

APORTACIONES AL COLORIDO DE LA MODERNIDAD “MADE IN ITALY”: PIERO BOTTONI Y LA GRADACIÓN CROMÁTICA QUE NUNCA FUE

Juan Serra Lluch, Ángela García Codoñer y Jorge Llopis Verdú

Este texto no se habría podido realizar sin la colaboración inestimable de la profesora Maria Cristina Giambruno, tutora de esta investigación desarrollada durante una estancia en el Politecnico de Milán ¹, así como la orientación de Graziella Tonon e Giancarlo Consonni, apasionados conocedores de la obra de Piero Bottoni y los fondos bibliográficos presentes en el Archivo “Piero Bottoni” del Dpto. de Projectacione architettonica. Para todos ellos, nuestro más sincero agradecimiento.

El discurso sobre el color en la arquitectura moderna europea que se fue desarrollando desde finales del XVIII, alcanzaba su momento álgido en la década de los años veinte en un panorama arquitectónico fecundo y renovador en el que los planteamientos cromáticos, como tantos otros, se resistían (entonces) a convertirse en “un estilo”. Aunque existían unanimidades compartidas en otros aspectos en lo que respecta al cromatismo, si se permite la expresión, el panorama estaba *teñido de matices* particulares según la geografía.

En este contexto nos interesamos por el trabajo de algunos arquitectos italianos que realizan aportaciones originales respecto al discurso cromático oficial. Se evita, de forma consciente, un estudio de los aspectos psicológicos del color en su vertiente sentimental, pues albergamos serias dudas de que esta sea una motivación suficiente para explicar un determinado resultado formal. Parece más sencillo analizar las razones estéticas y compositivas, que son las propias de la profesión, dejando a un lado otras escurridizas implicaciones subjetivas cuyo estudio corresponde a otras disciplinas.

En el panorama cromático europeo durante aquellos convulsos años veinte pueden perfilarse, a groso modo, tres grandes planteamientos cromáticos coherentes con los principales movimientos de renovación artística: el expresivo, el neoplástico y el cubista.

En la Alemania de esta época convive el colorido racional de los profesores de la escuela de la Bauhaus alineados por la defensa de la estandarización (Muttessius, Gropius, Tessenow...), con aquellas propuestas más personales y expresivas que tienen a Bruno Taut como cabeza visible. A este último le mueve una gran determinación por las disposiciones cromáticas en el espacio público.

En Holanda se organiza el grupo De Stijl en torno a las figuras de Piet Mondrian y Theo Van Doesburg. Junto a ellos, otros arquitectos como J. P. Oud o T. G. Rietveld recubren con colores puros unas formas reducidas a sus elementos geométricos componentes. Se explicita así la abstracción de una arquitectura que se aleja de toda imitación historicista.

La aproximación cubista puede estar bien personalizada en la figura Le Corbusier, protagonista indiscutible en





2 / En 1932, el libro de Philip JOHNSON y H. Russell HITCHCOCK "El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922" que acompaña a la exposición organizada en el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York, establece los principios canónicos de la arquitectura modernidad. Se hace una lectura centrada en los aspectos formales de pureza y sobriedad, dejando a un lado el trasfondo ideológico de carácter socialista. La elección de las obras Puristas de Le Corbusier de su primera etapa imponen una preferencia por lo acromático.
3 / CRAMER, Ned; "It was never white, anyway". *Architecture*, Feb.99, Vol. 88, Issue 2. ISSN: 07460554

4 / Sobre este argumento desarrolla Juan Antonio Ramírez una interesante argumentación en: RAMÍREZ, J.A. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Visor Libros. Madrid, 1992. p. 258 ISBN 8477745498.

5 / Los estudios de la psicología de la percepción de la escuela de la Gestalt se desarrollan en este periodo.

este debate cromático, quien apuesta por un colorido que introduzca cierta "tensión" en su arquitectura pero sin romper la caja espacial. Aunque su colorido más divulgado sea el de la arquitectura purista de los primeros años (Philip Johnson y H. Russel Hitchcock tienen mucha culpa en esto 2) lo cierto es que Le Corbusier termina empleando los colores de una forma amplia, atendiendo no sólo a aspectos formales sino también psicológicos. Su obra va ganando en riqueza cromática con los años y edificios como St. Marie de La Tourette de 1953 se encuentran en las antípodas de la Ville Saboya de 1929 (que por cierto, también contaba con más colores además del blanco) 3. En todo caso Le Corbusier siempre se debatirá en su fuero interno entre el fundamentalismo acromático y la incontinencia colorista.

