



POLITECNICO DI TORINO
Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il
Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio
Collegio di Architettura
Classe LM-4 (DM270)
Anno Accademico 2018/2019

**COME PER UN VESTITO.
DAL FLAGSHIP STORE ALLA FLAG ARCHITECTURE**

Candidata: Grazia Pognani
Matricola: 234797

Relatore: Prof. Arch. Ph. D. Anna Marotta
Correlatore: Rossana Netti

INDICE

INTRODUZIONE	1
1. PEOPLE & THE CITY	15
1.1 Moda, architettura e società	17
1.2 La difficoltà di essere architetti oggi	33
2. LA PERCEZIONE VISIVA NELLA QUOTIDIANITÀ	51
2.1 Scienza e percezione visiva: la cinestesi	52
2.2 La psicologia della forma	68
2.3 Spazio e gestalt: lo spazio bidimensionale e la ricerca dell'equilibrio	80
3. IL VUOTO, ANIMA ED ESSENZA DELL'ARCHITETTURA	93
3.1 La percezione dello spazio: utilità, creatività e sentimento	94
3.2 Cos'è lo spazio per l'architettura?	98
4. MILLE SFUMATURE DI COLORE	119
4.1 Il colore fra simbologie, teorie e scienza	122
4.2 La visione orientale del colore tra Cina e mondo islamico	171
4.3 Un nuovo contributo: la semiotica dei colori	183
4.4 Il colore nella contemporaneità	190

CONCLUSIONI	207
PROTAGONISTI	209
BIBLIOGRAFIA	227

Alla mia famiglia

PREMESSA

La moda non è ornamento, è architettura. Non basta che un vestito sia bello, deve essere costruito come un palazzo perchè, come un palazzo, è la materializzazione di un'idea.

Roberto Capucci

Moda e architettura si presentano come espressioni diverse di un sentire comune, punti di vista particolari dai quali poter analizzare i cambiamenti subiti dalla società nel corso del tempo.

Così come si può pensare ad un abito come un'architettura, allo stesso modo si può parlare di architettura come di un abito. Se il corpo umano può essere considerato a pieno titolo come un'architettura, costituita da una serie di elementi distribuiti secondo una logica funzionale e un sistema di rapporti proporzionali atti a definire un insieme armonico, così il vestito viene a costituirsi come l'involucro protettivo di questa struttura, della quale ripropone la complessità morfologica. L'abito scaturisce così dal rapporto calibrato tra forma e colore ed ha lo scopo di esaltare la bellezza di una persona, ovvero la sua personalità unica ed irripetibile.

L'architettura, dal canto suo, è un indumento molto particolare in quanto è anch'essa una forma di espressione e un involucro protettivo e, come un vestito, si prefigge l'obiettivo di nobilitare le persone che custodisce.

COME PER UN VESTITO

INTRODUZIONE

Come per un vestito nasce dall'unione delle mie tre più grandi passioni: la moda, l'architettura e il colore. A lungo si è discusso e molto si è già detto delle affinità tra moda e architettura. Tanto l'architetto quanto lo stilista sono parte integrante di un processo creativo che ha inizio con un'idea, una visione, che passa attraverso lo schizzo, il disegno, la modellazione, la scelta di colori e materiali, per poi approdare alla realizzazione vera e propria del prodotto. Ripercorrendo gli sviluppi della moda e dell'architettura dall'Ottocento ad oggi si potrà appurare la sensibilità dimostrata rispetto al fattore *società*, unitamente alla loro anima creatrice di nuove identità, abitudini e stili.

Oggigiorno sono sempre più numerose le collaborazioni tra stilisti e architetti anche se, nello specifico, coinvolgono quasi esclusivamente le cosiddette *archistar*, alle quali viene richiesto di realizzare il progetto per i negozi manifesto dei marchi di moda più famosi e all'avanguardia, comunemente noti come *flagship stores*. L'architettura viene così ad assolvere una funzione di *brand promotion* e la firma dell'architetto di fama internazionale diventa prerogativa per la spettacolarizzazione del brand, per comunicarne un'immagine prestigiosa che si esplica tanto nella plasticità e nel design di questi store, quanto nella creazione di ambienti studiati nei minimi dettagli perchè il visitatore/cliente possa vivere un'emozione, un'esperienza unica. Il *flagship store* è un vero e proprio manifesto dell'identità del brand che sfrutta la componente visiva e comunicativa dell'architettura per creare un percorso emozionale che possa infine incentivare l'acquisto dei prodotti.

Sono tanti gli architetti ad essersi impegnati nella realizzazione di almeno un negozio icona

per una famosa casa di moda e, in alcuni casi, da queste partnership sono nate non solo opere architettoniche ma anche prodotti di design come scarpe e borse. Per citare qualche esempio, nell'ambito del progetto di riqualificazione del Whitney Museum of Art di New York ad opera di Renzo Piano, dalla collaborazione tra l'architetto e Max Mara è nata la *Max Mara Whitney Bag*, un vero e proprio prodotto di design con dettagli che richiamano le caratteristiche strutturali dell'edificio, presentata durante l'inaugurazione del museo e divenuta subito un'icona. O ancora, in occasione della mostra di calzature *Re-Inventing Shoes* realizzata a Milano all'interno del Fuorisalone 2015, cinque tra i più famosi architetti a livello internazionale si sono avvicinati alla moda creando oggetti spettacolari con l'ausilio della stampa 3D, delle vere e proprie *scarpe architettoniche*. Giorgio Armani, dal canto suo, ha affidato a Massimiliano e Doriane Fuksas il progetto di ben tre suoi *flagship stores*: l'Armani Chater House di Hong Kong, l'Armani Ginza Tower di Tokyo e lo store della Fifth Avenue di New York.

Tuttavia, si è soliti parlare del contributo che l'architettura fornisce alla moda in termini di creazione di spazi, dalle passerelle, ai negozi, ai laboratori, ma poco si parla del contributo che la moda potrebbe dare all'architettura. I *flagship stores* rappresentano forse l'emblema della collaborazione tra architetti e stilisti e nella ricercatezza che li contraddistingue si percepisce un'attenzione per il dettaglio, la componente spaziale, il colore, gli aspetti comunicativi e percettivi che, spesso, risulta mancare tanto nella progettazione urbanistica quanto nell'architettura sia pubblica che residenziale, come testimoniano l'esigenza di pensare ad un'immagine complessiva della città, il bisogno di spazi e di simboli e il rifiuto per l'omologazione. A tal proposito, l'antro-





Mostra di calzature Re-Inventing Shoes, Fuorisalone 2015, Milano, calzature create con l'ausilio della stampa 3D nell'ambito. Dall'alto a sinistra: *Flame* di Zaha Hadid le cui lingue richiamano il gioco delle fiamme, *Ilabo* di Ross Lovegrove tra il verde e l'azzurro che richiama l'acqua, *UNX2* di Ben Van Berkel che richiama il movimento sinuoso di un'architettura, *Young Shoe* di Micheal Young per Unied Nude con la sua lavorazione traforata atta ad evocare un pizzo e *Ammonite* di Fernando Romero che vuole ricordare un corallo.

Nella pagina seguente la Whitney Bag di Max Mara realizzata in collaborazione con Renzo Piano e ispirata al Whitney Museum of Art di New York. La borsa, dalla *nuance* tra il bianco ghiaccio e l'azzurro pastello, presenta delle scanalature verticali parallele che richiamano le travi metalliche utilizzate dall'architetto per la riqualificazione dell'immobile.

Immagini tratte da: <http://www.spaziodabitare.it/blog/2015/12/02/larchitettura-moda-la-moda-architettura>



pologo e ricercatore Franco La Cecla accusa l'architettura di essersi eccessivamente *branderizzata*, incolpando gli architetti di aver perso la propria capacità di lettura dei contesti ambientali e sociali, quindi la propria sensibilità per le problematiche comuni. Portando l'esempio di alcune realtà come quella di Manhattan, che negli ultimi anni è stata interessata da un'intensa attività edificatoria, tant'è che il 2007 era stato identificato come *l'anno della furia costruttrice*¹, parla di architetture anti-sociali nel senso che non rispecchiano la vera natura del luogo e dei suoi abitanti, una successione di non luoghi, *scatole di vetro e latta a cui l'intenzionalità dei passanti e degli abitanti non può dare nulla*², costringendo gli abitanti a spostarsi altrove, dove avranno più spazio per esprimersi, lasciando il centro città ai turisti che vanno a New York perchè ritenuta la città della modernità per eccellenza, passeggiando per le vie della vetrinizzazione e mercificazione della vita quotidiana, un'immagine che non potrebbe essere più lontana dalla realtà. È come se l'architetto non riuscisse a far valere la propria professionalità davanti all'iniziativa privata, ai politici e agli economisti, forse perchè disillusi dal poter effettivamente dare un contributo per il benessere comune perchè sempre più spesso il proprio lavoro viene rifiutato o stravolto profondamente e se *si tirano fuori gli artigiani*, schierandosi dalla parte della comunità, magari si perde l'impiego o lo si vede drasticamente ridotto, come è accaduto a Renzo Piano quando è stato contattato dalla Columbia University di New York per occuparsi dell'ampliamento del prestigioso

1 Franco LA CECLA, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, pp. 14-15

2 *Ibidem*, p. 19

college che prevedeva l'occupazione di una porzione consistente del quartiere di Harlem³. Così l'architetto preferisce rinchiudersi nel proprio piccolo mondo fatto di fantasie, esercizi formali che quasi sicuramente non verranno mai realizzati e opere d'arte pensate per pochi, accettando servilmente quel ruolo di *artista* che alcuni, come il sistema moda, gli avrebbe conferito. Nel suo pamphlet *Contro l'architettura*, Franco La Cecla si esprime a tal proposito in questi termini: *Il sistema della moda italiano ha veramente fatto da volano alla brandizzazione della professione. [...] Sono state le marche di moda a trasformare l'architettura in moda, nel senso più profondo del termine, non solo degli abiti, ma delle tendenze, degli scenari e delle atmosfere. Gli architetti hanno ricavato dal sistema della moda quello che gli artisti hanno trovato nel sistema delle galle-*

3 Renzo Piano venne assunto da Lee Bollinger, rettore della Columbia University, per la realizzazione del General Plan e di una parte degli edifici che avrebbero dovuto comporre l'ampliamento del college a nord del suo cuore più antico per ospitare venticinquemila nuovi studenti. Il piano prevedeva di pensare allo sviluppo di un'area davvero molto consistente, che si estendeva per dieci isolati del quartiere della Black Harlem, una delle zone più povere della città, con tassi di analfabetizzazione e criminalità piuttosto elevati, quest'ultimo rientrato solo nel corso degli ultimi tempi. La Columbia University, che è tra le maggiori potenze immobiliari della città, approfitta di questo clima di generale miglioramento delle condizioni di vita nel quartiere per acquisire immobili pagando le persone perché se ne andassero, facendo traslocare anche diverse attività. L'università non gode di ottima reputazione nel quartiere perché considerata, a causa di passati trascorsi, una speculatrice che avrebbe creato un quartiere d'élite cancellando la vera Harlem, quella delle case di mattoni rossi, dei grandi spazi pubblici animati dai latini e afroamericani in abiti extra large che ballano per le strade a ritmo di hip-hop e che organizzano i barbecue lungo i marciapiedi. Per questi motivi sono state diverse le manifestazioni contro le intenzioni della Columbia e Piano, consapevole della situazione, prende a cuore la battaglia degli abitanti di Harlem ed elabora un progetto che mirava a far convivere pacificamente i due soggetti, che potesse diventare un'occasione per risolvere lo stato di degrado del quartiere. Così mette a punto un piano basato sul dialogo con la cittadinanza (grazie all'aiuto dello stesso Franco La Cecla, chiamato in veste di antropologo da Renzo Piano), il rispetto del contesto ambientale e simbolico del posto, ipotizza un campus universitario che fosse penetrabile, abbassa le altezze degli edifici e ne destina i primi due piani ad attività pubbliche e commerciali. L'impostazione di questa progettazione partecipata di fatto non piacque alla Columbia University che, piano piano, cominciò a ridurre sempre l'area d'intervento di Piano, al quale alla fine toccò solo la realizzazione di qualche edificio.



rie, dei curatori e nel mercato dell'arte. [...] Nessun timore che alle superfici non corrispondano spazi, che la fruizione in diretta sia una delusione, per non parlare della delusione degli utenti. [...] Strano che gli architetti non si rendano conto di quanto stanno perdendo, che il prezzo da pagare alla vetrina è la fine dello spazio e del gioco con gli spazi. [...] Gli architetti sono completamente presi dai propri alibi e, mentre la nave affonda, loro che una volta avevano competenze di carpenteria oggi si occupano di tappezzeria. E ancora: l'archistar non lavora per la moda, diventa moda egli stesso e dunque brand, logo, garanzia per poter firmare un pezzo di città, un museo, un negozio, un'isola di Dubai come se fosse una T-shirt. [...] L'architetto cala sulla città il suo mantello per garantire che sia alla moda, contemporanea davvero, inserita davvero nei trends che fanno l'happening, la cornice dell'evento. Salvo poi rinchiudersi, come fa Fuksas, nell'alibi di non avere alcuna responsabilità, di essere un umile artista, un artigiano che potrà al massimo dire: "lasciamo i problemi a quelli che dovrebbero gestirli"⁴.

Forse è vero che il sistema moda abbia contribuito alla brandizzazione della professione dell'architetto, ma è anche vero che la spettacolarizzazione dell'architettura potrebbe non essere necessariamente considerato un fattore negativo poichè tali opere generalmente suscitano stupore e ammirazione, sentimenti positivi e propositivi oltre a divenire dei simboli all'interno della città. Il potenziale effetto negativo si avrebbe pertanto qualora l'architettura diventasse un mero emblema di disuglianza sociale. In questi termini si potrebbe ipotizzare un approccio *fashion* alla progettazione architettonica e soprattutto a quella urbanistica, nell'intento di fornire solu-

4 Opera cit. p. 2, pp. 24-38



zioni alle problematiche della città moderna. Proprio per tale ragione la descrizione dell'Armani Chater House di Hong Kong diviene il *fil-rouge* che accompagna il lettore lungo il percorso riflessivo di questo elaborato, che recupera i contributi disciplinari provenienti dagli studi di percezione e comunicazione visiva e del colore, trattato sotto l'aspetto sia teorico che scientifico, unitamente agli insegnamenti forniti dalle scienze sociologiche rispetto alle letture del contesto sociale e urbano che caratterizzano l'attualità, cercando di rivelare l'importanza di tali contributi. Per questo si parla dell'aspirazione ad una *flag architecture*, ad un'architettura dunque che provi a pensare alla città come se fosse un grande *flagship store*, che esprima l'identità delle persone che la popolano. Gli stilisti, infatti, creano tendenze a partire da attenti studi della società per capire quali tipologie di abbigliamento e colori potrebbero trovare maggior consenso, oltre ad essere particolarmente attenti agli aspetti percettivi e comunicativi sia all'interno della collezione che all'interno dello spazio costruito del negozio. Questi aspetti sembrano talvolta scontati e per questo trattati spesso con superficialità perchè molti sembrano essere convinti del fatto che la lettura dei contesti sia cosa semplice e intuitiva e che lo studio del colore sia cosa trascurabile in quanto legata al gusto e alla soggettività dell'individuo, trascurando così la molteplicità di implicazioni che hanno sul benessere comune.

Sembra che il concetto di modernità inneschi inevitabilmente il fattore della velocità che si esplica nella costante e incessante frenesia quotidiana alla ricerca della novità della novità, per essere ogni giorno più all'avanguardia di ieri, come se questo fosse un reale bisogno vitale. Come sug-





gerisce La Cecla, la velocità causa prima di tutto distrazione e questo può portare a perdere di vista le cose veramente importanti come ad esempio, per un progettista, la capacità di cogliere e risolvere la crisi della città moderna, frammentata e popolata da una società sempre più diversificata e difficile da comprendere. Secondo il sociologo Zygmunt Bauman la nostra è una società in cui tutto va alla velocità della luce, a tal punto che si ha paura di *rimanere indietro*, di diventare dei *rifiuti*, tendendo così all'egocentrismo e al consumismo perchè l'obiettivo è fare quante più esperienze possibili, sperimentare cose sempre nuove. Questa condizione causa incertezza, insicurezza e precarietà, incentivate anche da un sistema politico ed economico che promuove il conformismo e la libertà individuale in modi contraddittori. All'aumento della libertà individuale, infatti, corrisponde l'aumento dell'impotenza della collettività poiché vita pubblica e privata non riescono a trovare un dialogo e i sistemi adottati per risolvere l'insicurezza creano divisioni e seminano il sospetto, facendo così isolare le persone.

Prima di pensare alla modernità, forse, la questione più urgente sarebbe quella di recuperare un senso di comunità equilibrata in sè stessa tanto quanto con il paesaggio e le risorse. Questo si traduce nel sopperire ad una necessità di spazi di relazione che siano connotati da un sistema simbolico specifico in grado di renderli riconoscibili e, di conseguenza, vivibili. Anonimato, standardizzazione e omologazione sono le principali caratteristiche di molti nostri quartieri periferici, molti dei quali vengono percepiti come luoghi degradati e abbandonati, frequentati da persone di malaffare e per questo generano paura, diventano luoghi da evitare, anzi, più che luoghi vengono concepiti come dei *tempi di percorrenza*, dei passaggi obbligati che è meglio

lasciarsi alle spalle il prima possibile. A ben vedere, sono proprio i luoghi abbandonati quelli in cui fioriscono quelle manifestazioni spontanee della città, come la *street art* ad esempio, che possono essere a tutti gli effetti interpretate come la naturale tendenza della società a reinventarsi in modo autonomo, appropriandosi delle *terre di nessuno* laddove la progettazione o l'entità politica non riescono a fornire una risposta alle esigenze della comunità.

La natura fortemente comunicativa del colore lo rende un elemento estremamente connotativo dello spazio, come dimostrano diversi interventi internazionali di riqualificazione urbana. Per tale ragione il discorso sul colore ripercorre le principali teorie che nel corso della storia hanno portato alla costruzione dell'attuale bagaglio di conoscenze relative a questo tema così ampio, complesso e affascinante, cercando al contempo di recuperarne quella componente simbolica riconosciuta fin dall'antichità, utilizzato come veicolo di messaggi politici, per comunicare lo status sociale di una persona sia attraverso l'architettura che l'abbigliamento, ma anche per caratterizzare le statue delle divinità e quindi con finalità religiose e apotropaiche. Il tema è inoltre articolato in modo tale da metterne in evidenza la duplice natura, sia soggettiva che oggettiva, e a tal fine il contributo dato dalla semiologia diviene particolarmente interessante in quanto consente di superare la tradizionale dicotomia tra approccio soggettivo e approccio oggettivo, arrivando a considerare il colore come un linguaggio a sè stante che assume specifici significati a seconda del contesto socio-culturale che lo ha generato. Si pone così l'accento sulla componente sociale, simbolica e comunicativa del colore, che viene a costituirsi come qualcosa di più di un semplice fenomeno percettivo. D'altra parte le teorie del colore, la comprensione dei mecca-





nismi percettivi analizzati sia da un punto di vista fisiologico che psicologico grazie agli studi compiuti dalla *Gestalpsicology*, unitamente ai contributi forniti dalla fisica, che hanno portato a distinguere il colore inteso come pigmento dal colore inteso come fenomeno luminoso, consentono di portarne in auge la natura oggettiva. Si arriva così a dimostrare che il progetto del colore non può prescindere da una sua reale e profonda conoscenza sia a livello simbolico sia per quanto riguarda le sue implicazioni sul benessere fisico e psichico delle persone.

Un altro tema a cui viene dato ampio respiro è quello che si sofferma sulla componente spaziale, abbracciando la visione di Bruno Zevi che vede nello spazio la vera essenza dell'architettura. Comprendere lo spazio significa comprendere l'architettura, allontanandosi dal comune errore di ostinarsi a giudicarla utilizzando i criteri della storia dell'arte, considerandola come un dipinto o una scultura, dando più importanza all'involucro che allo spazio, che ne è a tutti gli effetti il vero protagonista poichè è al suo interno che si estrinseca il contenuto sociale dell'architettura. Questo significa che il vuoto va analizzato e capito nella sua accezione fisica, culturale e spirituale poichè attraverso i sensi se ne apprezzano le caratteristiche peculiari, quelle che rendono un ambito riconoscibile, memorizzabile e dunque vivibile, ma la parte più sensibile dell'animo umano ne coglie anche i contenuti simbolici e spesso ne è anche condizionato sul piano emotivo. Al di là di qualsiasi implicazione soggettiva, si dimostra inoltre che tutti attiviamo gli stessi processi mentali di analisi e organizzazione di ciò che vediamo secondo innati meccanismi fisiologici ed è proprio in questi termini che si esplica l'importanza degli studi della psicologia



della forma. Lo spazio, in termini gestaltici, è descritto infatti come un sistema di tensioni che ne determina la geometria e viene percepito in modo tanto positivo quanto meglio vengono impiegate le forze spaziali e le costanti della percezione. Pertanto, applicare i principi della teoria della forma alla progettazione vuol dire parlare di un'architettura pensata per tutti, vuol dire progettare ponendo al centro dell'attenzione l'uomo inteso sia come individuo che come membro della società. Allineati al pensiero di Bruno Munari, si va oltre la soggettività, il concetto di coerenza formale si sostituisce a quello di bellezza, si individuano quei principi formatori uguali per tutti che consentono di controllare e capire se una soluzione sia giusta o sbagliata.

Come sostiene Steven Holl, l'architettura ha la capacità di influenzare la nostra quotidianità sia dal punto di vista materiale che psicologico, tanto da poter divenire un catalizzatore del cambiamento, per questo è importante conoscere profondamente la società e la città di oggi, comprenderne le peculiarità, i punti di forza e di debolezza al fine di promuovere soluzioni di vero sviluppo. La città del terzo millennio sembra estendersi senza limiti, i confini si moltiplicano così come i centri e le periferie, la mobilità ridefinisce lo spazio della collettività, si creano nuovi modi di abitare, di lavorare, di muoversi e consumare. La città contemporanea è figlia di una società molto aperta ed informata, di conseguenza molto esigente, che vive in due forme di spazialità diverse, quella fisico-territoriale e quella virtuale, tant'è che si parla di *iperspazi* che rendono la città un'entità extra territoriale, presente ovunque grazie all'avvento di internet e allo sviluppo tecnologico. È la città della comunicazione, delle immagini e dei simboli che vengono veicolati principalmente attraverso i canali della tecnologia. Non viene meno l'importanza della





fisicità dei luoghi, ma essi acquisiscono nuovi significati, da qui l'importanza di capire non solo di quale tipologia di spazi abbiano davvero bisogno le persone, ma anche di definire dei codici condivisi per la comprensione dello spazio architettonico e della città. Ecco che per il progettista diventa davvero prezioso il contributo della sociologia e dell'antropologia, perchè si comincia a parlare di *doppio spazio dell'architettura*, facendo riferimento al rapporto dialettico tra spazio fisico e spazio sociale poichè la società plasma lo spazio e lo spazio dà forma alla società facendo da cornice al suo agire.

Il senso ultimo di questa trattazione è dunque contenuto nel suo sottotitolo: *dal flagship store alla flag architecture*. Si suggerisce che ad un'osservazione più attenta e profonda del mondo della moda se ne potrebbero cogliere quei principi fondamentali che non hanno nulla a che vedere con la sua componente effimera, bensì con la sua natura più vera e concreta, quella attenta alle persone, che cerca un modo per far sentire tutti a proprio agio, di esprimere sè stessi. Come sostiene Roberto Capucci, *prima ci si sente ospiti dentro l'abito, come in una casa nuova. Poi quella casa diventa la propria casa, familiare, dove ci si sente a proprio agio, infine diventa espressione di sé. Per questo il vestito non può andare bene a due persone diverse. È fatto per quella persona, per il suo modo di esprimersi e di mettersi in relazione con gli altri. [...] Il vestito bello esige forza morale, bisogna star bene con sé stessi. Da qui deriva il fascino di una persona. Se la moda comporta una qualsiasi forma di standardizzazione non è più bella. Il colore, la forma, il tessuto non devono essere alla moda, devono essere il mio colore, la mia forma. È questo il mio insegnamento ai giovani: cercare e valorizzare l'individualità, ciò che caratterizza e rende irripetibile*

*ogni persona. Esattamente il contrario della massificazione programmata*⁵.

L'invito che lo stilista rivolge ai giovani fashion designers può essere esteso anche ai giovani architetti perchè anche l'architettura quando diventa standardizzata non è più bella, e non è più bella perchè perde la sua essenza più vera, perchè non parla delle persone che utilizzandola la rendono viva e così si arriva a parlare di edilizia, non più di architettura, e l'edificio diventa un semplice involucro, un riparo informe come la caverna preistorica.

Il concetto cardine è dunque quello di *identità*, l'aspirazione ad *un'architettura bandiera* che sappia comunicare il *genius loci* di ciascun ambito, dal privato al pubblico, dal piccolo al grande, che sappia ridare un volto e un sorriso ad ogni luogo perchè l'architettura è femmina e come tale è generatrice di vita, creatrice di emozioni, e questa è per me l'essenza più profonda dell'architettura.

Grazia Pognani

⁵ Premio Colore 2018, *All'arte e alla magia di Roberto Capucci: dieci domande a un grande maestro*, coordinamento scientifico Prof. Arch. Ph. D. Anna Marotta, Associazione Italiana del Colore, Conferenza del colore, Firenze, 11-12 settembre 2018



CAPITOLO 1

PEOPLE & THE CITY

Analizzando le immagini dell'Armani Chater House di Hong Kong, è possibile percepire, tanto nella versione di Massimiliano e Doriana Fuksas quanto nel restyling del 2011, una certa sensibilità rivolta allo studio della città e dei suoi abitanti. Come afferma lo stesso Giorgio Armani, Hong Kong è una città cosmopolita, dove Oriente e Occidente si fondono insieme, è una città vibrante e stimolante e questi aspetti possono essere colti nelle pareti e nelle insegne luminose dello store, indice dell'alto livello tecnologico raggiunto dalla città. Le pareti in vetro inciso e illuminato cambiano colore in continuazione, come a ricordare la velocità con cui la città si muove e si modifica, oltre a voler creare atmosfere particolari che possano avvolgere e coinvolgere le persone. Sono infatti i visitatori i veri protagonisti della scena e proprio a loro si vogliono donare emozioni uniche, facendo loro respirare, prima, un'atmosfera che rifletteva l'anima più avanguardistica della città fatta di luci, flussi e tecnologie, ora, un clima più sofisticato e rilassato che guarda tanto alla tradizione quanto alla modernità di questa città, quindi alla complessità culturale della società che la abita e la vitalizza. Ciò su cui si vuole puntare l'attenzione è il ruolo delle scienze sociali nel progetto di architettura che, in questo caso studio, si esplica in duplice modo nel considerare la città nella sua generale complessità e nel prendere a cuore i bisogni del singolo individuo mediante la cura degli aspetti percettivi e comunicativi.

Le immagini della pagina successiva mostrano, in alto, un'insegna e una parete luminosa, al centro le mutazioni cromatiche del lounge bar progettato dai coniugi Fuksas, in basso alcuni ambienti espositivi, a sinistra nella versione del 2002 e a destra dopo il restyling del 2011.

Fonti: <http://www.studiosarti.it/portfolio-view/armani-chater-house/>; <http://inspiringdesign4you.blogspot.com/2012/06/fabulous-concept-store-of-armani.html>; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HK_Central_Chater_House_lighting_wall_Giorgio_Amani_Nov-2012.JPG



1.1 MODA, ARCHITETTURA E SOCIETÀ

Moda e architettura sono sempre state legate alla società da un rapporto strettissimo, che potremmo quasi definire connaturato e inevitabile dal momento che entrambe, in ogni epoca, si sono poste come dei potenti strumenti di significazione, alla base di quei processi di codificazione di simboli e rituali che definiscono una società sotto il profilo culturale. In questi termini, tanto la moda quanto l'architettura possono essere considerate come chiavi di lettura privilegiate per analizzare la società e la città di ogni epoca.

Facendo riferimento al periodo storico compreso tra Otto e Novecento, giungendo fino ai giorni nostri, è possibile osservare come sia la moda che l'architettura abbiano subito una profonda trasformazione proprio a partire dal XIX secolo grazie alla rivoluzione industriale.

Nel settore edilizio l'introduzione del ferro, dell'acciaio e del vetro nel novero dei materiali da costruzione porta a definire una nuova concezione dell'abitare, del vivere in città e anche della viabilità, grazie anche all'invenzione della ferrovia e dell'automobile. Gli edifici, ora, possono essere realizzati con un minore dispendio di materiali grazie alle nuove strutture portanti puntiformi e ai tamponamenti, nelle abitazioni fanno la loro comparsa i primi impianti che portano l'acqua potabile seguiti poi dagli impianti elettrici, l'illuminazione pubblica rende la città vivibile anche nelle ore notturne e la neonata società borghese è fautrice di grossi cambiamenti sia a li-

vello sociale che culturale, basti pensare alla nascita dei grandi teatri, degli hotel, i caffè, gli stabilimenti termali o i grandi magazzini. Sociologi come Walter Benjamin hanno visto nella novità rappresentata dal Crystal Palace di Paxton la svolta decisiva del concetto di abitare perchè, da quel momento, si palesa la possibilità di vivere in spazi molto ariosi e luminosi, andando così a ridefinire il senso di intimità, di sicurezza e di privacy.

L'Ottocento è un momento di grossi cambiamenti anche per il settore tessile grazie all'invenzione del telaio meccanico e poi del *sistema jacquard*⁶, che hanno reso possibile il netto aumento della produzione e il conseguente abbassamento del costo dei prodotti, ora ripetibili in tempi relativamente brevi. Nasce l'*haute couture* così come la intendiamo oggi per opera del britannico Charles Friederick Worth (1825-1895) che, per primo, seppe imporre le proprie idee alla clientela, costituita principalmente dalle signore borghesi che riponevano in lui un'estrema fiducia perchè sapevano di poter trovare presso il suo atelier il capo unico ed originale. Da questo momento il *couturier* comincia ad essere considerato un vero e proprio artista e sempre Worth

⁶ Nel 1733 il meccanico inglese John Kay inventò la navetta volante per il telaio a pedale, facendo aumentare sensibilmente la produttività dei tessitori. Il progressivo e repentino sviluppo della tecnologia fece sì che nell'arco di pochi anni si succedettero telai meccanizzati sempre più ingenuosi. Nel 1764 James Hargreaves inventò il primo filatoio meccanico a lavoro intermittente (chiamato *Giannetta* o *Spinning Jenny*); nel 1769 Richard Arkwright applicò al filatoio meccanico la ruota idraulica e nel 1785 Edmund Cartwright vi applicò il motore a vapore. Il sistema jacquard infine, opera del francese Joseph-Marie Jacquard, consentiva di realizzare dei disegni su stoffa con l'impiego di cartoni perforati.



detiene il primato per aver pensato di mostrare le proprie creazioni in anticipo rispetto alla stagione facendo sfilare le indossatrici, di apporre delle etichette recanti il proprio nome ai capi di abbigliamento e distribuire i cartamodelli firmati per evitare qualunque forma di plagio, oltre ad introdurre la prassi di proporre in continuazione nuovi modelli realizzati con tessuti e guarnizioni sempre diverse.

Se Walter Benjamin vedeva nei *passage* parigini l'emblema della spettacolarizzazione dell'architettura, dove si poteva godere della visione delle mercanzie esposte in vetrina e intravedere l'opulenza degli interni che facevano ancora foggia di marmi, stucchi e legni intarsiati, allo stesso modo si potrebbe parlare di una spettacolarizzazione della moda che comincia ad essere vista come un'arte e uno spettacolo creativo. Si parla di *spettacolarizzazione* perchè la città fa mostra di sè stessa all'individuo che passeggia per le sue vie (il *flaneur*, detto con le parole di Walter Benjamin) e si ritrova ad ammirare le sue architetture, le merci esibite nelle vetrine e nelle Esposizioni Universali, rapito dalla moltitudine di stimoli, di attività, di divertimenti che ora l'ambito urbano propone, ponendo le basi a quella che verrà poi chiamata società di massa.

Il Novecento è il secolo che eredita tutto l'insieme di trasformazioni e innovazioni di quello precedente e le porta ad un nuovo livello di elaborazione. Gli anni Venti e Trenta vedono fiorire nel mondo dell'architettura il Movimento Moderno, declinato nelle varie correnti di pensiero del De Stijl, il Bauhaus, il Costruttivismo, il Razionalismo italiano, che proponevano nuove modalità

di progettare e fare l'architettura, che doveva essere prima di ogni altra cosa razionale e funzionale. La nuova ideologia porta alla predilezione per le forme geometriche pure e al rifiuto per l'ornamento, che trova una corrispondenza anche nel mondo della pittura i cui soggetti si fanno sempre più astratti e si tingono dei colori primari, come accade nelle opere di Piet Mondrian. Nello stesso periodo storico anche la moda comincia a prediligere abiti dalle linee più semplici e pulite, nel guardaroba femminile spariscono il corsetto e la crinolina a favore di un abbigliamento più informale che consentisse maggiore libertà di movimento. Le donne, dopo la Prima Guerra Mondiale, richiedevano abiti più corti, comodi e pratici, mentre gli anni della crisi economica e della caduta della Borsa di Wall Street avevano promosso un atteggiamento diffuso rivolto alla trasgressione e alla voglia di vivere tipico della giovinezza. Sono gli anni del *jazz* e del *charleston*, le donne si tagliano i capelli e sfoggiano le nuove acconciature alla *garçonne* e il loro vestiario comincia ad includere elementi tipici del guardaroba maschile, come giacche e pantaloni. La boutique al numero 31 di *rue de Cambon* a Parigi diviene il nuovo punto di riferimento della moda femminile, la proprietaria, Coco Chanel, esalta la bellezza e l'eleganza della semplicità, che culmina nella creazione del famoso *tailleur* e del tubino nero, la *petite robe noir*. È una moda nuova, democratica, che esalta l'indipendenza, l'intraprendenza e la dinamicità femminili. Il secondo conflitto mondiale lascia un mondo da ricostruire nella sua totalità, dalle case alle persone. Gli anni Cinquanta sono gli anni in cui l'urgenza di dare una dimora a chi non la pos-





sedeva più dà impulso alla nascita dell'edilizia popolare, abitazioni economiche realizzate in breve tempo. Sono anche gli anni in cui non è più possibile negare il livello di emancipazione raggiunto dalle donne e l'eleganza francese inizia a mescolarsi all'informalità tipicamente americana dando vita allo *sportswear*, quei capi di abbigliamento pensati per il tempo libero. Si sente però anche la necessità di un ritorno all'eleganza precedente *gli anni folli* (gli anni '20 e '30) e all'immagine della donna di casa, elegante e raffinata, con uno stile *bon ton*. Sono gli anni di Dior, Givenchy, Balenciaga, Yves Saint Laurent, Balmain, Faith. Se la guerra ha dato un impulso notevole all'impiego di elementi prefabbricati per la costruzione degli edifici, il progressivo avvicinamento dello stile dell'alta società e di quello borghese ha creato un terreno fertile per l'ideazione del *prêt à porter* (*ready to wear* in inglese).

Gli anni Sessanta e Settanta sono gli anni dell'anticonformismo per eccellenza perchè si palesa, soprattutto nel mondo giovanile, il rifiuto dell'eleganza francese, vista come un qualcosa di ormai stantio, e una reazione anche nei confronti dell'International Style architettonico, ben rappresentata dal famoso motto di Robert Venturi *less is a bore*. Se le tendenze anti-moda cominciano a manifestarsi già negli anni '60 con lo stile *hippy*, lo *street wear*, l'abbigliamento *basic* informale, semplice e comodo che vede l'enorme successo del jeans e della maglietta⁷ e l'atteggia-

⁷ Nel 1964 a Ponzano Veneto viene fondata la casa di moda Benetton che lancia la maglieria tinta di vivacissimi colori, prodotta e venduta nelle architetture progettate dallo Studio Scarpa di Afra e Tobia Scarpa che hanno contribuito in



mento *swinging London* dei Beatles, il Post-Modernismo dell'architettura si palesa solo a partire dalla seconda metà degli anni '70. Si verifica un ritorno all'ornamento e al citazionismo come testimonia la Piazza Italia di New Orleans progettata da Charles Moore nel 1978 per la comunità italo-americana della città, che richiedeva uno spazio pubblico che ricordasse la lontana madre patria. Fanno la loro ricomparsa alcuni elementi architettonici come il colonnato, i portici, le nicchie, il richiamo agli ordini architettonici e la fontana al centro della piazza, la cui spazialità, che scaturisce dall'intersezione di due semicerchi sfalsati, dimostra il superamento della rigidità del Movimento Moderno. Il recupero e la reinterpretazione della memoria storica è ora un tema di fondamentale importanza che si esplica nella convivenza tra elementi classici e moderni. Come afferma Paolo Portoghesi, uno degli esponenti più importanti del Post-Moderno, la nuova tendenza propone il superamento del mero funzionalismo, riconoscendo l'architettura come un processo creativo e non solo utilitaristico, incentivando così il ritorno all'ornamento.

La rivoluzione giovanile di questi due decenni porta ad una rivalutazione della moda, non più intesa come semplice abbellimento del corpo, bensì come potente strumento simbolico per esibire la propria personalità, da qui la moltitudine di stili che sono andati diffondendosi e la libertà di assemblare capi di abbigliamento insieme. Dalle mini gonne alle maxi gonne, dagli *hot*

modo significativo a caratterizzare il territorio del piccolo comune trevigiano. Queste opere sono infatti testimonianza di un lavoro di ricerca estetica e funzionale.





pants ai pantaloni a zampa d'elefante, dai sandali alle zeppe agli stivali, questa eterogenità di stili diviene immagine della società post-moderna, che inizia a prediligere l'individualismo, la cura per l'aspetto fisico e il divertimento. Le ragazze guardano con ostilità allo stile *bon ton* perchè associato ad una forma di oppressione perpetrato dalla precedente cultura maschilista e solo all'alba dei ruggenti anni Ottanta inizieranno a vedere e praticare la moda come un piacere per sè stesse.

