

Un mondo a colori

Dai Piani del Colore al progetto della memoria

Mauro Andrea Di Salvo

Di Piani del Colore si fa oggi un gran parlare. Talora a sproposito. Ma le amministrazioni locali più attente ai problemi della qualità ambientale e alla valorizzazione dei beni da loro amministrati cominciano a intuirne l'importanza strategica. Anche nei Comuni più piccoli inizia a farsi strada l'idea che la gestione matura delle risorse disponibili, attraverso la promozione e l'adozione di un corretto Piano del Colore, non è un lusso o una onerosa necessità: ma, al contrario, un modo intelligente e relativamente economico per creare opportunità di lavoro e di qualificazione del territorio, con importanti ricadute sociali ed economiche.

Cerchiamo dunque di capire di cosa si tratta, sia pure a larghi tratti.

I Piani del Colore fanno parte di quegli strumenti urbanistici particolareggiati cui le amministrazioni possono ricorrere per disciplinare e normare gli interventi sul territorio; in particolare, per quanto attiene alle finiture delle superfici esterne delle architetture (colori e, naturalmente, materiali).

Fin qui, l'accademia. Ma nella realtà? Quali sono gli strumenti, le tecniche, le strategie operative attraverso cui questi Piani possono contribuire a "mettere ordine" nel caos di paesaggi urbani violentati e degradati sin dentro il loro cuore più antico? Può essere individuata una filosofia di intervento o, più ancora, di "lettura" della realtà, che possa garantire della correttezza del Piano e non lo risolva piuttosto in uno strumento vessatorio e pericolosissimo?

L'esperienza italiana dei Piani del Colore è, purtroppo, alquanto recente: un'esperienza adolescente. Se ne può fissare la data di nascita nel 1979, quando il Comune di Torino (e più esattamente l'Assessorato all'Arredo Urbano) decide di trasformare la ricerca per una tesi di laurea in architettura in una ricerca finalizzata alla redazione del Piano del Colore della città, affidandone il coordinamento proprio al prof. G. Brino, relatore della tesi.

Il Piano di Torino, oltre ad essere il primo, è anche uno dei più significativi: sia per le dimensioni e la complessità dei problemi che è stato chiamato a risolvere, sia per l'evoluzione subita nel corso degli anni, attraverso una vicenda complessa che ha reso necessaria la revisione di certi assunti iniziali e la ricerca di una nuova "flessibilità".

Altri Piani sono stati elaborati in seguito: qui faremo cenno solo ad alcuni di essi per tratteggiarne brevemente caratteri e impostazione, senza illuderci di potere esaurire in queste poche pagine la complessità delle singole esperienze. A fare di Torino, della "grigia" Torino, la prima città con un Piano del Colore, contribuisce anche il concorso, almeno all'inizio, di una serie di circostanze fortunate: in particolare, l'assenza di una qualsiasi normativa di riferimento all'approvazione delle varianti al P.R.G. del '59 (soprattutto gli articoli 31 bis e 31 ter) con le quali gli interventi di coloritura esterna venivano qualificati come opere di manutenzione straordinaria soggette a concessione. Creatasi la "domanda" di linee guida, la riscoperta delle puntigliose prescrizioni cromatiche ottocentesche, avvenuta nel corso della tesi di laurea di G. Tagliasacchi e R. Zanetta su "I colori di Torino", ha fornito l'occasione per una concreta

