



COMUNE DI  
VEGLIE

PROVINCIA  
DI LECCE

**PIANO DEL COLORE E  
DELL'ARREDO URBANO**

2  
0  
0  
5

LA TAVOLOZZA DEI COLORI

RELAZIONE ILLUSTRATIVA

5

2



**GRUPPO DI PROGETTAZIONE:**

ARCHITETTO GIORGIO FORTI  
ARCHITETTO ANTONIO ALIBERTI  
ARCHITETTO GIOVANNI MATTIA

La presente tavolozza dei colori, non deve essere considerata una tavolozza impositiva, ma deve piuttosto fungere da base metodologica, alla quale ispirarsi nella realizzazione delle tinte che, come prescritto nella normativa, dovranno essere opportunamente campionate sul posto, prima della stesura.

Questa tavolozza fa parte integrante del piano del Colore e dell'Arredo urbano e si pone l'obiettivo di essere un punto di riferimento, soprattutto tecnologico, per le future coloriture di facciata dell'area storica di Veglie.

Non vuole essere, come detto, una tavolozza impositiva, per non ripetere l'errore di questi ultimi quarant'anni, che hanno visto l'impiego di colorazioni per così dire prefabbricate, imposte dai vari colorifici e spesso avulse dall'immagine coloristica della città storica.

Sarebbe, infatti, illogico predisporre tutte le colorazioni a priori, senza alcuna preventiva verifica.

Per un corretto progetto di dipintura di facciata è necessario, contestualmente al riferimento della tavolozza, essere in grado di elaborare strumenti di valutazione qualitativa, capaci di cogliere gli effetti estetici prodotti, controllandone nel contempo l'idoneità sensoriale e la pertinenza linguistica oltre che tecnica.

Questi strumenti, per poter essere il più possibile oggettivi, devono derivare da un'eshaustiva ricerca dei parametri certi e riconosciuti dell'ambiente, costruito e non costruito.

Per poter, dunque, scegliere la corretta cromia di facciata, è necessario intraprendere uno studio approfondito del colore, che deve percorrere diverse vie che, partendo parallele, trovano una conversione - una volta completata l'analisi - in un legittimo e corretto progetto coloristico.

- Il primo sistema di legittimazione progettuale, in ordine espositivo ma non necessariamente applicativo è, senza dubbio, la storia, di certo e collaudato funzionamento, dal momento che sono sempre stati usati i colori del luogo. Molto spesso, però, le stratificazioni delle tinte presenti in un edificio, rimandano la scelta di una o di un'altra soluzione cromatica a criteri prettamente soggettivi. Inoltre, le tonalità spesso non hanno nulla a che vedere con l'originale idea progettuale, perché possono aver subito nel tempo variazioni tonali, che ne hanno alterato l'originale colorazione. D'altra parte, le teorie brandiane del restauro hanno sancito l'indissolubilità nell'opera architettonica del "trascorrere del tempo" e pertanto, qualsiasi progetto di ricolorazione di facciata dovrà essere in grado di proporre cromie non stridenti, ma

piuttosto capaci di stratificarsi nell'ambiente storico costruito, impiegando tecniche a velatura in grado di "imitare" appunto il trascorrere del tempo.

- Subito dopo la storia, come sistema di legittimazione, si cita la ricerca archivistica - in particolare lo studio dei capitolati per conoscere l'impiego degli ingredienti nell'intonaco e della colorazione – ma anche in questo caso spesso si corre il rischio di assistere al ritrovamento di termini che non trovano nessun riscontro scientifico, quali: "color del cielo" o "color dell'aria". Allo scopo si confronti quanto espresso nella parte riportata dal De Pascalis nella relazione illustrativa del presente capitolo.

- Al terzo posto, come sistema di legittimazione progettuale, si evidenzia quello relativo alla tipologia degli edifici, al quale si fa spesso ricorso. All'interno delle varie tipologie, infatti, è disponibile una vasta gamma di modelli storicamente adottati. Totalmente diversa appare l'adozione di una tinta per un palazzo rappresentativo o per una residenza di tipo popolare, per una chiesa o per una fabbrica. Anche in questo caso, comunque, la tipologia è variata nel tempo; l'architettura, infatti, è dinamica e non statica, capace di assumere negli anni precisi significati e di comunicarli con segni diversi da quelli che erano stati originariamente progettati.

- Un quarto criterio di legittimazione progettuale è il fattore topologico, vale a dire quello che prende in considerazione l'ubicazione e l'orientamento dei manufatti. Molto spesso la scelta di tinte chiare piuttosto che scure è dettata dall'esposizione delle facciate – sia un tempo come oggi - poiché i colori chiari riflettono maggiormente i raggi solari, mentre i colori scuri tendono ad assorbirli. Inoltre, la cromia degli edifici tende a mutare se questi sono isolati o assemblati all'interno di un contesto architettonico. In quest'ultimo caso entrano in gioco anche criteri di prospettiva cromatica che necessitano di approfondimenti più precisi e puntuali in fase progettuale.

Tutti i criteri di legittimazione sopra elencati, tuttavia, anche se applicati rigorosamente, producono un colore comunque nuovo, frutto di un'interpretazione dedotta da "notizie", ma criticamente e scientificamente priva di qualsiasi fondamento e quindi, per dirla in una parola, un arbitrio.

La strada alternativa, quindi, resta, a parer nostro, quella che lascia parlare le architetture e ne interpreta il linguaggio, comprendendone la grammatica di ogni singola architettura e la sintassi del loro insieme.

Tale strada, comunque, deve derivare dalla ricerca per tutti i criteri di "legittimazione progettuale" sopra esposti.

Ciò detto, appare evidente come le nuove tonalità non potranno che essere filtrate attraverso le moderne esperienze del colore. La nostra civiltà, infatti, come del resto le passate, possiede una propria cultura coloristica, alimentata, nel nostro caso, da studi scientifici, dalla moda, da esperienze di pubblicità, dalla ricerca di molti operatori visivi e dai mezzi di comunicazione di massa.