Sono gli anni Ottanta a dare una grande sferzata alla spettacolarizzazione della moda e dell'architettura. Il *prêt à porter* conosce l'apice del proprio sviluppo, gli stilisti delle più grandi case di moda diventano delle celebrità, nasce l'idea del *concept shop*, ovvero il negozio tematico che sfoggia arredamenti stupefacenti con l'intento di comunicare l'identità del marchio oltre a promuovere la vendita dei prodotti, le sfilate di moda diventano eventi mediatici di prima categoria che vedono sfilare le prime top model, lanciate da Versace e pronte per diventare le icone del momento. Le *archistar* progettano architetture sempre più scenografiche, con le loro forme impossibili e la plasticità dei loro volumi che si intersecano, si torcono e ritorcono, lasciando nell'osservatore una sensazione di caos, disorientandolo. Se l'architettura vive un momento di *decostruzione*, abbandonando la tradizionale geometria euclidea a favore di forme più libere e fantasiose, la moda vive al contempo un momento di *costruzione e decostruzione*. Se tra gli anni Sessanta e Settanta si era posta l'attenzione sull'uguaglianza dei sessi e su uno stile comodo



e perlopiù *unisex*, ora si riporta l'accento sull'esaltazione delle forme sia femminili che maschili. Qui si inserisce la rivoluzione operata da Giorgio Armani che ripensa la giacca femminile sulla decostruzione di quella maschile, creando il nuovo *tailleur* a spalle larghe perfetto per la nuova donna in carriera, elegante e pratica, e la stessa rivoluzione interessa anche la giacca maschile, che ora si libera dalla sua classica rigidità grazie all'impiego di stoffe più morbide dai colori sfumati per un uomo elegante ma meno austero. Alle architetture decostruttiviste, così diverse le une dalle altre, si affianca una moda altrettanto eterogenea, provocatoria, sensuale, stravagante, eccentrica, intellettuale. Sono gli anni di Madonna, Vivienne Westwood, Jean Paul Gaultier, Ralph Lauren, Romeo Gigli, di Alaïa, che lancia il tessuto *stretch* per la ginnastica aerobica. Gli anni Novanta sono forse il periodo in cui il fenomeno della globalizzazione comincia a manifestarsi con grande forza. Il consolidamento della società di massa porta alla creazione del *fast fashion*, rappresentato da catene di abbigliamento come Zara o H&M, i cui gruppi creativi propongono capi a basso costo ispirati alle proposte dei marchi di lusso e realizzati in Paesi esteri che offrono manodopera a basso costo, riforniscono i propri negozi settimanalmente proponendo continue novità, superando la scansione stagionale delle proposte. Allo stesso modo si potrebbe anche parlare di *fast architecture* perchè il capitalismo e la globalizzazione, che hanno portato le città a divenire metropoli sempre più allargate e complesse, difficili da gestire e dai contorni sempre più sfumati, hanno indubbiamente incentivato quella produzione edilizia che





si avvale di elementi prefabbricati, fautrice di quartieri urbani omologati e standardizzati. È come se capitalismo e globalizzazione avessero incentivato lo sviluppo di un grande divario che vede da una parte l'alta moda e l'Architettura, e dall'altra la *moda low cost* e l'edilizia pubblica e popolare (salvo alcuni casi sporadici), senza mediazione alcuna tra queste opposte posizioni. La cooperazione tra stilisti e architetti porta ad un ulteriore sviluppo del *concept store*, che dagli anni Duemila viene chiamato più propriamente *flagship store*, il negozio bandiera, l'icona assoluta e indiscussa del marchio di moda. Questi particolari negozi sono il frutto di una progettazione che si fa molto articolata e complessa, dove il tema del colore insieme alle riflessioni inerenti la percezione visiva e i meccanismi comunicativi rivestono un ruolo di preponderante importanza. Tra i maggiori esempi di *flagship store* si possono citare i negozi di Armani di Hong Kong, Tokyo e New York progettati dai coniugi Fuksas, il negozio di Prada di New York di Rem Koolhaas o quello di Hermès a Tokyo di Renzo Piano. In generale, si può osservare come moda e architettura siano due ambiti disciplinari molto affini che, pur avendo sempre operato in modo autonomo, nel corso del tempo, soprattutto dal XIX secolo ad oggi, hanno formulato riflessioni tra loro molto vicine e sensibili al contesto socio-culturale che è andato trasformandosi in modo considerevole e con una certa velocità nell'arco di poco più di secolo. In questi termini i *flagship stores* potrebbero essere visti come la dimostrazione di quanto possa essere fruttifero l'incontro tra questi due mondi, la moda e l'architettura, ed è per tale motivo che ho scelto uno dei più

famosi negozi bandiera come *fil rouge* di questa trattazione, nell'intento di offrire un ulteriore contributo alla ricerca circa le affinità tra architettura e moda, riflettendo sul contributo che quest'ultima potrebbe fornire alla progettazione. Se si pensasse alla città come ad un grande *flagship store*, portando dunque in auge i discorsi inerenti i meccanismi percettivi e comunicativi, recuperando il valore e il significato del colore e dello spazio, si potrebbe forse ridurre quella distanza così marcata tra l'architettura pensata per pochi e quella pensata per la gente comune e gli ambiti pubblici. Così facendo si potrebbe contribuire in modo significativo al miglioramento della vita delle persone, riuscendo finalmente a definire quei codici simbolici che rendono un ambiente riconoscibile e vivibile. Questo discorso potrebbe essere una risposta al cambiamento auspicato da Franco La Cecla, il quale sostiene la necessità di reinventare la professione dell'architetto all'insegna di una rinnovata sensibilità per il fattore sociale, suggerendo un intervento diretto nella formazione professionale stessa. Di per sé la spettacolarizzazione dell'architettura potrebbe non essere qualcosa di necessariamente negativo, contrariamente a quanto sostenuto da La Cecla, ma essere presa come un modello a cui tendere. La negatività potrebbe essere vista nell'ostentazione fine a sé stessa, quando l'architettura anziché promuovere l'unione tra le persone si pone come marcatrice di differenze sociali apparentemente insormontabili.

Va infine menzionata la dimensione mediatica di moda e architettura, che ha dato un notevole





impulso alla loro spettacolarizzazione e allo sviluppo dell'odierna società di consumo e della conoscenza. Il nostro bagaglio culturale infatti non proviene più solo dai libri, ma anche dai giornali, dalle riviste, dalla televisione, dalla radio, dal cinema, da internet e dai social, che hanno fatto tanto della moda quanto dell'architettura dei prodotti di consumo. Una delle più grandi trasformazioni perpetrate dai moderni strumenti di comunicazione di massa nell'ambito dell'architettura riguarda l'ampliamento del bacino d'utenza. Oggi, infatti, i destinatari delle opere architettoniche non sono più unicamente coloro che manifestano una particolare esigenza, ma sono anche i turisti, coloro che sfogliano le riviste o che vanno al cinema, poichè contribuiscono anch'essi al processo di attribuzione di significati simbolici all'opera. Questa è una delle ragioni per cui l'analisi del contesto territoriale e socio-culturale diviene prerogativa imprescindibile per il professionista ed è anche una circostanza in cui si palesa il vantaggio di avvalersi degli studi sociologici e antropologici per una progettazione efficace. Umberto Eco è stato tra le prime personalità a riconoscere nell'architettura uno strumento di comunicazione di massa sia a livello informativo che persuasivo, poichè la manipolazione dello spazio consente di soddisfare le esigenze delle persone e, al contempo, le persuade ad utilizzarlo in un certo modo. De Fusco, architetto e storico dell'architettura, ha persino parlato dell'abitazione come di un prodotto di massa a pieno titolo, facendo particolare riferimento alla maggior parte delle realtà suburbane italiane ed estere proprio per le loro caratteristiche di standardizzazione e omologazione. Non-

stante l'architettura non sia provvisoria come le notizie, che vivono nella fugacità del presente, è stata notata l'attuale tendenza del fare architettura che sembra riproporre costantemente le stesse tipologie costruttive ed è proprio sulla base di ciò è stata suggerita l'analogia con i *mass media*, anch'essi soliti a proporre gli stessi prodotti, con un'inclinazione alla variazione veramente molto esigua. Non solo. È stato inoltre osservato che, così come le persone tendono ad essere molto influenzate dalle riviste di moda nella ricerca del proprio stile, allo stesso modo i *media* promuoverebbero alcuni rituali di fruizione degli spazi. I luoghi dei set cinematografici, in particolar modo, diventano spesso mete turistiche molto ricercate, innescando meccanismi a catena che portano allo sviluppo socio-economico di un intero ambito territoriale. All'interno della società della comunicazione e dell'informazione, il tema della mediatizzazione è centrale in ogni ambito in virtù della capacità di questi strumenti di far circolare immagini e narrazioni che poi si tramutano in segni, simboli e valori. Come suggerisce Federico Boni, *l'architettura vive di discorsi, non ne può fare a meno, perchè i discorsi legittimano l'opera e il suo autore, forniscono chiavi di lettura (frames) che si inseriscono nel confronto, nella negoziazione e nel conflitto con committenti e destinatari*⁸. In questi termini, l'archistar e lo stilista-celebrità sarebbero il frutto dell'incontro della moda e dell'architettura con i media e per tale motivo, nel processo di ridefi-

8 Federico BONI, Fabio BOGGI, *Sociologia dell'architettura*, Carocci Editore, Roma, 2011, p. 126



nizione e comprensione della città del terzo millennio, gli aspetti comunicativi sono di fondamentale importanza. Riportando il pensiero di Castells, il compito dell'architettura sarebbe proprio quello di recuperare la dimensione simbolica e culturale dello spazio inteso come forma di vita. Ma questo cosa significa? Una possibile risposta potrebbe essere fornita dai cosiddetti *Great Good Places* di cui parla il sociologo americano Ray Oldenburg, specializzato in sociologia urbana e divenuto famoso per aver indagato il tema dei *third places*, quei luoghi che si pongono a metà strada tra vita pubblica e vita privata, tra la casa e il lavoro, dove una persona può trovare un clima spensierato e rilassato, familiare. Una delle caratteristiche principali di questi spazi è il fatto che si pongano a latere delle strategie e della mentalità capitaliste, sono piccole attività i cui gestori hanno come prima finalità la coltivazione dei rapporti umani, oltre alla soddisfazione e al coinvolgimento del cliente. L'*Horizon Books*⁹ a Traverse City, nel Michigan, per esempio, è considerato molto più di un *bookstore* perchè è divenuto, a tutti gli effetti, un luogo d'incontro e relazione che richiama le persone per la particolare selezione di titoli frutto della curiosità del proprietario e per la cordialità dei gestori, che consentono di utilizzare la struttura anche per organizzare gruppi di lettura, di scrittura, di discussione, letture per bambini e molte altre attività a cui è possibile partecipare gratuitamente. Questi spazi terzi sono generalmente il frutto di ini-

9 Ray OLDENBURG, *Celebrating the third place. Inspiring stories about the "Great Good Places" at the heart of our communities*, Marlow&Company, New York, 2001, p. 43



ziative private, piccoli gruppi di persone che decidono di dare un contributo alla rivitalizzazione di alcuni quartieri urbani e fornire alle persone una valvola di sfogo per alleviarle dai mali della società odierna. Come ha osservato il sociologo e filosofo polacco Zygmunt Bauman, viviamo in un contesto socio-culturale contraddittorio, permeato dall'ideologia capitalista i cui principi fondamentali sono l'efficienza, la velocità e la produttività. Non si dà molto spazio alla coltivazione dei rapporti umani, precarietà e incertezza sono forse le parole che meglio sintetizzano la condizione dei giovani, il crescente spazio dato all'individualità ha portato al progressivo sfaldamento dell'idea di collettività, ci viene data l'illusione di essere liberi quando invece si è schiavi della paura e dell'egocentrismo. Gli spazi terzi tentano di recuperare una forma di comunità, un ambito all'interno del quale vita pubblica e vita privata possano incontrarsi, dove ciascuno viene accolto con affetto e ha la possibilità di parlare di tutto ciò che desidera, un luogo dove ognuno può trovare consolazione, un sorriso, un consiglio. Sono anche luoghi in cui vengono promosse riflessioni profonde sulle tematiche dell'attualità, dove si impara la tolleranza, il rispetto dell'altro, la capacità di ascoltare e vedere le cose da molteplici punti di vista, come accade ad esempio al *Miami Passport Photo Shop*¹⁰ di Hialeah, in Florida. Alcune iniziative forniscono inoltre validi spunti per il riutilizzo di spazi dismessi, come nel caso del *Pilgrim's Place Coffeeshouse*¹¹,

10 *Ibidem*, p. 91

11 *Ibidem*, p. 55



ricavato all'interno del monastero *Old St. George* di Cincinnati, Ohio. Ubicato nelle vicinanze di un campus universitario e attualmente gestito da una comunità di frati, richiama persone tra loro molto diverse per età e occupazione, attratte dall'atmosfera gioviale e rilassata che promuove la conversazione e il relazionarsi con gli altri. Come accade per la maggior parte dei *third places*, anche questo spazio è molto più di un *coffeehouse* perchè qui vengono ospitati anche eventi teatrali, mostre d'arte, concerti, festivals, feste private e di beneficenza. L'ideologia comune di questi luoghi è che *non esistono estranei, ma solo amici che ancora non si conoscono*¹², e rappresentano anche preziose occasioni di coinvolgimento degli adolescenti, la categoria sociale con cui è forse più complicato interagire, e *The Neutral Ground Coffee House*¹³ di New Orleans, in Louisiana, ne fornisce una valida dimostrazione. È proprio qui che due adolescenti sono state coinvolte da un artista che ha insegnato loro a cantare e suonare la chitarra e, ben presto, costituita una piccola band, hanno cominciato ad esibirsi nel locale. Oggi queste due ragazze parlano del *Neutral Ground Coffee House* con profondo affetto e gratitudine perchè è stato teatro di uno dei momenti più felici e formativi della loro vita, dove hanno conosciuto persone speciali che hanno saputo aiutarle nella definizione della loro personalità.

La nostra vita dovrebbe essere caratterizzata da un perfetto equilibrio tra vita privata, lavoro e

12 *Ibidem*, p. 59

13 *Ibidem*, p. 143



relazioni sociali, cosa che al giorno d'oggi sembra complicato raggiungere, ma che questi terzi spazi potrebbero essere in grado di agevolare. Questi *Great Good Places* potrebbero essere visti come una manifestazione dei reali bisogni della società attuale e, al contempo, anche come una risposta ad essi. Dalla loro analisi discende la considerazione della necessità di un cambiamento di mentalità su larga scala affinché le persone possano vivere in modo più sereno, rilassato e umano, il che richiederebbe indubbiamente uno sforzo corale, tuttavia l'architettura, in qualità di creatrice di spazi e promotrice di rituali e comportamenti, potrebbe avere un ruolo significativo nel miglioramento della società e della città. Questi spazi, infatti, saranno sicuramente fatti principalmente dalle persone, ma anche gli aspetti architettonici e di decoro sono di fondamentale importanza per la creazione di un'atmosfera coinvolgente e familiare. Il calore di uno spazio, infatti, è qualcosa di percettivo, di emotivo, ed è in frangenti come questi che si esplica l'importanza della conoscenza dei meccanismi percettivi connaturati nell'essere umano per una progettazione consapevole, pensata con vero riguardo per le persone.



1.2 LA DIFFICOLTÀ DI ESSERE ARCHITETTI OGGI

Nel paragrafo precedente si è delineato come la società occidentale, nell'arco di poco più di un secolo, abbia subito una progressiva e profonda trasformazione perpetrata dallo sviluppo industriale e tecnologico e dall'avvento del capitalismo. La velocità di tali cambiamenti è stata talmente considerevole da rendere spesso difficoltosa la stessa presa di coscienza del fenomeno, da qui l'arduità del fare architettura al giorno d'oggi. La società attuale, che vive di immagini, di simboli, di messaggi, ha palesato quanto l'architettura non possa essere in alcun modo ridotta alla mera tecnicità. Oggi più che mai il connubio tra *hard sciences* e *soft sciences* si fa sempre più stretto perchè l'architettura è divenuta un fattore sociale a tutti gli effetti. Lo dimostra la trasformazione della figura dell'architetto stesso, che ha acquisito negli anni a noi vicini una crescente visibilità sociale, tant'è che il possesso di un'opera firmata da un'archistar diviene per la città un vero e proprio *status symbol*, una garanzia di qualità ed efficienza al pari di un brand. Sappiamo bene, però, che non sempre un marchio famoso è sinonimo di qualità, infatti le scienze sociali, che negli ultimi tempi hanno manifestato un certo interesse per lo studio degli ambiti spaziali entro i quali si estrinseca la vita delle persone, hanno messo in evidenza le contraddizioni della città e della società attuali. Se fino a qualche decennio fa l'architetto poteva vantare il privilegio di rivolgersi ad un bacino d'utenza perlopiù uniforme sotto il profilo culturale, oggi deve invece

rapportarsi con soggetti tra loro molto diversificati per cultura ed esigenze, il che si traduce anche in una molteplice e differenziata richiesta di spazi. Non solo, anche la città è molto cambiata con il proliferare dei centri, i confini che si fanno sempre più rarefatti, i flussi di persone, merci e denaro sempre più densificati. La città del terzo millennio è il prodotto tanto della globalizzazione quanto del capitalismo e le sue caratteristiche peculiari sembrano essere la mobilità e la crescita incondizionata e sregolata, che crea una costellazione di spazi urbani connessi dalla rete ma disonnessi sia da un punto di vista fisico che sociale. Come fa notare Anna Lazzarini, la città sembra manifestare un doppio movimento, un progressivo sconfinamento verso l'esterno a cui si contrappone la tendenza a moltiplicare e ridefinire in continuazione i confini interni come risposta ad apparenti esigenze di sicurezza. Si evince così una delle contraddizioni della metropoli, che richiama a sé flussi di persone di ogni provenienza ma sembra non riuscire a gestire la diversità che ora la popola. Come afferma la ricercatrice sopra menzionata, *l'articolazione dello spazio urbano si orienta dunque verso la segregazione spaziale e sociale: si formano unità omogenee (per culture, etnie, stili di vita e redditi) e a un tempo differenziate. Si costruiscono comunità chiuse, spazi uniformi, protetti attraverso fortificazioni fisiche ed elettroniche. Ma proprio lo svuotamento degli spazi pubblici, insieme alle diverse forme di segregazione sono causa ed effetto della paura diffusa, generano ulteriore esclusione e rischiano di alimentare spi-*





*rali di violenza*¹⁴. Il tema degli spazi pubblici è divenuto nevralgico all'interno dei dibattiti sulla città attuale perchè quegli ambiti tradizionali, come le piazze ad esempio, votati alla promozione delle relazioni sociali oggi risultano di fatto svuotati dei loro significati originari, soppiantati dai centri commerciali e loro simili, quelli che Marc Augè definisce *non luoghi*, ambiti privi di storia e identità. I centri commerciali, ad esempio, si pongono come dei catalizzatori perchè offrono una moltitudine di servizi in grado di soddisfare le principali e più comuni esigenze delle persone, dal fare la spesa, allo shopping, al prendersi una tazza di caffè al bar. Sono a tutti gli effetti delle vere e proprie cattedrali del consumo il cui scopo principale non è certo la promozione dei rapporti sociali. Se nella città tradizionale lo spazio pubblico era concepito come un luogo di aggregazione e dibattito, importante per la formazione dell'opinione pubblica, oggi invece appare come un ambito deputato principalmente al consumo. E ancora, facendo riferimento alla quotidiana mobilitazione di persone e merci, si possono osservare alcune *carenze in termini di funzionalità che si riflettono sulla vita quotidiana dei cittadini (uso eccessivo dell'auto privata, perdita di tempo negli spostamenti, degrado ambientale, elevato consumo energetico)*. *Se la diffusione della città potesse essere progettata, governata, i suoi effetti negativi potrebbero essere arginati, con un guadagno in termini di organizzazione e di integrazione (funzionale, spaziale*

14 Anna LAZZARINI, *Il mondo dentro la città. teorie e pratiche della globalizzazione*, Bruno Mondadori, Torino-Milano, 2013, p. 26



e sociale). Progettare la città diffusa significa oggi elaborare un nuovo piano di dotazione di servizi pubblici, provvedere ad una rigenerazione degli spazi pubblici, valorizzare il trasporto collettivo pubblico, favorire forme di integrazione sociale¹⁵.

Questa realtà così poliedrica rende la progettazione un processo particolarmente complesso e laborioso poichè richiede di osservare e gestire una molteplicità di fattori, spesso difficili da conciliare, tale da rendere quasi imprescindibile il coinvolgimento di diverse figure professionali e l'instaurazione di un dialogo con la cittadinanza. La constatazione della perdita di quella sicurezza che sembrava accompagnare gli architetti del primo Novecento, che riponevano estrema fiducia nell'analisi scientifica, considerata il metodo più efficace per analizzare i bisogni della società e dare loro una risposta, ha indotto ricercatori come Leonardo Chiesi a parlare di una sorta di insicurezza che accompagnerebbe il progettista attuale, nel quale si sarebbe insinuato il dubbio dell'errore e il timore di non riuscire a cogliere le esigenze, sia manifeste che non, delle persone.

L'attenzione che il mondo della progettazione rivolge attualmente alle scienze sociali sarebbe frutto proprio di questa insicurezza, che ha portato a considerare la preziosità dei contributi forniti dalla sociologia, l'antropologia e la psicologia perchè in grado di cogliere quegli aspetti

15 *Ibidem*, p. 18



apparentemente privi di significato che si rivelano, invece, preziosi per una lettura approfondita del *fenomeno città* e del *fenomeno società*.

Come sostiene Federico Boni, l'architettura può essere considerata un fatto sociale a tutti gli effetti perchè si pone sia come fenomeno che come esperienza. È fenomeno in quanto catalizzatrice dei processi culturali che hanno luogo in un paesaggio antropizzato, divenendo una chiave di lettura privilegiata per la comprensione dell'assetto di una popolazione che, sulla base di un'organizzazione specifica, si costituisce come società, contraddistinta quindi da un sistema condiviso di codici comportamentali che ne definiscono il patrimonio simbolico e, quindi, l'identità. L'architettura è anche esperienza in virtù della sua prerogativa di creare spazi che vanno poi a costituire la cornice dell'agire sociale, una presenza fondamentale e irrinunciabile presente in tutti gli aspetti della vita delle persone. Parlare di sociologia dell'architettura vuol pertanto dire analizzare il costruito, con i suoi pieni e vuoti, adottando il punto di vista della sociologia, i suoi studi e le sue modalità di ricerca come supporto alla progettazione per meglio comprendere il contesto entro il quale (e con il quale) l'architettura dovrà porsi in relazione. L'approccio metodologico tradizionale di questa disciplina, che studia i processi culturali e comunicativi della società, porta a considerare l'architettura come fenomeno culturale in quanto costruttore della società, e come fenomeno comunicativo poichè il processo progettuale contempla la partecipazione di più soggetti (committenza, progettisti, costruttori e fruitori) e il prodotto finito e fruito

incide in modo significativo sulla definizione dell'identità delle persone, sui loro comportamenti e atteggiamenti, andando così ad influenzare la dimensione simbolica e rituale degli spazi, i processi di inclusione ed esclusione e i fenomeni della globalizzazione in genere.

Effettuare una lettura sociologica dell'oggetto architettonico implica anche l'ipotesi di considerare quest'ultimo come un testo affinché possa essere analizzata la mutua influenza tra architettura e persone, quindi la comprensione dei significati che le opere architettoniche attribuiscono all'agire sociale e, al contempo, quelli che le persone danno alle architetture. Da qui la complessità dell'architettura, che viene a costituirsi come fatto tecnico, sistema simbolico e, da un punto di vista semiologico, anche come sistema linguistico, oggetto manipolato (in quanto frutto di un'idea) e soggetto manipolatore. Infatti, come ha osservato Hammad, uno dei più grandi esponenti della sociosemiotica dell'architettura, gli ambienti adibiti ad ospitare la cerimonia del thè, per esempio, sono studiati nei minimi dettagli per infondere nel visitatore un senso di quiete e di armonia e, anche in virtù del significato simbolico che vi si attribuisce, si assiste una trasformazione dello stato d'animo dell'individuo perpetrato proprio dallo spazio. Allo stesso modo, l'arch. rinascimentale è il frutto di un recupero e reinterpretazione del concetto di classico e può essere visto come un esempio del potere propagandistico dell'architettura che qui è anche catalizzatore



di un profondo cambiamento avvenuto nella società¹⁶.

I primi studi sociologici sono maturati tra Otto e Novecento in seguito a quelle rivoluzioni di cui si è già discusso, che hanno trasformato radicalmente l'Occidente. Quella che ora viene chiamata metropoli si pone come uno spazio che infonde sensazioni di smarrimento, disordine e caos, che ha spinto personalità come Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin a cogliere alcuni aspetti fondamentali della modernità, primo fra tutti il legame con l'architettura. Per Simmel la metropoli è l'essenza della modernità e vede nell'atteggiamento distaccato degli individui (*blasé*), la caratteristica peculiare del cittadino il quale, sottoposto continuamente agli stimoli della metropoli, finisce per attenuare la propria sensibilità nei loro confronti. Comincia così a delinearsi il concetto di *frame*, che consente di studiare le modalità tramite le quali gli individui organizzano la propria vita sia dal punto di vista logico che spaziale. Kracauer, invece, mette in evidenza la frammentarietà della città sia in termini spaziali che esperienziali, dai luoghi illuminati che consentono di vivere la città senza timore anche nelle ore notturne a quelli più angusti ed oscuri, dai passage agli hotel e così via. Walter Benjamin, infine, ha riscontrato l'aspetto della spettacolarizzazione dell'architettura, percepita nei *passage* parigini e nelle Esposizioni Univer-

16 Federico BONI, Fabio BOGGI, *Sociologia dell'architettura*, Carocci Editore, Roma, 2011, pp. 50-51

sali, giungendo fino alle architetture del Movimento Moderno che hanno portato al radicale cambiamento del concetto di abitare, aprendo gli spazi del vivere alla luce e all'aria. Consumismo da una parte e architetture spettacolari e trasparenti dall'altra hanno condotto, secondo Richard Sennett, alla fine della cultura del pubblico e alla nascita di una forma di comunitarismo che non verte più sulla ricerca del benessere comune, bensì sulla ricerca di un'identità comune. Quella della modernità è una realtà dominata da forti contraddizioni perchè si ha bisogno di coltivare un senso di appartenenza a qualcosa che definisca chi si è ma, al contempo, si fugge dal contatto con le altre persone per paura di esporsi, prediligendo la ricerca di un rifugio sicuro. Sennett vede nelle architetture di vetro una sorta di palcoscenico che mette in mostra la solitudine delle persone, individui che non dialogano tra di loro nè all'interno nè all'esterno, vedendo così nei prodotti del Movimento Moderno non tanto delle architetture quanto piuttosto delle opere d'arte perchè ignoranti dei reali bisogni delle persone. Se le grandi rivoluzioni dell'Ottocento si basavano su una grande fiducia nella scienza e nell'industria e si aveva una visione ben precisa della città (e soprattutto di cosa sarebbe dovuta diventare), oggi sembra di vivere nell'era del dubbio e del disincanto. A tal proposito, Charles Jencks intravede l'immagine della società attuale nella complessità delle architetture postmoderne, caratterizzate dalla compresenza di diversi registri linguistici in grado di rappresentare tanto i più eruditi quanto le persone meno



acculturate attraverso l'ironia, le citazioni, la finzione, il senso di caos e smarrimento¹⁷.

Una delle principali metodologie d'indagine della sociologia è indubbiamente l'osservazione, la capacità di cogliere e decifrare quegli indizi offerti dalla città e dai rituali delle persone che consentono di intuire i loro bisogni, le aspettative, il livello di soddisfazione o di disagio riferiti alla fruizione degli spazi. Come suggerito da Leonardo Chiesi, spesso si registra uno scarto tra le intenzioni progettuali e le modalità in cui gli spazi vengono effettivamente utilizzati. Nello specifico, alcune indagini dimostrano che solo una porzione dello spazio progettato viene fruita proprio come suggerito dall'architetto, mentre altri ambiti rimangono quasi completamente inagiti (basti pensare ai vari parchi urbani solitamente deserti, nonostante vengano percepiti come elementi di decoro che qualificano il contesto urbano) e altri subiscono una sorta di riprogettazione da parte degli utenti stessi per soddisfare le esigenze rimaste inappagate.

La sociologia individua cinque categorie di indicatori ambientali: le tracce, le alterazioni, gli adattamenti, i segni e le routine delle persone. Le tracce sono effetti inconsapevoli dell'azione umana, come l'atto di camminare o di sedersi che, nel tempo, provocano inevitabilmente l'usura delle cose (strade, sedute, ecc.), che diviene un indicatore delle attività che si compiono in un

17 *Ibidem*, pp. 52-55

determinato ambito. Le alterazioni sono modifiche semi-permanenti dell'ambiente costruito realizzate dai fruitori stessi per meglio sopperire alle proprie esigenze e possono manifestarsi sotto forma di riposizionamenti, connessioni di spazi altrimenti separati o, viceversa, la separazione di ambiti originariamente pensati come un tutt'uno. Gli adattamenti, dal canto loro, non sono vere e proprie trasformazioni quanto il frutto di una libera interpretazione della forma di un oggetto che viene utilizzato in modo diverso rispetto alle intenzioni progettuali (ad esempio quando si utilizzano le scale come sedute). I segni, invece, sono delle personalizzazioni dello spazio (come ad esempio i graffiti), quindi indicatori di fenomeni di territorializzazione che esprimono l'appartenenza di una comunità ad un luogo, oltre a suggerire il livello di benessere e sicurezza percepiti in un determinato luogo. Le routines, infine, sono forse l'indicatore ambientale più importante perchè esprimono in modo evidente il rapporto che le persone intrattengono con lo spazio, suggerendo in quale misura il progettista sia stato in grado di cogliere e soddisfare le esigenze dell'utenza. Si può osservare da quanto appena esposto che i risultati delle indagini sociologiche possono effettivamente rappresentare per l'architetto degli input di non trascurabile importanza, sia che debba intervenire in un contesto da ideare *ex-novo*, sia che debba operare un intervento di riqualificazione.

Tuttavia, come verrà esposto nei capitoli successivi, anche la psicologia, la medicina e la fisica hanno saputo fornire contributi disciplinari di grande spessore e interesse, specialmente per



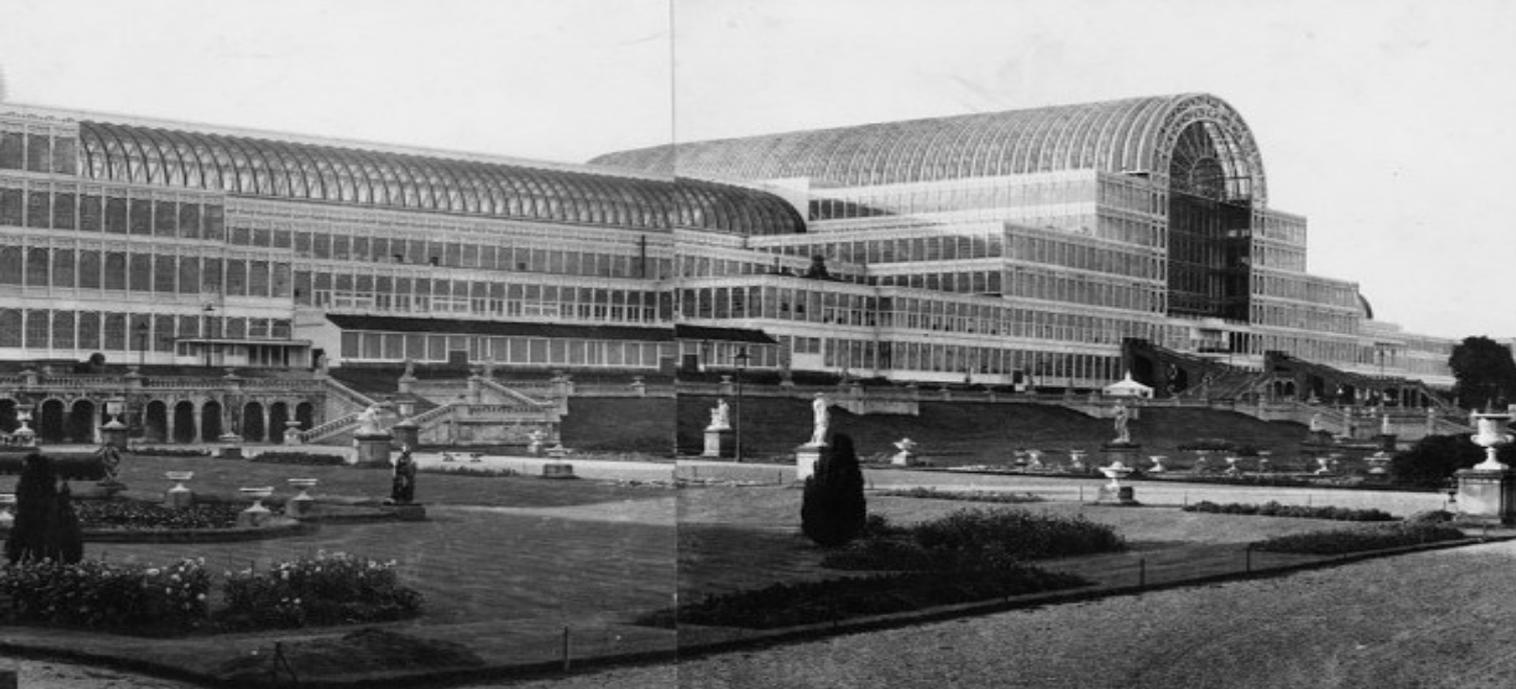


quanto concerne la comprensione dei meccanismi percettivi, la cui utilità si rivela laddove il progettista prende a cuore il benessere delle persone prestando particolare attenzione alla modellazione dei volumi, alla conformazione degli spazi e agli aspetti colorimetrici.

Nella pagina seguente, in alto il Crystal Palace di Joseph Paxton, realizzato in occasione dell'esposizione Universale del 1851, Hyde Park, Londra. Una delle massime celebrazioni del trionfo dell'industria e della scienza. Foto tratta da: <https://www.imagenemy.com/imagenes/crystal-palace-exhibition-london-1851-a5.html>

**In basso, Charles Frederick Worth e la sua boutique di Parigi.
Foto tratta da: <https://wondernet.bagheeraboutique.com/charles-frederick-worth-colloqui-immaginari/>**







A sinistra: la ex Casa del fascio di Giuseppe Terragni, Como, 1932. Considerata uno dei migliori esempi del Razionalismo Italiano, si inserisce nel novero delle architetture appartenenti all'International Style con la monumentalità della sua geometria. Razionalità e funzionalità sono le parole d'ordine, vetrocemento, leghe metalliche e vetro i materiali impiegati, quelli dell'innovazione. Foto tratta da: [https://de.wikipedia.org/wiki/Casa_del_Fascio_\(Como\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Casa_del_Fascio_(Como))

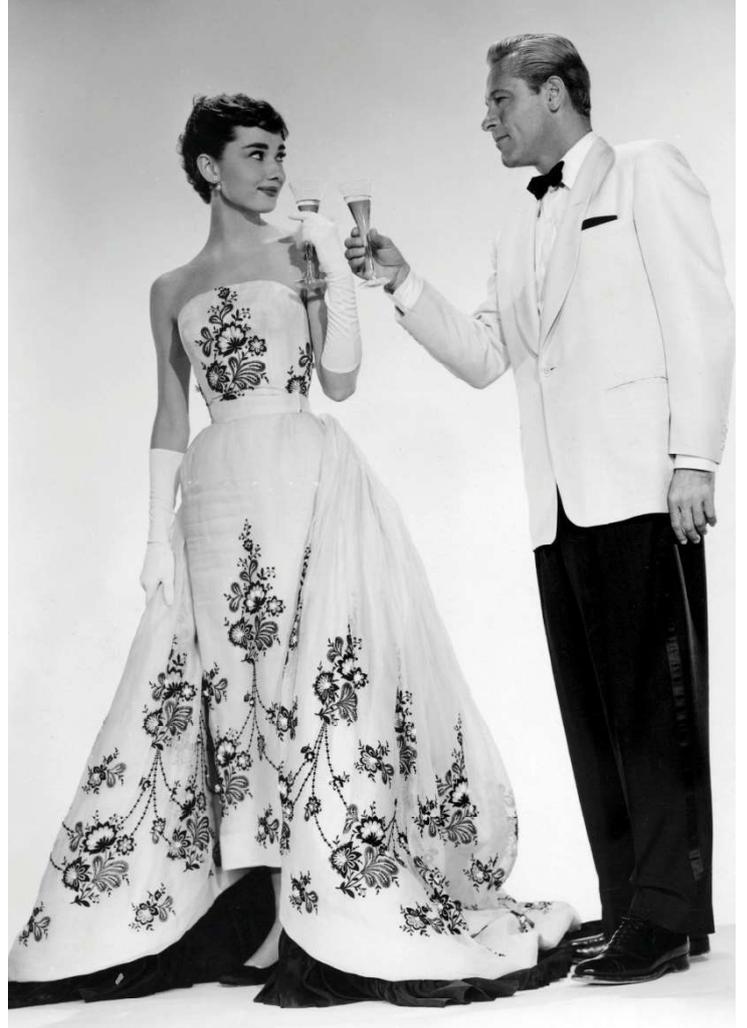
A destra: Coco Chanel in uno scatto del 1945 con il suo iconico *tailleur*. Anche la moda femminile si fa proselite di una filosofia di pensiero innovativa, votata alla ricerca di una raffinata comodità. Le linee semplici e pure definiscono una nuova idea di eleganza e di femminilità, libera da ogni ornamento. Foto tratta da: www.pinterest.it



A sinistra: edifici a torre INA Assicurazioni in viale Etiopia a Roma, progetto di Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl, 1949-55. Queste opere rientrano nel programma edificatorio di Ina-Casa, costituito dalla legge Fanfani del 28 febbraio 1949, con lo scopo di realizzare dei grandi quartieri residenziali, tramutatisi in terreni di sperimentazione per la ricerca di un linguaggio architettonico che parlasse del popolo. Fotografia realizzata dallo studio Vasari, Accademia Nazionale di San Luca, complesso architettonico *Ridolfi Mario*. http://www.architetti.san.beniculturali.it/web/architetti/cron-gen/galleria-evento-generale?pid=san.dl.SAN:IMG-00005841&idArticle=20633&titolo_origine=Il%20dopoguerra%20e%20la%20ricostruzione&ambito=percorsi

A destra: Cecil Beaton in uno scatto comparso sulla rivista *British Vogue* del 1941. La modella è circondata dalle macerie e i suoi indumenti fanno mostra delle ristrettezze imposte dalla guerra. Gli abiti sono stretti e corti, realizzati con la quantità minima di stoffa come prescriveva l'ordinanza *Utility Clothing Scheme*. Foto tratta da: <https://fashionhagspodcast.com/2016/05/18/episode-15-fashion-photography/attachment/118433/>





A sinistra: *Casa alta popolare* a 11 piani per 500 locali INA-CASA, quartire QT8, zona sud-est, pressi fiume Olona, 1945, architetti Pietro Lingeri e Luigi Zuccoli. In occasione dell'VIII Triennale di Milano, la prima dopo il grande conflitto, incentrata sul tema dell'abitazione, viene realizzato un quartiere sperimentale di espansione della città verso nord-ovest (il QT8), tra viale Certosa e l'ippodromo di San Siro. Il piano urbanistico, firmato da Pietro Bottoni, prevedeva la realizzazione di una serie di edifici prefabbricati multipiano dall'imponente sviluppo longitudinale e altimetrico, atti ad ospitare alloggi perlopiù di piccola dimensione. Foto tratta da: <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/unita/MIUD02F97E/>

A destra: Audrey Hepburn in Givenchy con William Holden sul set di *Sabrina*, 1954. Gli anni del dopoguerra sono anni di ricostruzione a 360 gradi, dalle città alle persone. La moda torna a proporre un'immagine femminile elegante e romantica e lo sviluppo del *prêt-à-porter* fornisce un'occasione di rinascita per tutte le donne.

Foto tratta da: <https://www.artribune.com/progettazione/moda/2018/04/gli-anni-cinquanta-e-la-moda-miti-riti-e-ossessioni-lungo-il-filo-nascosto/attachment/audrey-hepburn-in-abiti-givenchy-con-william-holden-sul-set-di-sabrina-1954/>



A sinistra: *Le mani sulla città*, di Francesco Rosi, 1963, vincitore del premio Leone d'Oro. Pellicola di denuncia della corruzione e delle speculazioni immobiliari in un'Italia ormai fuori dal conflitto, stabile e affamata di benessere ma, di fatto, ancora incompiuta. Non era importante *fare gli italiani*, le strategie economiche erano il vero obiettivo.

Foto tratte rispettivamente da: <https://www.glistatigenerali.com/economia-civile-solidale/le-esecuzioni-immobiliari-fanno-guadagnare-soltanto-gli-speculatori/>
<https://www.artribune.com/attualita/2014/12/le-mani-sulla-citta-mafia-capitale-cinquantanni-dopo-il-film-di-rosi/>

A destra: scene tratta dal film *Hair*, basato sull'omonimo musical di Broadway del 1967, composto da James Rado, Gerome Ragni e Galt MacDermot. Viene rappresentato lo spirito ribelle degli anni '60, ben incarnato dagli *hippie*, che con i loro capelli lunghi, i pantaloni a zampa, le scarpe da ginnastica, i vestiti larghi e i fiori tra i capelli manifestavano il rifiuto per la divisa militare, apertamente contrari alla guerra del Vietnam e sostenitori degli ideali di pace e libertà.

Foto tratta da: <http://www.okf.czest.pl/hair-milos-forman-retrospektywa>





© DAM UND CHARLES MOORE \ FOTO: HAGEN STIER



GIORGIO ARMANI SPRING SUMMER 1980

A sinistra: Piazza Italia, New Orleans, Louisiana, USA, 1978, Charles Willard Moore. Opera esemplare del post-modernismo, un progetto di riqualificazione urbana che si prefiggeva anche lo scopo di creare un'atmosfera familiare per la comunità italiana residente in città. Chiara la rottura con i rigidi dettami del Movimento Moderno.

