DI
OTTICA



**Forum
Farge.**



Patrocini:



**ASSOCIAZIONE
ITALIANA DI
ARCHEOMETRIA**



ANVER
Associazione Nazionale Verniciatori
Associazione Italiana dei Empreges di Pitture Industriali



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



Sponsor:

POLI.DESIGN
FOUNDED BY POLITECNICO DI MILANO

RENESAS



Indice

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

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

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

Alcuni esempi, 234

M. Martone, A. M. Giugliano

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

A. Marotta

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

A. Muco

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

A. Marotta

La città scomparsa, 280

M. Pontoglio Emili

8. Colore ed educazione292

Didattica del colore e arte contemporanea, 294

R. Pompas

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

F. Zuccoli

Il Colore esplicito, 312

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

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

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

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

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

9. Colore e comunicazione348

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

I. Fiesoli

Il colore nella cittadella razionalista di Ivrea: l'opera di Eduardo Vittoria.

¹Sara Conte

¹Dip.Design, Politecnico di Milano, sara.conte@polimi.it

1. Il bianco nella cittadella razionalista d'Ivrea:

Gli anni tra il 1930 e il 1960 sono un periodo cruciale per la Olivetti d'Ivrea: l'azienda è in grande espansione, vengono realizzati nuovi prodotti, si passa dalle pesanti macchine standard alle più moderne portatili, si aprono nuovi showroom in Italia e all'estero rafforzando la struttura commerciale aziendale e in Spagna viene aperta la prima consociata estera. Il progressivo aumento della produzione richiede un consistente rinnovamento e ampliamento delle strutture ad essa dedicati. Il primo edificio sede dell'azienda, situato nella zona prospiciente alla stazione ferroviaria lungo via Castellamonte oggi viale Jervis, era un laboratorio scientifico di modeste dimensioni, disegnato nel 1895 da Camillo Olivetti, fondatore dell'azienda. L'aspetto esteriore è quello tipico degli edifici delle proto-industrie di fine ottocento, in mattoni rossi faccia a vista sviluppato su due piani.



Fig. 1 – La prima fabbrica in mattoni rossi realizzata nel 1895 da Camillo Olivetti, fondatore dell'omonima industria. L'edificio visibile ancora oggi lungo viale Jervis è uno dei successivi ampliamenti dell'edificio originario.

Il linguaggio architettonico usato è molto sobrio e compatto e deve trasferire l'impressione di stabilità e allo stesso tempo semplicità.

Se l'estetica non presenta innovazioni di rilievo rispetto al passato, è l'interno a nascondere una novità: l'edificio infatti fu uno dei primi in Italia ad utilizzare per la costruzione il cemento armato. L'utilizzo del sistema Hennebique importato dalla Francia, che in questo caso consiste in un solaio monolitico nervato in due sensi ortogonali tra loro, grazie ad un'equa distribuzione dei carichi sulle strutture portanti in muratura permette l'installazione di pesanti macchine da lavoro, rendendo il piccolo laboratorio d'Ivrea all'avanguardia. Senza rilevanti cambiamenti stilistici e

cromatici, l'edificio conosce una lenta ma continua espansione fino agli anni trenta, seguendo lo sviluppo dell'azienda e permettendo così al suo interno la realizzazione sia dei prodotti sia delle macchine utensili utilizzate per produrne le componenti [1]. Nel 1932 Adriano Olivetti subentra al padre nella direzione di fabbrica ed inizia dare forma concreta alla sua idea d'industria basata sull'etica e sulla cultura, attraverso la realizzazione di nuovi edifici per la produzione industriale che fossero luogo del riconoscimento della dignità umana nel lavoro e della valorizzazione della tutela della persona. Per raggiungere questo obiettivo Olivetti si avvale di architetti, urbanisti ma anche di sociologi, ai quali chiede "strutture architettoniche, organizzazione degli ambienti e del territorio capaci di far coesistere bellezza formale e funzionalità, miglioramento delle condizioni di lavoro nell'impresa e della qualità di vita fuori dall'impresa". Entrato a contatto con l'ambiente razionalista milanese, affida a due giovani architetti Luigi Figini e Gino Pollini, conosciuti grazie al progetto della Villa studio per artista della Triennale di Milano del '33, il compito di progettare il primo ampliamento per l'azienda paterna. Gli architetti, neofiti nel campo dell'architettura industriale, nel 1934 realizzano un primo corpo di fabbrica in linea con le richieste produttive e con la recente psicologia del lavoro, a cui l'architettura del movimento moderno ben risponde, offrendo agli operai un edificio disegnato "a scala dell'uomo e alla sua misura, in felice contatto con la natura, perché la fabbrica è per l'uomo, non l'uomo per la fabbrica" [2]. L'edificio rispecchia in pianta la semplicità del preesistente in mattoni, seguendone lo sviluppo longitudinale e l'uniformità spaziale interna, ma distaccandosene per modalità costruttive, materiali e per le scelte cromatiche adottate, che pongono le basi per i successivi ampliamenti.