Queste esperienze - alle quali spesso si dà poco credito - non solo risultano fondamentali, ma sovente, se usate unilateralmente, appaiono stridenti con il contesto architettonico-urbanistico degli aggregati storici (a questo proposito si vedano le insegne luminose della pubblicità evidenziate nell'abaco). Attraverso queste esperienze, quindi - che dovranno comunque essere legate non solo alla sensibilità cromatica degli operatori, ma anche all'abitudine e all'uso delle diverse tonalità coloristiche nonché alla pratica raffinata delle tecniche tradizionali - si possono ottenere risultati capaci di restituire qualità alla realtà costruita.

È dunque necessario, in fase di progetto di dipintura di facciata, passare, di volta in volta, attraverso un'"interpretazione" storico-critica in grado di rinnovare la forma dell'immagine coloristica giunta sino a noi.

Non operando seguendo questi criteri, si è pressoché certi di stonare, infatti vale quanto già assodato in campo musicale: il contenuto di un antico spartito non può essere tradotto in musica direttamente da una macchina, ma è necessaria un'interpretazione umana che sappia renderlo ascoltabile ai nostri giorni, tenendo presente che nel campo della musica è ormai assodato un margine di indipendenza che prevede, entro certi limiti, l'apporto di interpretazioni diverse.

Da ciò deriva che la redazione della tavolozza dei colori, come si evince dalla normativa, consegue alle scelte progettuali sopra indicate, che devono essere proprie di una progettazione corretta. Tali scelte, come detto in precedenza, hanno spinto a vietare in assoluto le pitture a base di legante polimerico, orientandosi, invece, al recupero delle tecnologie della tradizione.

Infatti, le tinteggiature storiche, non solo creavano una continuità cromatica fra ambiente naturale ed ambiente costruito, ma abbinavano ai valori di trasparenza anche quelli di compatibilità coloristica con l'ambiente storico costruito, irraggiungibile con le pitturazioni lavabili. Questi effetti coloristici delle tinteggiature tradizionali, erano dati dall'impiego di bianchi, di limitati valori di rifrazione, come la calce e in generale i carbonati di calcio, e delle terre minerali naturali perlopiù cavate sul posto.

Con queste terre minerali naturali, fin dall'antichità, fu messa a punto una vasta

gamma di colori, entro la quale, ogni regione, ogni città, ogni epoca, ogni scuola e, in definitiva, ogni singolo operatore, ha individuato proprie predilezioni coloristiche e propri accostamenti, che ci permettono, ora, di individuare le caratteristiche proprie di ogni luogo, quelle che lo hanno reso distinguibile da ogni altro, anche dal paese limitrofo.

Questi pigmenti coloranti, inoltre, erano particolarmente apprezzati, un tempo, in quanto stabili nella durata, resistenti alle azioni dell'ambiente e del supporto intonacato, facilmente disperdibili, innocui, di agevole reperimento e produzione ed infine decisamente economici.

La tintura naturale veniva periodicamente rinnovata, per ovviare al problema della limitata durata temporale, e questo permetteva, oltre a creare un'ideale "superficie da sacrificio" - atta a fornire una certa protezione all'intonaco sottostante - di realizzare una continuità coloristica nell'ambiente costruito.

Questa continuità persisteva se la manutenzione era ritardata, dal momento che da ciò non conseguivano devastanti effetti estetici, poiché l'invecchiamento avviene per progressiva disgregazione e dilavamento e ciò provoca la messa in vista dei resti delle precedenti coloriture ed infine del supporto intonacato.

Questo non avviene se ci troviamo in presenza di pitturazioni sintetiche, infatti, se queste non vengono rinnovate con tempestività, si deteriorano in modo deturpante con screpolature, seguite da sollevamento e squamature.

Tutte queste considerazioni, dunque, ci hanno spinto a seguire la strada della riscoperta della tradizione, che non deve però essere attuata come mera imitazione e con spirito di acritico revival, bensì in chiave critica ed interpretativa, essendo consapevoli che i materiali storici, non sempre presentano, oggigiorno, le stesse caratteristiche di un tempo, ma anche sono difficilmente reperibili, essendosi affievolite sempre più le richieste di mercato.

Inoltre, è da rilevare che le tinteggiature storiche, dal momento che presentano difetti di durabilità, accentuati dall'attuale concentrazione di inquinamento atmosferico particolarmente presente nei Centri storici italiani, abbisognano di opportuni accorgimenti, e, a volte, anche di correzioni, in grado di limitare i difetti della materia prima senza snaturare però i pregi che si riassumono nella trasparenza e nella compatibilità materico-cromatico-tecnologica con i materiali edilizi, da sempre impiegati nell'ambiente storico costruito.

Gli accorgimenti che vengono di seguito indicati, derivano, sia del recupero della

prassi operativa della tradizione (dal momento che già anticamente erano stati messi a punto validi correttivi), sia dalla recente esperienza delle pitturazioni a base sintetica.

Gli accorgimenti hanno preso in esame in primo luogo il supporto intonacato; infatti, la colorazione di facciata non deve essere disgiunta dal supporto intonacato, il quale, a sua volta, deve essere considerato contestualmente alla muratura sottostante. Ciò deriva dall'analisi del ruolo e della funzione degli intonaci, che si sviluppa in più percorsi che di volta in volta si relazionano con il supporto murario sottostante e con la pittura murale soprastante, senza mai privilegiare uno rispetto all'altro, dal momento che pittura-intonaco-muratura sono da considerarsi uno stretto, indissolubile ed unico sistema.

Al fine di esplicitare le singole funzioni dell'intonaco, si sottolinea in primis la funzione di rivestimento e quindi protettiva della muratura sottostante.

Questa funzione dell'intonaco, fino a pochi decenni fa, era considerata primaria rispetto a tutte le altre funzioni e, di fatto, contribuiva ad esaltare la valenza progettuale di ciò che sta sotto, rovesciando quindi i valori relegando gli intonaci ad una superficie destinata al "sacrificio" – come se l'intonaco fosse destinato esclusivamente al controllo degli agenti atmosferici e conseguentemente al degrado -. Da questo punto di vista l'intonaco era destinato ad essere sostituito, senza alcuna preventiva analisi storico-critica, o addirittura eliminato, nella convinzione che si potesse trovare nei moderni prodotti industriali l'idonea protezione di superfici murali da mantenere a faccia a vista anche se non ideati come tali.