Immagini tratte rispettivamente da: <https://lapinterest.eu/piazza-d-italia-new-orleans-attraction.html> e <https://iolandabianchi.wordpress.com/2015/05/12/a-postmodern-achievement-piazza-d-italia-new-orleans/> (foto di Hagen Stier)

A destra: l'iconico *tailleur* di Giorgio Armani, scaturito dalla decostruzione della giacca maschile, pensato per la donna moderna, intraprendente, determinata, di successo. Il termine *decostruzione* inizia a divenire parola chiave tanto per l'architettura quanto per la moda.

Foto tratta da: <http://www.theladycracy.it/2015/03/27/atribute-i-40-anni-di-giorgio-armani/>



A sinistra, in alto: il nuovo centro direzionale del porto di Anversa (2009-2016) firmato Zaha Hadid con la sua sottile struttura metallica interamente ricoperta di vetro che simula ora un diamante, ora una nave sulla cresta dell'onda che si appoggia delicatamente sulla copertura di un'architettura storica prima dismessa. In basso, il Citylife Shopping Center di Milano (2004-2017) con le sue tre torri firmate Hadid, Liebeskind e Isozaki, una delle aree pedonali più grandi d'Europa, realizzata nell'ambito del progetto di riqualificazione dello storico polo urbano della Fiera di Milano. Ospita servizi sia pubblici che privati, tra cui uffici, appartamenti, aree commerciali, il secondo parco più grande della città e il primo campo pratica di golf d'Europa nel cuore di un'area urbana. Sono solo due esempi del livello di spettacolarizzazione raggiunto dall'architettura tra gli anni '90 e 2000, a cui fa seguito anche la spettacolarizzazione della moda con i suoi *flagship store* e le grande catene di abbigliamento come Zara ed H&M, immagini della globalizzazione e della società di massa.

Foto tratte rispettivamente da: <http://www.ingegneri.info/news/strutture/un-diamante-di-zaha-hadid-per-il-porto-di-anversa/>; <https://www.mark-up.it/city-life-partnership-tra-general-e-sonae-sierra/>; <https://www.imagenesmy.com/imagenes/zara-new-this-week-0e.html>; <http://getrudemagazine.com/pop-culture/largest-hm-store-in-the-world-opening-in-nyc/>



CAPITOLO 2

LA PERCEZIONE VISIVA NELLA QUOTIDIANITÀ

Cosa vuol dire *vedere*? Una domanda tanto semplice e apparentemente inutile, data la natura fisiologica dell'atto, quanto complessa nel dover dare una risposta. La stessa difficoltà si incontra all'inizio del percorso accademico della facoltà di Architettura, quando per la prima ci si confronta con la sfida del progetto. Al principio sembra tutto molto facile, quasi naturale, perché in virtù della nostra esperienza quotidiana siamo convinti di sapere come debba essere una cucina, un bagno, una camera da letto o un ufficio, d'altra parte è convinzione di molti che per essere un buon architetto basti avere "buon gusto".

Ma è davvero così?

Chiunque lavori in un ambito artistico, nel senso più ampio del termine, potrà sicuramente affermare che nel processo di progettazione nulla è semplice e nulla è scontato, soprattutto all'interno di un progetto d'architettura, dove i fattori da tenere in considerazione al contempo sono molteplici e spesso limitativi. Tutto ciò che ci circonda è un prodotto d'arte, dalla casa in cui viviamo ai luoghi che frequentiamo, dai vestiti che indossiamo agli oggetti di uso quotidiano, dai cartelloni pubblicitari alle insegne stradali. Tutto è studiato (o almeno così dovrebbe essere) seguendo principi ben precisi affinché ciò che ci circonda possa essere comprensibile e interagisca con noi in modo positivo. Ecco perché la conoscenza dei meccanismi visivi, che sono alla base delle esperienze percettive che facciamo nella quotidianità, si rivela una valida alleata per un approccio alla progettazione più consapevole.

2.1 SCIENZA E PERCEZIONE VISIVA: LA CINESTESI

Mediante l'organo deputato alla vista rileviamo forme e colori di tutto ciò che ci circonda ma è attraverso la cinestesi (o *propriocezione*) che siamo in grado di percepire e riconoscere la nostra posizione nello spazio e lo stato di contrazione dei nostri muscoli anche quando siamo ad occhi chiusi. Il termine *cinestesi* è stato proposto dal medico inglese Bastian Henry Charlton¹⁸ per indicare la sensibilità muscolare, cioè quella forma di sensibilità propriocettiva i cui recettori sono disposti nella compagine dei muscoli, nei tendini e nelle guaine e che interviene nella regolazione dell'attività motoria¹⁹. Grazie a questa particolare sensibilità l'essere umano è in grado di percepire e riconoscere la posizione del proprio corpo nello spazio e lo stato di contrazione dei muscoli, rendendo così possibile il mantenimento della postura eretta.

Tramite la propriocezione e la memoria motoria si è in grado di memorizzare movimenti semplici che verranno ripetuti in modo automatico senza doversi appellare alla vista, eliminando così lo sforzo cerebrale della concentrazione. Per fare un esempio di tale meccanismo basti pen-

18 Bastian Henry Charlton (1837-1915) fu un medico britannico, professore di anatomia patologica e medicina interna presso l'Università di Londra.

19 <http://www.treccani.it/enciclopedia/cinestesia/>

sare al momento in cui si è alla guida dell'auto e si deve inserire una marcia. Una volta acquisita la capacità di guidare, questo meccanismo viene annoverato tra le conoscenze elementari di una persona e ripetuto in maniera automatica senza la necessità di guardare ogni volta il cambio, esattamente come quando si impara ad andare in bicicletta, un'abilità che una volta acquisita non viene più dimenticata.

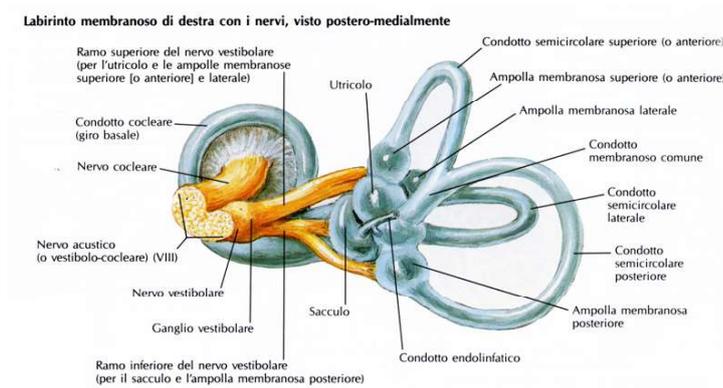


FIGURA 1 _ Anatomia dell'orecchio umano.
<https://www.medicinapertutti.it/argomento/labirinto-membranoso/>

vate nello spessore dell'osso temporale e immerse in un liquido detto *perilinfà*, all'interno del quale sono presenti delle formazioni epiteliali, connettive e nervose tra loro comunicanti, che formano una serie di vescicole immerse in un secondo liquido chiamato *endolinfa*. Il labirinto è

Esistono diverse tipologie di meccanismi cinestetici, alcuni si verificano in coadiuvazione con l'apparato uditivo e altri con quello visivo. I primi fanno riferimento alla fisiologia dell'orecchio interno, dove sono collocati i labirinti, il complesso di recettori dell'udito e della sensibilità spaziale. Essi sono costituiti da una serie di cavità sca-

poi suddiviso in una zona anteriore, deputata alla ricezione dei suoni, e una posteriore formata da tre canali membranosi semicircolari tra loro perpendicolari, all'interno dei quali vi sono una serie di cellule sensoriali cicliate e cellule di sostegno che costituiscono i recettori della posizione e dei movimenti della testa nello spazio, sono sensibili all'influenza della forza di gravità e alle accelerazioni angolari.

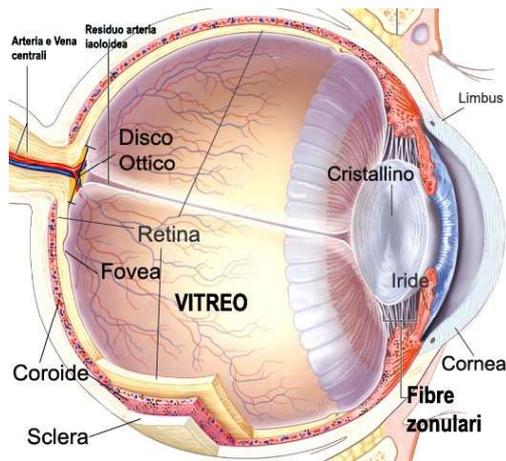


FIGURA 2 _ Schematizzazione dell'apparato visivo.
<http://alioptics.altervista.org/joomla/it/apparato-visivo>

Per comprendere i meccanismi cinestici che si realizzano mediante l'apparato visivo, è opportuno comprenderne preventivamente il funzionamento e l'organizzazione generale. Quando osserviamo un oggetto, la luce che esso emana passa attraverso una serie di lenti naturali, che sono rispettivamente la *cornea*, il *cristallino* e il *corpo vitreo*. Cornea e cristallino deviano la luce facendola convergere verso la *retina*, dove le immagini del mondo esterno vengono proiettate, rimpicciolite, capovolte e gli impulsi luminosi vengono trasformati in impulsi elettrici, che

vengono trasmessi al nervo ottico e quindi alla corteccia cerebrale, dove vengono processate le varie informazioni. La retina costituisce la parte più sensibile dell'occhio poiché vi sono con-





tenute milioni di cellule fotosensibili, i *coni* e i *bastoncelli*. I primi sono deputati al riconoscimento dei colori ad alti livelli di illuminazione, quindi alla visione distinta e diurna, mentre i bastoncelli sono deputati alla visione notturna. Questi fotorecettori sono collegati alle *cellule gangliari*, cellule nervose da cui si dipartono fibre nervose chiamate *assoni*, che costituiscono il nervo ottico. I muscoli oculomotori, dal canto loro, consentono la rotazione degli occhi nella rispettiva orbita, facendo sì che l'immagine dell'oggetto osservato cada in entrambi gli occhi in prossimità della fovea, la zona più sensibile della retina, dove è contenuto il maggior numero di coni. Man mano che ci si allontana da quest'area si ha la cosiddetta *visione periferica*, dove forme e colori non sono più ben definiti in quanto al di fuori della *visione centrale*.

Un'abilità per noi molto importante è la percezione della profondità, che altro non è che un processo di cinestesi che si realizza sulla retina, noto come *sensibilità cinestetica della grandezza dell'immagine retinica*. Nello specifico, quando rileviamo un'immagine retinica grande deduciamo che l'oggetto sia vicino a noi, viceversa, che è lontano (è il meccanismo che adottiamo in modo automatico e inconsapevole quando dobbiamo attraversare la strada, ad esempio). Si dimostra, infatti, che nel momento in cui si osserva un oggetto si formano degli assi visivi immaginari tra oggetto-occhio destro e oggetto-occhio sinistro (Figura 3) così che, tanto più l'elemento è a noi prossimo, tanto maggiore sarà la contrazione dei muscoli oculomotori e l'ampiezza dell'angolo che si forma tra gli assi visivi. In tal modo si è in grado di stabilire con una cer-

ta precisione la distanza che ci separa da un oggetto a noi prossimo mentre, all'aumentare della distanza, la stima si fa via via più approssimativa. E' il fenomeno noto come *cinestesi dell'angolo degli assi visivi*.

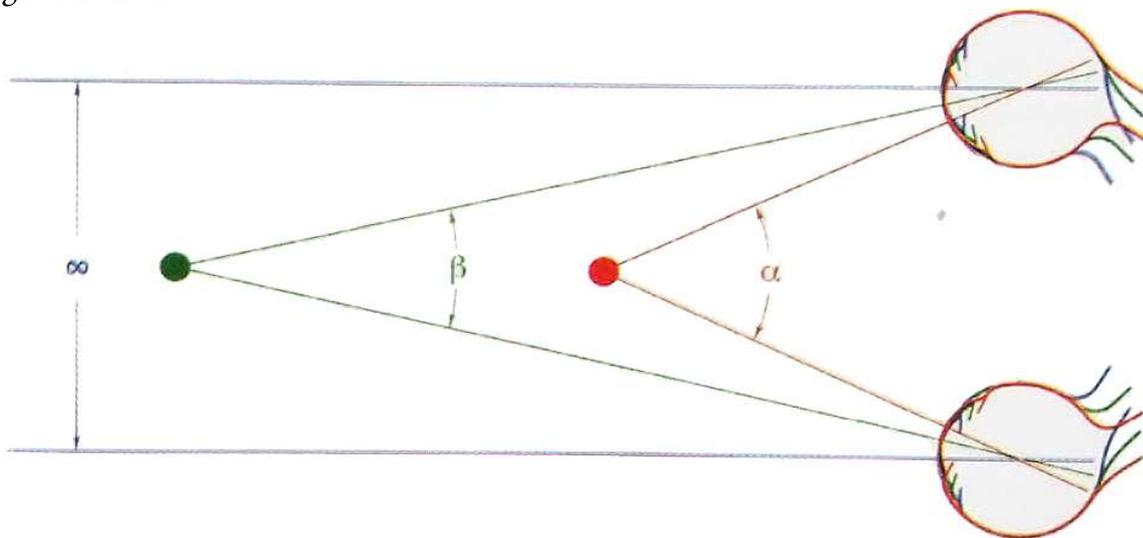


FIGURA 3 _ Angoli degli assi visivi.
Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007
Tanto più l'oggetto è vicino, tanto maggiore sarà l'angolo tra gli assi visivi.

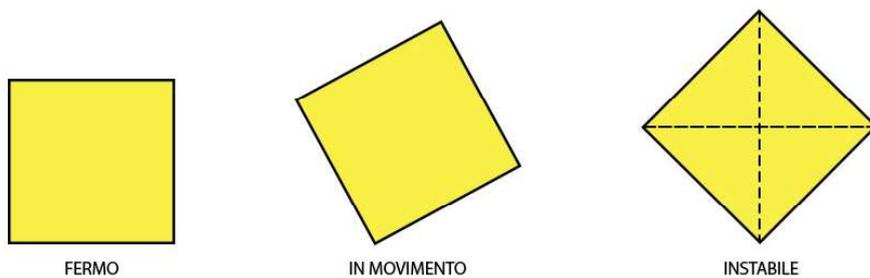
Anche il senso della verticalità si deve ad un processo analogo a quelli appena descritti. Come afferma Massimo Hachen, per l'appunto, *quando vediamo un segmento di retta verticale lo riconosciamo tutti subito, qualsiasi sia la posizione del nostro corpo e del nostro capo; ciò avviene*





*poché esso è parallelo all'asse della forza di gravità terrestre, la cui direzione è rilevata da chiunque allo stesso modo, in quanto tutti devono fare il medesimo sforzo muscolare per contrastarla e stare in piedi. Possiamo dire che tutti abbiamo formato la stessa memoria motoria per mantenere la posizione eretta.*²⁰

Ne discende che la verticalità può essere intesa come una costante vettoriale della percezione legata alla fisiologia dell'occhio, in grado di fornire anche una serie di informazioni circa il moto apparente di una figura bidimensionale. È prassi comune interpretare i contorni di un'immagine in termini di verticalità e orizzontalità, esprimendo così anche un giudizio rispetto al suo orientamento e apparente movimento. Se si osserva con attenzione la figura seguente, si noteranno tre



quadrati in sequenza orientati ogni volta in modo diverso. Soffermando l'attenzione sul primo quadrato, i cui lati orizzontali sono disposti paralle-

FIGURA 4 _ Stati di moto e di quiete di un quadrato, Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 24

20 Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 23



lamente alla linea di terra, si potrà percepire una sensazione di staticità, di equilibrio, di sicurezza, cosa che non avviene per le altre due immagini, che comunicano rispettivamente un senso di movimento e di estrema instabilità. Ciò sarebbe da imputarsi alla comune modalità di percezione del mondo esterno, per cui le linee orizzontali fanno riferimento alla solidità del terreno, quelle verticali ad uno slancio verso l'alto mentre le rette oblique, stando a metà via, infondono un senso di dinamicità. Sono, queste, delle costanti della percezione tenute in debita considerazione in diversi ambiti del *design*, come ad esempio nel settore del *fashion*.

Un altro fenomeno percettivo, anch'esso legato alla fisiologia dell'occhio, riguarda l'effetto avanzante del colore rosso e retrocedente dell'azzurro, di cui si propone una dimostrazione nell'immagine della pagina accanto.

Si giunge così a concludere che *la percezione dello spazio e delle forme tridimensionali è un processo più fisiologico che psicologico, perchè intervengono le articolazioni, la muscolatura, il labirinto, mentre la percezione di forme disposte su una superficie bidimensionale è un processo più psicologico che fisiologico, perchè intervengono dei fattori che fanno capo a fenomeni psicoperceptivi.*²¹

Il nostro campo visivo ha un'ampiezza di circa 90° ma la porzione entro cui riusciamo a vedere

21 *Ivi*, p. 24



Da sinistra a destra:

Abito con gonna a ruota a righe orizzontali arancioni e celesti, Antonio Marras, collezione Primavera Estate 2015, Milano Fashion Week.

<https://www.unadonna.it/moda/antonio-marras-la-sfilata-ss-2015-alla-milano-fashion-week/136972/attachment/antonio-marras-runway-milano-fashion-week-womenswear-springsummer-2015-22/>

Abito a righe verticali bianche e arancio ispirazione anni Sessanta, Moschino, collezione Primavera Estate 2013, Milano Fashion Week.

<https://www.stile.it/2012/09/21/i-divertenti-anni-sessanta-di-moschino-552-id-106089/>

Abito multicolor con corpetto a righe verticali e gonna a pieghe libere a righe orizzontali, Alberta Ferretti, collezione Primavera Estate 2014, Milano Fashion Week. <http://www.agendaviaggi.com/milano-fashion-week-mood-dalle-sfilate-pe-2014-2/>

Abito a righe oblique e orizzontali bianche e nere, Oscar de la Renta, collezione Primavera Estate 2013, New York Fashion Week.

https://moda.pourfemme.it/foto/oscar-de-la-renta-sfilata-primavera-estate-2013_8491.html#3

Queste creazioni di moda mostrano alcune varietà di effetti ottici che si possono ottenere mediante l'uso della linea. Si può notare come la seconda figura, partendo da sinistra, appaia molto più slanciata della prima, così come gli ultimi due outfit risultino decisamente più dinamici dei primi grazie alla combinazione di linee con diverso orientamento.



FIGURA 5 _ *Cavalli rossi e blu*, Franz Marc, 1912, tempera su carta, Lenbachhaus, Monaco di Baviera, Germania.

Soffermamento l'attenzione prima su un cavallo e poi sull'altro, si può constatare che il cavallo rosso appare molto più vicino a noi di quello blu, nonostante sia collocato alle spalle di quest'ultimo.





in modo distinto le forme è molto limitata e tutto ciò che cade fuori da questa zona costituisce il *dintorno ottico* dell'oggetto che si sta osservando. Questa componente fisiologica dell'occhio fa sì che si percepisca ciò che ci circonda come un tutto, infatti non siamo in grado di vedere un oggetto separato dal suo contesto. Una conseguenza diretta è l'influenza esercitata dalla visione periferica sull'esperienza visiva che talvolta può generare delle illusioni ottiche, ossia il materiale ottico osservato viene percepito in modo diverso da come è realmente. Come afferma Massimo Hachen, *le illusioni ottiche dimostrano nuovamente la validità del principio di totalità gestaltica, stabilendo il primato della Gestalt rispetto alle altre dottrine psicologiche. Citando lo psicologo Benussi, esse sono il nodo cruciale della teoria gestaltica. In termini atomistici, cioè considerando un'esperienza visiva come semplice somma di stimoli, un'illusione ottica non sarebbe altrimenti spiegabile; la frase di Von Ehrenfels "il tutto è più della somma delle sue singole parti", trova qui l'ennesima conferma, dove il valore aggiunto è appunto l'alterazione del materiale ottico. La sua esistenza dimostra altresì che la nostra visione del mondo è un fenomeno psicoperceptivo e non una semplice lettura di ciò che ci circonda*²².

Sono numerosissime le immagini ambigue ad essere state oggetto di studio di diversi psicologi ma, in generale, si può pensare di suddividere le illusioni ottiche in tre macro-categorie a seconda

22 Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 100



che provochino un'alterazione della grandezza, della direzione o della forma del materiale ottico. Nonostante i due segmenti che compongono la Figura 6 abbiano la stessa lunghezza, notiamo come quello verticale sembri più lungo di quello orizzontale. Questo tipo di illusione era nota anche agli antichi greci, i quali erano soliti enfatizzare la verticalità delle colonne dei templi mediante delle decorazioni affinché sembrassero più alte e slanciate.

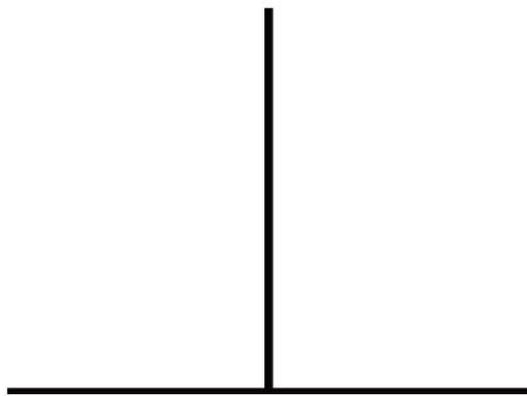


FIGURA 6 _ *Illusione di A. Fick, 1851.*
Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 101

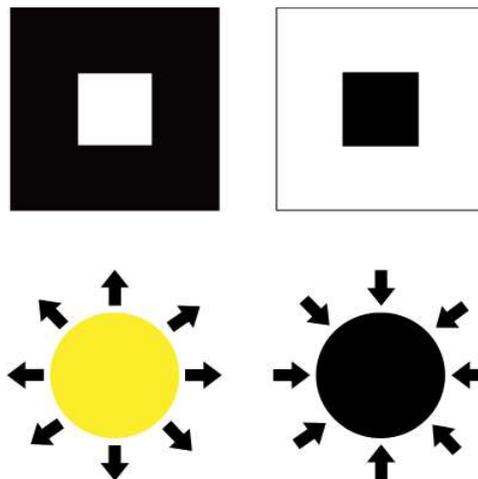


FIGURA 7 _ In alto: *Effetto centrifugo del colore chiaro*; in basso: *forze centrifughe e centripete.*
Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, pp. 46-101. A parità di dimensioni, il quadrato bianco appare più grande di quello nero, così come il cerchio giallo sembra espandersi nel foglio.



Anche il colore proprio di una forma influisce sulla percezione delle sue dimensioni. In particolare modo, colori chiari e colori scuri generano rispettivamente forze centrifughe e centripete, da cui ne consegue che, a parità di dimensioni, un'immagine chiara appare più grande di una scura, così come le dimensioni degli elementi che circondano un oggetto influenzano la percezione della sua reale grandezza.

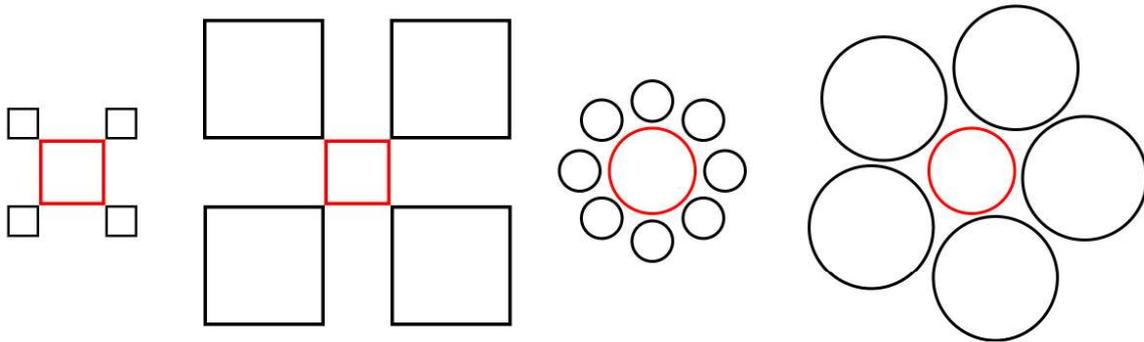


Figura 8 _ Illusione di H. Z. Ebbinghaus e E. B. Titchener, 1897.

Nell'immagine soprastante si osserva come la dimensione degli elementi che circondano un oggetto influenzino la percezione delle sue reali dimensioni. Possiamo infatti notare come il quadrato e il cerchio rossi circondati da elementi più piccoli appaiano più grandi dei loro gemelli circondati da figure più piccole.

Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 102

Come è noto, il linguaggio dell'arte ha adottato degli espedienti, che si sono affinati nel tempo, per creare l'illusione della profondità su una superficie bidimensionale, di cui la prospettiva può essere a buon titolo considerata l'espedito per eccellenza per creare questa illusione ottica. Le



FIGURA 9 _ *L'oculo della Camera degli sposi*, Andrea Mantegna, 1465-74, Castello di San Giorgio, Mantova.
L'illusione ottica creata dall'artista infonde una sensazione di espansione della stanza oltre le pareti.

di una stanza, di cui l'oculo realizzato da Andrea Mantegna presso la Camera degli Sposi del Palazzo Ducale di Mantova è tra gli esempi più emblematici.

regole prospettiche, infatti, ci consentono di osservare un dipinto e leggerne l'organizzazione spaziale riproponendo la stessa modalità di osservazione della realtà. Tant'è che più la costruzione prospettica è esatta, più la rappresentazione sarà realistica e potrà essere utilizzata per creare innumerevoli illusioni ottiche, un inganno utilizzato in molteplici occasioni in epoca rinascimentale (e non solo) per dilatare visivamente lo spazio



Come si è affermato in precedenza, un elemento grande e uno piccolo vengono rispettivamente percepiti come vicino e lontano alla nostra persona. Proprio in virtù del nostro modo di percepire lo spazio e, di conseguenza, di leggere lo spazio prospettico tridimensionale, si genera un altro tipo di illusoria alterazione della grandezza di un oggetto. Osservando la Figura 10, il quadrato più prossimo alla linea d'orizzonte, seppur identico agli altri due, viene percepito più grande degli altri proprio perchè la nostra esperienza visiva ci ricorda che tanto più un oggetto è lontano, tanto più la sua immagine retinica sarà piccola.

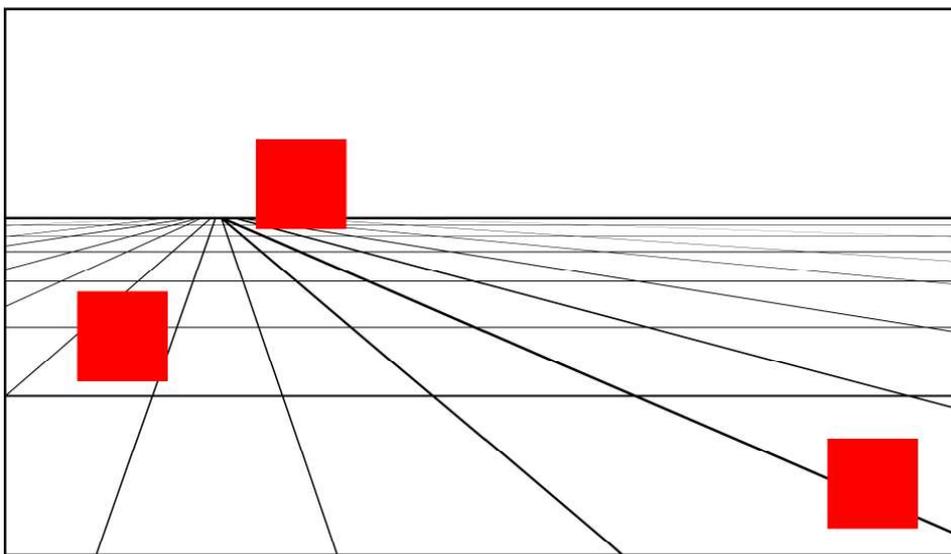


FIGURA 10 _ Illusione prospettica: il quadrato vicino alla linea d'orizzonte appare più grande degli altri due.
Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 103.

Di seguito si propongono invece due immagini esplicative di alcune illusioni ottiche relative alle apparenti alterazioni della direzione e della forma.

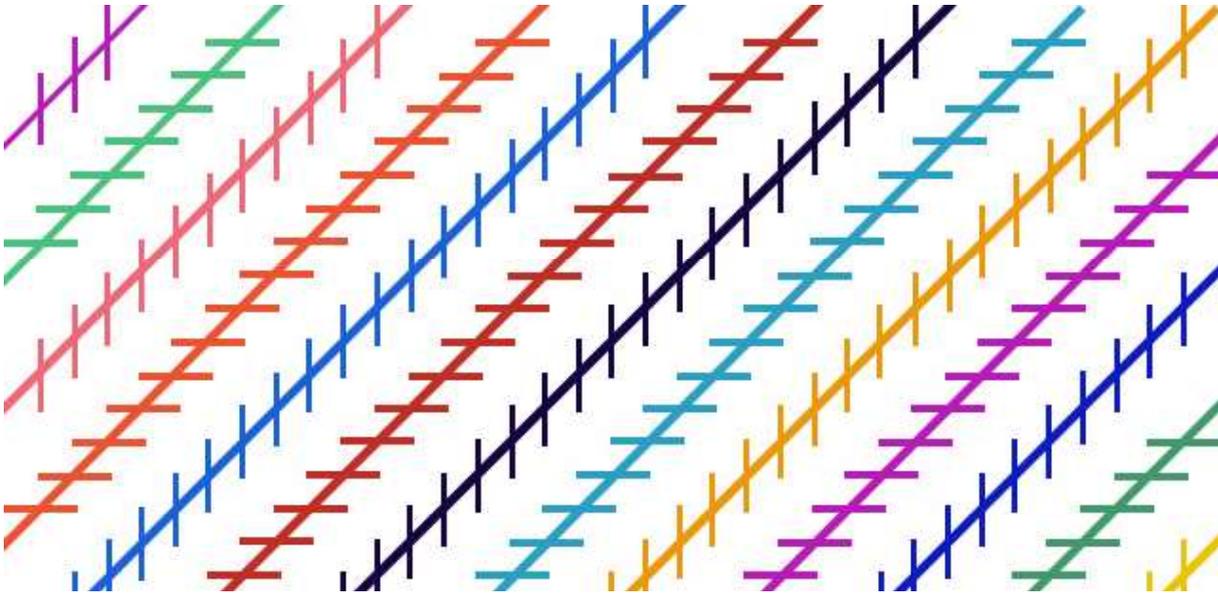


FIGURA 11 _ Illusione di J. C. F. Zollner, 1860.

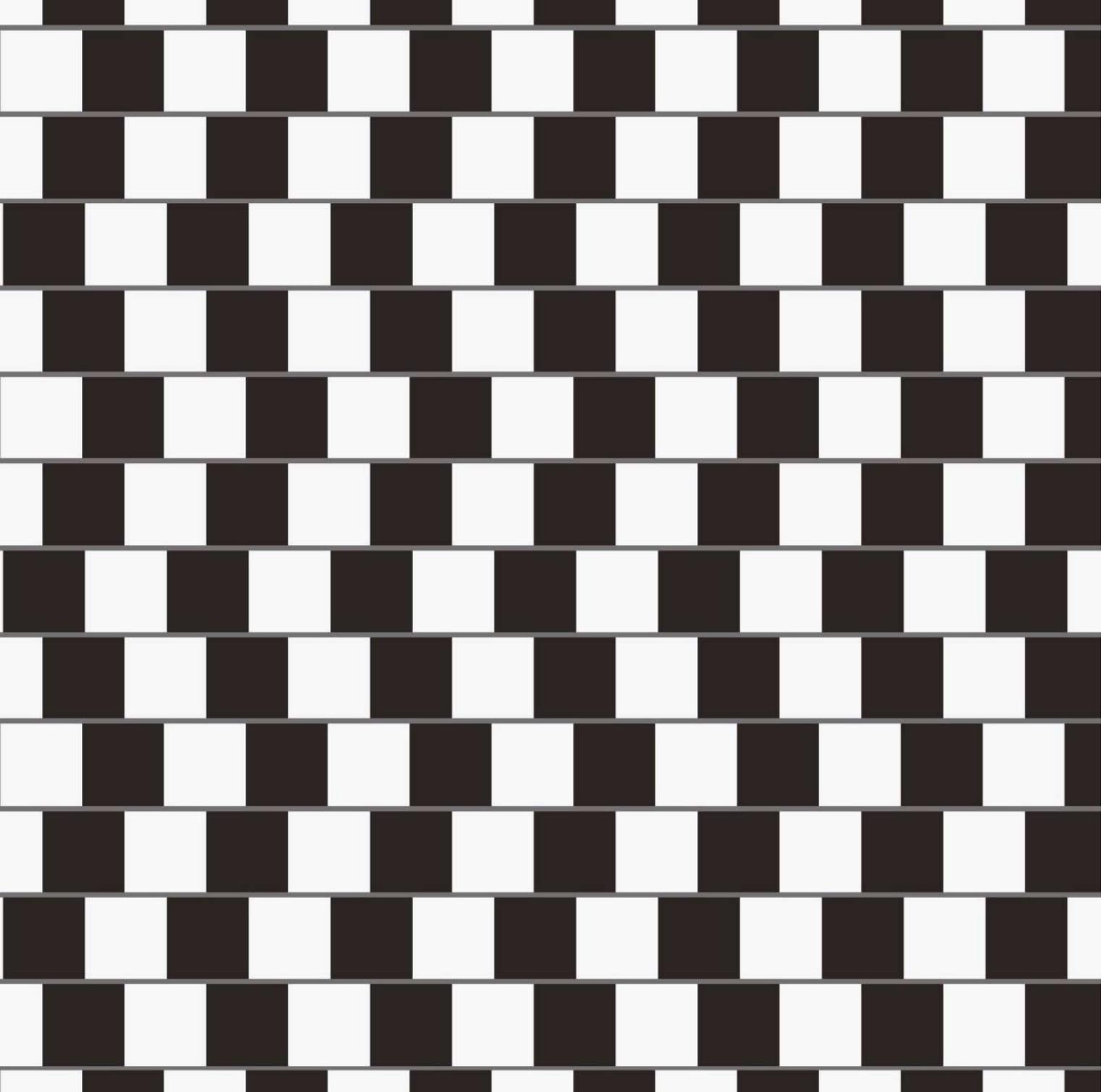
<https://www.focusjunior.it/scienza/natura/illusioni-ottiche/illusioni-ottiche-l-illusione-di-zoellner/>

Questo tipo di illusione consiste nel fatto che due rette parallele appaiono convergente se intersecate da segmenti inclinati con opposta angolazione.

Nella pagina successiva: FIGURA 12 _ *Coffe wall*, illusione di R. L. Gregory e P. Heard, 1979, Massimo HACHEN, Scienza della visione, Apogeo, Milano, 2007, p. 105.

Il *Coffe wall*, o *Cafè wall*, è un'illusione ispirata dal rivestimento in piastrelle del muro di un caffè della cittadina inglese di Bristol. L'alternanza di piastrelle chiare e scure separate orizzontalmente da una linea di fuga e sfalsate in verticale, fa sì che le file sembrino convergere in direzioni alternate.





2.2 LA PSICOLOGIA DELLA FORMA

È scientificamente dimostrato che la maggior parte delle informazioni provenienti dal mondo esterno viene recepita dall'organo visivo. Ciò che cattura maggiormente la nostra attenzione viene osservato con un certo interesse e la sua prolungata osservazione crea nel nostro cervello degli *engrammi*, tracce mnemoniche che sommandosi vanno a definire il mondo dei ricordi di una persona, la sua esperienza personale dunque, ciò che definisce la sua unicità.

Tuttavia, nonostante la singolarità di ciascun individuo, tutti facciamo appello ai medesimi innati meccanismi mentali per analizzare e organizzare le cose che vediamo, le quali non sono altro che un'elaborazione del cervello delle informazioni rilevate dall'occhio. Ne consegue che la visione si realizza nell'organo visivo e dalla sua azione combinata con il cervello scaturisce la *percezione visiva*, la quale definisce ciò che si pensa di vedere attraverso gli occhi mediante un processo psicoperceptivo che gli psicologi della Gestalt hanno provato a spiegare mediante le cosiddette *costanti vettoriali della percezione*.

L'atto del vedere segue infatti un percorso che va dal generale al particolare, secondo un meccanismo di *generalizzazione*. Il nostro apparato visivo tende a individuare e selezionare dal principio le caratteristiche essenziali di un elemento, andando a costruirne a livello cerebrale la configurazione generale, alla quale vengono man mano aggiunti i dettagli. Per esempio, quando





incontriamo una persona la nostra attenzione è catturata dai tratti somatici principali, occhi, naso e bocca, e solo in un secondo momento andiamo a completare questo schema generale. Ciò è dovuto in parte al fatto che lo sguardo si sofferma in modo istintivo su ciò che cattura maggiormente l'attenzione, e in parte al fatto che l'occhio umano focalizza le immagini con chiarezza al centro della retina, mentre la visione periferica rimane confusa e disarticolata e per poter dare una forma definita anche al contorno, gli occhi devono necessariamente muoversi.

Come sostiene Rudolf Arnheim, si possono dunque trarre due conclusioni. La prima, che la forma percettiva di un oggetto è il frutto della somma delle esperienze percettive che facciamo di esso e dipende dall'interazione dell'elemento con la luce e dalla sanità dell'apparato visivo e nervoso dell'osservatore. La seconda, che il processo percettivo si configura come un atto che precede la parola, poiché è lui stesso a promuovere un ragionamento e quindi la comprensione di ciò che ci circonda a cui viene poi attribuito un nome, in base all'esperienza che abbiamo fatto di un oggetto uguale o simile in passato.

Ma come si individua la legge costruttiva di base di una forma?

Secondo la *legge basilare della percezione visiva*, elaborata dagli psicologi della Gestalt, *ogni figura tende ad essere vista in maniera tale che la struttura che ne risulti sia tanto più semplice*



*quanto le condizioni date lo consentano*²³, dove per semplicità si intende uno scheletro strutturale facile da immaginare e ricordare, e quindi *ordinato*.

Tendenzialmente, infatti, quando osserviamo quattro dischi disposti come in Figura 1, associamo a questa configurazione la struttura del quadrato e non ci viene spontaneo pensare che i quattro punti possano appartenere ad una struttura più complessa come quella di un quadrato ruotato o addirittura al profilo di un volto.

Le figure geometriche regolari rientrano tra le configurazioni più semplici perché possiedono angoli della medesima ampiezza e lati uguali tra loro, oltre che posti alla stessa distanza dal centro. Una linea retta è di per sé semplice perché procede secondo una direzione costante, due rette parallele sono più semplici di due che si intersecano perché le separa una distanza sempre uguale a sé stessa, così come un angolo retto crea una struttura facile da ricordare poiché suddivide lo spazio per mezzo di assi verticali e orizzontali che si intersecano.

Questa tendenza alla semplificazione può trovare giustificazione nell'ordine naturale delle cose. Così come in natura non esiste nulla per caso e ciò che è inutile viene eliminato, l'essere umano, essendo parte della natura, applica i meccanismi percettivi in modo analogo. La semplicità è infatti funzionale allo svolgimento di tutte le azioni quotidiane poiché riguarda non solo l'aspetto

23 Rudolf ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 64





FIGURA 13 _ Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 16

Il design di questa pentola non è funzionale al suo corretto utilizzo poiché comunica indizi errati agli utilizzatori.

o qualunque altro oggetto, e ognuno di essi si caratterizza per un certo livello di complessità formale. Questo ci porta ad affermare che il concetto di semplicità è relativo e deve essere indagato a tutti i livelli di complessità. Quello che Arnheim definisce *principio di economia* sta ad indi-

visivo di un oggetto *ma anche il rapporto tra l'immagine visiva e il messaggio che le si attribuisce*²⁴.

Se una pentola e una teiera avessero, per esempio, la stessa forma, verrebbe a mancare quella corrispondenza tra forma e funzione che ci consente di farne un uso corretto. Un buon prodotto di design, infatti, dovrebbe rispettare la triade forma-funzione-simbolo proprio per una questione di corretta comunicazione, affinché possa essere utilizzato senza la necessità di consultare manuali d'istruzione.

Come si è detto all'inizio del capitolo, tutto ciò che entra in relazione con noi è un prodotto d'arte, che sia un'architettura, un abito, un dipinto, una scultura

care la necessità di rappresentare solo ciò che effettivamente si rivela utile, che deve poi essere organizzato in modo ordinato. Egli infatti afferma che *le grandi opere d'arte sono complesse, ma le si loda altresì per la semplicità, vale a dire perché riescono ad organizzare una ricchezza di significati e di forme entro una struttura globale che definisce chiaramente il posto e la funzione d'ogni particolare entro il tutto*²⁵.