sperimentazione "sul campo". Con risultati clamorosi: ad esempio, che la città storica era colorata. Altro che Torino città grigia, altro che conformismo cromatico. La "riscoperta" delle mappe cromatiche della città (comprehensive delle ricette di tinte alla calce) elaborate nel secolo scorso dal locale Consiglio degli Edili, e mai applicate nella loro interezza, ha fornito l'occasione per una prima definizione del problema storico-critico connesso all'individuazione dei colori "originari" di Torino. La scelta iniziale di privilegiare una documentazione archivistica di matrice neoclassica come base documentale, e di estenderne gli esiti anche al corpo della città barocca, ha tuttavia suscitato critiche vivaci. L'esperienza di migliaia di cantieri di restauro e ricoloritura controllati direttamente dall'amministrazione comunale (ciò che dà la misura del successo burocratico-amministrativo del Piano) ha consentito di verificare e mettere a punto nel tempo criteri e norme, superando anche l'eccessiva rigidità del riferimento archivistico iniziale. Ai colori discreti della prima metà dell'ottocento, in voga dopo la dominazione francese, si sono così aggiunti quelli della Torino barocca, come lo sfuggente "color zucca rossa tagliata di fresco", mentre anche la visione dell'ambiente urbano si modificava, superando definitivamente l'atrofia anodina di una "patina" ormai introiettata culturalmente. Se ne comprendevano meglio i limiti dell'interpretazione accademica, che veniva fatta dialogare con le dinamiche di mercato e con gli esiti delle ricerche legate all'elaborazione progressiva di una "armonia ambientale" rivelatasi mutevole nel tempo, se pure sempre simile a se stessa. Esempio: un edificio tinteggiato in origine con un colore chiaro perché prospiciente su una via angusta e poco luminosa deve essere necessariamente lasciato dello stesso colore nel caso l'eliminazione di brani di tessuto adiacente abbia trasformato la via in una piazza, con un colore medio più scuro? Oppure: quali materiali possono essere utilizzati al posto delle calce tradizionali e delle unte a base di terre, relativamente delicate in ambiente urbano e di non facile applicazione? Come è evidente, la redazione di un Piano come quello che poi, dal 1985, si è concretizzato nel Progetto Colore di G. Tagliasacchi e R. Zanetta per la città di Torino, presume una riflessione complessa e difficile, mai scontata nei risultati. Il problema operativo posto dal Piano per Torino discendeva dall'obiettivo di sistematizzare e sottoporre a controllo gli interventi di coloritura, stabilendo norme e procedure efficienti. Dalle indicazioni di archivio si è passati alla individuazione sperimentale della tavolozza dei colori che poi, con il procedere dell'esperienza, ha subito continui "aggiustamenti" sulla base anche delle indicazioni di cantiere. Rilevati preesistenze e abbinamenti cromatici ricorrenti, anche in relazione ai partiti architettonici di facciata, individuati materiali e tecniche compatibili con la tradizione e la realtà tecnologico-produttiva locale, si è tentato di elaborare e rendere disponibili tutti quegli strumenti, tradizionali e informatizzati, considerati necessari per mettere in grado i privati di ottenere i risultati previsti dal Piano: cartelle colore (determinate in laboratorio e codificate con più sistemi), cantieri pilota rivolti soprattutto alle maestranze, muro campione per la riproduzione della cartella colori, copie della stessa su cartone per i vari operatori, mappe e profili cromatici a varie scale (1:2000 1:200) di vie e piazze, spolveri 1:1 di decorazioni e trompe -l'oeil, consulenze scientifiche e formazione dei tecnici comunali per garantire continuità all'esperienza. È stato instaurato un rapporto

proficuo con le case produttrici di tinte, soprattutto con la Sikkens, cui è stato chiesto di identificare formulazioni di calci addivate con resina, più resistenti delle calci tradizionali in ambiente urbano.

Tutto questo lavoro ha portato anche alla istituzione, nel 1982, di una "Scuola di restauro urbano" diretta da G. Brino per il "recupero" di tecniche e materiali tradizionali e al varo, nel 1989, della L.R. 20 che impone ai Comuni piemontesi di dotarsi di Piani del Colore.