Questa funzione protettiva dell'intonaco non deve essere disgiunta dalla funzione strutturale, sicuramente meno rilevante ma non per questo trascurabile. Il supporto intonacato, infatti, quando è tecnologicamente compatibile con la struttura murario e solidale ad esso, previo rigoroso indentamento delle asperità superficiali della parete, reagisce in parallelo con la muratura subendo le stesse deformazioni, impedendo, quando gli spessori sono idonei ed il modulo elastico pressoché simile, gli scorrimenti relativi.

Mancando i presupposti sopra descritti, l'intonaco subisce completamente lo stato fessurativo, che s'instaura sulla muratura con conseguenti distacchi.

Questa funzione protettiva dell'intonaco non può inoltre essere disgiunta da quella di trasparibilità, provocata dall'intrinseca attività capillare che l'intonaco, se compatibile con la muratura sottostante, è in grado di produrre; per questo garantisce un

perfetto equilibrio idrico tra gli ambienti interni ed esterni, che garantendo una perfetta salubrità all'interno dell'edificio.

Un'altra funzione dell'intonaco è quella che va a garantire all'ambiente interno buone condizioni di coibenza termica ed acustica. Questa funzione è per lo più espressa da intonaci che oggi definiamo speciali, ma che un tempo erano propri della cultura materiale di ogni maestranza.

Le funzioni protettive sopra descritte non possono in nessun caso essere considerate in modo separato rispetto dalla funzione di rivestimento, con conseguente valenza estetica. L'intonaco, infatti, è sempre stato impiegato come una vera e propria definizione architettonica della superficie parietale e in definitiva dell'intera architettura.

Tutto ciò si verifica, non solo quando il supporto intonacato si conforma in apparati decorativi di finti bugnati, di finti marmi o finti mattoni che sono stati impiegati nei vari secoli, ma anche quando presenta una colorazione per così dire monocroma, che varia a seconda dei luoghi, degli stili architettonici, delle tipologie edilizie e della destinazione d'uso.

Si deduce, quindi, che l'intonaco, oltre alla sua funzione protettiva, ha anche una funzione estetica propria. Questo vale, per estensione, anche per frammenti d'intonaco, non solo quando sono di grandi dimensioni e ancora ricchi di cromie, ma anche quando si presentano stinti e corrosi, poiché molto spesso sono ancora capaci di testimoniare l'autenticità dell'intera struttura architettonica.

Giunti a questo punto, è opportuno rimarcare la grande importanza che riveste la cromia dell'intonaco, in quanto è proprio dalla sua intonazione coloristica che deriva la correttezza, o meno, della sua dipintura successiva, che contribuisce, di fatto, ad esaltare o a svilire la valenza tonale della colorazione parietale. Anticamente quest'esigenza era ben conosciuta, infatti, la più vecchia tecnica pittorica - l'affresco - oltre ad impiegare terre minerali naturali, tecnicamente compatibili con la calce e gli inerti delle malte dell'intonaco, prevedeva che la materia colorante penetrando nel supporto intonacato diventasse un tutt'unico. Risulta quindi evidente la dipendenza della durata della pittura da quella dell'intonaco stesso.

L'impiego stesso di materiali coloranti, compatibili con quelli del supporto intonacato, è stato trasferito anche alle tecniche pittoriche a secco. Ciò dimostra come un tempo la pittura murale cercasse il più possibile di uniformarsi tecnologicamente al suo supporto, al fine di eliminare, legando dunque indissolubilmente la sua durata a

quella del supporto intonacato sottostante, le cause di degrado dovute all'incompatibilità dei materiali.

Il supporto sottostante, a sua volta, necessitava di tecniche di lavorazione e intonazioni cromatiche particolari per relazionarsi con la pittura murale soprastante. Per portare un esempio, basta citare l'impiego della grana grossa degli aggregati nelle malte per l'intonaco, al fine di creare opportune zone d'ombra in alcune superfici parietali esterne, atte a favorire l'impiego di terre non del tutto resistenti ai raggi solari. Lo stesso dicasi per l'impiego della cosiddetta polvere di marmo, come inerte nella malta, per ottenere un'intonazione chiara, in modo da garantire una maggiore luminosità alle tinteggiature soprastanti.

Nella scelta di percorrere la strada della riscoperta della tradizione, siamo stati confortati e supportati da queste considerazioni sopra esposte. Questa scelta è derivata appunto dalla convinzione che l'attuale impiego delle malte cementizie - sia nel ripristino degli intonaci sia come malta di allettamento (impiego assunto a suo tempo sull'inveterata credenza della grande resistenza e durabilità del materiale) - ha tradito le aspettative dei progettisti. Tutti i prodotti a base di cemento, infatti, contrariamente a quanto si credeva alla loro comparsa sul mercato, hanno ormai dimostrato di non essere indistruttibili, andando quindi a collocarsi sulla stessa linea dei materiali storici.

Al momento della scelta delle metodiche da impiegare in fase di restauro, quindi, gioca a favore dei materiali storici, l'indiscussa verità di come abbiano resistito fino ad oggi, quindi molto più dei materiali moderni, e soprattutto di come si siano dimostrati capaci di mettersi in relazione con gli altri materiali storici, senza stravolgere l'equilibrio tecnologico. Le malte cementizie non riescono a garantire proprio questo equilibrio tecnologico, anzi, ed è la cosa più grave, provocano molto spesso fenomeni cancerosi all'interno del manufatto storico, oltre a risultare incompatibili con le tinteggiature della tradizione. Il progressivo abbandono di queste tinteggiature è, infatti, derivato principalmente dal crescente impiego del cemento, che si è dimostrato troppo aggressivo nei confronti dei coloranti storici.

La scelta progettuale del piano, per i motivi sopra esposti e confortati peraltro dall'analisi chimico-fisica e petrografica di alcuni frammenti d'intonaco prelevati da alcune facciate dell'area storica di Veglie e da quanto desunto dallo studio dell'architetto De Pascalis, si è quindi decisamente orientata all'impiego dei leganti tradizionali, calci aeree e calci idrauliche, in grado di garantire agli intonaci oltre alla

citata compatibilità tecnologica sia con i supporti murari sottostanti sia con le tinteggiature soprastanti, anche ottime caratteristiche di traspirabilità che non creano alcuno squilibrio nel sistema pittura-intonaco-muratura.