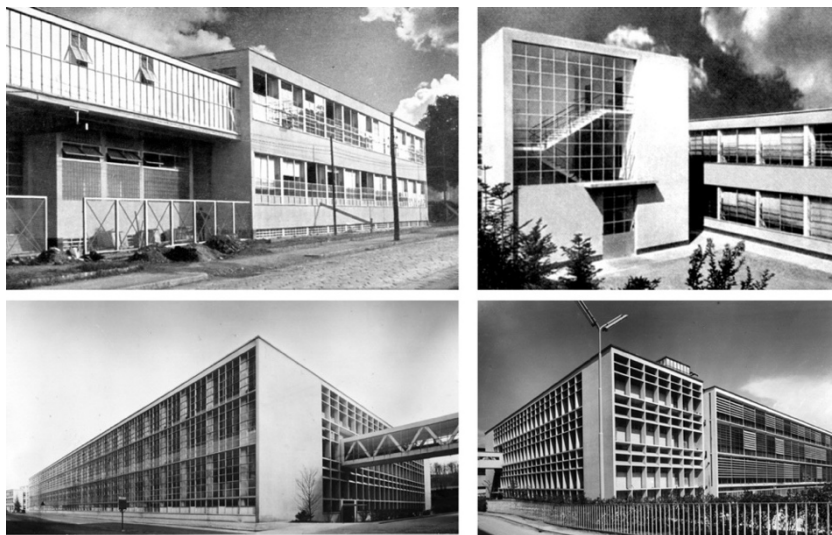


Fig. 2 – In ordine dall'alto a sinistra: il primo ampliamento del 1934 e il retro del primo ampliamento con l'edificio di raccordo al secondo; il fronte vetrato del terzo ampliamento del 1939 e il retro caratterizzato dai *brise soleil* di A.Fiocchi, che evidenziano le due fasi di realizzazione dell'ampliamento.

L'edificio si compone di più volumi affiancati: un corpo contenente una passerella vetrata al secondo piano e aggettante sull'ingresso di servizio al piano terra, serve da collegamento con l'edificio preesistente, il reparto produttivo è collocato in due