Il Piano di Terracina, di P. Baldi, M. Cordaro, P. e L. Mora, dell'I.C.R. (con la collaborazione di P. Falovo e M. Marzullo), è del 1986. Le differenze con il Piano di Torino sono sostanziali. L'impostazione teorica del Piano, finanziato con i fondi previsti dalla L.32 (10.07.78) della Regione Lazio, privilegia il recupero della "facies" originale dei singoli edifici, nel tentativo di ricostruire l'immagine complessiva della città attraverso la lettura "in filigrana" delle sue trasformazioni. In quest'ottica viene sperimentata la trasposizione a scala urbanistica ed edilizia dell'esperienza tecnico-scientifica e metodologica del restauro monumentale. Ma la ricostruzione delle "storie cromatiche" degli edifici attraverso le indagini storiche e iconografiche, il rilievo diretto comprensivo di analisi quantitative (come stratigrafie e indagini di laboratorio), l'indagine sui caratteri tipo-morfologici, non implica automaticamente l'imposizione del colore originario. La riflessione sul problema più generale della riqualificazione del centro storico si riflette ad esempio nelle prescrizioni di piano per i manti di copertura o per l'arredo urbano, e nella considerazione degli intonaci e delle coloriture come "superfici di sacrificio", sostituibili se degradate. Vengono inoltre introdotti una serie di meccanismi correttivi: fra questi la cosiddetta "centratura cromatica", consistente in un "adattamento" della cromia originale a condizioni ambientali modificate per trasformazioni che abbiano comunque determinato contesti relativamente omogenei. In ambiti fortemente modificati, invece, o quando non sia affatto possibile risalire al colore originario, vengono previste coloriture minerali sulla base di una cartella colori che tenga conto dei materiali locali tradizionali. Analoghe indicazioni vengono fornite per l'edilizia contemporanea, che viene riorganizzata cromaticamente "in linea" con le prescrizioni per l'edilizia storica. Si consiglia infine una sorta di "sordina" o attenuazione cromatica per i toni che pregiudichino la leggibilità dell'ambiente storico, e l'introduzione di "artifici cromatici" (come quinte di verde) per i casi, diciamo così, "disperati". Il Piano è articolato su tre livelli di elaborazione grafica e analitica di complessità crescente, per consentire una comprensione "in spessore" delle problematiche specifiche del colore degli edifici in ambiente urbano, in relazione anche alla morfologia e alla sintassi architettonica delle facciate e alla rete delle loro relazioni reciproche. L'indirizzo programmatico del Piano distingue gli interventi sulla "città storica" in due categorie: il cosiddetto "restauro primario", dove si concentrano gli incentivi pubblici, che coinvolge le superfici esterne dell'architettura intese come parte integrante dello spazio "pubblico" della città -; e il cosiddetto "restauro secondario" che, schematizzando un po', attiene invece agli interni degli immobili. L'efficacia del Piano viene assicurata da una normativa tecnica che integra o sostituisce quella degli strumenti urbanistici vigenti, mirando peraltro allo snellimento delle procedure burocratiche e amministrative. Vengono istituiti un "archivio dei materiali", costituito da

campioni di intonaci colorati, materiali lapidei, ecc. utilizzabili per confronti in cantiere, e una "Commissione per il colore del paesaggio urbano", chiamata a esprimere parere cogente sulle richieste di autorizzazione di sua competenza, ma anche a garantire semplicità e velocità di istruzione delle pratiche, e assistenza agli operatori.