Passando all'esposizione dei colori da impiegarsi nell'area storica di Veglie, è da rilevare che lo studio sopra riportato ha spinto ad orientarsi al deciso impiego delle terre minerali naturali.

Questo provoca, però, delle difficoltà operative, poiché, ad iniziare dal Dopoguerra, l'impiego di terre minerali naturali - sostituito da quello di pigmenti artificiali, che sono commercialmente chiamati ossidi - ha subito un tracollo, che ha prodotto una profonda modificazione delle tecniche esecutive e, in alcuni casi, il loro completo abbandono. In ogni caso, i produttori hanno drasticamente ridotto le numerose gamme di terre naturali un tempo disponibili, solo a pochi tipi. Inoltre, le terre naturali un tempo in commercio non esistono più e una discreta parte dei pigmenti oggi venduti come terre minerali naturali, presenta caratteristiche diverse da quelle impiegate sul posto, sia per le mutate lavorazioni sia per le diverse "correzioni" ottenute con aggiunte di pigmenti artificiali. Pertanto, in fase di preparazione della tavolozza, sono state impiegate terre minerali naturali, principalmente sui toni dei gialli, degli aranciati, dei rossi, dei verdi e degli azzurri, che ancora oggi sono reperibili sul mercato. Per il reperimento di queste terre, ci si è avvalsi della collaborazione di una ditta di Verona -Dolci e figli-, una delle pochissime rimaste in Italia che ancora "lavora" le terre minerali naturali, garantendone l'autenticità, senza alcuna "correzione" con ossidi.

Tuttavia, considerata l'importanza cromatica dell'intonaco - in quanto dal suo cromatismo deriva la validità o meno della sua colorazione successiva, che contribuisce, di fatto, ad esaltare o a svilire la valenza tonale della colorazione parietale - la prima parte della tavolozza ha preso in considerazione il supporto intonacato confortati dal fatto che la più vecchia tecnica pittorica, l'affresco, oltre all'impiego di terre minerali naturali, tecnicamente compatibili con la calce e gli inerti delle malte dell'intonaco, prevedeva che la materia colorante penetrasse nel supporto intonacato diventando un tutt'uno; da qui l'evidente dipendenza della durata della pittura da quella dell'intonaco stesso.

Nel particolare, nel primo capitolo 5.3.1. è stato preso in considerazione il supporto intonacato che è stato oggetto della redazione di 10 tavole.

Nella prima tavola 5.3.1.1 sono stati realizzati tre gruppi di intonaci suddivisi nei tre

strati canonici dell'intonaco tradizionale: rinzaffo, arriccio e velo, dando indicazioni anche sull'impiego dei materiali da impiegare nel confezionamento delle malte.

Le prime tre caselle verticali sono relative al primo strato dell'intonaco, comunemente denominato rinzaffo, che deve dare garanzie di indentamento con la muratura sottostante e creare una prima superficie sulla quale si stratificano le successive.

Per la sua funzione, la malta per il rinzaffo deve essere più adesiva di quella degli strati successivi e con inerti più grossi in modo da creare un'adeguata superficie per l'aggrappaggio degli strati successivi.

Nel caso specifico, il rinzaffo, che è stato steso su tavolette lignee, con conseguente necessità di impiego di resina acrilica per un idoneo aggrappaggio, da non usarsi però nella consueta pratica edilizia, presenta come legante la calce idraulica naturale.

La calce idraulica naturale che è stata recentemente reintrodotta nel mercato, è ottenuta dalla cottura in speciali forni, alla temperatura interna di 1100°C, di rocce calcaree contenenti una quantità di argilla che varia dal 5% al 20%. La più usata oggi è la calce eminentemente idraulica che presenta un buon indice di idraulicità derivata dalla presenza nella roccia calcarea di partenza di una quantità d'argilla intorno al 19-20%. Questa calce, che riprende la caratteristica colorazione rosso-bruno delle calce storiche, dà ottime garanzie di adesività senza perdere le caratteristiche di traspirabilità, come avviene con l'uso del cemento.

La calce idraulica naturale è stata mischiata rispettivamente una volta con 3 parti di sabbia locale dal caratteristico colore giallo-bruno ed una volta con 3 parti di polvere di pietra di Lecce.

La casella centrale illustra sempre un rinzaffo che prevede 1 parte di calce idraulica e 3 parti di aggregato suddiviso in parti uguali fra sabbia comune e polvere di pietra di Lecce.

Le tre caselle centrali, sempre da osservarsi in senso verticale, illustrano il secondo strato dell'intonaco (l'arriccio), che è stato realizzato impiegando come legante 1 parte di calce eminentemente idraulica naturale e 0,5 parti di calce aerea o grassello. In questo caso l'impiego del grassello fornisce maggior lavorabilità e traspirabilità allo strato dell'intonaco. I leganti che risultano meno adesivi di quello del rinzaffo, sono stati quindi uniti con una quantità di 2,5 parti di aggregato, impiegando gli stessi materiali usati nel rinzaffo.

Infine, le ultime tre caselle verticali rappresentano lo strato del velo o intonachino,

detto anche localmente stucco. In questo caso la malta è composta da 1 parte di grassello e da 1,5 parti di aggregato, che rispettivamente prevedono l'impiego della sabbia, della pietra di Lecce e dell'unione in parti uguali dei due aggregati.

Già da questa prima cartella appare evidente come la scelta degli aggregati possa modificare cromaticamente la superficie intonacata. Pertanto le ulteriori nove tavolozze, relative al solo strato del velo o intonachino, sono state realizzate per dimostrare come, con un oculato impiego della sabbia, delle cosiddette polveri di marmo e del coccio pesto, si possono ottenere supporti intonacati con una propria valenza cromatica. Tali intonaci possono essere usati o come superfici a sé stanti, in pratica dei veri e propri stucchi variamente colorati, da impiegare soprattutto nelle parti lacunose delle superfici lapidee, o come supporto, con valenza cromatica, in grado di valorizzare le tonalità delle tinteggiature soprastanti.

E' da sottolineare come queste nove cartelle, suddivise ognuna in sei caselle, siano state realizzate essenzialmente con funzione didattica nella consapevolezza che alcune di esse sono improponibili, soprattutto su larga scala, per la effettiva difficoltà di reperire tutti i materiali proposti.