Desde luego pueden nombrarse otros ámbitos cromáticos de interés (como la arquitectura constructivista que se desarrollaba en Rusia), pero valgan las pinceladas anteriores para contextualizar adecuadamente a un grupo heterogéneo de arquitectos que comparte ciertas inquietudes comunes y, con toda la cautela con la que debe interpretarse esta afirmación, despliegan unos recursos formales similares.

Un primer punto en común en todos ellos es la motivación "higienista". Como buenos sucesores de A. Loos, los arquitectos modernos quieren repensar el papel de la decoración en la arquitectura y se afanan en limpiarla, depurarla, incluso exorcizarla, de todo decorativismo historicista. En esta cruzada por reducir a lo imprescindible la forma arquitectónica se mezclan a partes iguales un deseo contestatario fren-

te al mundo burgués con un rechazo explícito a los estilos del pasado.

En realidad, el rechazo a los estilos antiguos y la afirmación del "final de la historia" son sentencias hechas en falso, pues los arquitectos modernos se sienten profetas que auguran el advenimiento de una nueva etapa de la que ellos son sus propios protagonistas. En definitiva, demuestran tener un claro sentido de la historia en la que ellos participan 4 aunque simultáneamente profeticen su defunción y su fractura. En este sentido, el color que se emplee en la nueva arquitectura no puede estar ideológicamente vinculado a la decoración y debe responder correctamente a sus porqués, demostrar su **necesidad**.

Un segundo elemento en común es la existencia de una preocupación compartida por explicar y entender (mas bien **justificar**), los aspectos formales que se ven interferidos por la disposición del color. Es decir, ya sea porque ayuda a "construir" la forma arquitectónica ya sea porque la "descompone", lo cierto es que se investiga el modo en que el color interviene en nuestra percepción (visual) de la forma. Ni que decir tiene que las aportaciones de las escuelas de la percepción desempeñan un papel decisivo en este aspecto 5.

Descendiendo al nivel concreto de los recursos formales empleados también se observan soluciones concretas reiterativas. Una de ellas es el empleo de **tintas planas**. Cualquiera de los arquitectos antes mencionados, en caso de emplear el color en las superficies de acabado, lo dispone sin ningún tipo de variación de valor o croma a lo largo de la extensión de la superficie.

Sólo en ocasiones existe una variación en el tono y se produce de forma abrupta, no mediante una gradación. Así, puede observarse que en el *café de Aubette* Van Doesburg trabaja tintas de tonos desiguales en una misma superficie, pero éstas siempre se separan mediante una línea negra. Se visualiza con claridad el principio y el fin de las superficies de color: están claramente de-fin-idas. O bien corresponden con todo el objeto a colorear o bien construyen su propia frontera.

De aquí se deduce otro aspecto relevante: el color siempre es **coherente con la forma**, o bien porque corresponde al colorido propio del material de construcción, o bien porque se colorea siguiendo una disposición lógica con respecto a su geometría. Efectivamente, un cubo puede ser pintado por Le Corbusier para distinguir (u ocultar) su volumen completo y por Rietveld para evidenciar sus planos y líneas componentes, pero en ningún caso se pretenderá hacer de un cubo una superficie cóncava, por decir algo incoherente con su geometría.

El panorama italiano en términos generales comparte el mismo afán utópico y renovador que los demás frentes de vanguardia con una admiración especial hacia la máquina y el movimiento. En lo que respecta al cromatismo tampoco se observa una gran distancia en una primera oteada. El "*Manifiesto de la Arquitectura Futurista*" (1914) de Antonio de St' Elia no presta especial atención al color y dice de la casa futurista que será "*de cemento, cristal y hierro, sin pintura ni escultura, bella sólo por la belleza natural de sus líneas y de sus relieves, extraordinariamente fea en su mecánica sencillez*". Otros arquitect-



tos futuristas como Fortunato Depero o Giacomo Balla no resultan especialmente originales en sus aportaciones cromáticas respecto a sus homólogos holandeses.