volumi rettangolari collegati a elle e sfalsati rispetto al volume di collegamento. La monocromia delle superfici enfatizza la giustapposizione dei volumi e ne valorizza l'articolazione. La struttura infatti, realizzata in cemento armato, è rivestita di tesserine di gres ceramico bianco, i muri esterni sono rivestiti di calce adesiva bianca e grandi finestre rettangolari scandiscono il fronte principale e quello retrostante. Il bianco, il vetro, le finestre che si sviluppano in lunghezza, il tetto piano segnano il rinnovamento dell'immagine degli edifici Olivetti verso una purezza architettonica e una moderna efficienza razionalista. I successivi ampliamenti degli edifici produttivi, temporalmente distanti tra loro ma realizzati sempre dai due progettisti a partire dal 1939, seguono la progressiva vittoria della luce sulla materia [3] attraverso il motivo dominante del *pan de verre* che caratterizzerà e unificherà tutti gli interventi. I puri volumi bianchi del secondo (1939) e terzo ampliamento (1947-49), caratterizzati da ampie e lunghe facciate vetrate anche se formalmente e strutturalmente differenti, assumono lo sviluppo tecnologico e la modernità come veicolo del messaggio ideologico di Adriano: il sogno della fabbrica trasparente e aperta verso l'esterno, riflettente il paesaggio circostante annullando la distanza tra uomo e natura, uno strumento di riscatto e non un congegno di sofferenza [4]. E' lo stesso imprenditore a spingere i progettisti ad adottare, nel secondo ampliamento, la grande vetrata continua su esempio del Bauhaus, nonostante le incertezze causate dalle dimensioni mai sperimentate in Italia e per i problemi tecnici e d'isolamento ad essa connessi. L'architettura al "servizio del sociale" si concretizza non solo attraverso i luoghi del lavoro ma anche con gli edifici ad essa collegati come servizi sociali e residenze. Già nel 1934 gli stessi architetti elaborano un piano per un nuovo quartiere ad Ivrea proponendo, lungo l'asse viario di fronte alle industrie, dei "candidi blocchi parallelepipedi" distribuiti "geometricamente tra le linee ondulate delle basse colline e dei dossi alberati" e distanziati tra loro "da misure a rapporti armonici" che saranno alla base del piano urbanistico per il quartiere Castellamonte di Luigi Piccinato del 1942 [5]; contemporaneamente alla seconda espansione della fabbrica, sul lato opposto di viale Castellamonte, si realizza, grazie all'intervento economico dell'impresa, il primo edificio popolare destinato a 24 famiglie numerose; sono ancora Figini e Pollini i progettisti, come saranno per l'asilo nido costruito solo qualche anno più tardi, e i canoni estetici della progettazione continuano ad appartenere all'architettura moderna con l'utilizzo di volumi semplici intonacati di bianco o con colori della terra. La realizzazione del quartiere Castellamonte avviene invece con tempi e attori diversi, diventando un laboratorio sperimentale dove applicare ricerche legate all'abitare, in cui le matrici del razionalismo tedesco vengono contaminate dalle culture costruttive locali. All'inizio degli anni '40 si affiancano, ad altri 5 edifici in linea formati da 4 case a schiera sempre di Figini e Pollini, sei ville unifamiliari per dirigenti, alcune ville per il personale direttivo e diversi condomini per famiglie progettati da Marcello Nizzoli e Gian Mario Olivieri. Come le case a schiera, parallelepipedi bianchi scanditi dalla struttura regolare in cemento armato, anche gli edifici successivi sono volumi bianchi e semplici, con inserti di materiali locali come la pietra, funzionali al ceto sociale che deve abitarli. Nonostante la concretizzazione del disegno di Adriano venga affidato a progettisti diversi, le realizzazioni Olivetti sono stilisticamente e cromaticamente uniformi all'interno della cittadella razionalista d'Ivrea sino agli anni '50 quando il progettista Eduardo Vittoria, porta con i suoi

edifici non solo la sperimentazione di nuove soluzioni e forme costruttive, ma anche il colore.



Fig. 3 – Alcune degli edifici residenziali appartenenti al quartiere Castellamonte. A sinistra le case per famiglie numerose di Figini e Pollini, a destra le case per dirigenti di Nizzoli e Olivieri.

2. Il colore nel Movimento moderno

Nel periodo tra le due guerre mondiali il rifiuto della tradizione e la conseguente volontà di rinnovamento, che predilige la funzione all'estetica, porta il movimento moderno, grazie anche all'innovazione tecnologica, all'utilizzo di nuovi materiali come vetro, cemento, acciaio ad una progressiva perdita di cromatismo. Il vetro, simbolo della modernità e della produzione in serie e il bianco, che perdendo la caratteristica di colore assume l'identità di materiale, rappresentano due delle costanti simbolo del movimento. Il bianco, anche grazie alla scoperta del bianco di titanio colorante brillante, economico e di lunga durata, diventa il colore dominante dell'architettura del tempo, non solo per le sue qualità fisiche ma anche per le intrinseche valenze simboliche. Oltre ad evidenziare meglio di ogni altro, le luci e le ombre delle figure geometriche dei volumi architettonici, il bianco si ricollega all'idea di asetticità, pulizia ed igiene che connota la casa positivista e la libera dal superfluo e dalla decorazione borghese. Rappresenta il passaggio dal mondo antico a quello nuovo, il mondo dell'uomo moderno dominato dalla scienza che rinnega i colori derivanti dalla soggettività, è il simbolo di un'uguaglianza tra tutte le cose e tra tutti gli individui della società. All'interno del movimento moderno accanto alla maggioranza degli architetti, che prediligono la monocromia dei volumi volta all'esaltazione degli stessi, si evidenziano percorsi differenti volti a rendere più evidente la composizione dell'architettura attraverso il colore.



Fig. 4 - Hotel particulier, di Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren, 1923-1924; Café di Uni di J.J.P. Oud del 1925-1930 a Rotterdam; le case a schiera di B. Taut nel quartiere Onkel Tom Hutte, del 1926-1931 a Berlino.