Il Piano di Senigallia, di P. Mazzotti (1986), si situa concettualmente all'opposto. Vengono mutate le categorie percentuali e quantitative care alla formulazione degli strumenti urbanistici tradizionali: solo che non si parla di abitanti, vani o alloggi, ma di gamme di colori, anzi di vere e proprie "categorie cromatiche". Il Piano del Colore, che fa parte di un più vasto Piano per l'Arredo Urbano, si dimostra sostanzialmente svincolato da preoccupazioni e istanze riconducibili ai temi cari al restauro urbano e alla considerazione della complessa stratigrafia della città, della sua storia. Obiettivo fondamentale del Piano è quello di porre ordine fra i differenti materiali linguistici (uno dei quali è il colore) disponibili per il progetto della città la quale, del resto, viene considerata in certo modo un organismo unico, composto di parti da armonizzare reciprocamente. Per questo motivo il colore della città va "progettato": la normativa privilegia un approccio "plastico" alla definizione cromatica degli edifici, che tenga conto dei rapporti spaziali e dimensionali oltre che degli accostamenti reciproci, della temperatura di colore, delle prevalenze. E visto che il centro di Senigallia è costituito in buona parte (circa un terzo) da paramenti murari a vista, la cartella colori ne risulta influenzata, derivandone al tempo stesso una variabilità tonale piuttosto ampia, data la difficoltà di intervenire per analogia su superfici a intonaco delle quali non sia possibile ricostruire una storia cromatica attendibile. La normativa tecnica di attuazione non ha, in generale, carattere prescrittivo; concepita come una sorta di "guida al recupero delle facciate", contiene piuttosto "suggerimenti" in ordine a materiali, tecniche e accostamenti fra i colori che consentono una discreta libertà progettuale all'interno dei registri cromatici prefissati. I fattori di scelta per le coloriture sono in questo modo legati fondamentalmente alla dimensione e al disegno dei prospetti e all'ambito spaziale di pertinenza (piazza, strada di data ampiezza). Anche in questo caso la normativa integra e sostituisce, sotto forma di prescrizione speciale, quanto precedentemente stabilito in sede di strumenti urbanistici. A vigilare sulla loro corretta applicazione viene chiamato, a integrazione della Commissione edilizia, un architetto "esperto in materia di ambiente urbano". L'Assessorato, del resto, ha facoltà di decidere controlli anche su interventi soggetti ad autorizzazione semplice. Una legge regionale del 1989 dovrebbe garantire il finanziamento di molti di questi interventi, ma la diffusa parcellizzazione della proprietà ostacola l'accesso ai fondi. Il Piano comprende le norme tecniche, le tavole di progetto (che evidenziano le cinque "zone cromatiche" in cui viene suddivisa la città) con le tavole dei colori e degli accostamenti e i suggerimenti sulle tecniche di applicazione, le prescrizioni speciali per edifici vincolati o "di bordo", una documentazione fotografica di paramenti laterizi.

Il recente Piano del Colore di Verbania, di E Bianchetti, riferito ai centri di Suna, Pallanza e Intra sul Lago Maggiore, muove dalla volontà di evitare la devastante banalizzazione cromatica e materica di molti recuperi nei centri storici, ricercando un "aspetto cromatico originario". Questo viene