Per nostra natura non vediamo mai le cose separatamente dal loro contesto, da qui il concetto di *totalità* formulato da Max Wertheimer, precursore della *Gestaltpsychologie*: *Le strutture sono dei complessi, o meglio delle totalità, il cui comportamento non viene determinato da quello dei singoli elementi costituenti, ma dalla natura intrinseca del processo globale stesso*²⁶.

Il campo visivo, in questi termini, funziona come un campo di forze, all'interno del quale forme, colori e volumi definiscono ciascun elemento costringendo l'occhio a muoversi in continuazione per poter identificare ogni cosa e metterla in relazione con il tutto. Ne consegue che tanto più si è in grado di ricondurre una forma ad una struttura semplice, tanto più aumenta la capacità di separare un oggetto dall'altro e quindi di organizzare il *tutto*. La modalità con cui si realizza

25 *Ivi*, p. 68

26 Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 27

questa organizzazione avviene secondo sette *leggi di unificazione figurale*²⁷ che esulano da qualsiasi forma di apprendimento poiché presenti nell'uomo fin dalla nascita, quindi indipendenti dall'esperienza esterna.

In ottemperanza alla *legge della vicinanza*, la collocazione spaziale degli elementi all'interno del campo visivo agisce come fattore di unificazione quanto minore è la distanza che separa le varie forme.

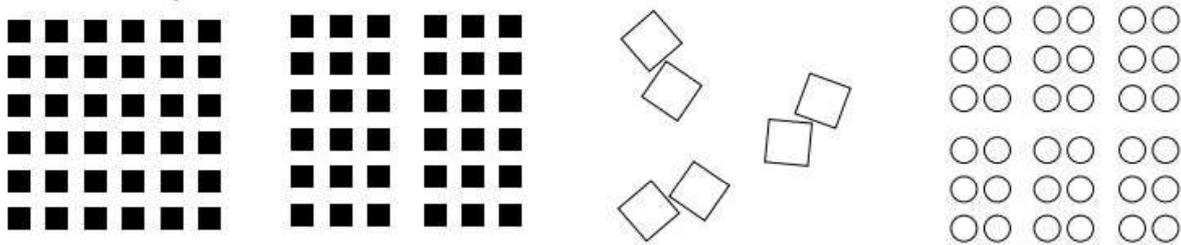


FIGURA 14 _ Legge della vicinanza, www.teologiafermo.it/it/Percezione_e_Gestaltpdf
“Le parti di un insieme percettivo vengono raccolte in unità conformi alla minima distanza”, Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 29

Il meccanismo di unificazione può anche realizzarsi sulla base della *legge dell'uguaglianza*, per la quale l'uomo tende a raggruppare forme sulla base della loro omogeneità rispetto a forma, dimensione, chiarezza, colore e collocazione spaziale. Potremo dunque parlare di *unificazione*

27 Ivi, p. 29

per somiglianza di dimensione, unificazione per configurazione differente, unificazione per differente chiarezza²⁸ o unificazione per colore²⁹.

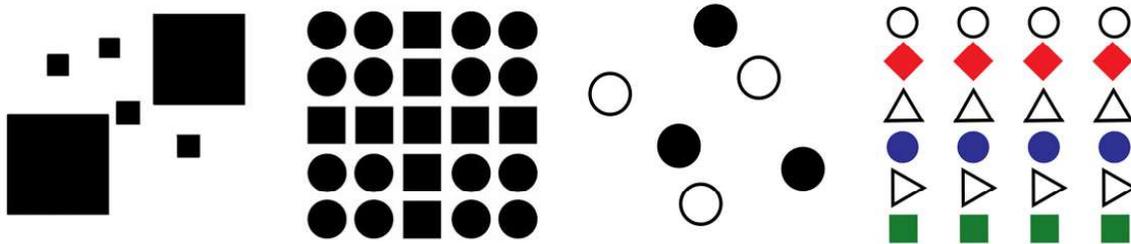


FIGURA 15 _ Legge dell'uguaglianza. Da sinistra: unificazione per somiglianza di dimensione, unificazione per configurazione differente, unificazione per differente chiarezza e unificazione per colore.

È interessante notare come la somiglianza diventi anche prerogativa per evidenziare la differenza tra elementi separati, agendo come forza di attrazione tra elementi aventi caratteristiche analoghe e come forza di repulsione tra elementi fra loro dissimili.

L'insieme di esperienze percettive che si accumulano nel corso della vita fanno sì che quando si osserva una figura incompleta il nostro cervello ricostruisca in modo automatico le parti man-

28 Rudolf ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 82-83

29 Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 30



canti dell'immagine, secondo un meccanismo che la Gestalt chiama *legge della chiusura*.



FIGURA 16 _ Legge della chiusura. Immagine creata dall'autrice.

In questa immagine vengono proposte delle figure incomplete che potrebbero essere viste come un insieme ordinato di segni tale per cui, in virtù dell'esperienza pregressa, si è perfettamente in grado di cogliere a sinistra un quadrato e un cerchio e a destra la parola "Gestalt".

Questo accade perché il nostro sistema percettivo tende a riconoscere in modo più semplice e immediato le configurazioni dal contorno chiuso. Infatti, facendo riferimento alla figura successiva, se nell'immagine di sinistra si riconosce prestando attenzione una configurazione di otto linee verticali raggruppate a due a due, basterà aggiungere sei segmenti orizzontali per percepire prima di ogni altra cosa e in modo molto più immediato tre rettangoli.

Facendo sempre riferimento alla naturale tendenza alla semplificazione, dinnanzi ad una composizione articolata nella quale non si riescano a cogliere delle configurazioni geometriche elementari, si tendono a selezionare quegli elementi caratterizzati da una certa coerenza formale in

ottemperanza alla *legge del destino comune*, di cui la figura 18 fornisce un esempio.

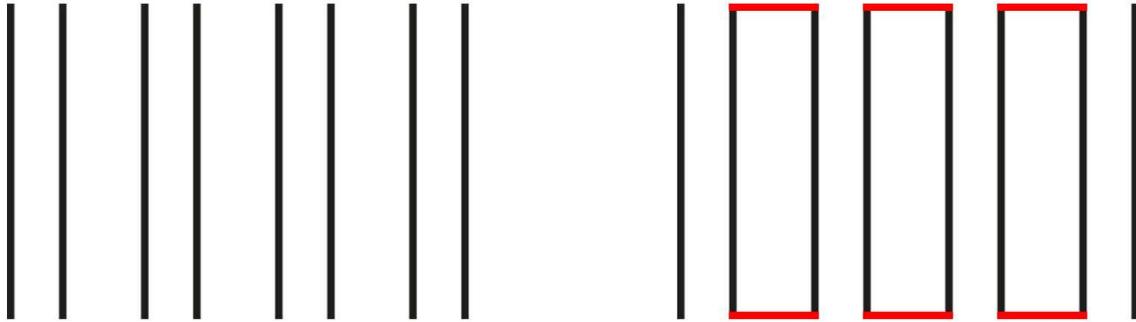


FIGURA 17 _ Legge della forma chiusa, Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, pp. 29-30
Gli elementi definiti da un contorno chiuso catturano maggiormente l'attenzione.

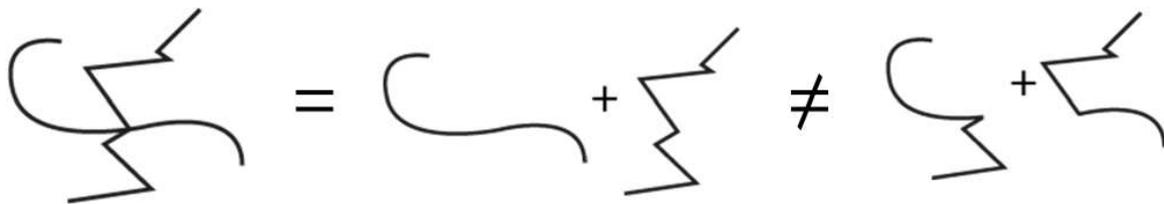


FIGURA 18 _ Legge del destino comune. [www.liceodechirico.it/materiali/DIDATTICO/percezione%20e%20composizione.pdf](http://www liceodechirico.it/materiali/DIDATTICO/percezione%20e%20composizione.pdf)
La figura a sinistra viene percepita come la somma di una linea curva e di una spezzata, difficilmente come la somma di due elementi costituiti in parte da una curva e in parte da una spezzata.





In virtù della nostra capacità di cogliere la verticalità, l'orizzontalità o l'inclinazione delle cose, si è anche in grado di percepirne il movimento. Si definisce così la *legge del movimento comune* che, da una parte potrebbe essere assimilato al principio dell'uguaglianza, dall'altro costituisce la giustificazione basilare del movimento apparente di un'immagine che crea un'illusione ottica.

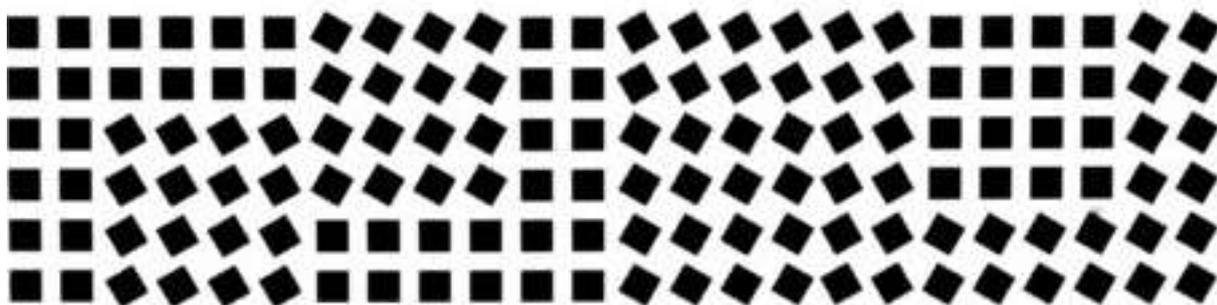


FIGURA 19 _ Legge del movimento comune. Massimo HACHEN, *Scienza della visione, Apogeo, Milano, 2007, p. 33*

Osservando la figura soprastante e facendo riferimento alla legge dell'uguaglianza, siamo portati a raggruppare e organizzare il materiale ottico in base all'orientamento dei quadrati, da cui dipende il senso di movimento dell'immagine.

Queste sono le cinque regole che spiegano le modalità attraverso le quali il cervello umano organizza il materiale ottico, di seguito verranno enunciate le ultime due leggi della Gestalt, quelle che forniscono una spiegazione relativa all'organizzazione percettiva degli elementi che cogliamo.



Nell'osservare ciò che ci sta attorno si tende, al principio, ad organizzare il tutto sulla base delle leggi sopra menzionate e solo successivamente le informazioni acquisite vengono utilizzate per attribuire un significato agli oggetti osservati. Quest'ultima operazione è resa possibile dall'esperienza che si è fatta in precedenza di un qualcosa di simile o analogo a ciò che si osserva ed è proprio l'esperienza a rendere possibile la contestualizzazione del materiale ottico.

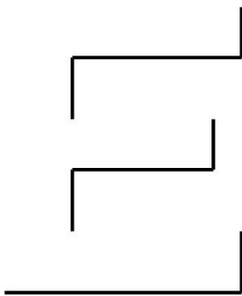


FIGURA 20 _ La legge dell'esperienza passata, <https://www.weblogo.it/le-leggi-della-percezione-visiva-secondo-la-scuola-della-gestalt/>

Nonostante la Figura 20 non possieda un contorno chiuso, in ottemperanza alla legge della chiusura, il nostro cervello lo ricrea in modo automatico e ciò che percepiamo non è un gruppo di linee spezzate bensì una *E* maiuscola, poiché abbiamo già fatto esperienza delle lettere maiuscole dell'alfabeto.

Infine la *legge della pregnanza*, dalla quale si può ricavare la definizione di *buona forma* in senso gestaltico. Il termine *pregnanza* deriva dal tedesco *prägnanz* e indica la tendenza a rendere il più semplice e leggibile possibile la struttura percettiva di ciò che osserviamo. Si deduce pertanto che una *buona forma* è tale se possiede caratteristiche come regolarità, simmetria, compiutezza, equilibrio, semplicità e omogeneità. Da notarsi come le figure mostrate nell'immagine 21, seppur non perfettamente regolari, vengano percepite



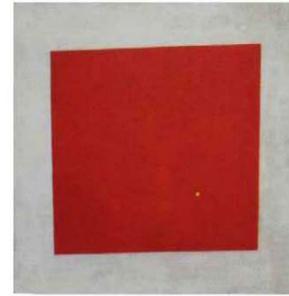
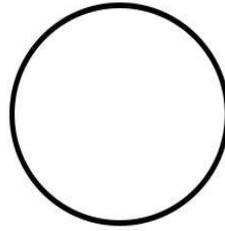
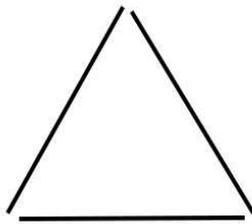
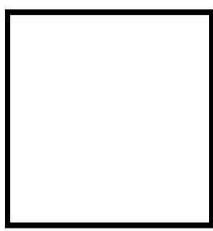


FIGURA 21 _ Legge della gravidanza, Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, pp. 37-38

come tali, mentre gli sforzi vani per riuscire a percepire la figura quadrangolare rossa come un quadrato perfetto generino un senso di tensione. E ancora, figure ambigue vengono interpretate facendo riferimento alle figure più semplici o, detto in altri termini, configurazioni complesse vengono percepite come una sovrapposizione di figure semplici.

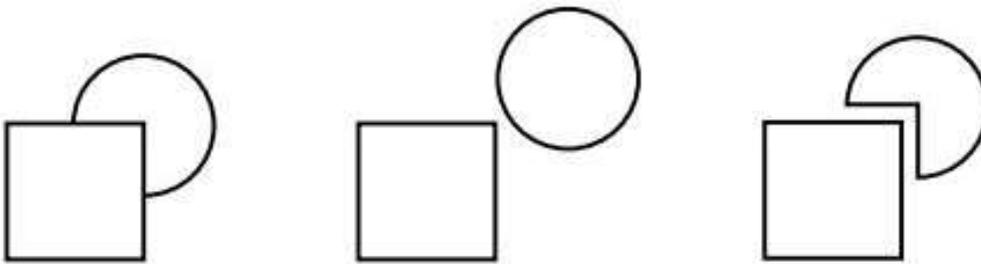


FIGURA 22 _ Legge della gravidanza, <http://www.waltertopino.it/gestalt-e-regole-che-la-governano/>

2.3 SPAZIO E GESTALT: LO SPAZIO BIDIMENSIONALE E LA RICERCA DI EQUILIBRIO

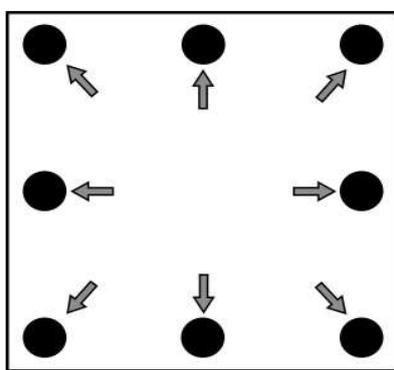
Ad un'attenta riflessione si può constatare quanto la conoscenza dei meccanismi psicoperceptivi possa rivelarsi estremamente utile per favorire il benessere delle persone in quanto strettamente legati ai processi comunicativi. La comunicazione si può infatti realizzare a diversi livelli, in modo diretto o indiretto, scritto o orale, in modo manifesto o in una forma più sottile e spirituale. Come verrà approfondito nei capitoli successivi, gli ambienti di cui si fa esperienza comunicano con il nostro corpo e la nostra psiche con un linguaggio molto particolare, non si ode ma viene percepito in modo molto potente da chi ha orecchie per *sentire* e occhi per *vedere* davvero. Pertanto la comunicazione può realizzarsi tanto in un ambito tridimensionale quanto in uno a due dimensioni, come quello del foglio di carta per esempio, ed è per tale motivo che i principi della Gestalt possono essere declinati anche in quest'ultimo contesto.

La superficie può essere intesa come un campo di forze che genera uno spazio, che Nino di Salvatore, artista e docente che dedicò gran parte della vita allo studio della forma e del colore, definisce in questi termini: *“Lo spazio è definito dall'attività psicoperceptiva dell'osservatore; non è fisico, non è reale, non è misurabile con il metro di cento centimetri, è prodotto psicopercepti-*

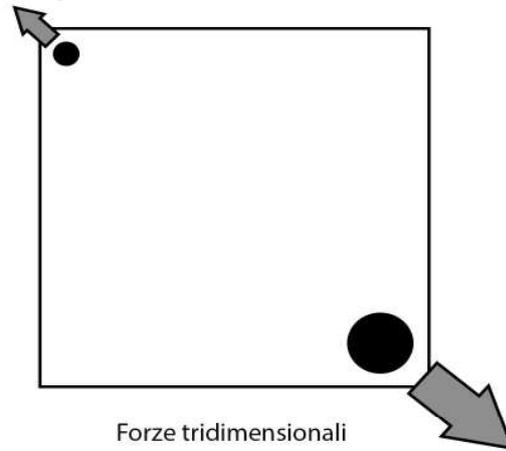


vamente dalle forze spaziali e dalle costanti vettoriali della percezione³⁰.

Quando osserviamo un dipinto o un progetto, il nostro cervello interpreta il disegno come una rappresentazione dello spazio, che può essere bidimensionale o tridimensionale, statico o dinamico, a seconda che ci siano abbastanza elementi per leggere la dimensione della profondità. Parliamo dunque di quello spazio virtuale a cui si era interessato anche il pittore russo Kandinskij, quello che può essere percepito solo attraverso gli occhi e che è definito non solo dalle forme e dai colori ma anche dall'attività psichica di chi guarda.



Forze bidimensionali



Forze tridimensionali

FIGURA 23 _ Forze spaziali, Massimo HACHEN, *Scienza della visione*, Apogeo, Milano, 2007, p. 44

Soffermandoci sulla figura a destra dell'immagine 13, osserviamo come la differente dimensione dei cerchi insieme alla particolare collocazione generino un effetto di profondità. In particolar modo, il cerchio in basso a destra sembra avanzare verso l'osservatore, mentre l'altro sembra allontanarsene sempre più. Queste due aree del campo vengono rispettivamente definite *zona di massimo avanzamento* e *zona di massimo arretramento*.

Osservando la Figura 24 constatiamo in modo immediato, senza bisogno di alcuna misura, che il cerchio nero non si trova in posizione centrale rispetto all'intera composizione, oltre al fatto che il quadrato e il cerchio non vengono colti come due realtà a sé stanti ma come un tutt'uno. La posizione asimmetrica del cerchio viene assunta come una proprietà visiva del disegno e sono proprio queste considerazioni di tipo relazionale a costituire il fondamento dell'esperienza percettiva quotidiana. Possiamo altresì notare come il cerchio nero comunichi un senso di irrequietezza, come se volesse tornare in posizione centrale o, al contrario, allontanarvisi ancor di più, intrattenendo anche coi bordi una relazione di attrazione/repulsione. Si arriva così ad affermare che l'esperienza visiva è dinamica. Infatti *l'oggetto della percezione umana e animale non è soltanto un agglomerato di cose, di colori e forme, di movimenti e dimensioni: è prima di tutto, forse, una interazione tra tensioni guidate. Tensioni che non sono un contributo aggiunto dall'osservatore, per ragioni sue, a immagini statiche, ma che fanno parte di ogni percetto tanto quanto la dimensione, la forma, la posizione, il colore di un corpo. E dato che tale tensione ha*



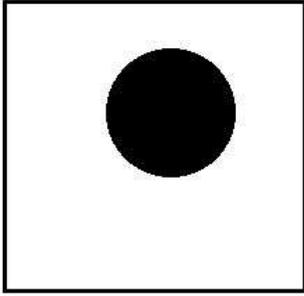


FIGURA 24 _ Quadrato e cerchio vengono percepiti come un tutt'uno. Senza bisogno di alcuna misura, si intuisce la posizione eccentrica del cerchio Rudolf ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 31

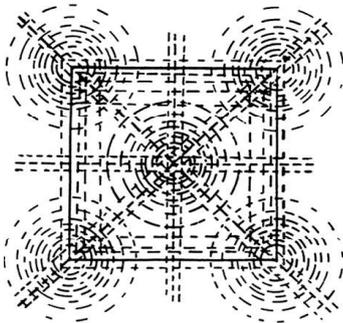


FIGURA 25 _ Scheletro strutturale e punti di equilibrio. Rudolf ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 33

una grandezza e una direzione, potremo definirla come una “forza” psicologica”³¹.

È nostra naturale tendenza andare alla ricerca di una condizione di equilibrio, o comunque con il minor livello possibile di tensione. Nonostante il centro del quadrato non sia segnalato in alcun modo, siamo in grado di percepirlo ugualmente in qualità di centro di forza, senza il bisogno di effettuare alcuna misura, intuendo quella che Rudolf Arnheim definisce la *struttura indotta* della figura, o scheletro strutturale. Questo è solitamente costituito da una struttura portante definita dagli assi principali (Figura 25) alla quale può sovrapporsi una struttura modulare, come mostrato in Figura 26.

In corrispondenza del centro tutte le forze si compensano, facendo di esso un punto di equilibrio. Tuttavia, facendo riferimento alla Figura 25, possiamo constatare che tutti i punti principali dello scheletro strutturale del quadrato corrispondono a punti di

31 Rudolf ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 32

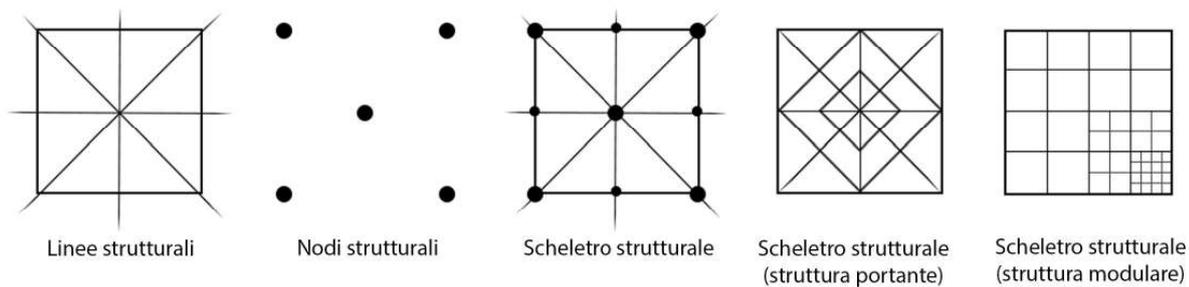


FIGURA 26 _ Lo scheletro strutturale di una forma, dalla lezione di “*Composizione e percezione*” a cura di Cinzia Ratto, facoltà di Architettura di Genova, corso di Laurea in Disegno Industriale.
<http://www.liceodechirico.it/materiali/DIDATTICO/percezione%20e%20composizione.pdf>

stabilità ed è in relazione ad essi che si creano delle forze di tensione all'interno della composizione, quelle che Arnheim definisce *forze percettive*. Queste hanno una valenza più psicologica che fisica, poiché non sono realmente contenute nell'oggetto, ma esistono a tutti gli effetti ed è in loro virtù che l'occhio stabilisce in modo intuitivo una relazione spaziale *esatta* tra gli oggetti. È quanto perseguito tanto da pittori e scultori in modo da liberare l'opera d'arte da qualsivoglia forma di ambiguità, tanto dagli architetti nel ricercare la giusta distanza tra le aperture, tra un edificio e l'altro o nella disposizione dell'arredamento all'interno di uno spazio.

Ma cos'è l'equilibrio? E quali sono i fattori che concorrono a raggiungerlo?

In fisica si definisce equilibrio la *condizione per la quale un corpo (anche il corpo umano) sta*



fermo per un compensarsi delle azioni che su di esso si esercitano, o, anche muovendosi, conserva un suo determinato assetto³².

Dal punto di vista visivo, invece, *l'equilibrio è quella condizione distributiva nella quale ogni cosa raggiunge l'immobilità. [...]* In una composizione ben bilanciata tutti i fattori, come la

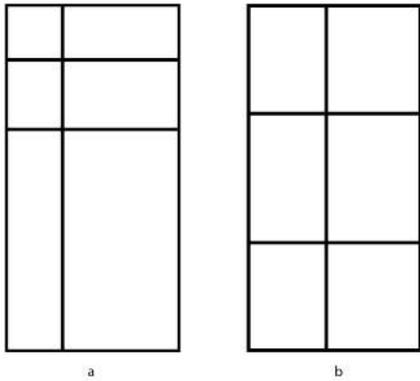


FIGURA 27 _ Rudolf ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, p. 41

forma, la direzione e la collocazione, si determinano vicendevolmente in modo da rendere inammissibile un cambiamento e da conferire al tutto un carattere di “necessità” in tutte le sue parti³³.

La configurazione sulla sinistra, in Figura 27.a, risulta armonica ed equilibrata perché ogni elemento è esattamente dove dovrebbe essere. Gli assi orizzontali e verticali creano rettangoli di diverse dimensioni che si sostengono a vicenda, senza creare ambiguità, cosa che invece non accade nella Figura 27.b. Qui, infatti, l'asse verticale è leggermente scen-

32 *Vocabolario della lingua italiana, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, Arti Grafiche Ricordi, 1987*

33 *Rudolf ARNHEIM, Arte e percezione visiva, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 40*

trato e i due orizzontali non dividono il rettangolo principale in tre porzioni identiche. L'occhio è perfettamente in grado di cogliere questi piccoli dettagli che rendono la composizione sbilanciata, conferendole un senso di accidentalità e, di conseguenza, non riusciamo a coglierne il significato.

Il peso visivo e la direzione che caratterizzano l'oggetto visivo esercitano una grande influenza sull'equilibrio dell'intera composizione. I punti principali dello scheletro strutturale di ciascuna figura individuano delle zone di forza in grado di sostenere un oggetto visivo di una certa pesantezza. Il peso visivo di un elemento dipende da diversi fattori, quali la dimensione, la forma, il colore, la profondità dell'area del campo visivo, la collocazione, la compattezza o l'eventuale isolamento. In generale, gli oggetti di dimensioni maggiori, le configurazioni regolari e i colori chiari acquisiscono maggiore peso ottico rispetto ad altri elementi.

I fattori che concorrono a determinare il peso dei vari oggetti visivi creano anche forze di attrazione che sanciscono la direzione della forza visiva, che può andare dal basso verso l'alto, da sinistra a destra o viceversa. Quotidianamente subiamo l'effetto della forza di gravità che attira tutti i corpi verso il centro della Terra e questa esperienza si traspone anche nel mondo dell'arte ogni qualvolta si collocano la maggior parte degli elementi nella parte bassa della composizione, creando una forza visiva che va dall'alto verso il basso proprio come la forza di gravità.

L'atto del salire corrisponde invece ad una piccola vittoria sulla forza di gravità che comporta



l'aumento dell'energia potenziale di un corpo in posizione elevata. Anche in arte, dunque, collocando un elemento in posizione sommitale si creerà un punto di forza, per bilanciare il quale sarà necessario fare in modo che quel soggetto sia il più leggero della composizione, stabilendo

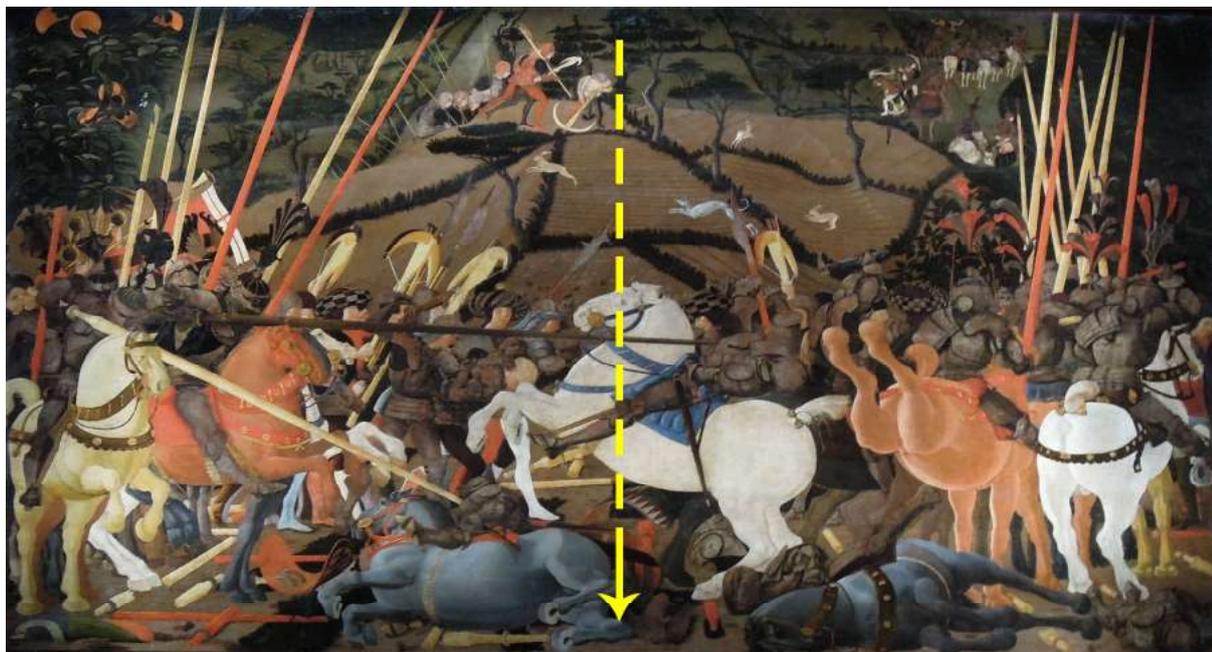


FIGURA 28 _ *La battaglia di San Romano*, Paolo Uccello, 1438 circa, tecnica mista su tavola, Uffizi, Firenze
La scena della battaglia è pressochè tutta concentrata nella parte inferiore della composizione, creando una forza visiva che procede dall'alto verso il basso, proprio come la forza di gravità, rimarcando l'orrore della guerra che atterrisce e uccide. Non si percepisce nulla di trascendente, solo la brutalità umana.

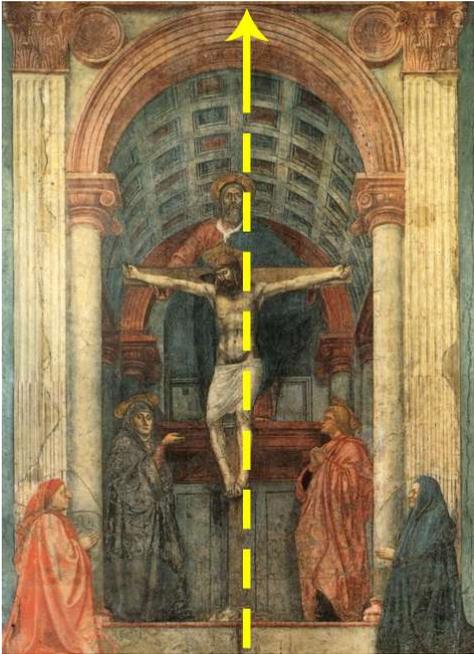


FIGURA 29 _ *La Trinità*, Masaccio, 1427-28, affresco, chiesa di Santa Maria Novella, Firenze
 L'osservazione dell'affresco di Masaccio costringe lo sguardo ad un movimento dal basso verso l'alto, come suggeriscono le posture dei quattro personaggi ai piedi della composizione e la rappresentazione prospettica della nicchia, che crea l'illusione di esservi proprio al di sotto. L'eterità del Padre che sorregge il Figlio è controbilanciata dal peso dei soggetti rappresentati in basso, creando una forza visiva che, procedendo verso l'alto, potrebbe anche alludere al miracolo della Resurrezione.

così una direzione della forza visiva che va dal basso verso l'alto, liberandosi dall'imitazione della realtà.

Lo spostamento laterale della forza visiva si realizza invece organizzando gli elementi della composizione secondo una diagonale che, a seconda che proceda dal basso a sinistra all'alto a destra o dal basso a destra all'alto a sinistra, prende il nome rispettivamente di *diagonale ascendente* e *diagonale discendente*. È interessante notare come un'immagine cambi notevolmente aspetto e significato quando viene specchiata, il movimento appare più innaturale e la lettura più difficoltosa.

Questo effetto è dovuto al fatto che nella cultura occidentale si è abituati a leggere e scrivere da sinistra a destra e la lettura delle immagini avviene con la stessa modalità. Questa è la ragione per cui la parte sinistra del quadro, o dell'inquadratura nell'ambito cinematografico o teatrale, è quella che solitamente si carica di maggiore importanza e ciò spiega perchè spesso nei

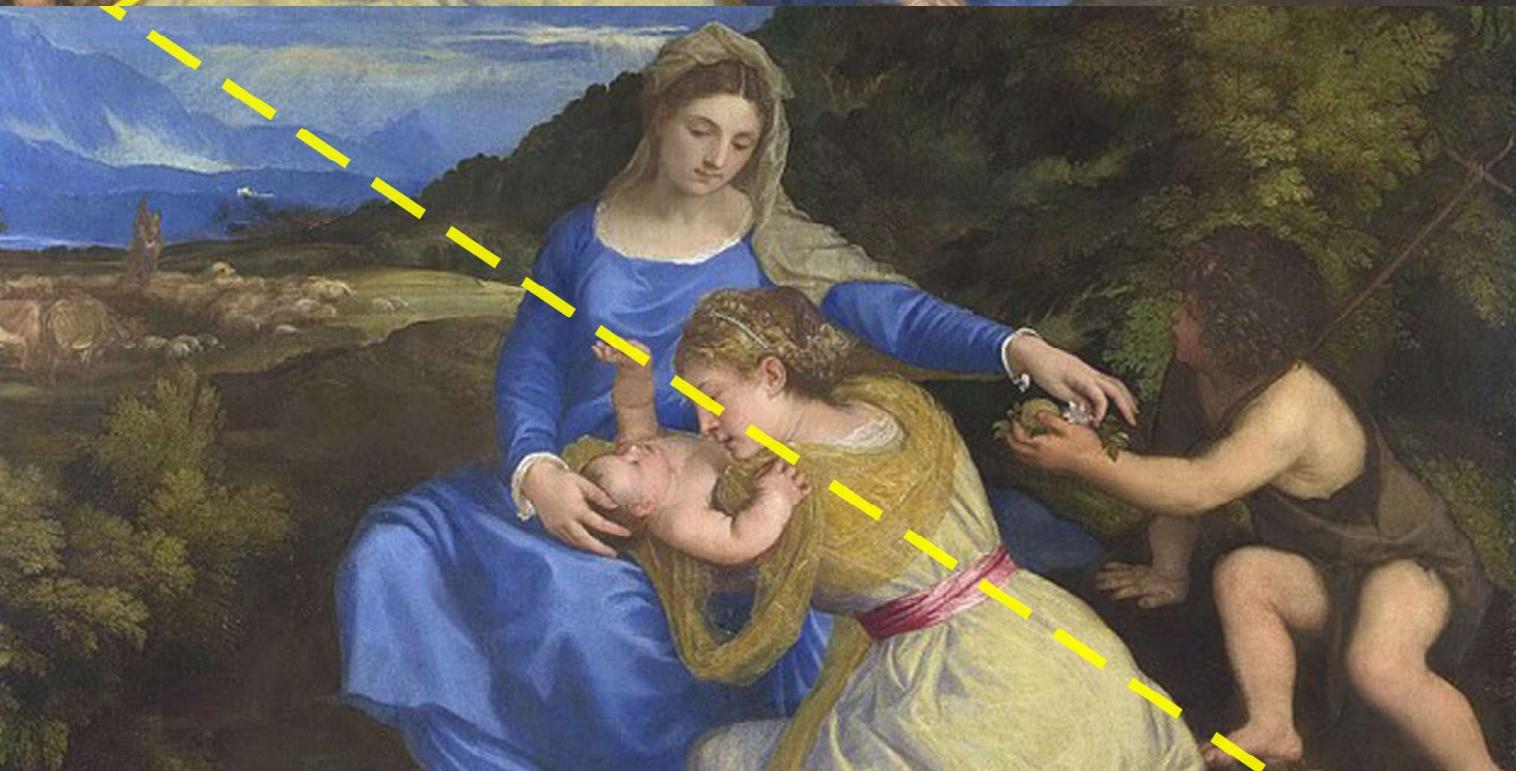




dipinti la zona più a destra appaia più articolata e appariscente, per controbilanciare questa asimmetria.

Nella pagina seguente: *Madonna col Bambino e santi Caterina d'Alessandria e Giovannino*, Tiziano Vecellio, 1532, olio su tela, Londra, National Gallery.

In alto viene mostrato il dipinto originale, organizzato secondo la diagonale ascendente. Sotto, lo stesso dipinto specchiato. Possiamo notare come la lettura del dipinto nella versione speculare all'originale risulti difficoltosa e innaturale. In particolare modo, se concentriamo lo sguardo sul velo della Vergine, nella versione originale esso sembra adagiarsi delicatamente sulle spalle, mentre nell'altra immagine il suo movimento appare forzato. Inoltre, l'attenzione si sposta dai protagonisti in primo piano al gruppo di pastori sullo sfondo. La loro collocazione a sinistra, infatti, gli fa acquisire un'importanza preponderante rispetto al resto, come se il pittore avesse voluto celarvi un messaggio.



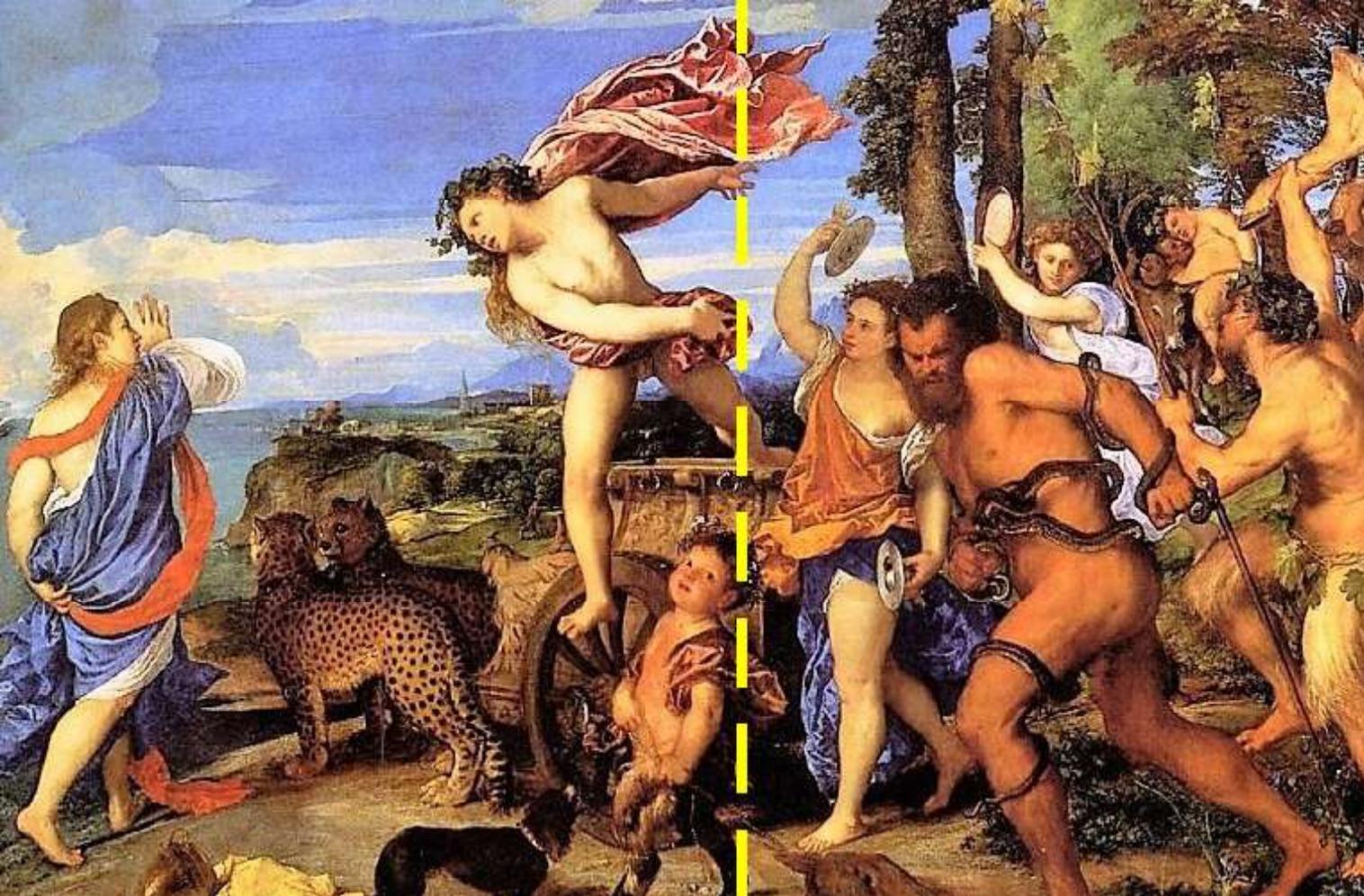


FIGURA 30 _ *Bacco e Arianna*, Tiziano Vecellio, 1520-23, olio su tela, Londra, National Gallery.
Nell'osservare il dipinto il nostro sguardo si sofferma subito sulla parte di sinistra, ragion per cui il pittore ha collocato qui i due protagonisti e ha controbilanciato il loro peso ottico articolando maggiormente la composizione di destra.