L'architettura neoplasticista, come si evidenzia nel XV punto del manifesto scritto da Theo van Doesburg nel 1925, pone il colore come un elemento fondamentale dell'architettura stessa regolandone l'utilizzo: l'astrazione della forma in piani e la semplificazione dell'architettura nelle sue forme essenziali avviene attraverso l'uso di colori primari con l'aggiunta del bianco, del nero e del grigio. Una policromia diversa da quella dell'art Nouveau, dove il colore ebbe un ruolo puramente decorativo e ornamentale. Ne sono dimostrazione oltre a casa Schroder di Gerrit Rietveld del 1924, soprattutto le opere di Jacobus J.P. Oud, tra cui possiamo ricordare il Cafè di Uni del 1930 a Rotterdam. Bruno Taut, esponente dell'espressionismo e del razionalismo, nel 1926, identifica il colore come l'unico strumento naturale per la definizione dello spazio e lo annovera insieme al legno, il cemento armato e la pietra come mezzo d'espressione dell'architettura [6]. Utilizza nelle sue opere i colori primari e i colori pastello come elemento di pianificazione, per suddividere l'architettura nelle sue parti costruttive e sottolinearne i volumi; ne sono esempio il trattamento cromatico studiato per i quartieri di edilizia economica della Hufeisensiedlung a Berlino Britz e della Onkel Tom Siedlung a Berlino Zehlendorf o quello per la casa proletaria progettata per il Weissenhof del 1927. Nel primo caso il colore viene utilizzato per definire ogni singola unità abitativa o per scomporre il serramento nelle sue parti definendone sia il ruolo specifico e sia nell'insieme, nel secondo caso il colore, diverso per ogni facciata, sottolinea i piani e i volumi dell'edificio. Sono molte le sperimentazioni nell'ambito del colore tese a superare la monocromia del bianco. Negli Stati Uniti, ad esempio, uno dei massimi esponenti dell'architettura industriale Eero Saarinen, pur riferendosi nelle forme al razionalismo di Mies van der Rohe nelle sue opere, contamina lo stile internazionale con un espressionismo personale derivato dalle sue basi culturali; l'utilizzo di porcellane e polveri colorate nei rivestimenti degli edifici nei campus della General Motors e dell'IBM, caratterizzano e valorizzano i volumi funzionali dell'architettura industriale, che saranno fonte d'ispirazione per la realizzazione qualche anno più tardi del complesso industriale Olivetti di Eduardo Vittoria a San Bernardo d'Ivrea[7].

3. Eduardo Vittoria

Eduardo Vittoria ha attraversato la storia della cultura del progetto italiana, architettonica urbanistica e del design, dal dopoguerra in avanti, assumendo un ruolo di primo piano grazie al carattere innovativo dei suoi edifici. E' una figura particolare e complessa, schiva alla categorizzazione in un determinato gruppo architettonico e profondamente autocritico, caratteri che si rispecchiano completamente nelle sue opere. Il criticismo nei confronti della cultura contemporanea italiana, volubile alle mode stilistiche del momento, gli permette, nonostante sia membro dell'APAIO e cresciuto progettualmente nell'ambiente romano del dopoguerra, di mantenere una posizione distinta da qualunque moda o gruppo; non rinnega infatti la lezione dei maestri funzionalisti, critica apertamente l'utilizzo di forme "strane" derivate da una mera intuizione artistica, dichiarandosi neo-razionalista. Il suo intento è quello di sviluppare nuove linee evolutive per l'architettura contemporanea partendo dall'eredità del movimento moderno contaminandola con la propria tradizione culturale partenopea [8]. Grazie alla capacità d'integrare all'interno dei suoi progetti una continua ricerca tecnologica, indispensabile per un'impresa fondata