sostanzialmente identificato con la facies dell'impianto ottocentesco, in buona parte ancora rilevabile e verificabile anche sulla base di documentazioni fotografiche della metà del secolo scorso. La ricerca iniziale ha implicato il rilievo diretto delle preesistenze cromatiche e dei materiali utilizzati in facciata, oltre che delle loro relazioni reciproche e con il disegno dei fronti, in parallelo a una approfondita analisi d'archivio. L'attenzione posta al recupero dei materiali e delle tecniche di applicazione tradizionali non preclude l'uso accorto di nuovi materiali compatibili con il carattere dei luoghi e dei manufatti. La fase di rilievo si è servita di una scheda informatizzata elaborata appositamente, che contiene una serie di informazioni rielaborabili per letture "incrociate": colore dell'edificio, sua distribuzione, qualità e originalità della tinta, eventuale presenza in facciata di materiali moderni, cornici, stucchi, affreschi decori, litoidi o laterizi lasciati a vista. Il rilievo cromatico, effettuato con il metodo NCS, non coinvolge necessariamente i laboratori specializzati per le analisi stratigrafiche e di laboratorio, ma è correlato a una serie di informazioni su elementi di facciata, decori, materiali, ecc., di grande utilità per il tecnico comunale incaricato di un controllo su un edificio in corso di ritinteggiatura. La ricerca d'archivio ha prodotto una notevole quantità di documentazione relativa a capitoli, progetti e descrizioni di lavori eseguiti a Verbania. L'analisi incrociata dei dati, graficizzata su apposita cartografia colorata con pitture e/o tinte murali, è la base del progetto. Vengono individuate otto categorie di edifici, ognuno caratterizzato da una specifica scheda di rilievo, e sono censiti sia gli accostamenti cromatici che la ricorrenza delle coloriture, ovvero i colori più ricorrenti su base statistica, sia in generale che nei vari elementi di facciata individuati dalla scheda informatizzata. Un'altra tavola riporta le indicazioni relative ai colori di serramenti ed elementi metallici. Vengono inoltre identificati e puntualizzati le anomalie tecnologiche e gli errori di progetto responsabili di fenomeni di degrado. Il progetto del Piano del Colore di Verbania consiste sostanzialmente in una cartella di 40 colori classificati con il sistema NCS, secondo i valori di saturazione, tonalità e luminosità. L'obiettivo del Piano è di ripristinare (o riprogettare) una "continuità cromatica" riconosciuta come caratteristica del centro urbano, reintroducendo i colori "originali" documentabili e "coordinando" gli altri sulla scorta di tipologie e accostamenti "probanti" (esemplificati dal Piano per fondi, zoccolature, basamenti e rilievi), al fine di valorizzare il "colorito" urbano e la sua peculiare dignità di luogo. L'uso delle scale colorimetriche NCS facilita le interpolazioni cromatiche sia in senso "verticale" (fra colori della stessa nuance) che "orizzontale" (fra colori della stessa tonalità) o diagonale, migliorando, insieme alla duttilità degli interventi di tinteggiatura, il coordinamento e il controllo degli stessi. I colori degli elementi di completamento e di definizione delle bucatre e degli aggetti (serramenti e oscuramenti di finestre, porte, ferri) vengono utilizzati anche "per riflessione" o "adiacenza" (ripetendoli su edifici vicini), contribuendo in questo modo alla determinazione di una "immagine ambientale" unitaria. In linea generale, edifici semplici vengono trattati come tendenzialmente monocromi, edifici complessi come policromi, superando con ciò le limitazioni legate alle particellazioni proprietarie. Il Piano comprende indicazioni per gli edifici di particolare interesse architettonico e per quelli di recente edificazione situati in centro storico. È anche ammessa una possibilità di "deroga" alle

indicazioni del Piano del Colore in funzione di esigenze architettoniche o di inserimento ambientale. In questo caso, si fa obbligo di presentazione alla Commissione Edilizia di un progetto di colorazione, corredato di documentazione fotografica che coinvolge anche gli edifici limitrofi. Il Piano comprende infine la rappresentazione schematica, in scala 1:500, dei colori dei fronti sul lago, ritenuti di interesse strategico per la qualificazione del sito. La rappresentazione, in pianta e alzato, ha valore di "indicazione guida" sia per gli operatori che per l'amministrazione pubblica, esemplificando il possibile volto cittadino dopo l'applicazione delle norme di piano sulla base del rilievo diretto e delle logiche di progetto ambientale legate alla definizione di un peculiare "continuum cromatico". Le Norme tecniche di Attuazione del Piano subordinano qualsiasi lavoro di tinteggiatura o manutenzione di facciate alla presentazione al Comune di una ben documentata richiesta di autorizzazione; il Comune, da parte sua, può effettuare controlli di verifica preliminari e in corso d'opera, richiedendo anche la campionatura delle tinte e dei materiali (non sono comunque ammessi intonaci plastici, pitture a base organica, acriliche o al quarzo a toni piatti e uniformi). Le ditte esecutrici dei lavori devono iscriversi in un elenco o repertorio delle ditte "di fiducia" presso l'Ufficio Tecnico Comunale, sottoscrivendo con ciò l'impegno alla qualità dei lavori e dei costi concordati, in osservanza del Piano del Colore. I lavori eseguiti senza autorizzazione o in difformità alla norme di piano, a giudizio insindacabile dell'Ufficio Tecnico Comunale, dovranno essere rifatti a spese della ditta esecutrice.