CAPITOLO 3

IL VUOTO, ANIMA ED ESSENZA DELL'ARCHITETTURA



All'interno dell'Emporio Armani di Hong Kong è il vuoto il vero protagonista, colui che consente all'individuo di muoversi liberamente al suo interno, di sentirsi accolto, amato ed esaltato. Come una figura materna, il vuoto cede il proprio primato al suo gradito ospite, per farlo sentire lui stesso il protagonista della scena.

Il nastro rosso in fiberglass, lungo 105 metri, è creatore di spazi, dilatati e portati oltre la struttura architettoni-

ca grazie alla lucidità dell'azzurro del pavimento in resina e del soffitto e alle pareti in vetro incise e illuminate. Nel suo moto, il nastro ricrea i flussi delle persone, le accompagna e le avvolge, diviene un vortice che le introduce al lounge bar e ristorante, si alza, si abbassa, si attorciglia, diviene ora una seduta, ora un bancone, in un incantevole, fluido e vorticoso percorso, metafora della frenesia della vita di tutti i giorni.

3.1 LA PERCEZIONE DELLO SPAZIO: UTILITÀ, CREATIVITÀ E SENTIMENTO

Il vuoto può essere inteso come *quella qualità dello spazio che permette il movimento*³⁴, quell'ambito entro il quale l'uomo ha la possibilità di compiere tutte quelle attività che gli sono necessarie per vivere. Se ne coglie la sconfinatezza, ovvero l'assenza di limiti fissi e assoluti poichè, muovendosi, si passa in continuazione da un ambito spaziale ad un altro, che può essere interno o esterno, artificiale o naturale, ma comunque esso sia se ne studiano le caratteristiche imprimendolo nella memoria e attraverso il corpo si entra in relazione con esso appropriandosene.

Citando il filosofo francese Meleau-Ponty, *lo spazio non è l'ambito (reale o logico) in cui le cose si dispongono, ma è il mezzo in virtù del quale diviene possibile la posizione delle cose.*

34 Fernando ESPUELAS, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2004, p. 9



*Ciò equivale a dire che, anzichè immaginarlo come una specie di etere nel quale sono immerse tutte le cose, o concepirlo astrattamente come un carattere che sia comune ad esse, dobbiamo pensarlo come la potenza universale delle loro connessioni*³⁵. Ciò sta ad indicare che lo spazio non è l'ambito entro il quale si dispongono le cose, bensì il mezzo che rende possibile tale operazione. L'atto del costruire implica necessariamente un intervento da parte dell'uomo sulla natura mediante la creazione di involucri e volumi, che vanno a definire una separazione tra interno ed esterno, creando solitamente anche dei sottoambiti spaziali, ma l'aspetto più significativo della progettazione risiede nel fatto che si creano delle relazioni tra i diversi contesti e tra lo spazio e le cose. Noi facciamo esperienza di questi rapporti grazie al nostro corpo che, essendo orientato nello spazio, attraverso gli organi di senso è in grado di farci comprendere la nostra collocazione rispetto a ciò che circonda e viceversa. Infatti, quando esploriamo uno spazio ne studiamo le peculiarità perchè il nostro senso dell'orientamento ci spinge a cercare sempre dei punti di riferimento e questo induce uno studio non solo geometrico-morfologico dell'ambiente in cui si vive, ma anche una ricerca qualitativa affinchè esso possa essere percepito anche come spazio simbolico, che è il presupposto per la definizione di un *luogo* inteso come spazio in cui sia possibile vivere. Da qui l'importanza di progettare ambienti che siano non solo *funzionali*, ma

35 M. Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1972 in Massimo MALAGUGINI, *Spazio e percezione. Appunti di progetto*, Alinea editrice, Firenze, 2007, p. 15



anche e soprattutto *vivibili*, poichè un luogo assume un particolare valore in base alla percezione che si ha di esso, il che influenza in modo sostanziale anche il comportamento delle persone. Un ambiente di qualità, pertanto, scaturisce dalla combinazione di diversi fattori, che dipendono tanto dalla modalità con cui vengono plasmati gli spazi, quanto dall'intervento architettonico di dettaglio che si esplica nella scelta di colori e materiali, così come nei giochi di luce e di ombra. È importante parlare anche di materiali perchè nonostante l'esperienza percettiva si realizzi in massima parte attraverso la vista, non va dimenticato che tutto il corpo umano funge da recettore e di conseguenza anche le esperienze tattili ed olfattive debbono essere tenute in debita considerazione. Si approda così alla vera *progettazione per le persone*, quel *modus operandi* che va oltre il mero funzionalismo, che supera il binomio forma-funzione includendo nel progetto la componente emozionale poichè, qualunque sia l'attività ospitata all'interno di uno spazio, esso sarà pur sempre un *rifugio* per l'uomo e come tale deve essere accogliente.

Fare esperienza dell'architettura è, di fatti, qualcosa di totalmente coinvolgente, come sostiene Steven Holl è un'esperienza che *trascende quella del cinema [...]. Dal regno ottico dell'acquisizione tattile del materiale e dei dettagli, alle connessioni tra spazi sviluppati alla luce del primo piano, piano di mezzo e sfondo, l'architettura si manifesta nella percezione. L'esperienza che irretisce o la fusione tra campo e oggetto, sono una forza elementare dell'architettura. Oltre la fisicità degli oggetti architettonici e le necessità di un contenuto programmatico, l'esperienza*





*che irretisce non è soltanto un luogo di eventi, cose e attività, ma una condizione più intangibile che emerge dal continuo aprirsi di spazi sovrapposti, di materiali e dettagli [...] Dal toccare il più piccolo dettaglio a percepire il movimento del corpo e la sua accelerazione nello spazio, tutti questi incroci di sensazioni nella chimica delle cose si sviluppano spontaneamente in un gioco di luce naturale verso l'orizzonte lontano. Un irretimento fenomenologico del lato-oggetto e del lato-soggetto, che si raggiunge velocemente nell'architettura, punta oltre sè stesso.³⁶ La parallasse di cui parla Steven Holl è quel continuo cambiamento di prospettiva che si palesa man mano che si procede nello spazio esplorandolo. A ciascuna prospettiva corrisponde poi una percezione personale, che è il solo vero metro per stabilire la forza e l'importanza dell'architettura, in virtù dell'incidenza che ha sulla vita delle persone e perciò *dobbiamo considerare spazio, luce, colore, geometria, dettaglio e materiale come un esperimento continuo* poichè *sebbene possiamo studiare questi elementi individualmente durante la fase progettuale, essi si fondono nella condizione finale ed infine non riusciamo più a isolare la percezione in un semplice insieme di geometrie, attività e sensazioni.*³⁷*

L'architettura ha grandi poteri e, com'è noto, da grandi poteri derivano grandi responsabilità poi-

36 Steven HOLL, *Parallax*, Postmedia books, Milano, 2004, pp. 25-26

37 *Ibidem*, p. 27

chè essa esercita un'influenza determinante sulla vita delle persone. Ciò a cui si auspica è creare un'architettura che parli della società che l'ha prodotta, lontana dall'edilizia speculativa che ha sfigurato le nostre città per decenni e di cui ancora portiamo il fardello. Si confida in un'architettura del cambiamento, attenta alla qualità e al benessere delle persone e, per poterla raggiungere, una riflessione sul significato e il valore dello spazio, potrebbe essere un interessante punto di partenza.

3.2 COS'È LO SPAZIO PER L'ARCHITETTURA?

Come ha argutamente osservato Bruno Zevi, la critica architettonica tende a fare valutazioni meramente estetiche dell'edificato, soffermandosi unicamente sulle caratteristiche morfologiche e compositive dell'involucro, considerando l'edificio al pari di un dipinto o di una scultura.

A ben vedere, vi è una sostanziale differenza tra l'architettura e un prodotto d'arte nel senso tradizionale del termine. Un dipinto può essere osservato solo frontalmente, una statua può essere ammirata da diversi punti di vista girandovi attorno, ma entrambi rimangono un qualcosa di esterno a noi, di distante in un certo qual modo. Ma l'architettura no, *l'architettura è come una*





*grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina*³⁸, è molto più della somma di pareti, solai, copertura, arredi e decorazioni. L'involcro contribuisce a definire un edificio ma la sua fondamentale funzione è di plasmare lo spazio interno, l'anima dell'architettura, la sua essenza, quella parte sensibile con cui veniamo a contatto quando ne facciamo esperienza in prima persona. Dall'involucro dipende il modo in cui percepiremo i vuoti interni, gli spazi dove si svolge la nostra vita, ed è proprio per questo motivo che per l'architetto è di fondamentale importanza idearlo in modo coscienzioso e consapevole in virtù dell'inferenza che il vuoto, e la percezione che abbiamo di esso, hanno dal punto di vista pratico, emotivo, psicologico e simbolico sulla vita delle persone.

Facendo riferimento alla riflessione di Fernando Espuelas circa la tematica presentata in questo capitolo, si possono dare tre interpretazioni fondamentali del vuoto:

- come realtà fisica
- come veicolo di contenuti simbolici e culturali
- come catalizzatore

Nella cultura architettonica orientale si può riscontrare una particolare sensibilità nella manipolazione degli spazi interni ed esterni, che ha come scopo l'esaltazione dell'individuo mediante la

38 Bruno ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1948, p. 21



valorizzazione dei vuoti e per tale ragione ci si avvarrà di alcuni esempi tratti da questo mondo per dare corpo alla trattazione.

Nel retaggio culturale giapponese, che affonda le proprie radici nelle dottrine shintoista e buddista, si accoglie l'idea per la quale nella vita tutto sia in movimento e, di conseguenza, incline al cambiamento, un credo, questo, che è stato trasposto anche nell'architettura fin dall'antichità. Così come nella vita tutto è mutevole, anche gli spazi della casa tradizionale giapponese cambiano a seconda delle necessità e il vuoto diviene quell'elemento essenziale che fornisce la chiave di lettura per la comprensione dell'intera costruzione.

La casa della tradizione giapponese viene costruita dall'interno verso l'esterno, rinunciando ad una pianta rigida e simmetrica. Gli spazi fortemente geometrici vengono definiti di volta in volta nelle dimensioni e nella collocazione dai pannelli scorrevoli (*fusuma*), caratterizzati da un telaio ligneo sul quale è applicata la carta di riso che, una volta attraversata dalla luce, crea un'atmosfera tenue e rilassata. *Lo spazio interno della casa tradizionale giapponese è una cornice neutra che non viene attivata se non dalla presenza personale*³⁹, è l'uomo a dover essere valorizzato ed esaltato, non ciò che è inanimato, ecco perchè vi è una quasi totale assenza di mobilio e gli og-

39 Fernando ESPUELAS, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2004, p. 89





getti vengono accuratamente riposti negli armadi per essere utilizzati solo al bisogno, come il *tatami* che viene tirato fuori solo quando viene l'ora di dormire.

Essenzialità, funzionalità e stretto contatto con la natura sono parole chiave. L'impiego di materiali naturali come il legno e la carta di riso, la predilezione per i colori della terra, tenui e rassicuranti, hanno lo scopo di creare un ambiente accogliente e rilassante, funzionale e flessibile, un prolungamento del paesaggio esterno, che viene incorniciato dalle pareti scorrevoli esterne (*shoji*), dalle tettoie e dai portici (*hisashi*), in una continua tendenza a far confluire spazi interni ed esterni, ora separandoli, ora unendoli. Come afferma Bruno Munari, *praticamente queste case hanno pareti come si vuole e finestre dove si vuole. Secondo il sole, il vento, il freddo o il caldo si può organizzare la casa sempre in modo diverso.*⁴⁰ Non esiste né una gerarchia né una classificazione funzionale degli spazi e il vuoto, inteso come realtà fisica, viene vissuto come uno spazio al servizio dell'uomo e come esperienza sensoriale e mistica.

Certo che bisogna essere educati per vivere in una casa di legno e carta: non bisogna appoggiarsi alle pareti, non si può buttare le cicche delle sigarette per terra, non si possono sbattere le porte, non si può rovesciare niente per terra. Se per caso si sporca una porta, si cambia la carta con

40 Bruno MUNARI, *Arte come mestiere*, www.madoridesign.com



*poche lire e tutto ritorna nuovo.*⁴¹

Lo shintoismo è un culto panteista e immanentista, crede nell'esistenza di innumerevoli divinità (*kami*), tante quante sono le manifestazioni della natura. Oltre ad alcune divinità principali come Amaterasu, la dea del Sole, per la religione Shinto tutti gli esseri che abbiano conseguito il proprio scopo nella vita, che può essere di origine animale, vegetale o minerale, sono degni di essere venerati come *kami*. Da qui la profonda venerazione e il rispetto per la natura, tant'è che i primi santuari shintoisti erano luoghi incontaminati, talvolta delimitati da un semplice recinto costituito da quattro pali e una corda tesa tra essi (*himorogi*). Uno dei santuari naturali primitivi, ad esempio, noto come *ikawura*, era caratterizzato da un insieme di rocce nelle quali si pensava dimoressero le divinità e la delimitazione di questo spazio serviva a catturare lo sguardo distratto affinché potesse cogliere la spiritualità del luogo e cercare la presenza dei *kami* nel vuoto e nella natura circostante, poichè tutto ciò che esiste è la manifestazione del divino.

Il santuario di Ise è il luogo più sacro della religione Shinto, consacrato alla dea Amaterasu e ubicato all'interno del parco nazionale di Ise-Shima, nella prefettura di Mie, in Giappone. Questo santuario ha la peculiarità di essere costituito da due realtà antitetiche: una parte recintata

41 *Ibidem*



edificata e una zona ciottolosa e pressoché deserta a latere (*kodenchi*), al cui centro si erge una piccola capanna (*oi-ya*) la cui funzione è quella di proteggere lo *shin no mihashira*, un tronco della stessa statura dell'imperatore, noto anche come pilastro del cuore in quanto sostegno centrale dello *Shoden*, il santuario dove viene custodito lo specchio di Amaterasu. Questa specie di radura può essere intesa come *un vuoto in attesa* e ciò si lega ad un'altra particolarità di questo tempio. La parte edificata, infatti, è caratterizzata da un insieme di santuari autonomi ripartiti in due zone, il *geku* (santuario esterno) e il *naiku* (santuario interno), che vengono tutti smantellati e ricostruiti nello spazio lasciato vuoto ogni venti anni, secondo il sistema di ricostruzione periodica noto come *shinkinen sengu* e l'unico elemento a non venir demolito è proprio il pilastro del cuore.

La sacralità di questo luogo induce una riflessione sul vuoto in qualità di strumento atto ad esprimere dei contenuti figli della cultura di una particolare società. Il recinto primitivo si pone come una cornice che isola un luogo in cui si riconosce o si percepisce una presenza divina; il santuario fisicamente edificato con le sue mura e i recinti diviene un luogo di preghiera, di invocazione, di richiesta, un luogo dove si ha la sensazione di essere ancora più intimi con la divinità; lo specchio di Amaterasu, dea del Sole, è una superficie sulla quale nulla viene posto ma tutto si riflette, esaltando la realtà come manifestazione del divino; e infine il *kodenchi*, quel vuoto in attesa che si fa metora del continuo rinnovamento dell'universo.



Un'altra realtà che nasce dalla cultura e dal misticismo orientale di matrice cinese e giapponese è il *kare sansui*, anche noto come giardino di pietra o giardino secco, quello che in Occidente comunemente chiamiamo giardino Zen. Esso è il frutto dell'incontro tra due filosofie in opposizione, il taoismo e il buddismo. Il credo taoista, di origine cinese, è incentrato sul concetto del *Tao*, "la Via", l'essenza primaria di tutte le cose, e predica il raggiungimento della pace interiore e l'allineamento con l'intero universo mediante la contemplazione della natura in luoghi solitari. Nell'iconografia tradizionale cinese, infatti, il saggio viene raffigurato come una persona solitaria che dal suo piccolo rifugio contempla il paesaggio circostante. Il buddismo, al contrario, predica la vita in comunità e associa la meditazione al lavoro fisico, una sorta di trasposizione in chiave orientale della regola benedettina *ora et labora*. Nel giardino di pietra viene ricreato il paesaggio contemplativo taoista selezionandone alcuni soggetti che vengono riprodotti in scala utilizzando degli espedienti percettivi desunti dall'iconografia paesaggistica tradizionale, la quale generalmente raffigura montagne scoscese separate dalle vallate da un grande vuoto enfatizzato da una coltre di nuvole o nebbia, che mette in risalto la magnificienza delle montagne. Il vuoto per il taoismo è l'essenza del *Tao*, è il principio *yin*, il complementare della realtà fisica, di tutto ciò che è tangibile e visibile e la via stabilita dal Vuoto coincide con quella della rinuncia al contingente per raggiungere la piena consapevolezza di sé, la Verità. Per il buddismo, invece, amante della fisicità e della concretezza, il vuoto è il principio ispiratore dell'arte e la sua contem-





plazione diviene un aiuto per favorire la meditazione e il giardino Zen si fa metafora di questo misticismo, tant'è che il termine *Zen* significa proprio *meditazione*.

Questo tipo di giardino nasce all'interno dei monasteri, ubicato accanto alla sala per la meditazione in qualità di strumento complementare alla pratica meditativa, atto a favorire la concentrazione del monaco. Possiede caratteristiche specifiche, ad esempio è delimitato dall'edificio, generalmente è di piccole dimensioni, ha una configurazione rettangolare e su due lati è perimetrato da un muro che fa da fondale. La vegetazione è molto scarsa, è composto unicamente da rocce, ghiaia rastrellata e muschio. Le rocce sono suddivise in gruppi ben distinti ma collocate in modo tale che ciascuna roccia dialoghi in modo armonioso con il gruppo a cui appartiene, il quale a sua volta è in relazione con tutti gli altri gruppi. Esse rappresentano una sorta litania visiva avente la stessa funzione dei grani del rosario per i cristiani e sono metafora delle grandi montagne scoscese ammirate dal saggio e raffigurate nei dipinti, mentre la ghiaia è la rappresentazione della nebbia (o delle nuvole), è la trasfigurazione del Vuoto, mentre il muschio è immagine delle vallate. L'organizzazione del giardino è studiata in modo tale che esso non possa essere colto nella sua completezza con un solo sguardo. L'osservazione può soffermarsi sul singolo gruppo di rocce o spaziare dall'uno all'altro, ma a ciascuna vista una roccia appare e una scompare, costringendo a cambiare continuamente punto di osservazione per raggiungerne la conoscenza complessiva poichè la percezione è dinamica e la conoscenza si può raggiungere



solo mediante un processo consequenziale di accumulazione.

Secondo la filosofia Zen l'unico modo per concepire e comprendere il vuoto è facendo esperienza del suo contrario, di ciò che ha forma, che è tangibile e visibile. Questo è uno degli aspetti più affascinanti della cultura cinese e giapponese, il continuo ricondursi alle coppie di opposti che si completano a vicenda, raggiungendo uno stato di equilibrio e, di conseguenza, di armonia con l'universo. Il buddismo rifiuta qualunque sforzo intellettuale a voler dare una definizione di Vuoto, data la sua profondità e complessità, è qualcosa di cui ciascuno può fare esperienza nella propria intimità, non possiamo dire cosa sia esattamente ma come il nostro corpo è in grado di percepire ciò che è sensibile, allo stesso modo il nostro spirito è in grado di cogliere ciò che è immateriale e mutabile. In questi termini il giardino di pietra è un puro oggetto di contemplazione, non è fisicamente percorribile e in esso si realizza il potere catalizzatore del vuoto che agisce come attivatore della coscienza.

Anche il giardino giapponese, che non è da confondere con quello sopra descritto che ne è una particolare tipologia, si configura come un luogo di pace, contemplazione e meditazione. Qui tutto è progettato affinché si crei l'illusione di uno spazio sconfinato, non vi sono simmetrie ma sapienti giochi di contrasti e forme sinuose che si armonizzano l'una con l'altra, vi sono rocce, ghiaia, muschio, manti erbosi e piante anche di grandi dimensioni, ruscelli e laghetti. La vegeta-





zione è studiata in modo tale che vi siano fioriture solo nel periodo primaverile e che il passare delle stagioni crei una successione di atmosfere particolari dai colori rilassanti. Quello attraverso il giardino è un percorso che ha come scopo quello di condurre il visitatore attraverso un luogo contemplativo che gli faccia dimenticare gli affanni della quotidianità e spesso questo cammino lo conduce ad una piccola capanna dall'aspetto molto rustico, una struttura lignea preceduta da un portico con tamponamenti in carta di riso su un telaio anch'esso di legno, un tetto di paglia e all'interno un grande spazio vuoto con pavimento in tatami. Questa capanna prende il nome di *sukiya* e al suo interno ha luogo la cerimonia del thè, in una sala in cui viene collocato il *tokonoma* (l'equivalente domestico dell'altare del tempio buddista), la zona più sacra e importante dove vengono collocati un dipinto e una composizione floreale in segno di accoglienza per gli ospiti perchè possano gioire della loro bellezza. In questo luogo si accede da una piccola porta, alta meno di un metro, che costringe tutti, grandi e piccoli, a chinarsi per poter entrare con un gesto di grande umiltà. Qui vige il silenzio, la luce è soffusa e, a parte il *tokonoma*, non vi è altro mobilio. E' uno spazio pensato per acuire i sensi ed estraniarsi dal mondo esterno, gli unici rumori a rompere il silenzio sono il bollire dell'acqua nella teiera e i suoni della natura provenienti dall'esterno. Il rituale del thè, al pari della meditazione, è considerato un modo per raggiungere la pace dei sensi, riappropriarsi del proprio corpo e delle proprie sensazioni. Il vuoto, ancora una volta, diviene un espediente per isolare l'uomo nello spazio e nel tempo, favorendo l'apertura

mentale e l'allontanamento di tutte le tensioni e preoccupazioni, un modo per ristabilire l'armonia con sè stessi e con il cosmo.

Questo viaggio nei luoghi preminenti della cultura architettonica cinese e giapponese ha voluto promuovere una riflessione circa il significato che lo spazio ha per l'architettura e per l'uomo, palesandosi come essenza dell'architettura poichè è all'interno dello spazio che si materializza il vero contenuto dell'architettura: il suo contenuto sociale, gli effetti psicologici e i valori formali. Come sostiene il critico inglese Geoffrey Scott, *l'architettura ci dà spazi a tre dimensioni, capaci di contenere le nostre persone, ed è questo il vero centro di quell'arte. Le funzioni delle arti in molti punti si sovrappongono: così l'architettura ha molto in comune con la scultura, ed ancor più con la musica, ma oltre a ciò ha la sua particolare provincia, e dà un piacere che è tipicamente suo. Essa ha il monopolio dello spazio. L'architettura sola, tra le arti, può dare allo spazio il suo pieno valore. Essa può circondarci con un vuoto a tre dimensioni ed il piacere che se ne può trarre è un dono che solo l'architettura può darci. La pittura può dipingere lo spazio, la poesia, come quella di Shelley, richiamarne l'immagine; la musica può darci una sensazione analoga, ma l'architettura ha da fare direttamente con lo spazio, lo usa come un materiale e ci pone al centro di esso. È strano come la critica non abbia saputo riconoscere questa supremazia dell'architettura in fatto di valori spaziali. La tradizione della critica è pratica. Le nostre menti*



*sono per abito mentale fisse sulla materia tangibile, e noi parliamo soltanto di ciò che fa lavorare i nostri strumenti ed arresta il nostro occhio; alla materia si dà forma, o spazio viene da sé. Lo spazio è un “niente”, una pura negazione di ciò che è solido, e per questo noi non vi badiamo. Ma per quanto noi possiamo non badarvi, lo spazio agisce su di noi e può dominare il nostro spirito; una gran parte del piacere che noi riceviamo dall’architettura [...] sorge in realtà dallo spazio. Anche da un punto di vista utilitario, è lo spazio che è logicamente il nostro fine, il delimitare uno spazio è lo scopo del costruire [...] e tutta l’architettura sorge da quella necessità. Ma esteticamente lo spazio ha un’importanza ancor più grande: l’architetto lo modella come lo scultore la creta, lo disegna come opera d’arte; cerca insomma per mezzo dello spazio di suscitare un determinato stato d’animo in coloro che entrano in esso.*⁴² Facendo un parallelismo con la natura corporea umana, lo stesso Geoffrey Scott, fa notare come l’atto di respirare stia al corpo umano esattamente come lo spazio sta all’architettura. Così come il respiro è per noi soffio vitale e traiamo piacere e soddisfazione da questa espansione quando può essere piena e profonda, in ugual maniera uno spazio arioso non può che essere apprezzato.

Come afferma Bruno Zevi, possiamo dare tante interpretazioni dell’architettura: politica, economico-sociale, filosofico-religiosa, tecnico-scientifica, psicologica, formalistica. Va riconosciuto

42 Geoffrey SCOTT, *L’architettura dell’umanesimo*, Laterza, Bari, 1939, poi Dedalo, Bari, 1978 in Bruno ZEVI, *Saper vedere l’architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, pp.134-135



però che nessuna di esse, presa singolarmente, è sufficiente ad esaurire la complessità dell'architettura perchè attorno ad essa gravitano tutti gli ambiti della vita delle persone. Per tale ragione qualunque forma di critica architettonica dovrebbe scaturire prima di ogni altra cosa da un'interpretazione dello spazio perchè in esso è racchiuso il senso primo dell'architettura.

In questo pensiero è contenuta l'aspirazione di Bruno Zevi a riscrivere una nuova storia dell'architettura, che sappia arrivare a tutti cercando di far comprendere che l'architettura non è solo quella monumentale, quella delle grandi opere del passato o delle archistar, ogni luogo è architettura e in virtù di ciò invita i progettisti contemporanei a diventare dei veri cultori della qualità e della bellezza, lontani da qualunque forma di sterile accademismo, artefici di una nuova cultura architettonica che sappia far suscitare l'amore per l'architettura contemporanea al pari di quella ereditata dai nostri avi e così, per dirla con le sue stesse parole, *acquisteremo come un nuovo organo, il senso dello spazio, l'amore dello spazio, l'esigenza di libertà nello spazio. Perchè lo spazio, se non può determinare di per sé il giudizio sul valore lirico, esprime tutti i fattori che rientrano nell'architettura, le tendenze sentimentali, morali, sociali, intellettuali, e rappresenta perciò quel momento analitico dell'architettura che è materia di storia. Sta all'architettura come arte come la letteratura sta alla poesia, ne costituisce la prosa e ne dà la caratterizzazione. Per dirla con la critica formalistica, è l'oggetto dei simboli visivi più adatti, più calzanti in architettura. Principalmente perchè nello spazio coincidono vita e cultura, interessi spirituali e responsabilità*



sociali. Perché lo spazio non è solo cavità vuota, “negazione di solidità”: è vivo e positivo. Non è solo un fatto visivo: è, in tutti i sensi, e segnatamente in un senso umano e integrato, una realtà vissuta⁴³.

43 Bruno ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, pp.148-149



Padiglione *Shokintei*, Villa imperiale di Katsura, 1590 circa, Kyoto, Giappone, www.dearchitetturaopere.com. La villa si compone di magnifici giardini e padiglioni, un capolavoro di architettura e giardinaggio che impressionò architetti del calibro di Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Bruno Taut. Colpisce la semplicità degli interni, quell'elegante sobrietà del legno e degli elementi tipici della casa tradizionale: il pavimento in tatami, i pannelli esterni, il portico e le pareti scorrevoli interne che creano sempre nuovi spazi e incorniciano la natura che circonda l'abitazione in una continua compenetrazione tra interno ed esterno. È proprio dallo studio di questa villa che è scaturito lo stretto legame tra l'architettura novecentesca occidentale e l'architettura tradizionale giapponese.





Casa da té *Gepparou*, Villa imperiale di Katsura, 1590 circa, Kyoto, Giappone, www.wikipedia.it.

Un tradizionale padiglione per la nota cerimonia del té con la tipica sobrietà che contraddistingue anche la casa tradizionale giapponese. L'aspetto più caratterizzante e, forse, più ammirevole dell'architettura tradizionale giapponese è la spiritualità che soggiace all'architettura, quella rara capacità di comprendere, valorizzare ed esaltare il vuoto che diviene elemento catalizzatore, mentre la natura circostante si fa elemento di contemplazione, fonte di ispirazione e riflessione, offrendo all'individuo l'opportunità di ritrovare sé stesso, impresa sempre più difficile nella società odierna.



Vista aerea del Grande Santuario di Ise, prefettura di Mie, Giappone, www.arcworld.org.

È uno dei luoghi più sacri della religione scintoista, consacrato alla dea Amaterasu Omikami, dea del Sole e antenata della famiglia imperiale. È costituito da un gruppo di santuari shintoisti che vengono smantellati e ricostruiti sempre identici ogni vent'anni. Quelli attuali rappresentano la sessantaduesima ricostruzione, avvenuta nel 2013.





Giardino del Daisen-in, complesso templare Zen del Daitoku-ji, 1500 circa, Kyoto, Giappone, immagini dal blog alessandrabolli.com
La città di Kyoto è universalmente nota come la capitale del gusto e dell'eleganza del periodo medievale nipponico e il Daitoku-ji contribuisce a questa fama. Il Daisen-in venne realizzato dal monaco Kogaku Soko come tempio minore del complesso sopra menzionato e viene ricordato per la bellezza dei suoi cinque giardini secchi. Le rocce sono distribuite armoniosamente in modo asimmetrico su un mare di sabbia rastrellato e una misurata vegetazione atti ad infondere un senso di tranquillità, una sobrietà che sfugge ogni sfarzo, un paesaggio contemplativo che vuole essere un piacere per gli occhi ma anche un invito ad uno sforzo intellettuale di comprensione.



Uno dei cinque giardini secchi del Daisen-in, complesso templare Zen del Daitoku-ji, 1500 circa, Kyoto, Giappone.

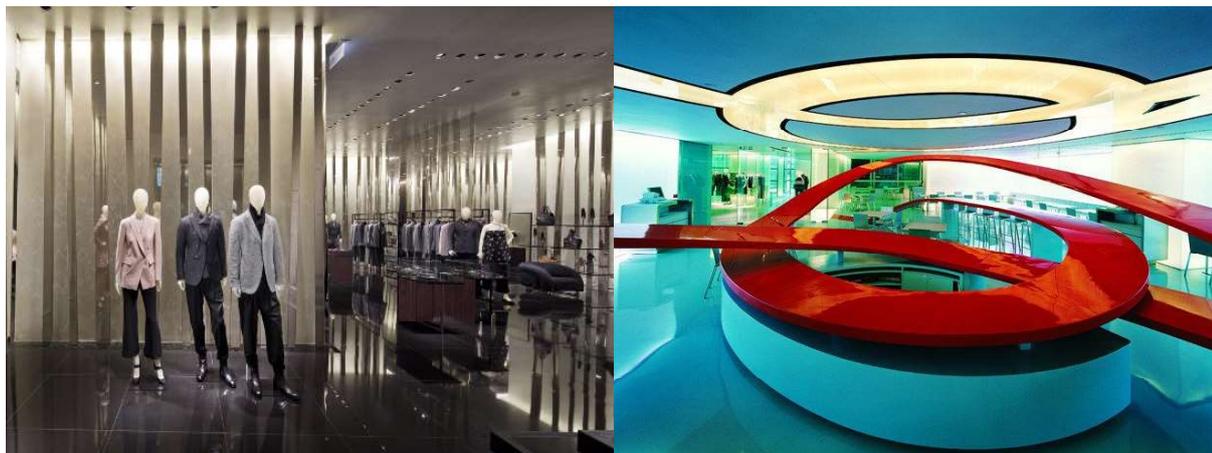




Uno dei cinque giardini secchi del Daisen-in, complesso templare Zen del Daitoku-ji, 1500 circa, Kyoto, Giappone.

CAPITOLO 4

MILLE SFUMATURE DI COLORE



Armani Chater House di Hong Kong. A sinistra dopo il restyling del 2011, a destra il design del 2002. Immagini prese rispettivamente da www.lapromenademag.com e www.archilovers.com

Nel 2011 l'Armani Chater House, nel cuore del Central District di Hong Kong, è stato oggetto di un'importante operazione di restyling che ha dato al flagship store del brand un aspetto completamente rinnovato. Tanto nella prima versione dei coniugi Fuksas, quanto nella seconda, il tema del colore ha sempre rivestito un ruolo di preminente importanza nella caratterizzazione del design dell'immenso store. Nel progetto del 2002 il colore rimarcava il concetto di fluidità, di movimento. L'azzurro della resina dei pavimenti, riproposto anche su pareti e soffitti aveva l'obiettivo di ricreare l'idea dell'acqua, un parallelismo quindi tra i flussi naturali della vita e quelli della città, delle persone che la vivono. Le pareti in vetro inciso e illuminato della zona ristorante mutavano continuamente cromia e intensità luminosa, mostrando attraverso il colore le continue e repentine mutazioni della città. Il restyling del 2011, invece, propone un design sofisticato ed elegante tanto nelle linee quanto nella



Facciata dell'Armani Chater House di Hong Kong (Cina) dopo il restyling del 2011. La presenza di led retroilluminanti dà risalto alle linee stilizzate del bambù realizzato in metallo dorato.

È prerogativa di Giorgio Armani la personalizzazione di tutti i suoi punti vendita affinché ciascuno di essi possa esprimere l'identità del brand e, al contempo, incarnare lo spirito della città ospitante.

Immagine presa da: www.vogue.it





scelta dei colori, uno stile forse ancor più vicino a quello della maison Armani, in continua oscillazione tra contemporaneità e tradizione. Lo spazio ora assume le sembianze di una stilizzata giungla di bambù che vuole recuperare la tradizione cinese reinterpretandola in chiave moderna, riproponendo la sofisticata eleganza delle linee semplici e pulite e dei colori neutri che caratterizzano la cultura Zen e l'eleganza senza tempo di Giorgio Armani. I colori neutri dei pavimenti alternati al granito nero, le pareti in marmorino dalla finitura argentea con inserti in vetro lucido nero che accompagnano i banchi e gli espositori anch'essi in vetro nero lucido e iridescente, i soffitti argentei e i led retroilluminati, creano un'atmosfera accogliente e rilassante.

“Da sempre guardo a Oriente, a un paese e a una cultura che per me rappresentano una preziosa fonte di ispirazione. E anche se la mia presenza a Hong Kong, che risale al 1992 è stata estesa e consolidata dal successo, la vitalità e l'energia di questa città sono tali che ho sentito l'esigenza di dare un nuovo impulso allo spazio di Armani/Chater House. Hong Kong è straordinaria con la sua cultura che mescola Oriente e Occidente. E' una delle città più cosmopolite e vitali del mondo, con un'atmosfera vibrante, seducente e ospitale che ha dato vita a un linguaggio, un gusto, un comportamento unici. Armani/Chater House, nel cuore del Central District, attraversato ogni giorno da decine di migliaia di persone, riflette la vitalità e l'estetica di questa città.”

Giorgio Armani

4.1 IL COLORE FRA SIMBOLOGIA, TEORIE E SCIENZA

Le scoperte archeologiche e i numerosi studi che ne sono conseguiti hanno dimostrato che le civiltà antiche, dal bacino mediterraneo all'estremo Oriente, vivevano in un mondo molto più colorato del nostro, dove al colore venivano attribuiti specifici significati socio-culturali, politici e religiosi. Il colore è sempre stato un potente strumento di comunicazione ma, prima della rivoluzione del pensiero perpetrata dall'Illuminismo, si prestava più attenzione agli aspetti qualitativi del colore che alle sue caratteristiche quantitative ed era proprio in virtù delle sue qualità che veniva ad assumere particolari connotazioni simboliche. Era presente in tutti gli aspetti della vita delle persone, dall'architettura ai suppellettili di ogni genere, il suo uso nell'abbigliamento serviva per mostrare l'organizzazione gerarchica della società⁴⁴, era simbolo di opulenza⁴⁵ ma

44 Nel mondo romano, ad esempio, il colore degli indumenti serviva per indicare l'appartenenza ad un ordine (come una carica pubblica) o il lutto. Il cittadino romano doveva sempre distinguersi dagli stranieri e dagli schiavi, ragione per cui indossava una toga bianchissima con rifiniture diverse a seconda della carica rivestita: i generali si ricoprivano di porpora con ricami dorati, le matrone avevano il fondo degli abiti tinti in altro colore con un mantello vivacemente colorato (poteva essere giallo, verde, azzurro, viola, rosso o nero) e, come le donne di altre civiltà vicine, erano solite schiarirsi le parti visibili della pelle con dei composti preparati con la creta o il carbonato di piombo, si tingevano labbra e gote di rosso, e mettevano in risalto lo sguardo con il nero.

45 Sempre nel mondo romano, e soprattutto in età imperiale, il colore divenne simbolo di ricchezza e sfarzo e si esplicava nell'abbigliamento, nei gioielli ma soprattutto nell'architettura, come testimoniano i ritrovamenti di Pompei, Ercolano, Oplontis o Stabia. Il colore invade le ville e i palazzi attraverso i marmi colorati per le colonne, gli affreschi delle pareti e i mosaici.





veniva impiegato anche per rituali magici, propiziatori e apotropaici, fino ad essere utilizzato anche in ambito medico⁴⁶.

Studiando le civiltà antiche si può constatare che tanto più una società era strutturata e organizzata secondo determinati principi, tanto più vantava stabilità e il colore veniva impiegato espressamente per un uso sociale, attribuendogli valenze simboliche rigidamente stabilite. In generale, tutte le popolazioni di un tempo si rifacevano ad una gamma cromatica composta essenzialmente da sei colori: il bianco, il nero, il rosso, il giallo, il blu e il verde. È interessante notare come, aldilà delle differenze particolari, tutte attribuivano, in linea di massima, gli stessi significati a questi colori, connotazioni che ancora oggi appartengono al nostro retaggio culturale e che, forse, potrebbero essere imputate alla comune struttura fisiologica dell'essere umano, al modo condiviso di vedere e percepire.

Il bianco e il nero sono i colori fondamentali, quelli legati alla dicotomia tra luce e oscurità da cui discende l'ampio e complesso tema del colore, sono la rappresentazione dell'equilibrio, l'armonia dell'universo caratterizzato da luce e ombra, sono l'uno il complementare dell'altro e come tale, entrambi si fregiano di valenze sia positive che negative.