sull'innovazione e con continue necessità di flessibilità e trasformabilità per le proprie sedi produttive, e grazie alla capacità di comprensione dell'ambiente, Vittoria è forse l'autore che meglio ha dato forma e realizzazione alla visione di Adriano anche dopo la morte dell'imprenditore. Il primo loro incontro risale al 1950 grazie a Ludovico Quaroni, che già collabora da tempo con Olivetti. Vittoria si è da poco laureato, nel 1947 a Napoli con Luigi Piccinato con la prima tesi in urbanistica della facoltà; svolge il suo apprendistato nello studio di Luigi Cosenza, dove si occupa come collaboratore, di progetti per l'edilizia residenziale popolare e di edifici pubblici. In breve tempo il suo interesse si spinge verso il settore delle costruzioni industriali, che essendo parte integrante della vita e dell'ambiente moderno è meritevole di decoro, ritmo e proporzione [9]. Adriano gli propone di trasferirsi ad Ivrea e di aggregarsi all'ufficio tecnico della società, da cui dipendeva il coordinamento e la direzione delle iniziative di sviluppo industriale e architettonico; inoltre gli affida la realizzazione del centro ricerche e studi, edificio specchio dell'immagine aziendale nel mondo, poiché luogo della realizzazione di tutti i nuovi prodotti Olivetti. Il "Centro studi ed esperienze" del 1952, o "l'edificio blu" termine con cui gli abitanti d'Ivrea identificano la costruzione, è la sua prima realizzazione per la società; è un'opera di rottura all'interno delle architetture razionaliste d'Ivrea, grazie alla sperimentazione di colore e forma, ed esprime la sua personale poetica architettonica fatta di ricerca continua e rifiuto degli schemi precostituiti. L'utilizzo del colore all'interno dell'opera progettuale di Vittoria, soprattutto nel periodo d'Ivrea, non è mai un gesto artistico o casuale, e nonostante non ci siano commenti da parte dell'autore, è possibile classificarlo in tre grandi temi, non cronologicamente consecutivi. Il primo gruppo di opere presentate ha come tema principale l'uso del colore connesso ai materiali da costruzione utilizzati, geograficamente e culturalmente tradizionali, il secondo raggruppa le opere che, ispirandosi all'architettura neoplasticista, dichiarano attraverso il colore le parti costruttive dell'architettura, e infine il terzo gruppo, che pone il colore come elemento di identificazione funzionale.

3.1. Il colore e la tradizione

I progetti rappresentativi di questo gruppo sono i primi realizzati nel periodo di Ivrea. Contemporaneamente allo studio e alla progettazione del Centro esperienze e studi per la società Olivetti, il cui incarico è del 1951, Vittoria si occupa di alcuni progetti residenziali e della realizzazione di un centro comunitario. Gli edifici, nonostante mostrino un'articolazione spaziale innovativa nel panorama architettonico eporediese, sono caratterizzati dall'uso del colore legato agli stessi materiali da costruzione utilizzati e alla cultura partenopea del progettista.

Il centro di comunità a Palazzo canavese, del 1951, realizzato con il sostegno della fabbrica su un terreno donato alla città da un ex dipendente, è un edificio moderno all'interno di un borgo rurale. L'edificio si sviluppa su due piani intorno ad una corte pentagonale aperta verso la piazza del paese. Un leggero portico praticabile, sorretto da tubi in ferro, ne delimita il limite esterno, raccordando le due facciate. Lo spazio aperto della corte, utilizzabile per riunioni all'aperto, introduce a destra la grande sala riunioni di forma poligonale e a sinistra gli spazi adibiti alla biblioteca, ambulatorio e sala ricreativa, collocati in un volume ad elle. L'edificio, che nella composizione dei volumi richiama il movimento organico, è intonato di bianco, i rivestimenti interni

dei pavimenti sono in cotto e la struttura portante in legno, inserendosi, senza troppo distacco cromatico, all'interno della piccola comunità rurale.



Fig. 5 – Il centro di comunità di Palazzo canavese. L'immagine d'epoca a sinistra presenta la colorazione originaria; nell'immagine odierna a destra, la soletta tra le finestre rivestita di mosaico bianco, segno stilistico dell'autore.



Fig. 6 – Due progetti residenziali: villa Gassino con lo sporto di gronda tinte di giallo paglia; vista su villa Monterevel.

Sempre del 1951 è la Villa Gassino, realizzata per un dirigente della fabbrica, sulla collina di monte Navale. Lo schema planimetrico è semplice e richiama le ville a Los Angeles di Richard Neutra; un volume ad esse sviluppato intorno ad una corte aperta sul paesaggio, che sembra sorgere spontaneamente sulla cima della collina.