I Piani del Colore, in modo non dissimile dagli altri strumenti urbanistici, giocano la loro efficacia e il loro successo anche sulla capacità di incidere "in positivo" sulla realtà costruita, integrando con intelligenza imposizioni vincolistiche e aperture propositive. In questo senso, operando nella direzione richiesta dalla razionalizzazione delle risorse disponibili, i Piani del Colore dimostrano di poter essere un importante strumento di sviluppo economico e sociale.

Da un punto di vista giuridico, i Piani del Colore sembrano esplicitare una serie di indicazioni programmatiche implicite in un corpus di norme e direttive legislative complesso e sovente ferraginoso. Potendo essere assimilati ai piani di recupero previsti dalla L.457/78, a integrazione dei programmi di risanamento dei piani pluriennali di attuazione della L.10/77, i Piani del Colore consentono ad esempio di accedere a una serie di agevolazioni che aprono possibilità nuove al recupero urbano da parte di privati e pubbliche amministrazioni. E se le reali possibilità di accesso ai finanziamenti e agli sgravi fiscali sono in molti casi messe in crisi dalla imbarazzante situazione economica in cui versa il nostro paese, non bisogna dimenticare che la stessa comunità europea ha in bilancio somme cospicue per la valorizzazione dei beni culturali e paesaggistici locali. Alcune regioni hanno elaborato strumenti legislativi specifici: ad esempio il Piemonte, con la L.R.56/78 e la successiva circolare interpretativa, e con la già citata L.R.20/89.

Da un punto di vista più strettamente tecnico-disciplinare, è opportuno fare a questo punto un'ulteriore riflessione. B. Taut scriveva su *Frühlicht*, nel 1921 "...Oggi la gente ha paura dell'architettura colorata: dimentica che in tempi non lontani gli architetti non potevano costruire case sordide, né si lasciava che una casa si insudiciasse... ". Nell'era della riproducibilità dell'opera d'arte, la

battaglia per l'affermazione dell'architettura moderna ha visto vittoriosa sull'accademia e il suo oscurantismo intellettuale proprio quel cosiddetto "international style" che ne reinterpreta le medesime istanze ideali attraverso il gioco astratto di volumi immersi in una luce vitrea, bianca, senza colori. E questo, va detto, anche per il suo perfetto parallelismo con la progressiva semplificazione delle procedure tecnologiche e del sapere tecnico intorno al "fare" architettura.

L'azzeramento sintattico dell'architettura razionalista, autodenunciandosi come "improvvisa esacerbazione d'un mal cronico" (A. Manzoni), ha dato però il via a una serie di ricerche volte al recupero della complessità della vita e della storia di cui l'architettura in bianco e nero ha dimostrato di essere solo un pallido (sic!) e parziale riflesso, anticipando così la rapida crisi del concetto di moderno. Affrontare la complessa e non risolta questione di questa crisi, e di quel fantomatico "ritorno al passato" (o piuttosto "del passato"?) di cui oggi si parla tanto, ci porterebbe lontano dal tema cui qui si fa cenno: ciò che preme sottolineare è la responsabilità di professionisti, amministrazioni e imprese nel riprodurre e aggravare nel tempo una insensibilità ai materiali e ai colori del mondo le cui conseguenze ambientali sono ormai evidenti a tutti.

Parallelamente al successo commerciale di una tecnologia costruttiva, quella del calcestruzzo di cemento armato, interpretata semplicisticamente e, direi, con criminale superficialità, tanto che chiunque ha potuto improvvisarsi "costruttore" a basso prezzo e bassa, bassissima qualità; parallelamente, dicevo, si sono affermate tecnologie di intonacatura e coloritura che sembravano risolvere con facilità tutti i problemi del "mestiere": anzi annullarne, grazie ai prodigi del "progresso", la stessa necessità, e fatica. Sono scadute al tempo stesso la professionalità dei progettisti e quella dei decoratori, si è persa la cultura degli intonaci e delle tinte a calce, ma anche delle velature, è stato mortificato il gusto delle sfumature e dei contrasti di tinta, si è abdicato alla stessa curiosità per la conoscenza dei materiali, antichi e nuovi, a favore dell'arroganza e dell'indifferenza di soluzioni preconfezionate, buone per tutto, anzi: di più.