Un estudio un poco más profundo nos descubre una aportación muy novedosa en lo que a la coloración se refiere, siempre dentro del contexto de la modernidad, por parte de uno de sus protagonistas italianos más jóvenes: el milanés Piero Bottoni (1903-1973). Se trata de la posibilidad de una gradación de la luminosidad (incluso del tono) del color que pone en crisis el principio formal de las "tintas planas". La bien establecida relación de fidelidad entre forma y color queda en entredicho con esta nueva formas de devaneo.

Sin arredrarse lo más mínimo por caminar peligrosamente en la delgada línea que separa el color coherente con la forma arquitectónica de aquél que la pervierte, Piero Bottoni presenta en 1927 su reflexión en torno al "*Cromatismo Architettonico*", acompañada de unas acuarelas en las que el color de los edificios varía su luminosidad en sentido vertical y su tonalidad en sentido horizontal (Fig.1 y 2). Lo hace con motivo de la *III muestra internacional de las artes decorativas de Monza*, con el convencimiento de que "*la función "volumétrica" del color no ha estado nunca lo suficientemente estudiada y que, por otra parte, el valor de "masa-volumen" atribuido por un color a un sólido geométrico desempeña una función importantísima en el equilibrio estético y en la percepción de los valores de "resistencia" de toda estructura*" 6.

Tal y como argumenta el pintor-arquitecto en el texto, el color consigue

alterar la percepción de las propiedades visuales de la forma arquitectónica y más concretamente su centro de gravedad, su peso. Según cómo se disponga la gradación de la luminosidad del color en sentido ascendente o descendente se consigue que el baricentro del edificio descienda o ascienda:

(...) Se crean dos ritmos, que responden a los dos ritmos fundamentales de la arquitectura: uno vertical (para el color) y uno horizontal (para la intensidad); este segundo se genera con colores que van disminuyendo su intensidad, de modo que el baricentro aparente, desplazándose hacia la parte inferior, da sensación de equilibrio a la masa, y de reposo. Una prueba de esta afirmación se evidencia al observar las acuarelas Strada 2 (A); estrada 2 (B) en las que las luces y los colores y las sombras son idénticas pero se invierte la gradación de los colores; se nota fácilmente un sentido de desequilibrio en las casas de la calle 2(A) y una consistencia anti-constructiva de la materia en el plano inferior.

No es casualidad que esta propuesta de *sfumatura* la desarrolle un arquitecto que ha estudiado en Milán, la ciudad que custodia el extraordinario *Cenáculo* de Leonardo da Vinci así como su *Códice Atlántico* 7. Bottoni demuestra gran admiración por el pintor y relaciona el peso de los colores con la *perspectiva aérea*:

(...) El valor de la intensidad de esta "masa-volumen-color" atribuida por los diversos colores a los cuerpos, sigue las leyes de la perspectiva aérea: en general, los tonos cálidos (rojo, anaranjado), las tierras en su máxima intensidad dan un valor de "masa-volumen-color" superior a aquel dado por ciertos tonos fríos (como el verde, o el azul) e incluso el violeta claro. Para cada color, puede variar su valor según la intensidad. En un caso límite un sólido material rojo o negro o tierra Siena

"resiste" mejor y es más "pesado" que un azul claro, gris, verde oliva, etc. 8

En las fechas en que se redacta este documento Bottoni está más cercano al mundo de la pintura y del diseño que a la realidad urbana de la ciudad, pero es hábil en adoptar una actitud "arquitectónica" para explicar sus experimentos cromáticos. Habla de esa capacidad "*constructiva*" del color que le pone en sintonía con las posturas de sus colegas:

(...) Se debe remarcar un aspecto importantísimo: no se trata de colorear la arquitectura, sino de crear arquitectura coloreada. Si es la "arquitectura el juego de las masas y de los volúmenes bajo la luz", atribuyendo estos valores volumétricos al color deviene que la arquitectura es el juego de las masas, de los volúmenes y de los colores bajo la luz. Esta función constructiva del color no ha estado hasta ahora lo bastante observada, aunque está de forma subconsciente en la sensibilidad de algunos arquitectos.

(...) Esta sensibilidad es en parte de orden pictórico pero es más de orden arquitectónico, y exige conocer la técnica, la estética de los materiales constructivos y decorativos, bajo los efectos de la luz y bajo la mezcla de los pigmentos etc.