La villa è costruita in mattoni faccia a vista rosso scuro; i controtelai delle finestre sono in ferro e verniciati in nero, gli infissi sono in rovere color naturale, i davanzali in mattoni smaltati color bruno e il pavimento della terrazza è in cotto chiaro con tozzetti di riggiole di Vietri e marmi colorati. Un unico accenno di colore applicato è il giallo paglia che enfatizza l'oggetto della soletta superiore a contrasto con il rosso scuro del mattone. I colori dei materiali da costruzione e di rivestimento tipici della tradizione del luogo e del progettista valorizzano i volumi e i piani dell'edificio come

accade per la villa Monte Revel, realizzata nel 1955, per la sorella di Adriano. L'edificio, differente dal precedente nella composizione planimetrica, è formato da un'ala lineare e una casa a patio così da garantire una diversa visuale panoramica ad ogni ambiente interno. La villa è in mattoni faccia a vista rosa, composti da argille bianche e rosse, tipici della cultura napoletana; i controtelai delle logge e delle finestre sono in lamiera piegata e verniciati bianchi, gli infissi Griesser in legno Douglas colore naturale, il tetto in lavagna con giunti bianchi, zoccolo e cornici dell'abitazione rivestiti con intonaco Fulget grigio-azzurro. Il patio, pavimentato come la terrazza della villa precedente, intorno al quale si raccolgono gli ambienti di soggiorno, è il motivo centrale della composizione e costituisce una riposante zona di verde interno.



Fig. 7 – Palette cromatiche delle riggole ed esempi di decori tradizionali vietresi. I colori dominanti sono i blu, i gialli e i verdi.



Fig. 8 – In ordine: il cotto con tozzetti colorati di marmi e riggole pennellate del patio interno, le riggole con disegno a rete tradizionale monocromo blu della cucina, le riggole utilizzate per le logge delle camere.

Il colore esprime tutti i valori della mediterraneità dell'autore nei rivestimenti interni: le pavimentazioni delle piccole logge delle camere, cucina, bagni e camini sono di riggole di Vietri, utilizzate nei colori, dimensioni e nei motivi tradizionali. Le maioliche sono di fattura artigianale, dipinte a mano con la tecnica del pennellato, le gamme cromatiche prevalenti solo il blu del mare, il giallo del sole e i verdi e rossi tipici della vegetazione mediterranea. Rivestimenti ceramici, che anche se di forme e con caratteristiche diverse, diventeranno un segno distintivo dell'architettura di Vittoria.

3.2. Il colore come scomposizione dell'architettura

In questo gruppo sono raccolti gli edifici più rappresentativi dell'opera progettuale dell'architetto: sono edifici innovativi sia sotto il punto di vista costruttivo sia compositivo.

Il Centro studi ed esperienze (1952) realizzato per volere di Adriano, rompe lo schema razionalista delle costruzioni realizzate fino a quel momento introducendo un'articolazione spaziale di tipo organico; si sviluppa con una pianta a quattro bracci asimmetrici disposti a croce che si allungano nel paesaggio circostante. All'esterno l'edificio è interamente rivestito da una molteplicità di materiali, con un notevole effetto cromatico. I tamponamenti esterni in piastrelle di klinker smaltato lucido in tre tonalità di blu contrasta con la maglia strutturale, travi e pilastri, all'epoca rivestita in graniglia bianca. Gli infissi di ghisa sono dipinti di rosso come anche i corrimani delle terrazze dei piani superiori; i telai in ferro, che richiamano le linee nere dei quadri di Mondrian, corrono sulle superfici dei tamponamenti separandone le parti; i tamponamenti sotto finestra sono rivestiti con piccole tessere di ceramica martellata bianca come anche i cornicioni.



Fig. 8 – Copertina di Comunità del 1959 in cui viene presentata l'opera; scansione modulare della struttura e trattamento cromatico delle superfici; klinker di rivestimento, smaltato e dipinto a mano con tonalità differenti di blu.

L'uso del colore, ispirato alla poetica neoplasticista, rende leggibile all'esterno il metodo costruttivo e la sua regolarità, che diventa elemento qualificante dell'architettura, e sottolinea la scomposizione dell'architettura in piani; il materiale nobile utilizzato, la ceramica dipinta a mano, il colore prezioso e non consueto, qualificano l'edificio industriale, distaccandolo dal contesto delle fabbriche esistenti di Figini e Pollini. Vittoria ricorda così in un'intervista la scelta del colore per l'edificio: “sì, ho portato un po' di Vietri ad Ivrea (...) dissi a Olivetti che intendevo fare delle “tompagnature” rivestite in mattoni, ma non quelli rossi tipo vecchia fabbrica, anche se più raffinati perché smaltati. Egli allora mi chiese di che colore li avrei fatti, ed io bluffando

risposi: “secondo me i colori sono due: il rosso come richiamo alla vecchia fabbrica, oppure un colore completamente diverso che si sposa bene con il verde della retrostante collina di Montenavale e della zona a prato antistante l’edificio, che potrebbe essere il blu”. Facemmo così due campionature e quando Olivetti mi chiese ancora una volta quale colore avrei scelto, dissi senza esitazione il blu, poiché detesto tutto quanto richiama il vecchio”[10].