La nobile stirpe dei decoratori è apparentemente scomparsa sotto l'avanzata degli "applicatori di pitture". Apparentemente, perché la differenza fra il lavoro di un decoratore e un qualsiasi applicatore è evidente non appena si oltrepassi la soglia di una analisi superficiale. Da un punto di vista progettuale, il problema del colore in ambiente urbano va affrontato tenendo conto di tre fattori complementari: ambiente, storia, tecnologia. Sottovalutare anche uno solo di questi termini porta inevitabilmente a soluzioni scorrette. L'occasione di conoscenza e pianificazione costituita dai Piani del Colore, data anche la particolare situazione di mercato, mentre favorisce il recupero di un sapere artigianale che sembrava scomparso per sempre, richiede ai vari operatori coinvolti un aggiornamento continuo e una consapevolezza tecnologica e culturale nuova; da qui l'importanza di una più stretta collaborazione fra professionisti, ricercatori, imprese e maestranze artigiane. Inoltre, e vi sono da tempo segnali positivi in questa direzione, diventa sempre più importante anche il pur non disinteressato contributo di ricerca e applicazione dei produttori di tinte. È mia opinione che il salto di qualità negli interventi sull'esistente sarà costruito attraverso l'azione paziente di quanti credono sia

necessario lavorare nello spazio complesso in cui si incontrano gli interessi differenti e, per molti versi, in generale divergenti, di professionisti, applicatori e produttori di materiali.

Questo spazio comprende, fra le altre cose, l'ideazione e gestione di corsi professionali a vari livelli (torna in mente la Scuola di restauro urbano di G. Brino a Torino, ma anche gli articolati corsi di formazione promossi da ANVIDES in varie parti di Italia), e la qualificazione delle imprese. Ma quanti professionisti conoscono i materiali e le tecniche di cui dovrebbero guidare e controllare l'applicazione? Quanti si pongono "di fronte" all'ambiente urbano con l'umiltà, e allo stesso tempo con la responsabilità, che dovrebbe competere al loro ruolo? La responsabilità, intendo, di intervenire concretamente nella "memoria collettiva" e nella cultura di intere comunità, come anche nella vita dei singoli. Io, ad esempio, sono cresciuto in una grande casa che emergeva solitaria dalla campagna umbro-laziale, quasi in riva al Tevere. Era dipinta di bianco calce e di un rosso mattone che si stemperava nell'ombra azzurrina di un ampio tetto in coppi d'argilla. Quei colori sovrapposti e lontani erano per me, giovane esploratore instancabile, i colori del tramonto, e dei molti compiti che mi attendevano al ritorno dai giochi. Quella casa esiste ancora, come i suoi colori. E io me li porto ancora dentro, anni dopo, ovunque mi ritrovi ad abitare, perché la permanenza di quell'immagine e del suo intorno emotivo, di quel denso vicinato di affetti, sono in fondo ancor oggi la cifra del mio rapporto con le superfici e i colori dell'architettura. C'è dunque ancora molto da fare. I guasti cui porre rimedio sono tanti, e l'ombra del Grande Cretino (se mi si consente la parafrasi orwelliana) si allunga ancora minacciosa sul paesaggio delle nostre città. Esistono tuttavia segnali incoraggianti: il comune siciliano di Sambuca ha recentemente organizzato un convegno (cui sono stati invitati, fra gli altri, R. Zanetta e l'Anvides Sicilia) per discutere dei modi in cui potere organizzare un Piano del Colore per la città; altri comuni siciliani, grazie alla sensibilità e all'acume delle nuove amministrazioni, si stanno muovendo nella stessa direzione. È in gioco, in fondo, il progetto della nostra memoria. Frase un po' a effetto, di risonanza sinistra: ma tant'è. Non c'è da scherzarci molto. Non vi pare?