Pero estaba claro que la gradación de colores en altura se salía de la ortodoxia del color "plano-constructivo" y abría la peligrosa posibilidad de un color injustificable, que más allá de transformar, deformara. En este sentido era inevitable que Bottoni se ganara la desaprobación de algunos arquitectos (incluso compatriotas) como Alberto Sartoris, quien evidencia efectivamente que "*si se disponen, como ha hecho Bottoni, en una pared extensa, un color que acerca y otro que aleja, se ha roto completamente ya sea el volumen como la superficie.*" Y aún lo



9 / "Entrevista a Alberto Sartoris sobre el color" 27-02-1993 en Caterina MANTEGNA; rel. Corrado GAVINELLI, *Tesis de Laurea. Il colore della cultura architettonica delle avanguardie storiche del Novecento* / Milano: Politecnico, 1992/93.

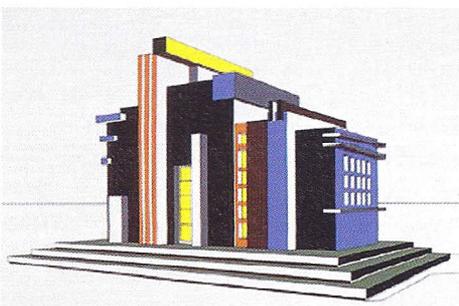
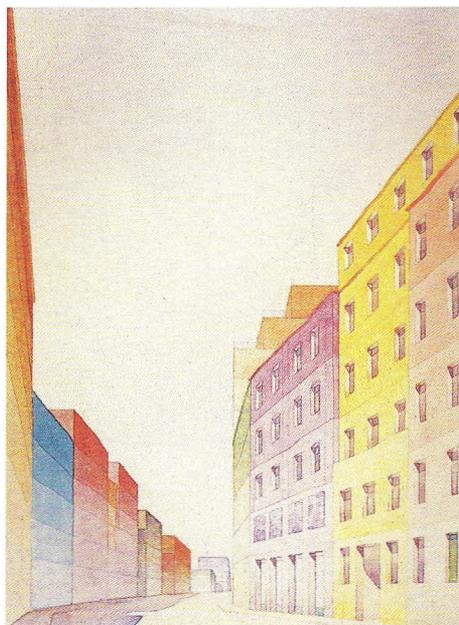
10 / Entrevista a Alberto Sartoris en Cristina Rivadossi; rel. Gabriella Zuco; co-rel. Silvia PORTALUPPI, Carlo ARDUINO. *L'integrazione delle arti ed il colore nel pensiero e nell'opera di Alberto Sartoris*. Milano: Politecnico, 1993/94. - 349 p.; 31 cm. (Tesi datt. - Politecnico di Milano, Architettura, Laurea in Architettura, A.a. 1993/94.

11 / P. BOTTONI, *Polemiche per l'architettura*, en "Il Raduno", 28.4.1928, p.2

afirma con más énfasis cuando asegura que "Bottoni ha adoptado aquellos colores que acercan y alejan en toda la fachada, cosa que no se debe hacer. Van Doesburg, sin embargo, cuando cortaba una fachada lo hacía con los colores que alejaban o acercaban, pero no los mezclaba entre sí (...)" 9.

No se puede decir precisamente de Alberto Sartoris que fuera un arquitecto sospechoso respecto a su animadversión hacia el color, pues mucha de su obra arquitectónica está coloreada. El hecho de estar al lado de los grandes protagonistas de la modernidad (recordemos que Sartoris es miembro fundador de los CIAM y firma el manifiesto de La Sarraz) le exige un denodado esfuerzo de autoafirmación que le lleva a desarrollar su propia teoría del color "dinámico-polidimensional" en un complicado equilibrio de originalidad y seguimiento fiel a los principios de Le Corbusier y Van Doesburg. Considera, al igual que ellos, que el color debe ser coherente con la forma arquitectónica y lo califica como "la cuarta dimensión de la arquitectura". Por supuesto se desmarca de toda vinculación con la decoración y apuesta por un color pensado simultáneamente al resto de propiedades de la forma, no como un añadido a posteriori:

Yo he abolido la palabra decoración para sustituirla por la palabra incorporación, como han hecho los antiguos. (...) los pintores pintan la pared en el último momento, cuando todo está acabado, mientras que la pared debe ser una parte integrante de la arquitectura y debe pensarse primero. (...) Si hago una casa roja, el rojo debe estar dado en el material o mediante un revestimiento especial. El color no debe ser una aplicación 10.