Tutti i popoli dell'antichità, seppur in modo diverso, hanno sempre concepito il momento pre-

⁴⁶ In base al tipo di male, sulla persona venivano stesi teli, corde o amuleti di uno specifico colore al quale veniva attribuito un potere guaritivo.



cedente la formazione dell'universo come una situazione di oscurità totale e avvolgente, legando il nero alla tenebra ma anche al principio e alla fecondità⁴⁷ poichè quell'oscuro nulla primordiale viene anche interpretato come un utero materno, principio di nascita e dunque di vita. Nelle civiltà mediterranee pre-cristiane erano molto diffuse le rappresentazioni delle dee-madri, concepite anche come dee della Terra in quanto generatrici di vita, creatrici del mondo vegetale e animale, dispensatrici di vita e di morte, raffigurate parzialmente o interamente con il colore nero⁴⁸. Nell'immaginario comune, tuttavia, il nero è di norma associato al lutto e al male perchè legato al mistero della morte, che è concepita come un ritorno all'oscurità, qualcosa che strappa la persona alla luce della vita, negandole una crescita e un divenire. L'espressione *venire alla luce*, infatti, indica il passaggio dall'oscurità del grembo materno alla luce del mondo, dove l'essere diventa pienamente cosciente di sè stesso. Così il bianco diviene simbolo di purezza, innocenza, saggezza, immagine di luce, della presenza di Dio in Terra e il latte, per il suo candore, diviene presso molte popolazioni la bevanda cosmica per eccellenza, tant'è che spesso gli antichi Egizi raffiguravano la divinità materna (con sembianze umane o di Vacca Celeste) nell'atto di

47 Nell'antico Egitto era usato per raffigurare il limo lasciato dal Nilo dopo le sue periodiche esondazioni rendendo fertili i terreni che venivano poi coltivati.

48 Il nero poteva trovarsi sottoforma di pigmento, ricavato dal carbone, dalla cenere o dalla combustione dell'avorio, oppure si utilizzavano materiali come il basalto, la diorite, il granito nero, lo scisto, l'ossidiana e altre pietre simili che erano naturalmente nere.



allattare il Faraone o i fedeli, mentre nella mitologia greca si racconta, invece, che la Via Lattea sarebbe nata dalle gocce di latte cadute dal seno di Era mentre allattava Ercole. Anche il bianco, tuttavia, è legato alla morte e al lutto perchè riferito all'invecchiamento, al passare del tempo che porta allo sbiadimento delle cose che lentamente vengono abbandonate dalla vita. In Oriente, in Paesi come la Cina o l'India, il bianco è proprio il colore del lutto ma non si fregia di quella connotazione negativa tipicamente occidentale legata al dolore della perdita, ma è un modo per aiutare l'anima del defunto a ricongiungersi con la luce divina.

Bianco, nero e rosso costituiscono la triade dei colori principali dell'antichità, associati rispettivamente alla luce, la tenebra e al sangue. Il rosso, in realtà, abbracciava diverse sfumature di colore, dalle tinte della terra, alla gamma dei viola, dei porpora e gli arancioni ed è sempre stato associato alla vita e alla forza, simbolo di salute, giovinezza ed energia vitale. Le popolazioni di un tempo credevano che nel sangue fosse racchiusa la vita, per questo i sacrifici di sangue erano largamente praticati, perchè si riteneva che potessero accrescere la fertilità del terreno così come come la vita e la forza degli uomini. Fin dall'epoca preistorica, nei rituali funebri era contemplato il cospargimento del corpo del defunto con dell'ocra rossa per restituire loro quella forza vitale di cui la morte li aveva privati. Era infatti credenza comune che le anime dei morti potessero tornare a perseguitare i vivi perchè assetati di sangue e gli olocausti cominciarono ad assolvere una funzione purificatrice, basti pensare all'usanza ebraica di cospargere gli stipiti delle porte col



sangue dell'agnello sacrificato in occasione della Pasqua per proteggersi dall'angelo della morte. Fu così che il rosso assunse anche un significato apotropaico e si diffuse la consuetudine presso numerosi popoli di indossare amuleti rossi (realizzati spesso con la corniola o pietre simili) e di avvolgere i defunti in sudari rossi, come era costume presso Greci e Romani.

Il rosso riassume in sé molti altri significati, è il colore della passione, della guerra, della regalità e della ricchezza, probabilmente perché il rosso dei tessuti era ricavato dalla murice e, non potendo rispondere alla grande richiesta di questa tintura, divenne ben presto un bene di lusso riservato dapprima solo ai sacerdoti e poi ai regnanti. Ma il rosso è anche il colore degli inferi e della distruzione, legato a quegli eccessi che conducono all'omicidio, alle stragi, alla violenza in genere. È il colore dell'odio, della passione cieca, della collera, dell'egoismo, della crudeltà e per questo diventa il colore con il quale vengono rappresentate le forze del male.

Il giallo, dal canto suo, è simbolo di luce e di sacralità, utilizzato spesso come sostituto dell'oro, associato al divino e ritenuto la sostanza stessa degli dèi per i popoli della Grecia, Mesopotamia, Egitto e Palestina, e per questo impiegato quasi esclusivamente in ambito religioso, dalla decorazione dei templi alle statue raffiguranti le divinità, ai ricami del vestiario dei sacerdoti (come accade ancora ai nostri giorni). L'espressione *età dell'oro* si usa infatti per indicare un'epoca luminosa in quanto benedetta da pace e progresso, da qui il nesso tra il giallo-oro e il concetto di filiazione divina, di cui ben presto il potere politico si servì per dare legittimazione alla figura





del sovrano che, in tutte le culture, viene accettato proprio perchè *scelto da Dio* e così, il giallo-oro finì per simboleggiare anche potere e ricchezza. Molti autori dell'antichità descrivono le corti di Babilonia, Egitto, Grecia e Palestina spendenti d'oro, di cui venivano ricoperti templi, palazzi e persino le persone stesse, dapprima solo regnanti e sacerdoti per mostrare la propria discendenza divina e il potere di cui erano investiti, privilegio che venne poi esteso anche a nobili, guerrieri trionfanti e persone che si distinguevano per il proprio valore per attestare la loro partecipazione al potere, con l'intento di garantirsi così rapporti di pacifica sudditanza. L'oro è il colore del divino e della regalità in virtù delle sue caratteristiche chimiche di stabilità, resistenza e incorruttibilità, doti che partecipano alla natura perfetta della divinità e che, per discendenza, debbono essere proprie anche del sovrano, per questo il giallo-oro diviene simbolo di eternità, immortalità e incorruttibilità. L'uso di maschere funebri dorate, unitamente ad altri oggetti che ricoprivano mani e piedi dei defunti regali o nobili, come era consuetudine nell'antico Egitto per esempio, è da attribuirsi proprio a quest'ultimo significato dell'oro, che non solo stabiliva la discendenza divina del sovrano, ma ne garantiva la vita eterna.

Si osserva così come il tema della morte sia in qualche modo sempre presente nella simbologia dei colori e il mistero che reca con sé fa sì che le vengano in genere attribuite connotazioni negative, dovute essenzialmente all'impossibilità di conoscerla pienamente prima di farne esperienza. Ciò che possiamo constatare è che tutte le religioni concordano sul concepire la morte



come un passaggio da una forma di esistenza ad un'altra, introducendo l'idea dell'immortalità dell'anima o, nel caso del credo cristiano, la speranza della risurrezione, di cui il colore verde si fa portavoce.

Chiaramente l'individuazione di questo colore deriva dall'osservazione della natura, delle piante sempreverdi e dei continui cicli di aratura, semina e raccolta, che divengono metafora della vita umana, che fecero del verde il simbolo della vita, della giovinezza (riferendosi ai frutti acerbi), della risurrezione e dunque dell'eternità, ma anche della salute perchè la medicina antica si fondava proprio sulla conoscenza delle erbe mediche. Alla luce di quanto detto, siamo ora in grado di percepire quell'aura di speranza che accompagna questo colore da tempo immemore, senza mai abbandonarlo, nemmeno oggi, nonostante il nostro essere forse più concreto e meno spirituale di quello di un tempo.

Per molto tempo il blu è stato un colore secondario, come il verde in realtà, tant'è che nelle traduzioni dai testi antichi non si trovano termini che si riferiscano inequivocabilmente al verde o al blu, spesso si fa rimento a delle colorazioni che stanno a metà tra l'uno e l'altro, il cosiddetto blu-verde. Si sa che il pigmento blu era ottenuto dal lapislazzulo, mentre la tintura per i tessuti era ricavata dall'indaco, importato dall'Oriente e dall'Africa, e dal guado, usato dai popoli Celti e Germanici. Greci e Romani non utilizzavano molto questo colore, probabilmente perchè era uno dei tratti distintivi dei barbari e per questo disprezzato. Solo dopo l'anno Mille, e più preci-





samente a partire dal XII secolo, il blu cessa di essere un colore secondario, divenendo rapidamente un colore di tendenza, addirittura aristocratico. Probabilmente questo repentino cambiamento nel gusto è da imputarsi all'uso, dapprima marginale, del blu nell'arte sacrale, dove veniva impiegato principalmente come sfondo, andando a sovrapporsi all'uso dell'oro e iniziando ad essere assimilato al cielo e alla luce divina. Le raffigurazioni della Madonna, solitamente raffigurata in abiti scuri in segno di lutto per il figlio crocifisso, iniziano a vederla cinta in un manto dal blu vivace e questo ebbe un forte impatto sulla moda e anche sull'architettura, di cui la Saint Chapelle di Parigi, realizzata intorno al 1250, con le sue meravigliose vetrate che esprimono la nuova concezione del cielo e della luce, rappresenta una delle testimonianze più significative del cambiamento. Alla fine del XII secolo, il re di Francia iniziò ad adottare il blu nel suo vestiario, probabilmente in omaggio alla Vergine, protettrice della Francia e della monarchia capetingia, e da allora il blu divenne un colore non solo mariano ma anche regale e aristocratico e cominciò a comparire persino nell'araldica.

Gli antichi Greci furono probabilmente la prima popolazione a cominciare ad interrogarsi sul tema del colore in modo sistematico e strutturato grazie allo sviluppo del pensiero filosofico, del gusto estetico e l'attenzione per le arti pittoriche e scultoree, arrivando a formulare le prime teorie del colore. Esse si suddividono in due correnti filosofiche diverse, quella dei filosofi pre-socratici, secondo i quali la teoria dei colori trovava fondamento nella fisica, e quella dei filosofi



neoplatonici, che sostenevano al contrario che il colore avesse un carattere scientifico-spirituale e non fisico. La teoria dei quattro elementi di Empedocle, che faceva corrispondere ai quattro colori elementari (nero, giallo, rosso e bianco) i quattro elementi naturali (terra, acqua, fuoco e aria), continuò ad essere un punto di riferimento nell'ambito delle scienze naturalistiche fino all'età moderna. Sempre nell'ambito delle teorie meta-scientifiche, di rilievo sono anche la teoria atomistica di Democrito, il quale sosteneva che dalla combinazione sempre diversa di atomi neri, gialli, rossi e bianchi si potessero ottenere tutte le gamme di colore, e l'intuizione di Platone per la quale la luce rappresenta l'elemento imprescindibile per la percezione dei colori stessi. Sarà la filosofia aristotelica ad avanzare l'idea per la quale luce e colore siano in movimento e che pertanto la visione colorata sia un'azione dinamica che scaturisce dall'incontro del raggio luminoso con il raggio colorato, arrivando successivamente ad abbandonare la quadricromia delle teorie precedenti a favore di due soli colori fondamentali: il bianco e il nero, che si riferiscono rispettivamente alla presenza ed assenza di luce. Dalla loro mescolanza, a cui si aggiunge solo il colore giallo in riferimento al fuoco, si originano tutti i colori e questa sarà la teoria che per molti secoli costituirà la base di studio per le successive teorie del colore.

Come è noto, la cultura e la filosofia greche vennero importate e rielaborate all'interno del mondo romano, e con esse anche il culto per le arti e il colore, tant'è che in epoca imperiale l'uso del colore diviene un modo per esibire il proprio status sociale, simbolo di lusso e di sfarzo. Fu solo





con l'avvento del cristianesimo che ai colori si cominciarono ad attribuire significati liturgici ben precisi che si consolidarono in epoca Medievale, quando anche in ambito pittorico i colori cominciarono a caricarsi di una forte spiritualità (l'oro, ad esempio, era immagine della luce divina e quindi simbolo della presenza di Dio in terra). A ben vedere, nel nostro retaggio culturale odierno, ci portiamo ancora dietro quella gerarchia di colori che si è stabilita in un'epoca lontanissima. Di fatti, ancora oggi per noi il viola è il colore del pentimento; il verde della speranza, della giustizia e del perdono; il bianco, il colore della purezza e della remissione.

Nel corso dei secoli molteplici personalità hanno continuato ad interrogarsi sul colore, persone come Leonardo da Vinci, che si focalizzò sui principi che regolano la percezione dei colori e i contrasti cromatici per porre le basi di una *scienza della pittura*, o altri come Leon Battista Alberti e Brunelleschi, ma bisognerà attendere il 1666 per arrivare ad una svolta decisiva nell'ambito delle teorie del colore. In quell'anno, Isaac Newton realizzò il suo famoso *experimentum crucis*, con il quale dimostrò che i colori sono tutti contenuti nella luce bianca, la quale sarebbe costituita da fasci di particelle infinitamente piccole (teoria corpuscolare della luce) che procedono a grande velocità secondo un moto rettilineo la cui direzione viene modificata ogni qual volta incontrano un corpo in grado di farle deviare. Facendo passare un fascio luminoso attraverso un prisma triangolare di vetro, aveva osservato che questo si scomponesse nei suoi elementi costitutivi, i sette colori fondamentali: rosso, arancione, giallo, verde, blu, indaco e violetto, i



colori dell'arcobaleno, i quali sarebbero fasci di particelle aventi un indice di rifrazione differente e perciò separabili gli uni dagli altri mediante un mezzo torbido come il prisma. Newton aveva altresì intuito che i raggi con indice di rifrazione minore esibivano il colore rosso, mentre quelli con indice di rifrazione maggiore esibivano il viola.

Anche un altro fisico a lui contemporaneo, l'olandese Christiaan Huygens, stava conducendo esperimenti nell'ambito degli studi di ottica e nel 1690 propose la teoria ondulatoria della luce, secondo la quale essa si propagherebbe per onde e non per particelle, introducendone anche i principi di propagazione, riflessione e rifrazione. Si dovrà attendere il 1921 perchè Albert Einstein riceva il premio Nobel per la fisica per la sua scoperta inerente la natura della luce, che possiede proprietà sia ondulatorie che corpuscolari. Grazie a lui, e ad altri fisici e matematici come Maxwell e Plank, oggi sappiamo che la luce è costituita da particelle (fotoni) che si propagano attraverso onde elettromagnetiche, le quali si distinguono per frequenza (numero di onde per unità di tempo), lunghezza d'onda (distanza tra due massimi o due minimi) e intensità (ampiezza delle onde). Nello specifico, quando parliamo di luce visibile si fa riferimento a quella porzione di radiazioni dello spettro elettromagnetico aventi lunghezza d'onda compresa approssimativamente tra i 400 e i 700 nanometri.

La teoria di Newton può senza ombra di dubbio essere annoverata tra i primi approcci scientifici al tema del colore e vede nella *Farbenlehre* di Goethe (1749-1832) il proprio antagonista o, per





certi aspetti, la sua parte complementare.

Quest'ultimo riconosceva infatti nel colore non solo una natura fisica ma anche una natura poetica, sostenendo che trovasse piena giustificazione fenomenologica tanto nel meccanismo visivo connaturato nell'essere umano, quanto nella sensibilità dell'osservatore, attribuendovi così una funzione etico-morale, estetica ed artistica.

Se la teoria dei colori di Newton è prettamente scientifica, quella di Goethe è al contrario prettamente esperienziale. Egli, infatti, anzichè avvalersi di un vero e proprio metodo empirico, basa le proprie tesi sull'interpretazione delle esperienze che si fanno del colore attraverso l'organo deputato alla vista. Ciò che Goethe rimprovera allo studioso inglese è di fidarsi più della matematica che dei propri sensi, asserendo che il colore non possa essere ridotto solo ad un fenomeno fisico-matematico poichè, per poterlo comprendere nella sua interezza, deve essere studiato anche in qualità di fenomeno percettivo, proponendo così un nuova interpretazione del tema, quella legata al carattere fisiologico del colore. Ciò rappresenta un'assoluta novità perchè per la prima volta si tiene in debito conto anche lo stato di salute dell'organo visivo, da qui la distinzione che lo studioso tedesco fa tra colori fisiologici e colori patologici. Un'altra critica che muove alla teoria di Newton riguarda la natura dei colori. Per Goethe, il fatto che in assenza di luce non si veda alcun colore non dimostra che essi siano contenuti nella luce bianca. È sua convinzione che i colori siano una costruzione della mente e che scaturiscano dall'interazione dinamica tra luce

e oscurità, di conseguenza la luce è solo il mezzo per studiare il colore, il quale può essere inteso come una misura della quantità di luce e di ombra, pertanto anche le ombre sono parte della luce stessa. In questi termini, la visione si configura come un atto soggettivo che dipende tanto dalle condizioni ambientali, quanto dallo stato psicofisico dell'osservatore e la percezione del colore dipende strettamente dalla quantità di luce presente nel luogo che ospita l'oggetto colorato e dalla quantità di luce sull'oggetto stesso. Nonostante la relatività del fenomeno, Goethe individua uno spettro di colori fondamentali, nello specifico, una terna di colori primari (porpora, giallo e ciano) e una terna di colori secondari (verde, violetto-azzurro e rosso-arancio), che dispone in un diagramma di forma circolare secondo un preciso ordine, in modo tale che ognuno abbia il proprio complementare in perfetta opposizione. *Il giallo e il blu sono i colori che si trasformano e consentono di arrivare alla nascita del colore finale, il rosso, per intensificazione di ognuno di essi. Il rosso è il risultato dell'oscuramento del giallo e l'attenuazione verso il chiaro del blu. I tre colori intermedi (il verde, il viola, l'arancio) completano la gamma cromatica dello spettro dei colori e sono la trasformazione dei tre principali; infatti, il giallo, proviene dalla luce, e l'azzurro dall'oscurità; essi si mischiano per dare il verde e si intensificano per dare l'arancio e il viola, per giungere infine al rosso.*⁴⁹ Nello studio dei colori complementari si intravede quella soggettività

⁴⁹ Massimo CORRADI, *La teoria dei colori di Johann Wolfgang von Goethe*, atti di convegno di *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, X edizione, Genova, 11-12 settembre 2014





del pensiero di Goethe che apre le porte al Romanticismo. Esso si basa sulla convinzione dell'esistenza di specifici accoppiamenti cromatici che, se calibrati in modo opportuno dal punto di vista quantitativo, risultano particolarmente piacevoli o *armonici*. La legge di armonia rappresenta uno dei capisaldi della *Farbenlehre* ed è un principio al quale l'autore conferisce un valore di oggettività, di indipendenza dal gusto personale poichè, quando il meccanismo della visione si mette in atto e l'occhio si sofferma su un colore, esso cerca in modo istintivo e naturale un mezzo neutro sul quale richiamare il colore complementare di quello osservato.

Uno dei tanti meriti che si attribuiscono alla Teoria dei colori di Goethe è quello di aver colto la complessità del tema del colore e la sua trasversalità nei diversi ambiti dello scibile, dalla matematica alla fisica, dalla chimica alla tintoria, dalla storia naturale alla musica, dalla filosofia alla psicologia, riconoscendo la natura sensibile e morale del colore, la sua valenza estetica, simbolica e culturale che agisce direttamente sull'anima delle persone. A lui si deve la nascita della psicologia del colore, tant'è che Giulio Carlo Argan definì la sua opera come una prima forma di psicologia della percezione, la forma embrionale della *Gestaltpsychologie*.

Nonostante il suo carattere meta-scientifico, la *Zur Farbenlehre* di Goethe ebbe una forte influenza su artisti come Runge, William Turner, i Pre-Raffaeliti, Kandinskij e Paul Klee, ma anche su filosofi come Arthur Schopenhauer che teorizzò il ruolo fondamentale svolto dalla retina nel dar luogo all'esperienza visiva, destando persino l'interesse di chimici e fisici come Michel-Eu-



gène Chevreul (1776-1889) e Ogden Nicolas Rood (1831-1902).

L'interesse di Chevreul per il colore si deve in parte alla volontà di conoscerne meglio la natura in qualità di pigmento per la tintura di filati e tessuti (era infatti direttore della *Manufacture des Gobelins*, storico laboratorio francese di tessitura di arazzi), in parte per studiarne gli aspetti ottico-percettivi. A lui si deve l'introduzione di un gergo tecnico per la classificazione del colore che contempla i termini di *tono*, *gamma*, *nuance* e *tinta*.

Il *tono* indica le modificazioni che un colore può subire con l'aggiunta di bianco o di nero, rispettivamente schiarendolo o scurendolo, dunque agendo sulla sua luminosità (grado di saturazione). Da un punto di vista fisico può essere definito come la lunghezza d'onda che prevale sulle altre determinando la sensazione di un colore piuttosto che di un altro. L'insieme dei toni di un colore puro (colore saturo, preso al massimo della sua intensità) definisce una *gamma* di colori. Il concetto di *nuance* (sfumatura) indica invece la variazione infinitesima che un colore subisce dall'aggiunta di una piccola quantità di un colore diverso. Infine, con il termine *tinta* si definisce il colore nel modo più generico possibile, indicando l'insieme di tutte le possibili variazioni di tono o di sfumatura che può subire.

Chevreul dedicò molte energie allo studio dei contrasti cromatici al fine di realizzare uno strumento di consultazione, il proprio cerchio cromatico, che permettesse ad artisti e artigiani (come gli arazzieri di cui era direttore) di osservare e giudicare in modo semplice ed immediato gli ef-



fetti ottici dati dall'accostamento di diversi colori. Per esempio, aveva osservato che accostando ad un colore il bianco se ne accresceva il tono rendendolo molto più intenso, se invece vi si accostava il nero si otteneva il risultato contrario e se vi si affiancava il grigio il colore guadagnava in brillantezza. Il contributo più importante dato da Chevreul alla teoria del colore riguarda l'aver confermato la teoria della miscela ottica di Bezold, la quale afferma che *tocchi separati di pigmenti puri tendono a formare colori più puri e vibranti nell'occhio dell'osservatore che non se mescolati sulla tavolozza. Ciò è dovuto al fatto che l'occhio umano mescola sulla retina la luce che i colori accostati riflettono.*⁵⁰ Come è intuibile, gli studi di Chevreul ebbero una notevole influenza sullo sviluppo delle correnti artistiche della seconda metà del XIX secolo, l'impressionismo e il post-impressionismo.

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento, oltre alle teorie di Chevreul, maturarono anche altri studi inerenti al tema del colore che si distinsero per il loro carattere scientifico, che è andato costituendo la base dell'odierna cultura della percezione visiva, nonché del modo che abbiamo oggi di vedere e pensare il colore nell'arte. Tra questi contributi ricordiamo quelli di Ogden Nicolas Rood, il quale, riprendendo gli studi sperimentali di Newton, Young ed Helmholtz, riuscì a definire la natura del colore sulla base di quelle caratteristiche ottiche universalmente accettabili

50 Anna MAROTTA, *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore*, Celid, Torino, 1999, p.18

che consentono di effettuare studi sistematici e comparativi del colore. Ora, quando si parla di luminosità si intende, in vero, il potere riflettente del colore; quando si parla di tinta, si intende la lunghezza d'onda della luce e quando si parla di purezza si intende assenza di luce bianca o grigia. A lui si deve l'importante distinzione tra i colori primari della fisica e i colori primari del mondo artistico-pittorico, che si esplica nella differenza tra la combinazione della luce dei colori (sintesi additiva) e la combinazione dei pigmenti colorati (sintesi sottrattiva).

I colori primari della fisica, intesi in qualità di radiazioni elettromagnetiche, sono il rosso, il verde e il blu, che costituiscono quella combinazione oggi nota come RGB⁵¹. Dalla somma di queste radiazioni luminose si ottiene la luce bianca, mentre dalla loro sovrapposizione a coppie si generano il giallo (rosso+verde), il blu ciano (verde+blu) e il magenta (blu+rosso). Ciascuno di questi colori ha come complementare il colore che non compare nella combinazione, dunque il complementare del giallo è il blu, quello del blu ciano è il rosso e quello del magenta è il verde. I colori primari propri del mondo dell'arte, quelli che si trovano sottoforma di pigmenti, sono il rosso, il giallo e il blu. Dalla loro miscelazione si ottiene il nero (sintesi sottrattiva), mentre dalla loro fusione a coppie si originano l'arancione (rosso+giallo), il verde (giallo+blu) e il viola (blu

51 Modello di colori di tipo additivo le cui specifiche sono state descritte nell'ambito della CIE (Commission Internationale de l'éclairage) del 1936. Per le sue caratteristiche, è particolarmente adatto per la rappresentazione e visualizzazione di immagini su dispositivi elettronici.



e rosso).

Già all'inizio dell'Ottocento la formazione pittorica inglese godeva di ottima reputazione per la padronanza del colore ed è opinione diffusa che, durante l'età vittoriana, conobbe una profonda rivoluzione dovuta all'emergere di un profondo interesse per la sperimentazione cromatica, che vide nella persona di William Turner uno dei massimi pionieri. L'artista era legato da una profonda amicizia al noto pittore e critico d'arte britannico John Ruskin, il quale era affascinato dalle sue opere proprio per l'uso che faceva del colore, che lo portò a coltivare l'attenzione per le proprietà percettive ad esso legate. Ruskin credeva fortemente nell'uso empirico del colore, inteso come strumento di conoscenza quasi al pari del disegno, un mezzo per cercare la verità e dare concretezza alle proprie conoscenze. Significativo è l'invito generale che rivolge a tutti, artisti e non, a "*sentire il dovere di amare il colore e pensare che niente può essere bello o perfetto senza di esso*", un pensiero questo, che sprona ad una profonda riflessione, che è tanto più urgente per i progettisti della nostra epoca perchè, per il nostro benessere, è importante vedere e vivere un mondo a colori per potersi *sentire colorati*. È infatti opinione del critico che gli amanti del colore siano quelle persone dotate di grande sensibilità e riflessività, doti queste, che non possono essere estranee ad un progettista, il cui operato agisce direttamente sulla vita delle persone. Anche il XX secolo ha visto una serie di personalità impegnate nello studio del colore, tra cui Josef Albers, Johannes Itten e Rudolf Arnheim.

Nonostante l'esperienza del Bauhaus sia stata breve, è stata ugualmente in grado di cambiare radicalmente la concezione dell'arte e il suo insegnamento, divenendo un punto di riferimento per tutte le correnti innovative nel campo del design e dell'architettura che diedero origine al cosiddetto movimento moderno, legato ai principi di razionalismo e funzionalismo. Gli insegnanti del Bauhaus divennero ben presto figure di rilievo della cultura europea, fautori di un rivoluzionario esperimento didattico che vide la trasformazione delle aule scolastiche in laboratori, nella convinzione che, per quanto la teoria fosse imprescindibile, era importante che gli studenti imparassero a pensare, ragionare e creare senza esserne schiavi, senza avere preconcetti dunque. Josef Albers faceva parte del corpo docenti e lo scopo delle sue lezioni era quello di *sviluppare, attraverso l'esperienza e gli errori, l'occhio per il colore [...], che significa sia saper vedere l'azione del colore che sentire la relazione reciproca fra i colori*⁵². Attraverso gli esperimenti didattici che prevedono l'impiego di pigmenti e carta colorata, Albers riuscì a far comprendere la relatività (o ambiguità) del colore, la cui percezione è inevitabilmente influenzata da diversi fattori come le condizioni ambientali (incidenza della luce e gli effetti dovuti alla diversa natura dei materiali che caratterizzano lo spazio), ma anche dall'interdipendenza tra colore, forma e posizione (la componente spaziale che subentra e partecipa al meccanismo percettivo), gli effetti dovuti alla

52 Josef ALBERS, *Interazione del colore*, Il Saggiatore, Milano, 2004, p. 13





vicinanza tra colori che finiscono per influenzarsi a vicenda creando delle illusioni ottiche, i rapporti di quantità e qualità (intesa in termini di luminosità e/o di tinta), nonché le caratteristiche delle linee di connessione o separazione e quindi la relazione tra forma e superficie colorata. Tutti questi fattori fanno sì che il nostro occhio non sia mai perfettamente in grado di cogliere la realtà fisica di un colore perchè, per uno o più motivi, si verifica sempre una discrepanza tra il fatto fisico e l'effetto psichico. Ad ulteriore dimostrazione della relatività del colore, di cui disquisirà anche Arnheim, si constata anche che la memoria visiva è molto limitata poichè, nonostante il nostro occhio sia in grado di cogliere infinite variazioni di colore, non abbiamo la capacità di memorizzarle tutte e questo spiega il motivo per cui la nomenclatura dei colori è assai limitata rispetto alla loro sconfinatezza. Inoltre, se chiedessimo ad un gruppo di persone di pensare ad un colore in particolare (il giallo per esempio) e questo potesse materializzarsi, otterremmo sicuramente un numero di tonalità diverse di quella precisa tinta tante quante sono le persone facenti parte dell'esperimento.

Come si ha già avuto modo di affermare, la formazione di Rudolf Arnheim affonda le proprie radici nella *Gestaltpsychologie* e, sulla falsariga della teoria inerente la percezione della forma, elabora un pensiero anche in merito al colore, indirizzando anche lui il discorso principalmente a coloro che operano nel mondo dell'arte. Un aspetto interessante del pensiero di Arnheim riguarda l'attenzione rivolta alle ricerche condotte in abito psicologico e antropologico sul tema



del colore. È sua opinione che l'umana capacità di percepire, identificare e contestualizzare ciò che ci circonda dipenda tanto dalla chiarezza formale degli oggetti, quanto dal loro colore ma è assolutamente giustificato parlare di forma e colore trattandoli come fenomeni separati. Anche da un punto di vista fisiologico, noi siamo perfettamente in grado di distinguere la forma dal colore di un corpo, pertanto possono essere confrontati in qualità di *media* percettivi che operano, però, in modo differente. Infatti *di per sé, la forma come strumento di identificazione è più efficace del colore non soltanto perchè offre una assai maggiore varietà di differenze qualitative, ma anche perchè le caratteristiche che la definiscono sono assai più resistenti alle variazioni ambientali. Benchè la cosiddetta costanza della forma non sia assolutamente così sicura come sovente si crede, si è notato che le persone hanno una notevole capacità di riconoscere gli oggetti anche se l'angolo sotto il quale li vedono li presenta in proiezione assai diversa. [...] La forma è quasi completamente immune dai mutamenti di chiarezza o di colore dell'ambiente, mentre il colore locale degli oggetti da questo punto di vista è il più vulnerabile.*⁵³ Infatti, per quanto il nostro apparato visivo sia in grado di cogliere un numero pressochè infinito di colori, sono solo sei quelli che riusciamo a distinguere con facilità e in modo attendibile, i tre colori primari e i tre secondari. Ciò è dovuto al fatto che è molto più semplice memorizzare le differenze di tinte, che

53 Rudolf ARNHEIM, op. cit., pp. 270-271



non quelle di tono o di nuance, inoltre la percezione del colore dipende, come già affermato in precedenza, dalle condizioni ambientali. Si dimostra anche che l'uomo nell'interagire con forme e colori manifesta due tipi di atteggiamento diversi. Secondo alcuni studi psicologici⁵⁴, il colore determinerebbe nel soggetto un'esperienza perlopiù emotiva agendo sulla passività ricettiva della mente, la forma invece indurrebbe un atteggiamento molto più attivo, agendo sull'attività organizzatrice dell'intelletto poichè l'oggetto viene esaminato in modo da coglierne lo scheletro strutturale, i rapporti di ogni singola parte col tutto e viceversa, e nel fare questo la mente assembla le esperienze passate, applica dei principi e decide quale azione intraprendere.

Tra le convinzioni basilari della psicologia della forma, supportate anche dalla ricerca medico-scientifica e dalla psicologia, vi è quella per la quale tutti gli uomini, al di là delle preferenze

54 Diversi studiosi sostengono che rispetto alla richiesta di scegliere tra rapporti di forma e rapporti colore, il comportamento delle persone è influenzato da diversi fattori. Lo psicologo austriaco Heinz Werner, per esempio, sottopose all'esperimento alcuni bambini di fasce di età diverse: sotto ai tre anni, dai tre ai sei e oltre i sei anni, osservando che i più piccoli sceglievano in base alla forma, quelli di età compresa tra i tre e i sei anni optavano per il colore mentre i più grandi sceglievano in base alla forma. Dai risultati dell'esperimento, avanzò l'ipotesi per la quale l'atteggiamento dei più piccoli fosse determinato da fattori di tipo motorio legati alla facilità di presa dell'oggetto, mentre i bambini un po' più grandi ma ancora non istruiti sono fortemente attratti dal colore. Non appena, però, l'educazione scolastica li forma alle abilità di tipo pratico, cominciano a formulare ragionamenti molto più strutturati e dunque sono spinti a scegliere in base alla forma e non al colore. Il test della personalità dello psichiatra svizzero Hermann Rorschach, aveva constatato che le persone ipersensibili, inclini ad esplosioni emotive e facili da manipolare, erano particolarmente sensibili al colore, mentre coloro che soffrivano di depressione, al contrario, reagivano preferendo le caratteristiche formali di un oggetto. Lo psichiatra non avanzò alcuna teoria in merito al legame tra comportamento percettivo e personalità, ma per Ernest Schachtel, il colore determina un'esperienza perlopiù emotiva, che non si appella alle facoltà organizzatrici della mente, bensì a quelle più passive della percezione. A suo avviso ciò spiegherebbe la preferenza per il colore da parte degli individui sensibili, perchè dotati di un'apertura che non appartiene ai soggetti depressi.

personali, percepiscano il mondo circostante nello stesso identico modo, proprio per un discorso fisiologico. Indagini condotte da antropologi come Brent Berlin e Paul Kay dimostrano che la selezione del lessico del colore non è arbitraria. Hanno infatti constatato che, in generale, tutti i popoli, indipendentemente dalle divergenze culturali, condividono la medesima modalità di distinzione dei colori, basata sulla semplice dicotomia tra luce e oscurità (bianco e nero) e quando un linguaggio contempla un terzo colore, questo è sempre il rosso, il che ci riporta alle scale cromatiche dell'antichità. La concettualizzazione del colore si fa poi tanto più raffinata quanto maggiore è lo sviluppo culturale di una popolazione. Queste rivelazioni consentono ad Arnheim di sostenere che, come per la percezione della forma, anche la percezione del colore procede per step che differiscono per gradi di differenziazione, partendo da strutture elementari (dicotomia luce-oscurità) che si fanno via via sempre più complesse e specifiche, contemplando termini come tono, gamma, nuance e tinta.

Il contributo fornito da Johannes Itten alle teorie del colore si riassume nell'approfondimento del tema dei contrasti cromatici, già affrontato da Goethe, Chevreul e Bezold, ma ora ripreso in modo più dettagliato e strutturato affinché se ne possa fare un uso critico e corretto. Il pensiero di Itten parte dal presupposto che la nostra capacità di identificazione e valutazione delle cose che ci circondano parte sempre da un confronto o da un contrasto, ovvero dall'attitudine dei nostri sensi a percepire delle differenze. Così come valutiamo la lunghezza di un linea con-





frontandola con un'altra, allo stesso modo un colore può risultare potenziato o indebolito dalla vicinanza di altri colori. Dall'analisi di numerosi effetti cromatici, Itten giunge ad identificare sette tipologie di contrasti di colore, il fulcro della sua teoria del colore, che culminerà nella formulazione del suo personale modello di colore. Essi sono:

1. Il contrasto di colori puri
2. Il contrasto di chiaro e scuro
3. Il contrasto di freddo e caldo
4. Il contrasto dei complementari
5. Il contrasto di simultaneità
6. Il contrasto di qualità
7. Il contrasto di quantità

Il contrasto di colori puri è il più semplice dei contrasti in quanto originato dall'accostamento di almeno tre colori nettamente distinti al loro massimo grado di saturazione. L'effetto che si ottiene è sempre molto energico e deciso, ma perde progressivamente forza man mano che ci si allontana dai tre colori primari. Infatti il contrasto tra giallo, rosso e blu è sicuramente molto più vivace di quello tra verde, arancio e viola. Questo effetto cromatico può essere poi enfatizzato o indebolito dalla modalità di separazione dei colori. Il bianco, ad esempio, ha la capacità di



attenuare la forza luminosa dei colori vicini scurendoli, mentre il nero, al contrario, ne mette in risalto la luminosità facendoli sembrare più chiari.

Il contrasto tra chiaro e scuro è un contrasto di tipo polare in quanto ricrea la primordiale dicotomia tra luce e oscurità, il contrasto chiaroscurale estremo. Tuttavia, tra il bianco e il nero si sviluppa la gamma dei grigi e di tutti gli altri colori, pertanto è molto importante sviluppare una certa sensibilità per le variazioni tonali per la buona riuscita di qualsiasi opera creativa. Il grigio, in particolare, che si origina dalla mescolanza di bianco e nero o di due complementari, è un colore che andrebbe usato con estrema attenzione poichè ha la tendenza a guadagnare in vivacità dalla vicinanza di altre tinte, le quali però risulteranno attenuate e indebolite dalla sua presenza. Il contrasto di freddo e caldo si basa fundamentalmente sull'accostamento dei cosiddetti colori caldi e colori freddi, che si riferiscono rispettivamente alle tinte solari e a quelle notturne. In realtà, Itten suggerisce una diversa enunciazione del contrasto termico fra colori, asserendo che la semplice distinzione tra caldo e freddo, possa alle volte rivelarsi insidiosa e ambigua. Introduce così una vasta gamma di possibilità attraverso le quali si può comprendere e declinare questo tipo di contrasto cromatico: ombreggiato-soleggiato, trasparente-opaco, celeste-terrestre, vicino-lontano, umido-asciutto, e così via. A ben vedere, questo tipo di contrasto era già stato ampiamente studiato da Leonardo da Vinci nella sua prospettiva aerea in quanto aveva appurato che, osservando un paesaggio, gli oggetti lontani appaiono di un colore più freddo rispetto quelli





vicini a causa degli strati atmosferici frapposti, così mediante il contrasto caldo-freddo è possibile suggerire un'idea di prospettiva.

I complementari costituiscono una coppia molto particolare di colori. Dal punto di vista pittorico, designano quei pigmenti che se miscelati danno origine ad un grigio neutro, mentre dal punto di vista fisico sono due luci colorate che, sovrapponendosi, danno origine alla luce bianca. Sono colori che si richiamano reciprocamente e se mescolati tra loro si annullano a vicenda, sono quei colori che Goethe definiva *coppie armoniche* poichè per ogni colore esiste un solo complementare, come uno *Yin* e uno *Yang*, e nei cerchi cromatici occupano in genere le posizioni diametralmente opposte. Esse sono ad esempio il giallo e il viola, il blu e l'arancio, il verde e il rosso, e dalla loro combinazione in opportune quantità si ottengono effetti cromatici caratterizzati da un perfetto equilibrio visivo.

Il contrasto di simultaneità ha a che fare con un fenomeno fisiologico per il quale il nostro occhio, quando è sottoposto ad un certo colore, ne esige contestualmente il complementare quindi, non ricevendone lo stimolo, lo rappresenta da sè. Questo fatto è facilmente dimostrabile osservando per un certo lasso di tempo un'immagine rossa, come un quadrato per esempio. Nel momento in cui si distoglierà lo sguardo si noterà come l'occhio ricrea in automatico un quadrato verde. Gli effetti di simultaneità sono tanto più manifesti quanto più a lungo dura l'osservazione del colore dominante e sono anche la prova tangibile della necessità delle legge dei complemen-



tari per conseguire l'armonia cromatica.

La qualità di un colore è sinonimo della sua purezza, ovvero del suo grado di saturazione, pertanto il contrasto di qualità sarà dato dal confronto fra colori molto intensi e luminosi ed altri meno vividi. Questi ultimi possono essere ottenuti in vari modi, ad esempio aggiungendo ad un colore puro il bianco lo si rende più freddo, se si aggiunge il nero diventa meno luminoso, il grigio lo rende più melanconico, mentre mescolando un colore puro con il suo complementare si ottengono dei toni intermedi.