E' tuttavia nostra convinzione che un uso sistematico delle polveri di marmo, da sole o in unione con la sabbia, permetterebbe di ottenere delle malte in grado di soddisfare pienamente le esigenze di restauro, di ripristino e di rinnovo degli intonaci degli edifici dell'ambiente storico costruito di Veglie.

Ciò è avvalorato sia dall'osservazione degli intonaci storici sia dalle ultime esperienze del settore, in quanto la polvere di marmo, il cui uso risulta fondamentale soprattutto negli strati di finitura, contribuisce a rendere la superficie ad imitazione marmorea, con mera valenza estetica, e permette di ottenere una superficie liscia e compatta, senza alcuna asperità. Su questa superficie liscia l'acqua incidente scivola via più facilmente e ciò permette di limitare, in gran parte, il problema della gelività.

Inoltre, se la polvere di marmo - chimicamente carbonato di calcio - viene frantumata dalla stessa roccia calcarea impiegata per calcinare la calce, in unione con questa forma una malta che diventa, per un processo di cristallizzazione, che si sviluppa in tempi lunghi, vera e propria roccia. Ciò avviene sfruttando le identiche proprietà fisiche, ma in parte anche chimiche, del carbonato di calcio.

Per quanto concerne il coccio pesto c'è da dire che, anche se non rientra nell'uso della tradizione locale pugliese, è stato proposto in quanto è un materiale che può soddisfare, per la sua natura, determinate esigenze sempre presenti nel restauro

degli edifici storici. Ci si riferisce in particolar modo alle sempre più ricercate prerogative di elasticità, di resistenza meccanica, di resistenza all'umidità e di coibenza termo-acustica, nonché alle capacità di donare alla malta particolari intonazioni cromatiche, anche in unione con altri aggregati.

Queste intonazioni cromatiche, realizzabili con l'impiego di soli aggregati colorati, senza alcun colorante in pasta - che tenderebbe a diminuire la resistenza della malta in quanto la polvere colorante va a riempire gli spazi che sono propri del legante - , sono proposte nelle tavole allegate, seguendo un criterio che vede nella prima casella in alto a sinistra e nell'ultima casella in basso a destra, calce mischiata con due aggregati diversi che fungono da base per ulteriori miscele.

In particolare, nella seconda e quarta casella, la malta, sempre di calce aerea, presenta una parte rispettivamente di un inerte e 0,5 parti dell'altro. Nella terza casella la quantità di inerte è composta da una quantità pari a 0,85 parti dell'inerte impiegato nella prima tessera e 0,65 dell'inerte impiegato nella sesta tessera. I valori della quantità degli inerti si combinano nella quarta casella. Questo criterio, che consente di intuire la possibilità di ottenere una vastissima gamma cromatica, è stato eseguito per tutte le nove cartelle dell'allegato 5.1 e nel particolare:

TAV. 5.3.1.2. Gli inerti base sono la sabbia quarzosa denominata semplicemente polvere di quarzo e la sabbia locale, localmente chiamata tufo, dal caratteristico colore rosso-bruno.

TAV. 5.3.1.3. Gli inerti base sono la sabbia quarzosa denominata semplicemente polvere di quarzo e polvere di pietra di Lecce, localmente chiamata pietra leccese, dal caratteristico colore chiaro.

TAV. 5.3.1.4. Gli inerti base sono la sabbia locale e la polvere della pietra di Lecce.

TAV. 5.3.1.5 Questa volta gli inerti base sono la sabbia locale e la cosiddetta tufina, ovvero polvere di marmo di colorazione gialla.

TAV. 5.3.1.6. In questa tavola gli inerti base sono la polvere di tufo, di intonazione gialla, e la polvere della pietra di Lecce.

TAV. 5.3.1.7. In questa tavola gli inerti base sono la polvere della pietra di Lecce ed il coccio pesto.

TAV. 5.3.1.8. Gli inerti base sono, in questo caso, la sabbia locale e la polvere di marmo Botticino (BS), di colorazione crema.

TAV. 5.3.1.9. In questo caso gli inerti base sono la polvere della pietra di Lecce e la polvere del marmo Verde Alpi, dalla caratteristica colorazione grigio-verde.

TAV. 5.3.1.10 In quest'ultima cartella si sono volute evidenziare le possibili combinazioni che si possono ottenere mischiando tra loro vari inerti. Sono state impiegate sempre le polveri locali, sabbia e pietra leccese, mischiate, nelle prime sei caselle, con quarzo, Botticino, tufina e Verde Alpi. Le due ultime caselle evidenziano l'impiego di quattro inerti. La quinta casella prevede 0,5 parti di sabbia locale, 0,5 parti di Tufina, 0,25 parti di pietra di Lecce e 0,25 parti di cocchio pesto. Mentre l'ultima casella ha previsto l'impiego di 0,5 parti di sabbia locale, 0,5 parti di Tufina, 0,25 parti di pietra di Lecce e 0,25 parti di verde Alpi. Prima di descrivere le tavolozze dei colori non ci resta che ribadire ancora una volta la necessità di istituire corsi di specializzazione per far riscoprire alle maestranze quella cultura materiale della tradizione locale che è alla base di un corretto recupero dell'immagine cromatica di Veglie.

Per quanto riguarda la tavolozza dei colori e delle relative tecniche esecutive, si è ritenuto opportuno, per quanto fin qui esposto, orientarsi all'impiego delle terre minerali naturali, anche se ciò provoca delle difficoltà operative perché, ad iniziare dal dopoguerra, l'impiego delle terre minerali naturali – come detto - ha subito un tracollo che ha portato ad una profonda modificazione delle tecniche esecutive e, in alcuni casi, al loro completo abbandono. In ogni caso, i produttori hanno drasticamente ridotto a pochi tipi le numerose gamme di terre un tempo disponibili. Inoltre, una discreta parte dei pigmenti oggi venduti come terre minerali naturali presenta caratteristiche diverse da quelle omonime, sia per le mutate lavorazioni sia per le “correzioni” ottenute con aggiunte di pigmenti artificiali. Pertanto nella preparazione della tavolozza, sono state impiegate terre minerali naturali, principalmente sui toni dei gialli, degli aranciati, dei rossi e, in minor misura dei verdi e dei blu, che ancora oggi sono reperibili sul mercato.