Fig. 9 – Foto storiche del campus Olivetti di San Bernardo, dopo l’abbandono dell’area da parte dell’industria gli edifici sono stati partizionati e pochi mantengono le caratteristiche originali. Una vista d’insieme con l’edificio giallo dell’infermeria e la OMO in primo piano; a destra: il corpo uffici e quello dell’officina della OMO; in basso: l’attrezzaggio.

Anche l’edificio produttivo OMO è caratterizzato dall’uso di colori, in questo caso neutri, che associati ad ogni componente costruttivo scompongono l’architettura. Evidenziando le parti, il colore valorizza il sistema modulare utilizzato per la costruzione che ne rese possibile la realizzazione in soli otto mesi. Le strutture sono blu per i pilastri, azzurro per le travature principali e in avorio quelle secondarie. All’esterno la struttura, che scandisce le facciate e sostiene le finestre verniciate in doppia tonalità grigio e azzurra suddividendo la parte fissa da quella mobile, è verniciata di blu. All’esterno il corpo degli uffici, si differenzia da quello dell’officina per la diversa modulazione della struttura e per le chiusure perimetrali di colore differente, bianche invece che grigie.

Più vivace è invece la gamma di colori utilizzata per l’attrezzaggio. I prospetti sono tripartiti orizzontalmente da due fasce colorate e dalla fascia trasparente delle finestre che concorrono alla scansione verticale della facciata. La fascia superiore è suddivisa ulteriormente in bianchi pannelli quadrati mentre quella inferiore sotto davanzale è a lastra unica di color rosso fuoco. Il colore acceso dei pannelli contrasta i tendaggi giallo ocra, che proteggono i serramenti sempre bicromi azzurri e grigi. Cambiano le

gamme cromatiche utilizzate, ma la funzione del colore rimane invariata: permette di qualificare l'architettura attraverso la valorizzazione del suo sistema costruttivo. Di questo gruppo fa parte anche l'infermeria del comprensorio industriale. L'edificio però, pur essendo caratterizzato come i precedenti dall'uso della scomposizione dell'architettura attraverso il colore, ne mostra una nuova funzione, come vedremo nel successivo paragrafo.

3.3. Il colore come funzione

L'infermeria è un piccolo edificio a pianta quadrata con una leggera rientranza sugli spigoli e si sviluppa su due piani: il piano terra ospita il pronto soccorso e sale visita e il piano superiore, i controlli audiometrici e box di fisioterapia. Le facciate, sollevate da terra grazie ad uno zoccolo rientrante rivestito di tessere ceramiche bianche, sono suddivise in rettangoli dalla struttura portante formata da montanti e traverse in ferro. I pannelli sotto davanzale e degli spigoli dell'edificio sono interamente realizzati in klinker giallo acceso a contrasto con la struttura portante tinteggiata di blu, mentre i telai delle finestre, sono dipinti di grigio chiaro. Il cromatismo dell'edificio ne evidenzia le parti costruttive, ma il colore utilizzato per il rivestimento, stacca all'interno del campus di san Bernardo da quello degli altri edifici industriali, e rende il padiglione immediatamente riconoscibile. Lo scopo è consentirne una rapida fruizione, esplicitandone la funzione come avviene nella Centrale termica di Ivrea del 1956.



Fig. 9 –Foto d'epoca dell'infermeria del Campus di San Bernardo d'Ivrea in cui si nota la differenza tra la struttura portante dipinta di blu e la scansione delle finestre in grigio e azzurro; una fotografia di oggi dopo il restauro.