Il contrasto di quantità, infine, scaturisce dall'esigenza di accostare due o più colori evitando che uno possa risaltare più di un altro. Ogni colore, infatti, possiede una propria intensità e pertanto, affinché un accostamento cromatico possa essere equilibrato, ciascun componente deve essere presente in una quantità stabilita in base alla natura del proprio vicino. Per fare un esempio, il giallo è il colore più luminoso in assoluto e se accostato al suo complementare, il viola, perchè la combinazione sia armonica, non può essere presente in uguale quantità, bensì nella misura di 1/4. Quindi i rapporti di quantità validi per i contrasti tra complementari sono:

giallo : viola = 1/4 : 3/4

arancio : blu = 1/3 : 2/3

rosso : verde = 1/2 : 1/2

Alla luce di quanto enunciato, si può affermare che alla base del concetto di contrasto vi è es-





senzialmente un'esigenza tanto fisiologica quanto psicologica di armonia, dove per armonia si intende equilibrio, simmetria di forze. È lo stesso occhio umano a richiederlo, come è stato osservato durante l'enunciazione dell'effetto di simultaneità, è proprio il nostro sistema sensoriale che cerca costantemente di raggiungere una condizione rilassata. Il fisiologo Ewald Hering aveva dimostrato che *l'occhio e il cervello esigono il grigio neutro e subiscono turbamenti in sua assenza, infatti osservando un quadrato grigio su un fondo grigio, non si avrà un'immagine successiva di diverso colore. Ciò dimostra che il grigio corrisponde allo stato di equilibrio richiesto dal nostro sistema ottico.*⁵⁵

Oswaldo da Pos, psicologo e studioso del colore, ha condotto un'interessante indagine relativa alle scelte cromatiche delle opere di Roberto Capucci, conosciuto a livello internazionale come uno dei più grandi designer del XX secolo. Le sue creazioni, vere e proprie sculture di tessuto, si distinguono per la bellezza e la straordinaria varietà di *nuances* dei tessuti, rigorosamente ricavati da fibre naturali (principalmente seta), che si distinguono tra loro per la varietà di armature e lavorazioni, frutto di un'abile progettazione tessile. Le stoffe di Capucci sono solite non vantare alcuna decorazione per una precisa scelta dell'artista, il quale predilige quei tessuti in grado di comunicare in modo immediato le qualità materiche (composizione merceologica e struttura

55 Johannes ITTEN, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 21



tecnico-costruttiva) e visive (texture, densità, lucentezza e colore) che lo caratterizzano dal punto di vista tattile e sensoriale⁵⁶. Osvaldo da Pos ha riconosciuto nelle creazioni di questo artista una particolare sensibilità per le scelte cromatiche e gli abbinamenti, un vero e proprio studio del colore che, anziché avvalersi di modelli geometrici, viene espletato attraverso la creazione di vestiti, molti dei quali girano oggi i più grandi musei di tutto il mondo.

Per esempio, il *Vestito plissetato* di Roberto Capucci è formato da un corpino e una gonna ampia a balze lunga fino ai piedi, contraddistinto dalla sfumatura di colori dal giallo al viola prugna, passando per le tinte dell'arancio e del rosso, in una sequenza ben precisa attenta all'equilibrio cromatico fra colori complementari. Da notarsi che per raggiungere questa armonia visiva, i colori sono stati disposti in ordine di *peso ottico*, dalle tinte più chiare a quelle più scure. Lo studioso ha altresì constatato che *i rapporti di bianchezza e nerezza delle nuances usate obbediscono ai rapporti esistenti fra le chiarezze naturali delle varie tinte*⁵⁷. Le tinte che definiscono l'abito *Farfallone*, invece, hanno la peculiarità di avere il medesimo livello di saturazione, nello specifico possiedono la stessa bianchezza, tale per cui le differenze cromatiche vengono perlopiù percepite come variazioni di illuminazione ma le nuances rimangono tra loro in equilibrio. Lo

56 Maria Armezzani, Adele Cavedon, Osvaldo da Pos, Mariselda Tassarolo, Gianni Tibaldi, Mario Zanforlin, *Davanti alle opere di Roberto Capucci. Una lettura psicologica*, Imprimerie, Padova, 1999, p. 61

57 *Ibidem*, p. 31

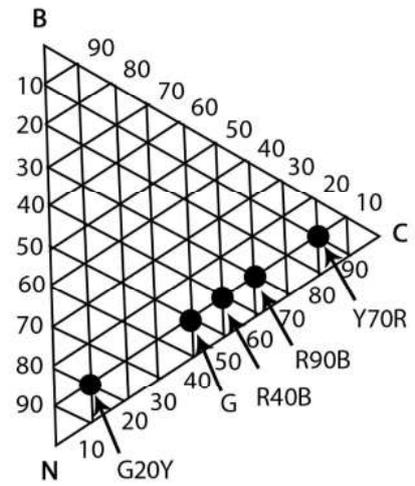


stesso principio è stato adottato anche per il Vestito Mondrian, il cui schema strutturale mostra come i colori siano stati disposti secondo una logica di richiamo cromatico e di equilibrio del peso visivo, tale per cui le tinte più chiare occupano minori porzioni di tessuto e sono localizzate solo sul corpetto, mentre quelle più scure sono presenti in maggior quantità nella parte centrale e bassa del vestito. Un'altra caratteristica tipica di molti tessuti di Capucci riguarda il fattore cangiante. Questo particolare effetto si ottiene grazie ad un'armatura realizzata con fili di trama e di ordito di colore diverso, i quali fanno sì che a seconda del movimento e dell'illuminazione che l'osservatore percepisca ora un colore e ora un altro. Le fonti di ispirazione di Roberto Capucci sono innumerevoli, dalla natura all'architettura ai grandi artisti del passato, ma ogni volta le sue creazioni si presentano come vere e proprie sculture di tessuto scaturite da un calibrato studio del rapporto tra linee, forme e colori. Lo stesso Capucci si esprime a tal proposito in questi termini: *Per quello che riguarda il rapporto tra linee e colori, le due cose sono indipendenti. È il creatore, o l'artista, che le combina. Io uso colori vivaci per mettere in evidenza la struttura geometrica. Il corpo della donna è al centro, è il fulcro della struttura e ne è avvolto, ed è esaltato dal colore che deve seguire anche i colori della persona, dagli occhi ai capelli fino alla carnagione per evidenziarne il carattere e metterne in luce la personalità.*⁵⁸

58 Premio Colore 2018, *All'arte e alla magia di Roberto Capucci: dieci domande a un grande maestro*, coordinamento scientifico Prof. Arch. Ph. D. Anna Marotta, Associazione Italiana del Colore, Conferenza del colore, Firenze, 11-12



Vestito plissettato, Roberto Capucci. Contrasto di colori complementari, equilibrio tonale e di peso ottico.
M. Armezzani, A. Cavedon, O. da Pos, M. Tessarolo, G. Tibaldi, M. Zanforlin, *Davanti alle opere di Roberto Capucci. Una lettura psicologica*, Imprimerie, Padova, 1999, p. 30
<https://www.pasqualetarantinopiscitelli.com/2015/07/28/roberto-capucci-lo-sculutore-di-tessuti/>



Abito Farfallone, Roberto Capucci, Berlino, 1992. Lo schema riporta il livello di bianchezza (B), nerezza (N) e cromia (C) delle tinte utilizzate che, nel caso specifico, presentano lo stesso livello di bianchezza pari a 10. M. Armezzani, A. Cavedon, O. da Pos, M. Tassarolo, G. Tibaldi, M. Zanforlin, *Davanti alle opere di Roberto Capucci. Una lettura psicologica*, Imprimatur, Padova, 1999, p. 35

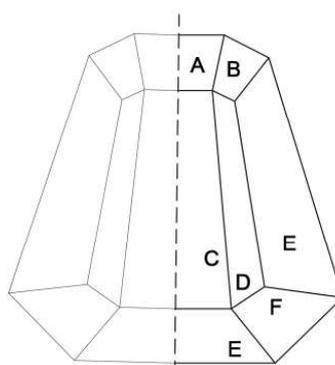


Davanti:

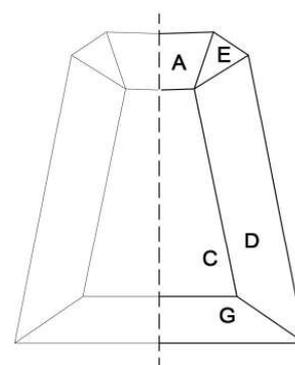
A	00 80 20	Y30R	giallo arancione	Corpetto
C	20 70 10	R20B	lilla	Centrale
E	30 50 20	R50B	viola chiaro	Centrale in basso
D	50 40 10	G	verde	Laterale davanti
F	20 70 10	R	rosso	Laterale in basso
B	30 50 20	B10G	azzurro	Ali in alto
E	30 50 20	R50B	viola chiaro	Ali

Dietro:

A	00 80 20	Y30R	giallo arancione	Corpetto
C	20 70 10	R20B	lilla	Dietro centrale
G	50 50 00	R80B	blu rossiccio	Dietro in basso
E	30 50 20	R50B	viola chiaro	Ali in alto
D	50 40 10	G	verde	Ali



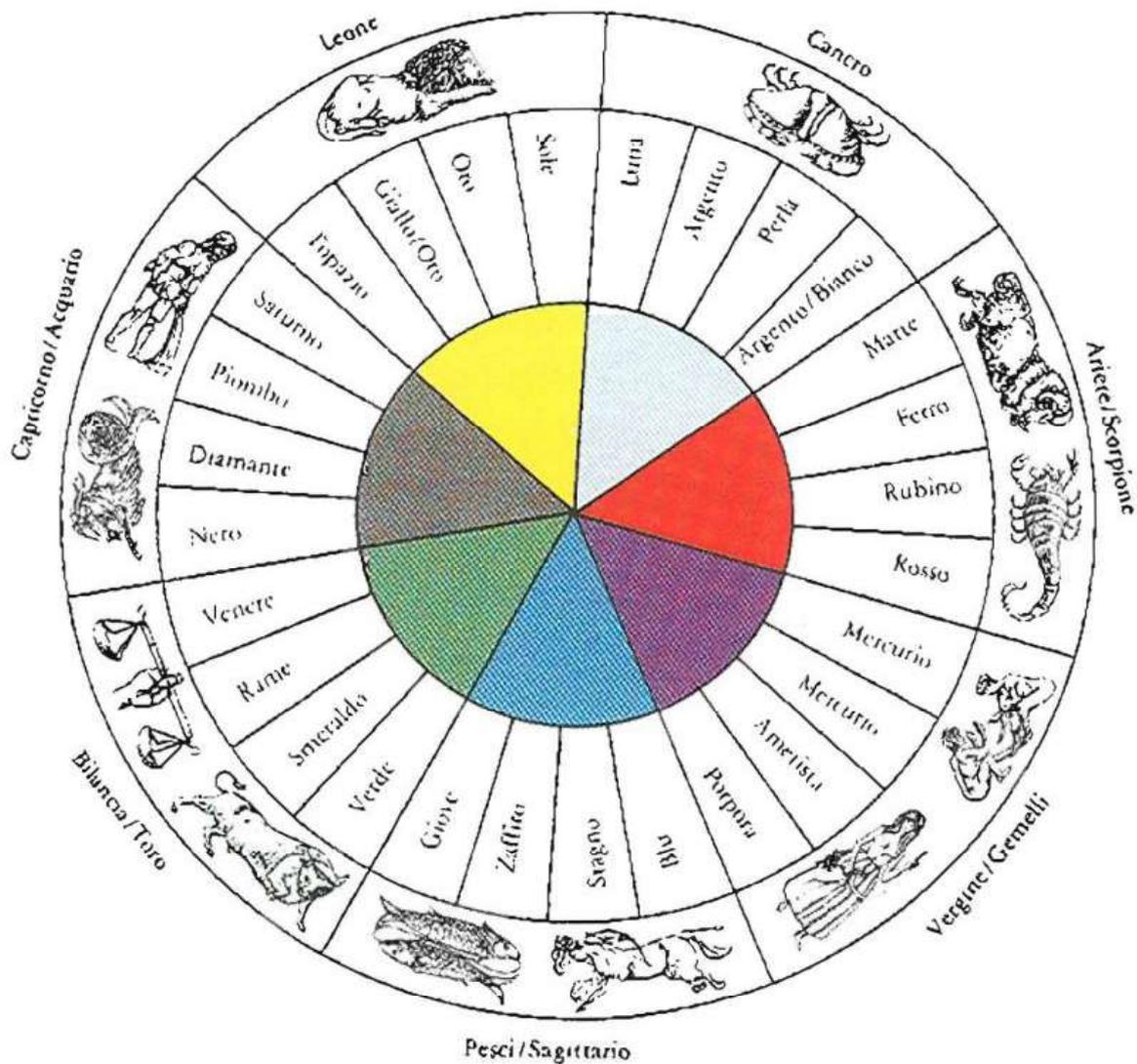
Davanti



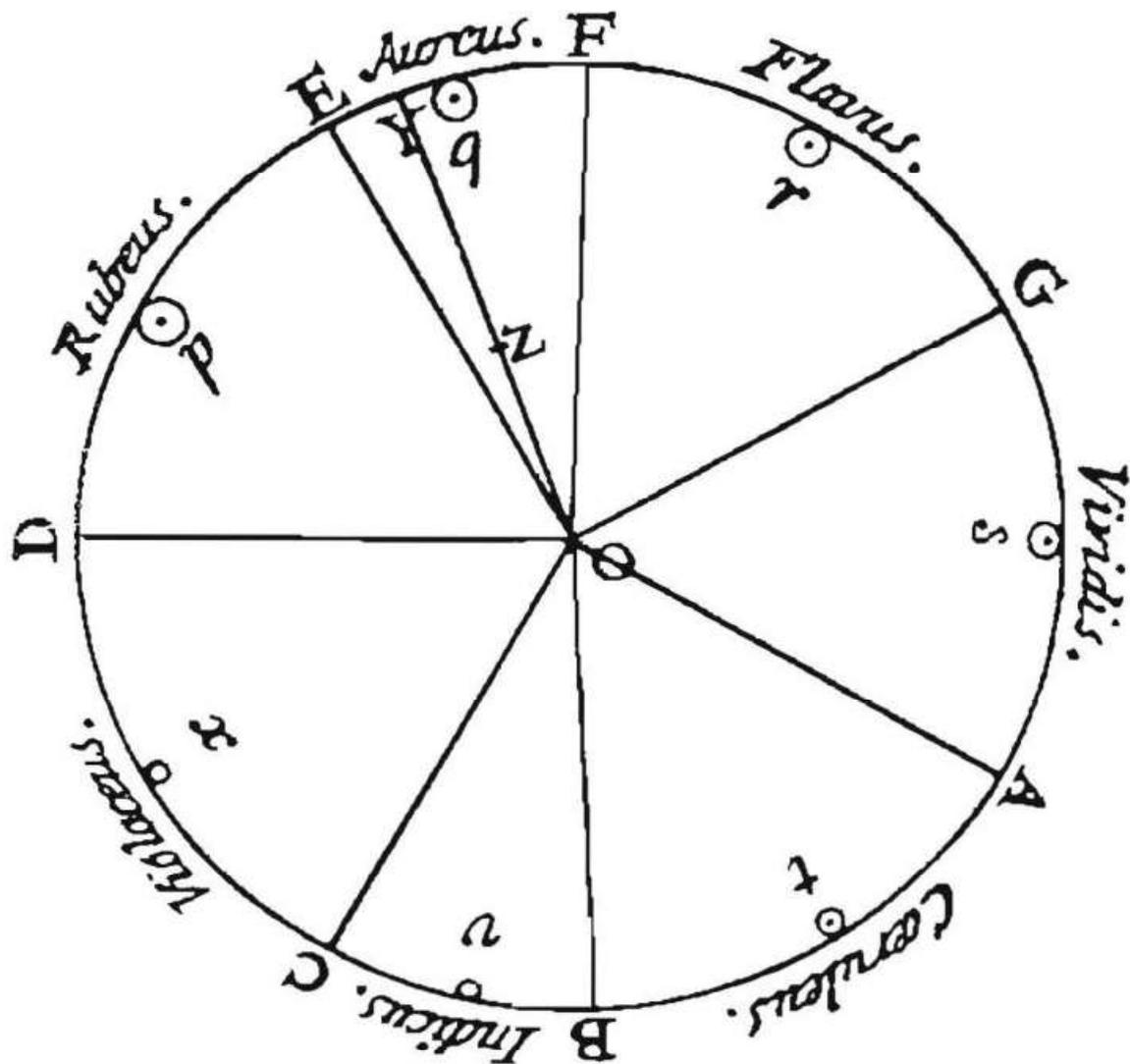
Dietro

Vestito Mondrian. Geometria per una donna moderna Roberto Capucci, Roma, Palazzo Venezia, 1997. Già presentato in occasione della Triennale di Erfurt, Turingia 1991. Lo schema a latere mostra le corrispondenze tonali e lo spazio dedicato nella composizione a ciascun colore.



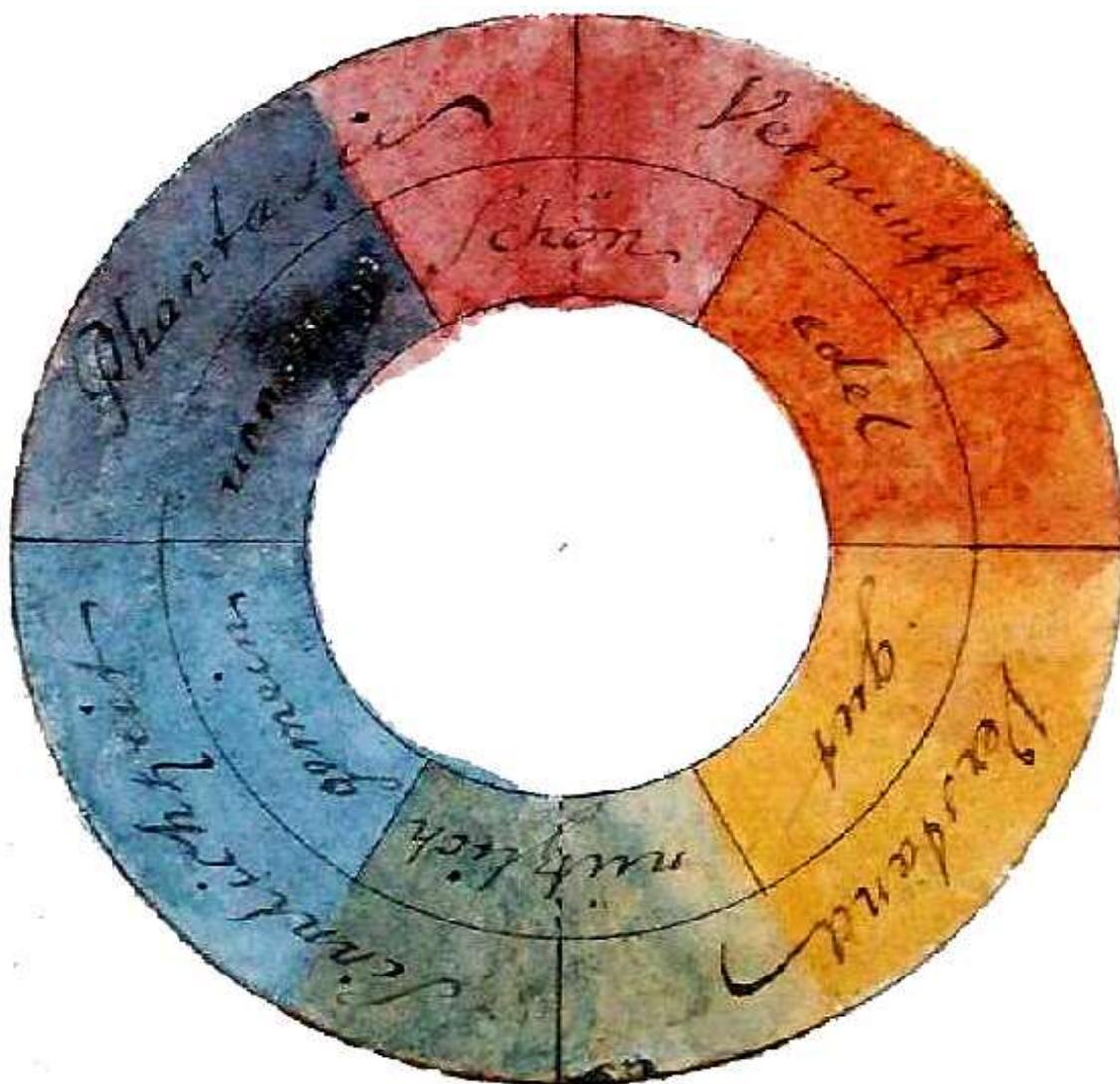


Ricostruzione ideale delle corrispondenze tra i colori e i pianeti. Anna MAROTTA, *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore*, Celid, Torino, 1999, p.38. Il modello di colori mostra la corrispondenza di matrice medievale tra i sette colori e i sette pianeti. È noto, infatti, che a quell'epoca la medicina e l'alchimia riconoscevano una particolare affinità tra fenomeni celesti, colori, pietre preziose e metalli, conferendo loro proprietà magiche e curative. Così, ad esempio, un Sagittario sotto l'influenza di Giove avrebbe potuto trarre beneficio da un amuleto di zaffiro.

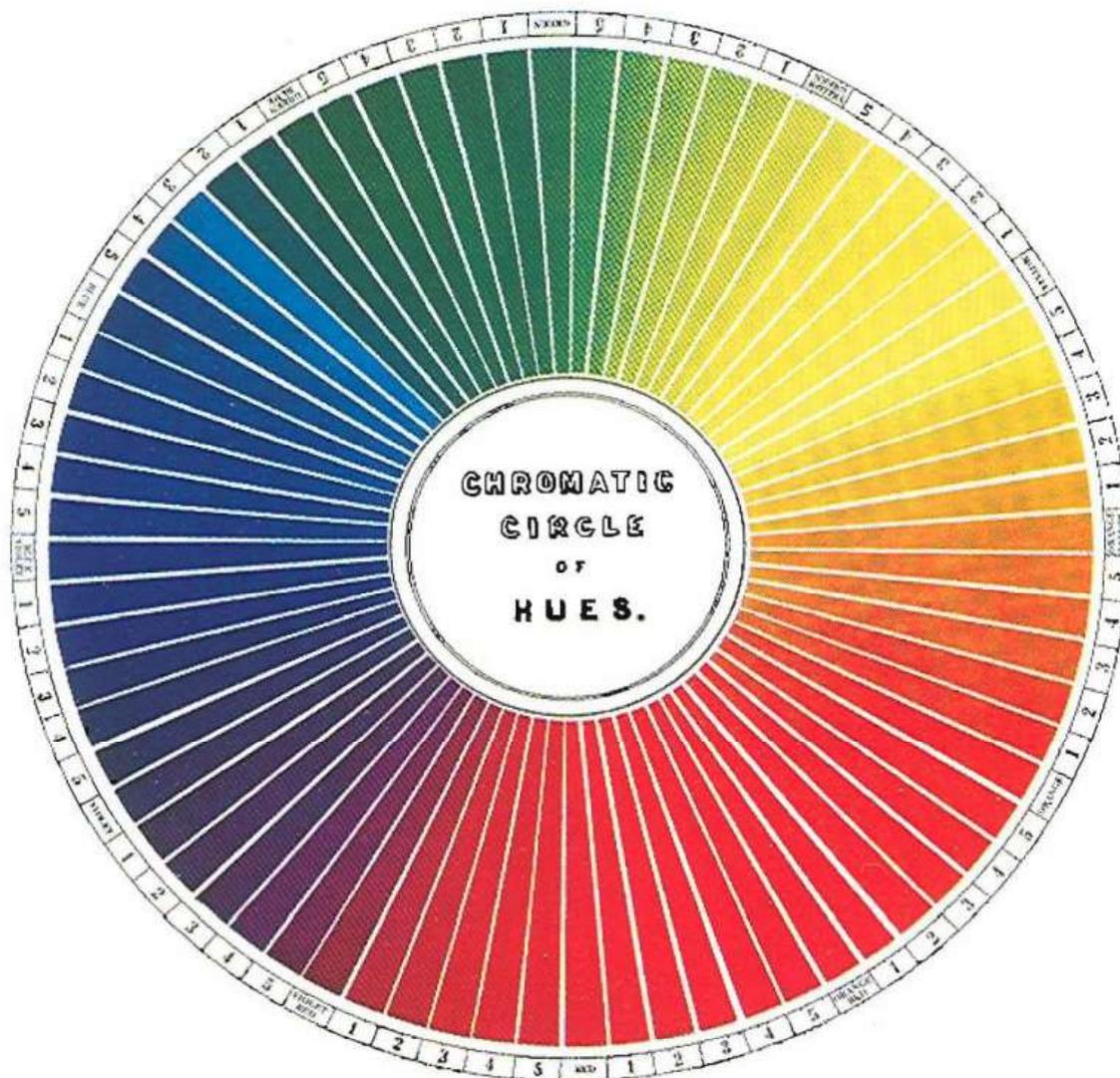


Spettro e ruota dei colori, Isaac Newton, 1672. Anna MAROTTA, *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore*, Celid, Torino, 1999, p.48. Il modello cromatico di Newton riporta i sette colori provenienti dalla scomposizione di un raggio di luce bianca fatto passare attraverso un prisma di vetro. Essi corrispondono ai colori dell'arcobaleno (rosso, arancio, giallo, verde, blu, indaco e violetto) e già il fisico britannico aveva intuito che la loro saturazione dipende dalla lunghezza d'onda dei raggi luminosi. Tra la luminosità più calda (rosso) e quella più fredda (violetto) si configura il campo del visibile e, di conseguenza, quello della percezione.



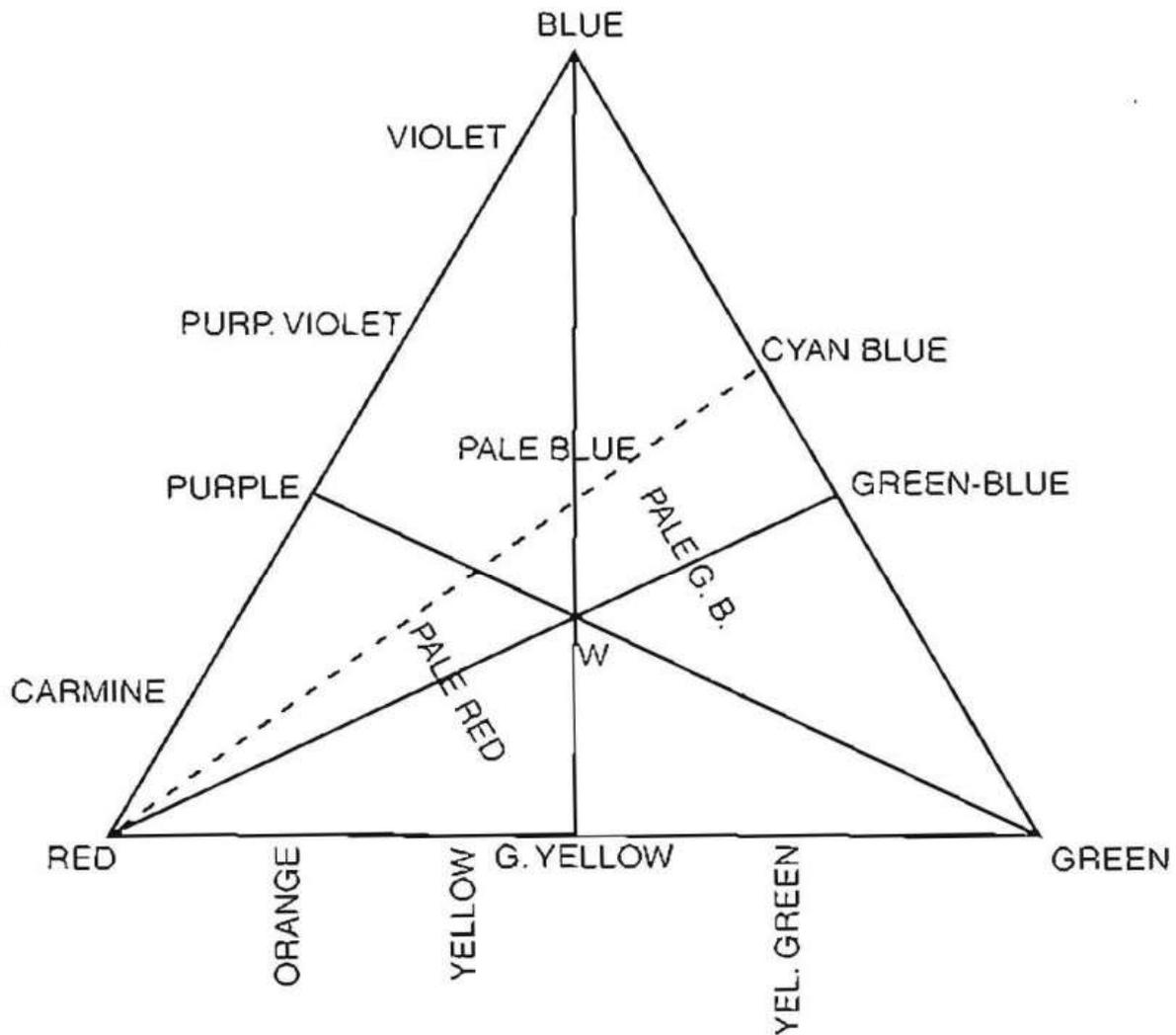


Cerchio cromatico, Johann Wolfgang Goethe, acquerello, 1809. www.culturacolectiva.com. Goethe realizza un modello cromatico a sei colori corrispondenti ai tre primari e ai tre secondari, accuratamente disposti in circolo affinché ciascun colore abbia in posizione diametralmente opposta il suo complementare. Questa organizzazione geometrica costituirà la base di quasi tutti i modelli cromatici successivi, a cominciare dal modello di Adolf Holzel (1809-1810) che ampliò il cerchio di Goethe facendolo diventare a dodici colori, e quello di Philip Otto Runge (1810) che per primo sviluppò un modello cromatico sferico.

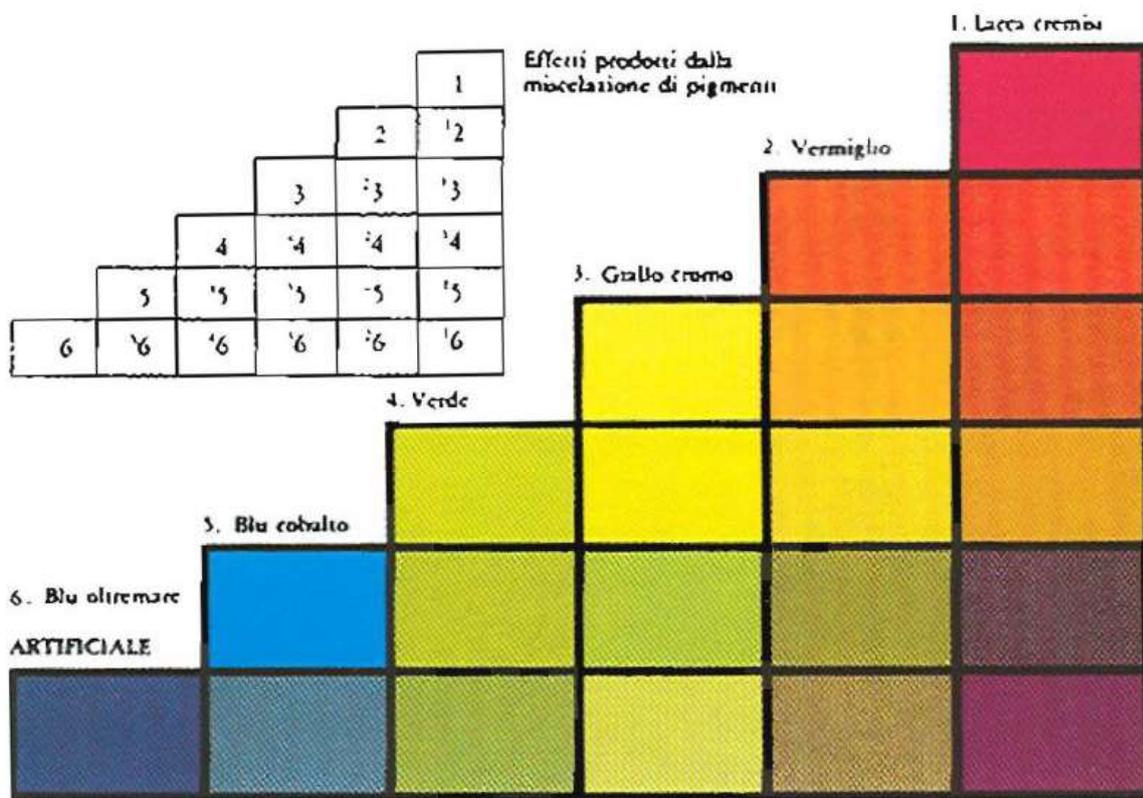


Cerchio cromatico, Michel-Eugène Chevreul, 1839. Anna MAROTTA, *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore*, Celid, Torino, 1999, p.41. Riprendendo la teoria dei colori di Goethe, e in particolar modo il tema del contrasto simultaneo, Chevreul realizza un modello cromatico circolare a settantadue colori, per creare il quale si avvale di un sistema cromolitografico che ha riesto l'impiego un grosso quantitativo di pietre, il più consistente di tutta la storia. Questo modello doveva essere utilizzato in abbinamento ad un quadrante circolare sollevabile che consentiva di individuare le variazioni tonali in modo univoco mediante dei valori prestabiliti.





Triangolo del colore, Ogden Nicolas Rood, 1879. Anna MAROTTA, *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore*, Celid, Torino, 1999, p.43. A Rood si deve la distinzione tra sintesi additiva e sintesi sottrattiva, che si esplica nella discriminazione tra colori primari della luce e colori primari ottenuti da pigmenti. In questo diagramma egli mostra, riprendendo in parte le teorie di Maxwell, le varie tonalità di colore ottenute dalla miscelazione di luci colorate.

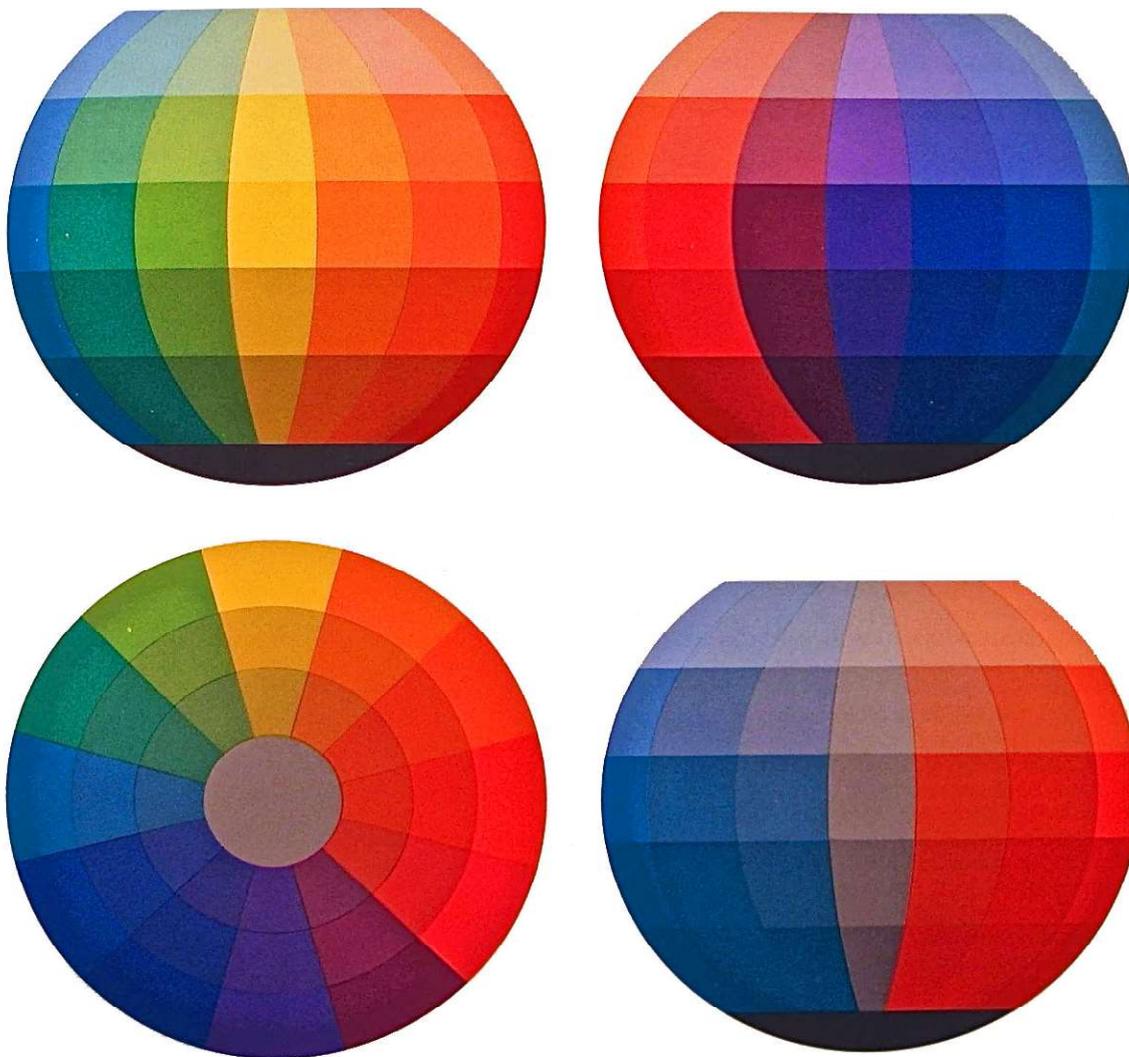


Scala di tonalità con miscelazione di pigmenti, Ogden Nicolas Rood, 1879. Anna MAROTTA, *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore*, Celid, Torino, 1999, p.43. Per realizzare questo modello cromatico Rood impiega sei pigmenti che ripropongono le tinte dello spettro del visibile (lacca cremisi, vermiglio, giallo cromo, verde blu cobalto e blu oltremare) e dalla loro miscelazione ottiene una specifica scala di colori.





Il cerchio dei colori, Johannes Itten, 1961. Johannes ITTEN, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 35. Quello di Itten è un modello cromatico circolare a dodici colori. Al centro sono ubicati i tre primari, sistemati all'interno di un trinagolo equilatero. Dal cerchio entro in cui è inscritto suddetto triangolo si ricava un esagono, ottenendo altri tre triangoli in cui si dispongono i tre secondari, ottenuti dalla combinazione a due a due dei primari. La fascia circolare più esterna è divisa in settori uguali tali per cui tra un colore secondario e l'altro sia frapposto un terziario e ciascun colore veda in opposizione il proprio complementare.