Nel caso specifico, per il reperimento delle terre, ci si è avvalsi di una ditta di Verona - Dolci e figli -, che è una delle pochissime in Italia che ancora "lavora" le terre minerali naturali, garantendone l'autenticità, senza alcuna "correzione" con ossidi.

Nel particolare, per la realizzazione della tavolozza dei colori murali, si sono dapprima preparati pannelli di legno a media densità, con due mani di malta di calce aerea, sabbia e polvere di marmo, per imitare la grana dell'intonaco della tradizione. Per un maggior aggrappaggio al supporto ligneo nel primo strato di intonaco si è impiegata una piccola dose di resina acrilica, che non va logicamente impiegata nella pratica edilizia.

Per quanto riguarda la tecnica pittorica, in questa tavolozza si sono prese in considerazione la tecnica a calce e la tecnica ai silicati.

La tecnica impiegata per la tinteggiatura a calce è quella della tradizione, che prevede l'impiego, come legante, del latte di calce, che è stato reperito nel mercato pugliese, in modo che tali tinteggiature possano essere riproposte facilmente da qualsiasi operatore, e che prevede altresì la seguente tecnica operativa:

- una mano di solo latte di calce, senza alcun pigmento, con funzione di "imprimitura", che serviva un tempo per ottenere una copertura uniforme del supporto intonacato;
- due mani di una tinta pigmentata, che un tempo era preparata direttamente dallo "imbianchino", e che prendeva le denominazioni di tinta "intermedia" e di "finitura". Queste mani sono state applicate con pennellate ben distese ed incrociate, facendo costante attenzione all'uniformità dell'esito coloristico.

Una volta "carbonatata" la tinteggiatura, dopo un periodo di almeno tre settimane sarebbe opportuno, per ovviare al possibile degrado della calce che in presenza di atmosfera inquinata si trasforma da carbonato di calcio in solfato di calcio, cioè gesso, stendere una mano di silossano oligomero. Questa prassi può essere comunemente impiegata, dal momento che il silossano, protettivo non filmogeno e quindi traspirante, permette alla calce di carbonatarsi senza essere attaccata dagli agenti atmosferici, ed inoltre mitiga il fenomeno del dilavamento e dello spolverio tipico della tinteggiatura a calce.

La tavolozza del capitolo 5.3.2, costituita da dieci cartelle suddivisa in ottanta tinte, viene denominata dei colori puri e presenta per ogni cartella otto caselle. In tutti i casi, la prima casella, in alto, è di colore più chiaro, dal momento che tutte le caselle sono state giocate aumentando progressivamente la percentuale della terra minerale naturale rispetto al latte di calce fino ad arrivare al 22% del colore.

Questi "tagli" sono stati tenuti costanti in ogni cartella, in modo da ottenere una progressione geometrica del tasso di pigmento, a cui corrisponde un effetto di uniforme aumento del grado di saturazione di tinta dei campioni in sequenza.

Per la realizzazione di questa tavolozza, che ha previsto solo l'impiego di terre minerali naturali, sono stati impiegati quattro gialli, che sono stati proposti con le seguenti denominazioni:

- terra di Siena naturale tipo 1 (TAV. 5.3.2.1);
- terra di Siena naturale tipo 2 (TAV. 5.3.2.2);

- ocra gialla ICLES (TAV. 5.3.2.3);
- terra gialla di Verona (TAV. 5.3.2.4).

Le terre proposte non sono propriamente pugliesi, ma permettono di ottenere colori simili a quelli presenti nelle facciate storiche di Veglie.

E' stato anche impiegato il cosiddetto giallo Spinello, dal caratteristico colore rosa-arancio (TAV. 5.3.2.5).

Sono stati impiegati tre tipi di rosso:

rosso Ercolano (TAV. 5.3.2.6);

rosso Venezia, (TAV. 5.3.2.7);

terra di Siena bruciata o rosso Siena (TAV. 5.3. 2.8).

Infine due terre che nella fattispecie si elencano:

verde Verona, (TAV. 5.3.2.9 );

blu oltremare, che mischiato con la calce permette di ottenere i caratteristici celestini dell'area salentina (TAV. 5.3.2.10).

Il capitolo 5.3.3 denominato dei colori composti, è composto da 10 cartelle, ognuna suddivisa in 9 caselle, per un totale di 90 tinte. La tavola 5.3.3.1. vuole dimostrare come i tagli di terra d'ombra, di ocra gialla e di giallo Siena, caratterizzino cromaticamente la classica mano di bianco, che, in ogni caso, non sembrano del tutto pertinenti con l'immagine storica di Veglie, che in questi ultimi anni sta subendo un processo di "ostunizzazione" non del tutto consono alla realtà storica.

Tutte le altre nove tavole sono così conformate:

nelle caselle estreme, in alto e in basso, sono stati posti due colori base, realizzati con 15% di terra minerale e 85% di latte di calce, mentre le altre 7 caselle presentano, partendo dalla seconda in alto e dalla penultima in basso, le tinte ottenute con un "taglio" percentuale fra le due tinte che è stato tenuto costante per ogni cartella. Nella casella centrale si è ottenuta perciò una tinta composta dal 50% di entrambe le tinte, mentre le tre coppie di caselle rimanenti presentano rispettivamente l'85% di un colore e il 15% dell'altro, il 75% di un colore e il 25% dell'altro, il 65% di un colore e il 35% dell'altro.

E' logico arguire che all'interno di questa gamma, per ogni terra minerale naturale impiegata, si possa trovare una gamma di tinte più chiare, variando percentualmente la quantità di calce o di pigmento.

Inoltre è da sottolineare come l'effetto cromatico possa mutare sia aumentando la quantità d'acqua nell'impasto, sia variando la composizione della malta del supporto

intonacato, dal momento che l'intonaco ha una valenza cromatica propria come dimostrato nel capitolo 5.3.1..