1 y 2. Piero Bottoni. Acuarelas que acompañan a "Cromatismi Architettonici", 1927. (Imagen en: Consonni, G.; Meneguetti, L.; Tonon, G. (a cura di) "Piero Bottoni. Opera Completa". Ed. Fabbri. Milano, 1990).
3. Alberto Sartoris. Capilla Bar Futurista.

En su paroxismo por el color Sartoris inventa incluso su propio tono: el "azul Sartoris". Aunque más allá de tanta diatriba su arquitectura coloreada no supone mucho más que una sabia simbiosis entre las axonometrías coloreadas de Van Doesburg y las gamas tonales de Le Corbusier. Obsérvese como ejemplo la estrecha relación formal entre la *Cappella bar futurista* de Sartoris (Fig. 3) y la *Maison Particulere* de Van Doesburg y Eesteren (Fig. 4). Es cierto que como planteamiento teórico Sartoris no pretende romper el volumen del objeto hasta el punto de independizar cada uno de sus planos componentes, mas bien al contrario, el arquitecto italiano pretende evidenciar con el color la articulación entre las partes que componen dicho volumen. Sartoris enfatiza la integración y Van Doesburg la independencia. Podríamos decir que el color neoplástico descompone y el sartoriano recompone, aunque puede ser mucho decir para unas propuestas cromáticas tan hermanadas.

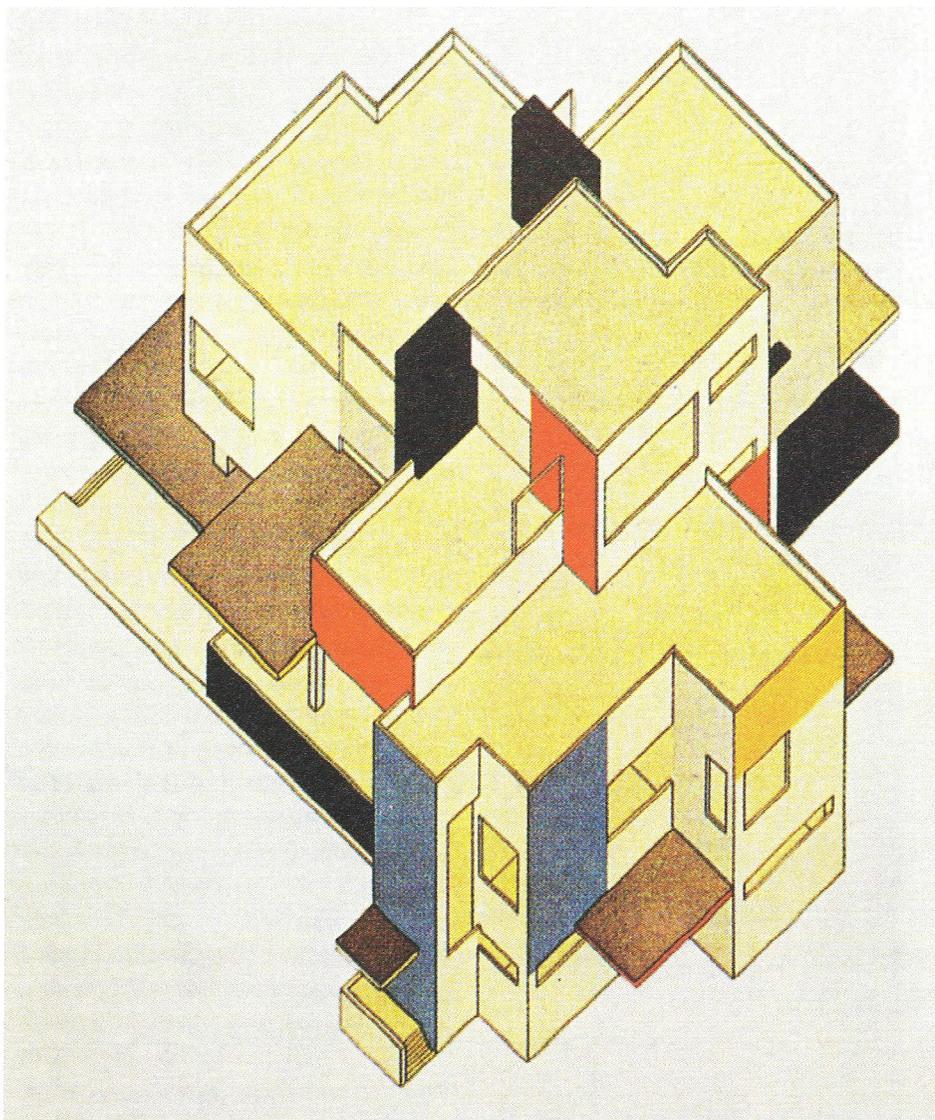
Por desgracia para Bottoni la paleta cromática oficial de estos personajes quedara organizada de la siguiente manera: Le Corbusier compone, Rietveld des-compone, Sartoris re-compone y Bottoni degrada. Un cruel destino para una propuesta que resultaba tan prometedora. En efecto, hay quien considera respecto a Bottoni que sus gradaciones degradan (tanto el color como la arquitectura). Alberto Neppi afirma respecto de sus acuarelas que "podrán presentar algún interés para la escenografía pero ninguno para la arquitectura digna de ser llamada como tal" 11 a lo que Bottoni le responde enérgicamente que la suya es una "inter-