In questi anni Vittoria ha da poco terminato il Centro Studi, e contemporaneamente sta realizzando il progetto per la OMO a San Bernardo e le Officine H, copertura del cortile della ICO centrale, a Ivrea. Il progetto della centrale termica, se pur marginale rispetto ad altri edifici, risulta essere un'occasione per affinare il suo stile personale distaccato dai formalismi del funzionalismo, basato sull'utilizzo del colore, sulla contrapposizione tra parti murarie e vetrate leggere e sulla reiterazione di moduli semplici e di veloce realizzazione. Vincolato da tempi ristretti, definisce un edificio composto da 3 blocchi disposti a c intorno ad un patio verde. Ogni blocco a campata unica viene studiato in modo razionale basandosi sulle volumetrie delle macchine da collocarvi all'interno. Come è reso evidente dal modello di progetto ad ogni volume, contenente un determinato tipo di macchina, è abbinato un colore primario: il blu per la sala delle turbine, il giallo per la sala dei compressori e il rosso per le caldaie. Il colore anche in questo caso esplicita all'esterno le funzioni interne, differenziandole.

L'edificio sarà poi realizzato rivestendone i volumi con klinker smaltati dipinti a mano di soli due colori, il rosso e il blu che richiamano ironicamente i colori degli impianti idraulici, come dichiararne la funzione.

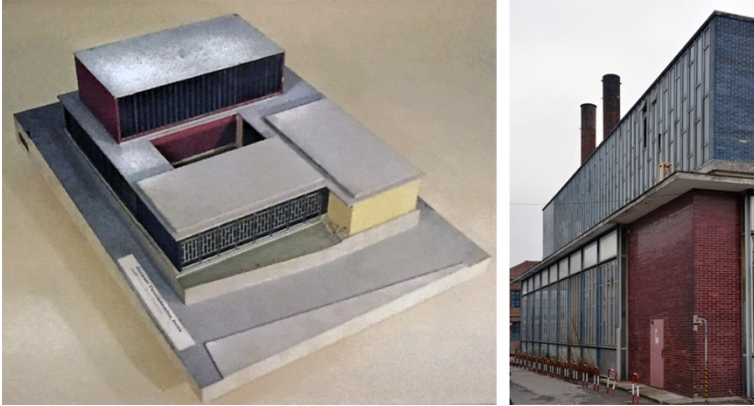


Fig. 10 – Modellino del progetto della centrale termica d'Ivrea, con i tre volumi caratterizzati da tre colori diversi; la centrale termica oggi.

4. Conclusioni

Eduardo Vittoria e in particolare l'edificio blu del Centro esperienze e studi, aprirà una nuova via all'interno del funzionalismo olivettiano. L'innovazione e la ricerca dell'autore e dell'azienda si concretizzano sia nella forma dell'edificio sia nel colore che si distacca dalla vecchia immagine di fabbrica e dai successivi volumi bianchi degli ampliamenti realizzati da L.Figini e G.Pollini. Il colore esalta il sistema costruttivo che insieme al materiale di rivestimento diventa elemento qualificante dell'architettura. L'utilizzo del colore, ispirato alla poetica neoplastica, ed evidente anche nelle realizzazioni successive della Centrale Termica, con i suoi parallelepipedi in klinker rossi, gialli e blu e del complesso industriale di San Bernardo, scardina la monocromia degli edifici funzionalisti, indicando così possibili innovazioni agli architetti operanti per l'azienda, come conferma il successivo cromatismo delle torri dei servizi della nuova Ico del 1955 e la facciata della falegnameria di Ottavio Cascio che raccoglierà l'eredità progettuale di Vittoria all'interno del campus di San Bernardo.

Bibliografia

- [1] D. Boltri, G. Maggia, E. Papa, P.P. Viadari, *Architetture olivettiane a Ivrea*, Gangemi editore, Roma, 1998.
- [2] B. Caizzi, Camillo e Adriano Olivetti, Utet, Torino, 1962.
- [3] M. De Giorgi, "Un muro di 60, 200, 400 metri, in vetro", in *Rassegna*, n.24, p. 40, 1985.
- [4] A. Olivetti, *Città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Milano, 1959.
- [5] L. Figini, G. P., 1936. "Descrizione tecnica", in *Casabella*, XIV, 101, pp.6-11, 1936.
- [6] B. Taut, *Bauen. Der neue Wohnbau*, Berlino, 1927.
- [7] E. Vittoria, "L'invenzione di una fabbrica", in *Città Aperta*, n.1, 1957.
- [8] R. Musatti, *Centro studi della Olivetti ad Ivrea*, in *L'architettura cronache e storia*, I, n.4, pp. 486-495, 1955.
- [9] F. Tentori, *Profili di architetti: Eduardo Vittoria*, in *Comunità*, 69, 1959.
- [10] R. Astarita, *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, FrancoAngeli editore, p.114, 2000.