In questo capitolo dei colori composti sono state impiegate le seguenti terre minerali naturali:

- latte di calce, terra d'ombra, ocre gialla e terra di Siena naturale (TAV. 5.3.3.1);
- rosso Ercolano e terra gialla di Verona (TAV. 5.3.3.2);
- rosso Ercolano e ocre gialla (TAV. 5.3.3.3);
- rosso Ercolano e giallo Siena (TAV. 5.3.3.4);
- terra di Siena bruciata e terra di Siena naturale (TAV. 5.3.3.5);
- ocre gialla e terra di Siena bruciata (TAV. 5.3.3.6);
- ocre gialla e terra rossa di Verona (TAV. 5.3.3.7);
- terra di Siena naturale e terra rossa di Venezia (TAV. 5.3.3.8);
- terra verde di Verona e terra di Siena naturale (TAV. 5.3.3.9);
- ocre gialla e terra di Siena naturale (TAV. 5.3.3.10).

Continuiamo la descrizione della tavolozza dei colori con il capitolo 5.3.4 nel quale sono state esemplificate anche le tinteggiature al silicato, che vantano una discreta anzianità, essendo state brevettate da Keim nel 1848 a Monaco, per ovviare agli effetti della gelività, particolarmente presenti nelle regioni nordiche, sulle tinte a calce.

Queste tinte, che sono state recentemente introdotte nel mercato italiano, anche se in verità non tutte le ditte produttrici propongono le formulazioni tradizionali presentando aggiunte di resina acrilica, possono in alcuni casi sostituire degnamente la trasparenza della tinteggiatura a calce, massimamente se impiegate negli edifici del nostro secolo, così come descritto nella normativa.

Il vero limite delle pitture al silicato sta nella messa a punto di pigmenti colorati che resistano all'azione aggressiva del silicato e che nello stesso tempo siano in grado di riproporre quella leggera variegatura di colorito che ha sempre caratterizzato la tinteggiatura a calce con l'impiego delle terre minerali naturali. Infatti dal momento che non tutte le terre minerali riescono a resistere al silicato, vengono per lo più impiegati pigmenti artificiali non sempre stabili nel tempo.

Inoltre, per ovviare ad effettivi problemi di stesura della tinteggiatura al silicato e per garantire un buon potere coprente, viene per lo più offerta una tinta base bianca nella quale mischiare poi i pigmenti colorati, imitando di fatto la pittura cosiddetta lavabile.

Partendo dal presupposto che queste tinteggiature possono sostituire il lavabile, solitamente nell'edilizia del nostro secolo, nel prosieguo della tavolozza 5.4 abbiamo evidenziato le possibilità cromatiche di queste tinteggiature, avendo l'accortezza di impiegare solamente la base al silicato trasparente senza alcun taglio di bianco al quale sono state aggiunte poi terre minerali naturali.

Nelle cartelle 5.3.4.1, 5.3.4.2, 5.3.4.3, 5.3.4.4 e 5.3.4.5 sono state messe a punto sei caselle per ogni cartella nelle quali sono state giocate altrettante tinte mischiando la base trasparente con terre minerali naturali (nell'ordine Giallo Siena, Giallo Verona, Rosso Ercolano, Rosso Verona, Rosso Siena) variando percentualmente la quantità da un minimo del 5% ad un massimo del 30%.

Nelle ultime cinque cartelle, 5.3.4.6, 5.3.4.7, 5.3.4.8, 5.3.4.9 e 5.3.4.10 si sono composte terre gialle e rosse in modo da ottenere una gamma di aranciati.

Nella cartella 5.3.4.6 si sono impiegate terra di Siena bruciata e terra di Siena naturale, comparando le due tinte nella percentuale di 80% di silicati trasparente e 20% di terra, queste tinte sono state mischiate tra loro nei rapporti di 80% e 20%, 70% e 30%, 60% e 40% ed infine 50% e 50%.

Seguendo lo stesso procedimento nella cartella 5.3.4.7. si sono impiegate terra di Siena bruciata e terra gialla di Verona; nella cartella 5.3.4.8 si sono impiegate rosso Ercolano e terra gialla di Verona, nella cartella 5.3.4.9 rosso Ercolano e terra di Siena naturale ed infine nella cartella 5.3.4.10. si è voluto dimostrare come l'impiego dei cosiddetti ossidi, se usato con lo stessa mentalità dei materiali tradizionali, può soddisfare pienamente alle esigenze cromatiche di un centro storico. Nel caso specifico, nella tavolozza 5.3.4.10 si sono impiegati, con lo stesso criterio delle quartultime tavolozze terra rossa di Ercolano e giallo ossido.

La tavolozza dei colori non poteva concludersi senza prendere in considerazione le parti lignee e le parti metalliche.

Infatti, l'immagine cromatica della città non è data solo dai colori stesi sulle grandi superfici, ma anche dai cosiddetti punti di dettaglio, fra i quali hanno sicuramente un posto di primaria importanza gli infissi delle aperture e le cancellate.

E' stata perciò realizzata la tavolozza relativa al capitolo 5.3.5, che illustra la gamma cromatica degli infissi delle aperture del Centro storico di Veglie, tenendo conto che, in questi casi, l'effetto coloristico è dato essenzialmente dalla forma della superficie lignea sulla quale il colore è steso. Allo scopo sono state approntate in scale cromatiche adeguate tipologie degli infissi di tutte le aperture, facendo riferimento agli abachi tecno-morfologici caratterizzanti, in modo che l'effetto cromatico risultasse il più veritiero possibile.

Le pitture impiegate, sono del tipo a smalto opaco, in grado di riprendere l'uso della tradizione locale,

che è ancora in parte seguita nonostante il proliferare delle vernici lucide o semilucide.

Nelle prime sei cartelle, sono rappresentate per ciascuna di esse, sei persiane, e di queste la prima è stata realizzata in scala più grande. Tutte le tessere sono state realizzate incidendo un cartonato a fibre di legno, in modo da riproporre le forme delle persiane presenti nella realtà neretina.

Per quanto riguarda le tinte impiegate, nella cartella 5.3.5.1 vengono rappresentati i verdi composti chiari. I primi tre sono stati ottenuti mischiando al verde base rispettivamente il 15%, il 25% ed il 35% di ocre gialla, mentre i secondi tre sono stati ottenuti mischiando con le stesse percentuali il verde con il bianco.