4. T. Van Doesburg y C. Van Eesteren. "Esquema Arquitectónico", 1923.

12 / Le Corbusier escribe una carta a Piero Bottoni el 15 de enero de 1928 en la que asegura: «Votre étude très intelligente de la couleur (basée sur une notion exacte des qualités spécifiques de la couleur) m'a beaucoup réjoui. Je vous félicite» en Archivio Bottoni: *Le Corbusier «urbanismo», Milano 1934*. Ed. Gabriele Mazzotta. Milano, 1983

13 / "Carta de Piero Bottoni a Le Corbusier el 12 de diciembre de 1927" en Archivio Bottoni. *Le Corbusier «urbanismo», Ed. Gabriele Mazzotta. Milano, 1983*

184



pretación verdaderamente arquitectónica" del color abalada incluso por el propio Le Corbusier 12.

Después de haber citado otros ejemplos en los cuales el color ha intervenido o puede intervenir con auténtica función arquitectónica he afirmado que, en el caso particular presentado por mi estudio de los colores, la policromía se aplica como elemento ordenador sobre los esquemas de una ciudad actual, con referencia tanto al aspecto urbanístico-corrector de la teoría cromática como a su posibilidad como medio enérgico de composición arquitectónica (...)

En un ámbito más privado sin embargo, Bottoni se atreve a describirle a Le Corbusier la suya como una "*teoría hedonística constructiva*" que intenta aclarar el valor "*decorativo*" del color en la arquitectura moderna 13. Efectivamente el fantasma de lo decorativo siempre le rondó y finalmente le sobrevino: sus acuarelas quedaron aparcadas en la cuneta de las realizaciones cromáticas de sus coetáneos. Ciertamente es que se trataba de dibujos poco ostentosos en lo referido a su despliegue visual, pero abrían una línea de experimentación realmente novedosa en el contexto cromático un tanto rígido de los años veinte.

Si se estudia detenidamente la obra ejecutada por Bottoni se observa que su interés por las gradaciones cromáticas siempre estuvo presente pero, ciertamente, en un segundo plano. Algunos ejemplos de diseños en los que se despliega un esquema cromático con variaciones de tono son: el monumento de acceso a la feria de Milán (1926), la fuente para la plaza de la *Scala* de la ciudad y el cartel anunciador de la feria de Monza (1929). En todo caso, no se encuentra en toda la obra

14 / Fabricio Bottini en <http://eddyburg.it/article/article-view/6250/0/187/>

15 / Archivo Bottoni: *Le Corbusier «urbanismo», Milano 1934*. Ed. Gabriele Mazzotta. Milano, 1983

construida de Bottoni una arquitectura en la que se ponga en práctica conscientemente aquello que reflexiona en su escrito inicial. Y si que encontramos, sin embargo, una propuesta de color con planteamientos compositivos de tipo neoplástico para una fachada en una Casa Jardín (1950-51) jamás construida. A juzgar por la escasez cromática de su obra construida parece que al propio Bottoni le acechaban las dudas respecto a la bondad de los principios cromático-formales que él mismo planteara.