Nella cartella 5.3.5.2 sono stati illustrati i verdi composti scuri. Nel particolare nelle prime tre caselle il verde base è stato mischiato rispettivamente con il 35%, il 25% ed il 15% di marrone, mentre i secondi tre colori sono stati ottenuti mischiando, con le stesse percentuali il verde base con il nero ossido.

Le cartelle 5.3.5.3 e 5.3.5.4 illustrano rispettivamente i marroni composti chiari e i marroni composti scuri. I marroni composti chiari sono stati ottenuti mischiando il marrone base con l'ocra gialla, con le percentuali sopra descritte, (prime tre tessere) e il marrone base con il rosso ossido (seconde tre tessere).

Infine nella cartella 5.3.5.5 sono stati illustrati i grigi composti che vanno osservati non più a coppie di tre, bensì a coppie di due. Le prime due tessere rappresentano il grigio ottenuto mischiando il nero con il bianco, rispettivamente con le percentuali 15% e 85% e 25% e 75%. La seconda coppia ha previsto invece l'impiego di tre colori, oltre al nero e al bianco, l'ocra gialla, rispettivamente nelle percentuali 85%, 15%, 5% e 75%, 25%, 5%. L'ultima coppia infine presenta due grigi ottenuti mischiando il nero, il bianco e il blu nelle percentuali sopra esposte.

Nelle cartelle 5.3.5.6 e 5.3.5.7 sono stati rappresentati i telai delle finestre che contribuiscono, anch'essi, a caratterizzare o svilire l'immagine dell'edificio in cui sono posti e, per estensione, l'immagine cromatica della città.

Nella cartella 5.3.5.6 i telai, che riprendono le forme più ricorrenti di Veglie, sono stati realizzati in balsa, in modo da riproporre le essenze impiegate in loco. Sono stati verniciati con vernici all'acqua con intonazioni alternativamente più chiare e più scure. Nella cartella 5.3.5.7. gli stessi telai sono stati dipinti con colori a smalto opaco, riproponendo intonazioni della gamma dei marroni e di bianco-grigi.

Nella cartella 5.3.5.8 sono stati rappresentati quattro telai delle porte finestre privilegiando, in questo caso, la verniciatura con vernici all'acqua che lasciano intravedere

le venature a vista.

Le ultime due cartelle 5.3.5.9 e 5.3.5.10, suddivise in quattro caselle ciascuna rappresentano invece alcune tipologie di portoni.

Nella cartella 5.3.5.9 i portoni sono stati verniciati con vernice all'acqua, che lascia intravedere le venature delle essenze lignee sottostanti, mentre nella cartella 5.3.5.10 sono state previste tre tonalità dei marroni ed una di verde, stesi con tecnica a smalto.

Infine nei capitoli 5.3.6, 5.3.7, 5.3.8 e 5.3.9 sono stati presi in considerazione quattro elaborati, che abbiamo denominato Guida pratica al restauro di facciata, che deve essere inteso come una serie di appunti, derivanti da esperienze compiute dall'architetto Giorgio Forti, dapprima nell'ambito del corso di "Tecniche di restauro delle facciate" presso l'Accademia di Belle Arti "G.B. Cignaroli" di Verona e poi presso il laboratorio Fontebranda di Siena, durante l'elaborazione del Piano del Colore del centro storico della città toscana.

La guida è perciò l'estratto di una serie di esperienze condotte presso le due istituzioni sopraccitate e riassunte, a suo tempo, in una pubblicazione "Antiche ricette di pittura murale" del 1984, ripresa nel 1987 dell'edizioni Cierre di Verona, e vuole pertanto essere solo un punto di riferimento pratico per le operazioni di restauro di facciata.

Tale guida, suddivisa in singole schede opportunamente illustrate con disegni, da considerarsi come sintesi visiva di quanto esposto, è divisa in quattro parti:

- la prima parte riguarda l'intonaco;
- la seconda parte la pittura a calce;
- la terza la pulitura ed il consolidamento dei materiali lapidei;
- la quarta il restauro degli apparati metallici.

Il capitolo 5.3.6, riguardante gli intonaci, è suddiviso a sua volta in dieci schede che riguardano gli elementi, le posologie e i metodi esecutivi degli intonaci di facciata, nonché la metodologia dell'indagine stratigrafica, atta al reperimento di pitture e di intonaci degni di essere salvaguardati.

Il capitolo 5.3.7, ha preso in considerazione la tinteggiatura a calce ed è suddiviso in dieci schede che illustrano le caratteristiche dei componenti della tecnica pittorica e le modalità di esecuzione.

Nel capitolo 5.3.8, suddiviso in 10 schede, si sono presi in considerazione i materiali lapidei, illustrando i metodi di pulitura, di tassellatura, di stuccatura, di consolida-

mento e di protezione.

Nel capitolo 5.3.9 sono stati presi in considerazione gli apparati metallici e nel particolare:

nella tavola 5.3.9.1. è stata rappresentata la sequenza di un possibile ripristino di una lamiera arrugginita.

Nella tavola 5.3.9.2 è stata rappresentata una sequenza di un ulteriore ripristino di una parte metallica arrugginita.

Nella tavola 5.3.9.3. è stata rappresentata la sverniciatura di una ringhiera ed il trattamento del ferro a vista.

Nella tavola 5.3.9.4. è stata rappresentato il processo di intervento su una ringhiera arrugginita.

Nella tavola 5.3.9.5. è stato rappresentato l'intervento su una ringhiera zincata.

In questa sequenza si è illustrato la possibilità della dipintura con una delle colorazioni rappresentate nella tavola 5.5.9.6 ed il trattamento del ferro a vista.

Nel capitolo 5.3.10. sono state visualizzate le tavole acquerellate relative alle tipologie cromatiche delle facciate degli edifici dell'area storica di Veglie

Sono state redatte otto tavole che vogliono illustrare le principali combinazioni cromatiche di facciata, che hanno preso in considerazione sia le membrature architettoniche sia i supporti intonacati.

Per la redazione di queste tavole si è impiegata la tecnica pittorica ad acquarello che risulta la più vicina alla dipintura di facciata da realizzarsi con le terre minerali naturali.

Logicamente i colori da impiegarsi sono quelli descritti nelle tavole precedenti.