Un ejemplo tímido de empleo de colores que van degradándose son las viviendas del *Quartiere Triennale 8* (QT8) (Fig. 5), un polígono de viviendas experimentales desarrollado con motivo de la octava edición de la *Trienal de Milán* en 1947 y de la que Piero Bottoni fue su comisario. Se trata de viviendas sencillas, de posguerra, en las que se emplea la prefabricación 14. La disposición de colores en las fachadas de los polígonos de viviendas sencillas es una práctica habitual para dotar de cierta “dignidad” a estos proyectos que cuentan con presupuestos económicos tan ajustados. Estas realizaciones cuentan con la obra del arquitecto Bruno Taut como referente, quien desarrolla con maestría intervenciones cromáticas en diversas *siedlungen* alemanas durante los mismos años. Bottoni conoce también la propuesta cromática de Le Corbusier para el polígono de viviendas en Pessac, pues el arquitecto suizo se la relata al italiano en su carta de 1928 al hilo de su crítica al *Cromatismi Architettonici* 15.

Un edificio construido con colores realmente degradados no llega hasta los

5. Piero Bottoni. *Viviendas del Quartiere Triennale 8, 1947*. Estado Actual. (Imagen: J. Serra).



años sesenta en el ayuntamiento de Sesto S. Giovanni (Fig. 6, 7 y 8), cuando el panorama cromático ha cambiado ya de tal manera que una intervención de este estilo ha perdido por completo su carácter transgresor original. Los años sesenta ya no se caracterizan por el “cromatismo” sino por el “colorismo”, entendiéndolo como la asunción absoluta del decorativismo cromático *per se*. En este escenario es demasiado tarde para una propuesta de color que en los años veinte había sido muy alumbradora y que ahora pasa como una solución más en un panorama de excesiva excitación cromática 16.

El edificio de Piero Bottoni se concibe como el nuevo referente de un pueblo obrero de extrarradio que había sufrido un desordenado creci-

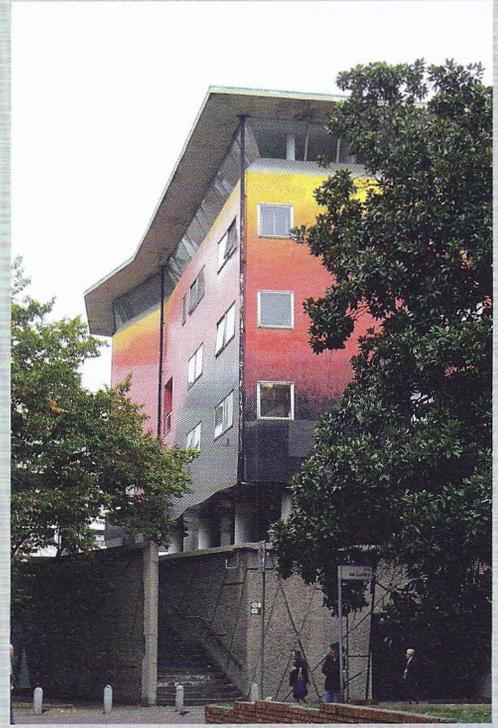
16 / Se toma la imagen empleada por J. A. Ramírez al referirse al lenguaje de los años sesenta, que califica de “onanístico” por el exceso de excitación que sugiere y la escasa expresión que consigue. En: RAMÍREZ, Juan A. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. La Balsa de la Medusa. Madrid, 1992. p. 258
17 / G. CONSONNI, L. MENEGHETTI, G. TONON (a cura di). *Il monumento-luogo. Cinque opere di Piero Bottoni per la Resistenza. Progetti e realizzazioni 1954-63*. La Vita Felice, Milano 2001.

miento por una rápida industrialización. Al arquitecto se le encarga no sólo la solución de este edificio sino todo un complejo plan de ordenación para el municipio.

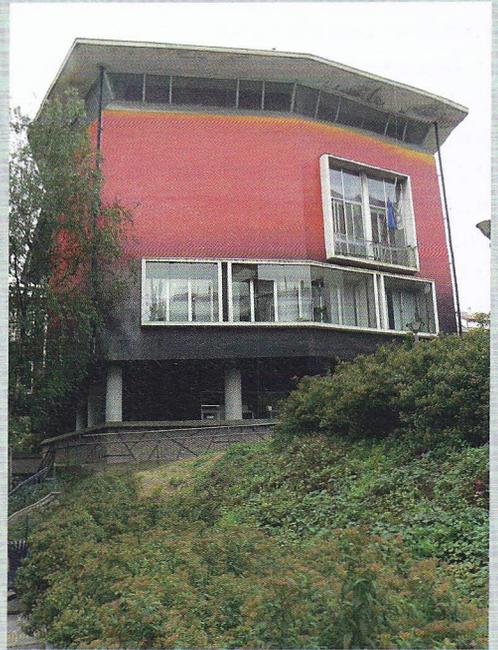
Bottoni resuelve el acceso al ayuntamiento mediante un recorrido simbólico ascendente que recorre las principales etapas de la resistencia del proletariado. La gran pieza en tonalidades rojizas y anaranjadas del ayuntamiento podría interpretarse metafóricamente como un gran pebetero ardiente, o como un gran horno de fundición propio de las industrias del entorno 17. El arquitecto dispone en la fachada los colores más oscuros en la parte inferior (negro y rojo oscuro), y los más luminosos en la parte superior (rojo y amarillo) Esta disposición con-



6



7



8



9



6, 7 y 8. Piero Bottoni. Palazzo Comunale di Sesto S. Giovanni. Milán, 1964. (Imágenes: J. Serra).

9. Lorenzo Cremonini. Complejo residencial obrero en S Pietro Casale. Bologna, 1969-1971. (Imagen en Cremonini, Lorenzo. *Colore i architettura: un senso vietato*. Ed. Aliana. Florencia, 1992. 159 pp.

18 / Más información del arquitecto y sus proyectos se encuentra en: CREMONINI, Lorenzo. *Colore i architettura: un senso vietato*. Ed. Aliana. Florencia, 1992. 159 pp.

sigue, siguiendo los principios de su propio manifiesto, que “descienda el baricentro” del edificio y adquiera la sensación de mayor pesantez. Un efecto alcanzado con el color que se contradice con la composición de la forma arquitectónica, que cuenta con una planta baja libre a modo de *broletto*. Podría decirse que existe una escisión entre la composición de la forma, que pretende quedar suspendida sobre el suelo y la composición del color, que pretende asentarla. Una evidencia de la libertad con la que el artista trabaja respecto a sus propios manifiestos.

Bottoni ni siquiera menciona su “Cromatismo Architettonici” en el edificio de Sesto, y es que verdaderamente ya ha pasado el momento de las justificaciones públicas del color de cada uno. En la relación siempre tempestuosa entre forma y color a lo largo del s. XX se habían ido mantenido las apariencias intentando encubrir los pequeños escauceos esporádicos con una

retórica más o menos acertada. A finales de los sesenta y setenta se asiste al divorcio definitivo. La independencia del color y la forma se hace pública (o sea, en el espacio público) y cada uno de ellos celebra abiertamente la libertad de su nueva condición. Se pasa de la arquitectura de las apariencias a la arquitectura “aparentona”; del “decoro” decorativo al *decorativismo*.

Siguiendo en el ámbito italiano podemos referirnos a Lorenzino Cremonini 18 como representante de esa proliferación de arquitectos de segunda fila que introducen un colorismo estridente y “superficial” en edificios a los que la edad les ha sentado francamente mal. (Fig. 9)

Con todo lo dicho, podemos concluir que el futurismo italiano (en la persona de Piero Bottoni), desarrolla una propuesta cromática realmente interesante en el panorama cromático de la modernidad durante los años veinte, que consiste en la posibilidad

de realizar gradaciones de luminosidad o tono en la construcción de la forma arquitectónica. No es que se trate de un recurso formal novedoso en la historia de la arquitectura, pero sí que es novedoso como método para interferir en la percepción de las propiedades de la forma. Si que es novedosa la reflexión intelectual que argumenta Bottoni respecto a la composición con el color, el rigor con el que se esfuerza por entender e interpretar. Por desgracia se trató de una propuesta que quedó al margen, que difícilmente influyó en las obras de otros arquitectos. Cuando ya empezó a emplearse como estrategia formal en los edificios se le había desvestido de la reflexión teórica que la hacía interesante y, una vez desnuda, resultó indecente. Por todo ello podemos decir que el color arquitectónico de Piero Bottoni fue una aportación original, novedosa y bien fundamentada que, tristemente, nunca fue.