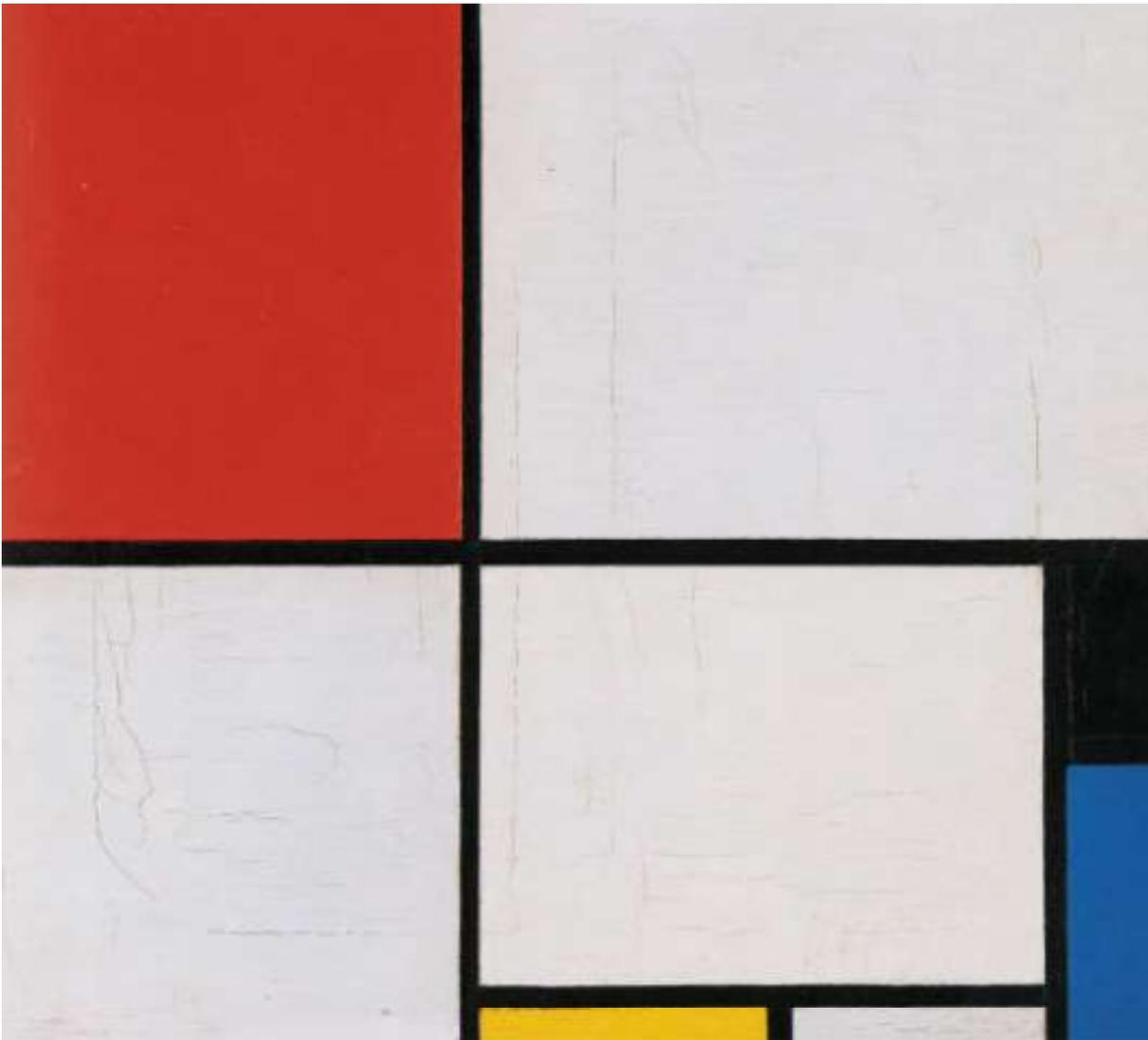


La sfera dei colori, Johannes Itten, 1961. Johannes ITTEN, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 116. Il modello sferico è ripreso da quello elaborato in precedenza da Runge, rielaborato da Itten perchè considerato la modalità migliore per rappresentare i contrasti cromatici e il rapporto di ciascun colore col bianco e col nero. La sfera è divisa in sei paralleli equidistanti e dodici meridiani, lungo la fascia equatoriale sono disposti i dodici colori puri del cerchio a dodici settori, al polo nord è ubicato il bianco e a sud il nero. Nelle due fasce comprese tra il polo nord e l'equatore sono disposti i toni progressivamente schiariti dei colori puri, mentre nelle fasce interposte tra il polo sud e l'equatore sono collocati i toni sempre più scuri degli stessi colori della fascia equatoriale.





***La stella dei colori*, Johannes Itten, 1961. Johannes ITTEN, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 115. La stella cromatica deriva dallo sviluppo sul piano della sfera. Al centro è ubicato il bianco e lungo i raggi si succedono i due settori di colori chiari, i colori puri e i due settori di colori scuri che culminano nel nero delle punte. È opinione di Itten che, attraverso questi modelli di colore, si acuisca la percezione cromatica dei valori tonali e chiaroscurali, stimolando così la sensibilità per le qualità del colore.**



Composizione 1928, Piet Mondrian, collezione privata. Johannes ITTEN, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 45. L'opera di Mondrian viene citata per mostrare il contrasto fra colori puri, usato sapientemente dall'artista come mezzo espressivo insieme al contrasto di proporzioni. L'insieme appare molto armonico ed equilibrato. Rosso, giallo e blu, i tre primari, sono presenti in quantità e proporzioni specifiche, le linee nere di demarcazione li fanno emergere dalla composizione e il grigio, nella sua neutralità, armonizza l'insieme. Mediante lo strumento figurativo il pittore riflette sulla vita dell'uomo moderno, sempre più distaccata dalla natura e sempre più astratta perchè lo spirito ha raggiunto un nuovo livello di consapevolezza.





Il fiocco, George Seurat 1859-1891. Johannes ITTEN, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 52. L'opera di Seurat fornisce un valido esempio di applicazione del contrasto di chiaro e scuro. La delicata figura femminile è sagomata mediante progressive gradazioni chiaroscurali, non vi è alcuna linea di contorno ma, nonostante ciò, siamo perfettamente in grado di distinguere la figura e riconoscere il fiocco sul retro del vestito, come se l'artista avesse studiato preventivamente la posizione di ciascun punto colorato.

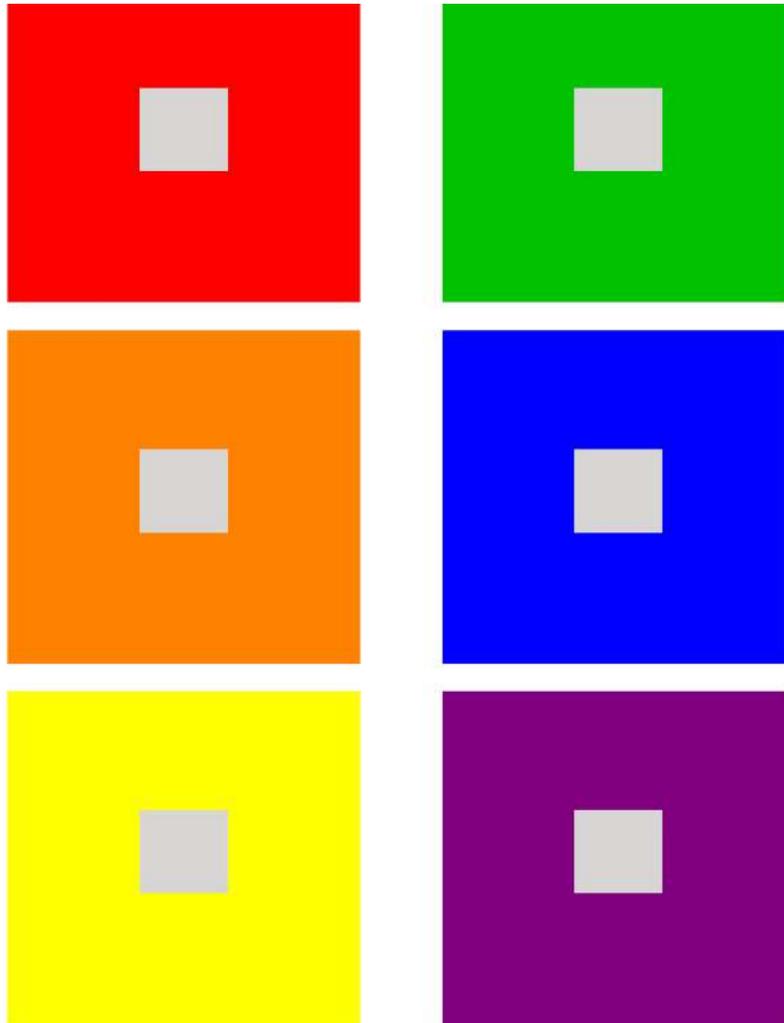


Il Parlamento di Londra nella nebbia, Claude Monet, olio su tela, 1904, Musée d'Orsay, Parigi. Johannes ITTEN, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 74. Nel corso dei propri studi sulla luce, Monet, aveva notato che dall'interazione dei raggi luminosi con gli oggetti scaturiscono delle ombre colorate che in pittura possono essere rese in modo migliore attraverso il contrasto di pigmenti caldi e freddi, invece di ricorrere al contrasto chiaroscurale. Nel dipinto qui proposto, egli si avvale del contrasto fra i toni dell'arancio e del blu-viola per raffigurare il tramonto del sole sulla fredda Londra, cinta nell'abbraccio di una fitta e umida nebbia.





Il caffè notturno, Vincent van Gogh, olio su tela, 1888, Yale University Art Gallery, New Haven, Stati Uniti. Johannes ITTEN, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 95. L'opera viene citata come esempio di applicazione del contrasto tra colori complementari, che qui si esplica nell'opposizione dei toni del giallo-arancio del locale illuminato a quelli del blu-viola del cielo notturno.



Contrasto di simultaneità, creazione propria dell'autore. Il contrasto di simultaneità ha a che fare con un fenomeno fisiologico, che era già stato osservato da Goethe, per il quale soffermando lo sguardo su un determinato colore per un certo lasso di tempo, nel momento in cui si distoglie lo sguardo il nostro occhio, in modo immediato, richiama il suo complementare. Questo colore non è reale, esiste solo nel nostro occhio. Si può effettuare un esperimento per verificare il fenomeno prestando attenzione ai quadrati sopra raffigurati, prendendone in esame uno alla volta, tinti con colori saturi e con al centro un quadrato grigio neutro avente lo stesso livello di luminosità del fondo in cui è inserito.





***Giuditta che decapita Oloferne*, Artemisia Gentileschi, olio su tela, 1614-1620, Galleria degli Uffizi, Firenze. Lo stile delle opere di Artemisia Gentileschi è molto vicino a quello di Caravaggio, per cui le scene emergono da un'oscurità quasi assoluta per mezzo di una luce puntuale e diretta che crea forti chiaroscuri. In dipinti di questo genere è possibile analizzare il cosiddetto contrasto di qualità, che si esprime nell'abilità dell'artista di tagliare il colore ora con il bianco, ora con il nero per ottenere contrasti cromatici di grande impatto.**



Un dimanche à la Grande Jatte, George Seurat, olio su tela, 1883-1885, Art Institute of Art of Chicago, Chicago, Stati Uniti. Johannes ITTEN, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 113. Le correnti artistiche di matrice impressionista rappresentano forse il miglior terreno d'indagine del contrasto di quantità. Dall'accostamento di piccoli tratti di colore o, nel caso del puntinismo tipico delle opere di Seurat, di piccoli punti, si ricreano le varie sfumature e gamme di colore per un meccanismo di miscelazione che avviene nell'occhio. La distinzione netta di un colore dal suo vicino è possibile solo ad un'osservazione ravvicinata del dipinto. Notiamo come la vicinanza di punti verde scuro, blu e neri generi la zona d'ombra in primo piano, mentre l'accostamento di verdi più chiari al giallo, controbilanciati dal rosso degli abiti dei soggetti, insieme agli azzurri freddi dell'acqua, creino una zona molto vivace e luminosa in secondo piano.



4.2 LA VISIONE ORIENTALE DEL COLORE TRA CINA E MONDO ISLAMICO

La cultura sinica è permeata dal concetto di centro, che spesso si traduce con l'equilibrio di ogni cosa, condizione imprescindibile perchè il cosmo sia in armonia. Il numero cinque è strettamente legato all'idea di centro poichè cinque sono gli elementi naturali (terra, acqua, fuoco, legno e metallo) a ciascuno dei quali corrisponde una direzione dei punti cardinali a cui si aggiunge la posizione centrale (alla quale viene fatto corrispondere l'elemento terreno in segno di equilibrio e di neutralità poichè dal centro tutto nasce e poi vi fa ritorno) e uno dei cinque colori della scala cromatica (bianco, nero, giallo, rosso e blu-verde). La stessa parola Cina ha come significato *Impero del Centro*, infatti, secondo la mitologia cinese, un tempo la Terra sarebbe stata governata da cinque leggendari imperatori che si sarebbero spartiti il pianeta dividendosi le terre in cinque settori ciascuno dei quali, in base alla direzione, era connotato da un colore specifico che diede poi il nome all'imperatore designato a governare su quel preciso territorio. Così, il nord era governato dall'Imperatore Nero (Zhuanxu), il sud dall'Imperatore Rosso (Fuxi), l'est dall'Imperatore Verde (Shaohao), l'ovest dall'imperatore bianco (Shennong) e il centro dall'Imperatore Giallo (Huang Ti), considerato il capostipite della dinastia Han. Probabilmente è proprio a causa

settembre 2018

di questo racconto che il giallo in Cina cominciò ben presto a divenire simbolo del potere imperiale, divenendo in epoca Tang (618-907) la tinta riservata esclusivamente all'imperatore, dagli indumenti, agli editti, le bandiere, gli oramenti del palazzo, tutto ciò che apparteneva all'imperatore e alla sua casata aveva riferimenti al giallo. Essendo tuttavia anche un colore spirituale in virtù del suo collegamento con la terra, le uniche persone a cui era concesso di vestire con questo colore erano i monaci buddisti per i quali il giallo è simbolo di umiltà, equilibrio, imparzialità, umiltà, rinuncia e radicamento, doti che dovevano appartenere anche al sovrano. A ben vedere, la statua di Buddha in Cina sono generalmente dorate e questo perchè considerato figlio del Cielo, come l'imperatore, dunque anche i templi a lui dedicati sono contraddistinti dal giallo e dall'oro. Dalla terra tutto nasce e alla terra tutto torna⁵⁹ secondo un ciclo vitale senza fine e ancora oggi, in Cina, il giallo è il colore che genera lo Yin e lo Yang, nonchè uno dei colori più rappresentativi dell'identità del Paese insieme al rosso.

Il rosso, nella Cina di un tempo, era un colore pregiato, ottenuto dalla lavorazione del cinabro, un solfuro naturale di mercurio, legato al fuoco, all'estate e ai significati di sincerità, fedeltà co-

⁵⁹ Nell'immaginario cinese, l'espressione Sorgenti Gialle indica il regno dei morti, il sottosuolo dove i corpi si decompongono partecipando insieme alle acque sotterranee a rendere la terra feconda. Si spiega così l'uso del giallo anche in ambito funerario, probabilmente con una funzione apotropaica, che si esplicava nell'avvolgere il defunto in un sudario giallo con un foglio benedetto dello stesso colore, simbolo del denaro offerto perchè la persona cara potesse essere accolta nel mondo degli antenati, ai quali la mentalità sinica ha riservato per millenni un ossequioso rispetto.



raggio e devozione, largamente impiegato nella pittura e nell'architettura sia templare che imperiale e, quando concesso dalla massima autorità politica, anche per le porte dei palazzi nobiliari. È il colore dello Yang, il principio maschile caldo e in movimento e, come nell'immaginario occidentale, è simbolo della forza, dell'energia vitale, dell'amore, della buona sorte (e dunque utilizzato anche come protezione dagli spiriti maligni e dalla malattie) ma anche dell'opulenza, tant'è che era un colore riservato all'imperatore e alla nobiltà, fino a diventare nel XX secolo il colore del partito comunista. Nel percorso di riscoperta delle proprie tradizioni, il popolo cinese considera ancora il rosso come un colore simbolico, che non ha ancora perso la propria forza comunicativa e ricchezza semantica.

Il bianco e il nero sono i due colori complementari per antonomasia nel mondo cinese, non si può parlare dell'uno escludendo l'altro poichè l'uno vive in funzione del suo opposto, come testimoniato dal simbolo dello Yin e dello Yang. La vita ha bisogno di equilibrio perchè da esso si origina la calma, l'armonia e la salute, così ogni cosa è caratterizzata dalla presenza di luce e oscurità, infatti nel simbolo dello Yin e dello Yang il bianco e il nero sono l'uno l'esaltazione dell'altro, così come il foglio bianco è un mezzo per far risaltare l'inchiostro. Il bianco si fa così elemento dinamico che accompagna l'osservatore verso il nero, il colore che crea dando forma ed espressione alle emozioni dell'artista, che si esplicano nelle variazioni di spessore, intensità e forza della linea. Il nero, dunque, non è solo il colore del Nord, legato al freddo, all'oscurità,



all'introspezione, a ciò che è maligno e alla morte, è anche il colore simbolo di uguaglianza, giustizia e saggezza.

Come nel mondo occidentale, anche in Cina si usava il colore come potente mezzo di comunicazione, atto a mettere in evidenza, prima di ogni altra cosa, il rango sociale di una persona, che si esplicava tanto nell'abbigliamento, quanto nell'architettura. Una particolarità interessante della cultura architettonica e cromatica sinica riguarda la colorazione dei tetti. Tegole dorate indicavano le residenze imperiali, così come quelle vermiglie, che individuavano anche i palazzi dei nobili, mentre le tegole verdi segnalavano la presenza dei palazzi in cui risiedevano i figli dell'imperatore, quei giovani principi nei quali era racchiusa la speranza della vita, della crescita, della prosecuzione della dinastia. Ancora una volta un parallelismo con il mondo occidentale, anche qui la simbologia del verde è legata al rinnovamento ciclico del mondo vegetale, è il colore dell'Est, della primavera, dunque simbolo di vita e per questo impiegato anche nei riti funebri come elemento propiziatorio per l'immortalità dell'anima.

Spesso nell'antichità il verde, inteso come pigmento, poteva presentare delle contaminazioni con il blu, in quanto ottenuto dall'ossidazione del rame, dall'azzurrite, dalla malachite o dalla pianta dell'indaco (per la tintura dei tessuti), che presentano una colorazione ibrida tra i due colori, tant'è che in Cina ci si riferiva in genere al colore di un particolare tipo di giada la cui colorazione andava dal verde all'azzurro al grigio. Siccome il giallo-oro e il rosso erano di preogativa





delle persone di alto lignaggio, il verde e il blu divengono i colori usati per identificare rispettivamente gli ufficiali di livello inferiore e i letterati.

Un ultimo aspetto degno di nota riguarda il legame tra colore, scienze mediche e alchimia. Secondo il credo alchemico, le varie parti del corpo sono come delle terre protette da specifiche divinità e sono chiamati centri vitali dell'uomo, o più poeticamente campi di cinabro. Quando in queste terre vige il buon governo, l'individuo gode di ottima salute, quando regna il caos subentra una condizione debilitante che sfocia nella malattia o nella morte. Rifacendosi alla teoria dei cinque elementi, a ciascun colore corrisponde una direzione, una stagione e, per trasposizione, anche ad una parte del corpo umano, cosicchè a ciascuna colorazione vengono attribuite specifiche proprietà curative. Il verde è associato alla bile, al fegato, ai tendini e muscoli, agli occhi e alle lacrime; il nero è legato ai reni, considerati nella medicina tradizionale cinese organi di primaria importanza perchè da essi avrebbe origine l'energia vitale di una persona e il calore che invade tutto il corpo⁶⁰; il rosso è legato ai cosiddetti campi di cinabro, i quali sarebbero tre: quello superiore che coincide con il cervello (sede dell'ergia spirituale), quello centrale che corrisponde al cuore e quello inferiore, conosciuto anche come porta della vita; il giallo, essendo il colore del

⁶⁰ Il Nero è legato all'inverno, alla stagione fredda in cui la natura si ritira in sè stessa ed è più facile ammalarsi, dunque si rifà ai disagi provocati dal dolore e dai brividi. Per questo l'elemento che rappresenta questo colore è l'acqua, in grado di scorrere indisturbata e invisibile nel sottosuolo.



Centro, è legato alla milza, al pancreas e allo stomaco, mentre nell'accezione alchemica dell'oro diviene elemento propiziatorio di longevità.

Nella cultura islamica il colore è strettamente legato alle decorazioni geometriche che caratterizzano l'architettura di questi popoli e si rivestono di una connotazione spirituale. Nel rispetto delle prescrizioni religiose che vietano la rappresentazione fedele della realtà, i motivi ornamentali islamici si rifanno a motivi geometrici, sviluppando un particolare senso del ritmo, obbedendo alle regole formali di astrazione, stilizzazione e composizione, che definiscono il cosiddetto motivo *arabesco*. Il disegno geometrico è in genere connotato da una grande complessità compositiva ed è concepito come un sistema aperto, quindi le cornici non delimitano mai un insieme finito, ne vogliono suggerire piuttosto la parzialità, invitando l'osservatore a concepire il motivo come un disegno che diventa infinitamente sempre più grande, elevandolo fino ad intuire la grandezza di Dio. Di norma il motivo scaturisce dalla composizione di figure regolari, spesso inscritte in un cerchio o generate dalla sua suddivisione in cinque, sei o otto parti, a ciascuno dei quali è associato un particolare significato simbolico. Le forme vengono poi giustapposte in modo da creare delle simmetrie di tipo traslatorio (basate su sequenze ritmiche seriali) o rotatorio (tipiche dei motivi stellati o a *rosetta*), creando effetti percettivi di grande fascino, obbligando l'occhio a seguire gli intricati intrecci formati dalle linee nel loro infinito





moto, soffermandosi alternativamente anche sui poligoni che esse generano.

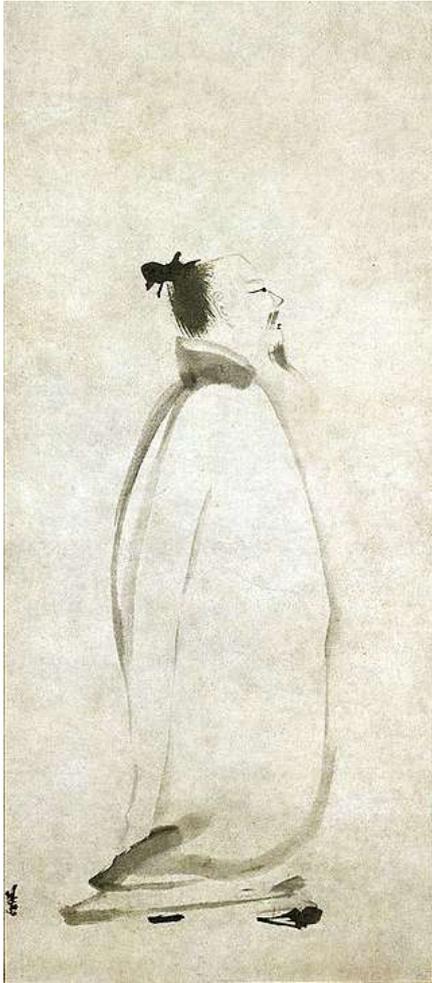
Indubbiamente, però, l'analisi delle matrici geometriche di queste decorazioni, realizzate di norma mediante la tecnica della tassellazione con mattonelle di ceramica, non può prescindere dall'analisi cromatica delle stesse poichè sono proprio gli effetti chiaroscurali e cromatiche a renderle di grande impatto, sia dal punto di vista percettivo che emotivo. Il crontasto cromatico ha infatti un'importanza preponderante, tant'è che la collocazione dei colori risponde ad un accurato studio geometrico perchè il colore diviene esso stesso un elemento di simmetria e viene impiegato in composizioni aventi un minimo di due colori fino a un massimo di otto, in base all'ordine di simmetria della composizione.

La Spagna moresca custodisce splendidi esemplari di arte islamica in palazzi come quello dell'Alhambra di Granada o di Alcazar a Siviglia, per citarne i principali. Qui è possibile ammirare una vasta varietà di decorazioni dai meravigliosi intrecci geometrici e accostamenti cromatici, frutto della ricerca di particolari effetti ottici in grado di interagire direttamente con la parte più intima e spirituale delle persone e, per questo, venivano chiamati *vibrazioni*. Un altro aspetto degno di nota riguarda lo studio del rapporto tra figura e sfondo a cui si deve la reversibilità del disegno geometrico. Questo, infatti, molte volte è realizzato su uno sfondo bianco con l'obiettivo di far emergere la composizione colorata ma, ad un'attenta osservazione, si può constatare che sullo sfondo chiaro si formano altre figure geometriche, creando quegli effetti ottici



che nel mondo Occidentale hanno iniziato ad essere studiati solo all'inizio del XX secolo in Germania con la nascita della Gestalt, ma che nel mondo islamico erano già noti fin dal Medioevo. Uno dei tratti caratteristici dei motivi decorativi islamici riguarda proprio queste interruzioni di colore che donano profondità spaziale e dinamicità all'intera composizione, tant'è che per la particolarità di questa lavorazione è stata coniata una specifica denominazione, quella di *colore interrotto* (in arabo *mujazza*). Tanto più la transizione da un colore all'altro appare intricata tanto più, secondo il gusto e la percezione visiva islamica, l'effetto finale sarà stupefacente. Questa tecnica fa sì che la visione dell'opera sia molto dinamica poichè non è possibile coglierne l'unità (o la complessità) con un solo sguardo. Qui entra in gioco il fattore del movimento dell'osservatore nello spazio: osservando la decorazione da lontano è il colore il primo fattore a catturare l'attenzione, con i suoi accurati contrasti che sembrano far avanzare i colori caldi grazie alla vicinanza di quelli freddi; avvicinandosi, invece, sono le decorazioni geometriche, i poligoni e i complicati intrecci ad attirare lo sguardo.





A sinistra *Il poeta Li Tai Po/Li Po Chanting a poem/Li Bai in stroll*, a destra *Il sesto patriarca taglia il bambù*, Liang K'ai, inchiostro su carta, XIII secolo, Tokyo National Museum, Giappone. <https://terebess.hu/zen/liangkaj.html>

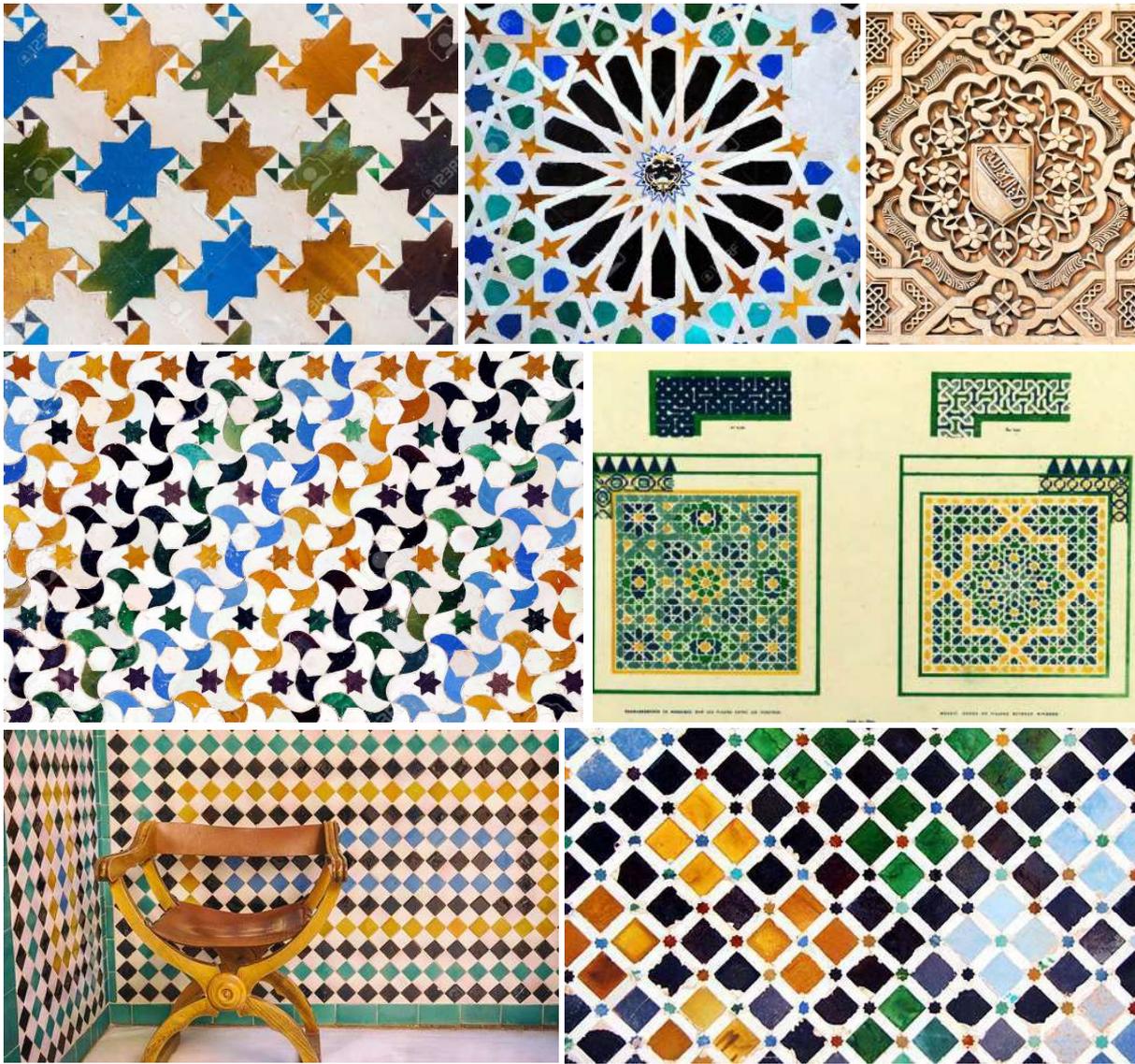
Liang K'ai fu un pittore e monaco buddhista cinese vissuto nel XIII secolo, durante il regno della dinastia Song Meridionale. Lavorò per un periodo presso la corte imperiale, dove era conosciuto per la maestria con cui era in grado di rappresentare figure umane e paesaggi con un quantitativo minimo di linee, dando vita ad uno stile di pittura noto come Xie Yi, a volte tradotto come stile abbozzato proprio perchè il suo obiettivo è quello di riuscire ad evocare una particolare situazione attraverso un numero essenziale di dettagli e pennellate.



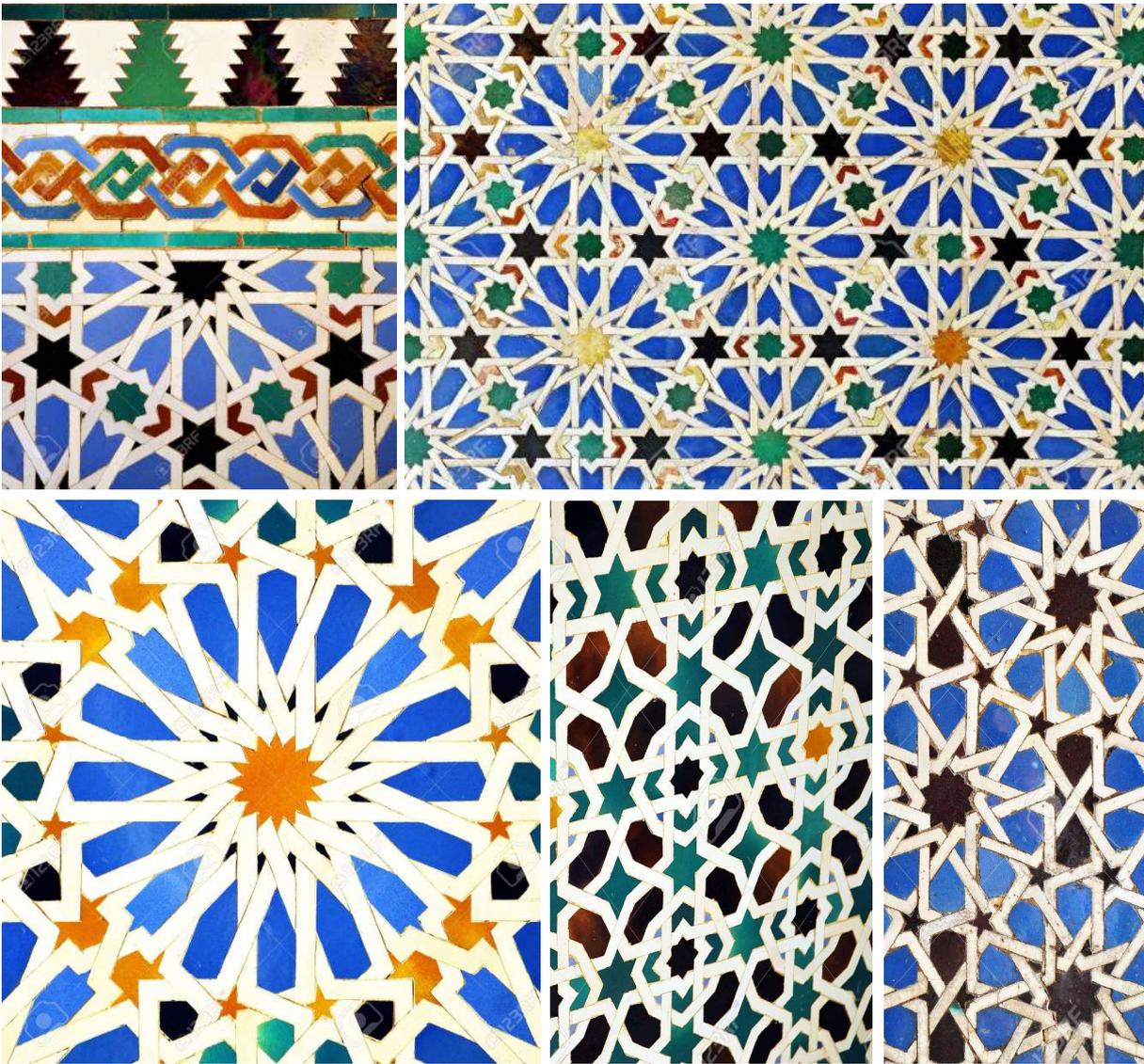
Carrello da pesca solitario Peng Ao, dal gruppo degli Otto Monaci Eminent, The Shanghai Museum of Art, Cina. <https://terebess.hu/zen/liangkaj.html>

Tra le opere attribuite a Liang K'ai vi è un gruppo di dipinti, noto come Otto Monaci Eminent, aventi come soggetto la raffigurazione di alcuni monaci immersi nella natura nell'atto di svolgere diverse attività. La pittura, nella concezione buddhista, era considerata un'attività in grado di promuovere la meditazione, in quanto richiede concentrazione e una maestria che viene affinata con pazienza, dedizione e perseveranza. Lo stesso discorso vale anche per la calligrafia che, in Cina come in Giappone, diviene una vera e propria arte che si esplica nell'abilità del calligrafo nel disegnare gli ideogrammi in modo preciso ed armonioso compiendo numerosi e sempre diversi movimenti con la mano. Osservando queste opere si nota come il pittore fosse in grado di gestire tanto il contrasto chiaroscurale di base (bianco della carta e nero dell'inchiostro) quanto il colore, anch'esso utilizzato sempre in modo delicato ed essenziale.





Alcune decorazioni arabe del palazzo dell'Alhambra, Granada, Spagna. Fonti:
https://fr.123rf.com/photo_22316349_palais-de-l-alcazar-%C3%A0-s%C3%A9ville-fond-de-tuile-arabe-espagne.html?fromid=MHNRTmRMUk12TmxaTmVsenh4R1Zidz09
 Manuela PISCITELLI, *il ruolo del colore nelle decorazioni islamiche*, atti di convegno di *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, IX edizione, Firenze, 19-20 settembre 2013



Alcune decorazioni arabe del palazzo di Alcazar, Siviglia, Spagna. Fonti:
https://fr.123rf.com/photo_22316349_palais-de-l-alcazar-%C3%A0-s%C3%A9ville-fond-de-tuile-arabe-espagne.html?fromid=MHNRTmRMUk12TmxaTmVsenh4R1Zidz09
Manuela PISCITELLI, *il ruolo del colore nelle decorazioni islamiche*, atti di convegno di *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, IX edizione, Firenze, 19-20 settembre 2013



4.3 UN NUOVO CONTRIBUTO: LA SEMIOTICA DEI COLORI

Sono tantissime le personalità che hanno espresso un proprio pensiero sul colore, dal mondo dell'arte, della medicina, della fisica, della psicologia, della neurologia e così via. Rispetto all'impostazione di pensiero, tutte queste teorie possono essere ricondotte a due principali modalità di approccio al tema: da una parte vi sono coloro che pensano al colore in termini soggettivi, nella convinzione che esso venga percepito in modo arbitrario da ciascun individuo suscitando reazioni ed emozioni del tutto personali e imprevedibili; dall'altra vi sono coloro che ritengono che il colore possa essere interpretato in modo oggettivo sulla base di leggi naturali che si rifanno a meccanismi percettivi, neurologici e psicologici che non cambiano nel tempo e nello spazio. Rispetto alla disamina delle varie teorie e pensieri succedutisi nel tempo inerenti al tema del colore, per quanto non esaustiva⁶¹, possiamo coglierne un aspetto significativo: aldilà delle convergenze e divergenze di pensiero tra la cultura di un popolo e quella di un altro, il colore è molto più di un fenomeno legato alla percezione visiva poichè esso assume significati precisi e particolari in funzione del sistema culturale di cui è figlio in un determinato luogo e in un determinato momento. Ne discende che, seppur i colori siano in grado di suscitare reazioni psi-

⁶¹ Per un approfondimento esauriente sulle teorie del colore si rimanda al testo di Anna MAROTTA, *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore*, Celid, Torino.

cologico-emotive nelle persone, bisognerebbe considerare che queste non dipendono dai colori in quanto tali, bensì dal contesto culturale e comunicativo nel quale si inseriscono.

A tal proposito è interessante citare il caso di acromatopsia di Jonathan, pittore e pubblicitario newyorkese che, a causa di un incidente automobilistico, ha subito un trauma cranico tale da provocargli una lesione cerebrale che gli ha indotto l'incapacità di distinguere i colori. Improvvisamente, il mondo colorato di Jonathan si tinge di tante sfumature di grigio, non riesce più ad apprezzare la propria arte, ha difficoltà a mangiare perchè i cibi hanno ora per lui un aspetto repellente, tutto ciò che lo circonda gli appare ripugnante, persino l'incarnato delle persone, una situazione deprimente e angosciante. La sua nuova condizione, però, lo induce ad acuire altre componenti della visione come la percezione delle forme e il movimento e, lentamente, ha inizio per lui una nuova vita, fatta di nuove abitudini che contemplano il girovagare per la città durante le ore notturne perchè la luce emanata dai lampioni gli mostra il mondo sotto un aspetto diverso ma gradevole, e l'abbandono della pittura a favore della scultura, riscontrando un grande successo tra il pubblico. Per l'artista il grigio non è più solo un colore fra tanti, ma un modo nuovo di percepire la realtà che lo circonda, costringendolo a costruirsi un nuovo modo di vedere, percepire e dare senso al mondo. Questo vuol dire che *quando il colore viene a mancare, come mostra appunto il caso del pittore, è tutto l'insieme delle percezioni, dei saperi, dei gusti e dei disgusti, della sensibilità e dei desideri, delle abitudini e delle convinzioni ad essere*



*messo in discussione e a necessitare di una ridistribuzione complessiva, di una ristrutturazione generale della soggettività e delle sue interazioni con l'ambiente in cui l'individuo si trova a vivere, a operare*⁶².

La semiotica, letteralmente *scienza dei segni*, studia le modalità attraverso le quali le società, nelle varie epoche storiche, usano gli elementi del mondo (naturale e artificiale) per parlare del mondo stesso, dai suoni emessi per parlare alla gestualità, dall'organizzazione degli spazi architettonici alla moda, fino alle espressioni artistiche nelle loro molteplici declinazioni. L'approccio semiologico al tema del colore consente in un certo qual modo di superare la tradizionale dicotomia tra soggettivismo e oggettivismo, considerando il mondo cromatico come un linguaggio a sè stante e il colore, al pari di una parola, viene assunto al contempo come elemento composto ed elemento componente che acquisisce un senso solo quando inserito in un preciso contesto comunicativo. Ciascun colore, infatti, se considerato singolarmente, al di fuori di un contesto comunicativo, tende ad assumere innumerevoli significati, spesso anche tra loro contraddittori e mutevoli da un contesto sociale all'altro, arrivando a non più assumere un vero e proprio significato. Per questo motivo, applicando i criteri proposti dalla semiologia, potremo affermare che *il colore non vale mai di per sè, ma sempre come componente di un'entità comunicativa più*

62 Marialaura AGNELLO, *Semiotica dei colori*, Carocci editore, Roma, 2013, p. 11



*ampia*⁶³. Il colore, tuttavia, possiede delle caratteristiche specifiche, come la luminosità, il livello di saturazione, la nuance, la gamma, il tono, la texture ecc., che lo rendono, oltre ad elemento componente, anche un elemento composto e sono proprio queste specificità a contribuire al valore di senso che si attribuisce ad una tinta in un determinato contesto. Basti solo pensare alla distinzione tra opaco e luminoso o alla quantità di nominativi impiegati per distinguere le varie tonalità di un colore (rosso corallo, rosso pompeiano, rosso cinabro, rosso scarlatto, rosso vermiglio, e così via). Per riassumere questa duplice natura del colore, inteso come struttura dotata di senso, la semiotica ha inventato l'espressione di *figura cromatica*, che esula da qualsivoglia simbolismo che si intenda attribuire ad un colore.

I sistemi cromatici che si instaurano in una società sono tanto rigidi quanto variabili. Sono rigidi perchè la loro definizione consente di instaurare dei codici di comunicazione condivisi indispensabili per il corretto funzionamento di qualunque sistema. Basti pensare ai colori del semaforo, non vi è alcun motivo particolare per cui al verde venga attribuito il significato di *via libera* e al rosso quello di arresto, ma se così non fosse la gestione del traffico sarebbe molto più complicata. Al tempo stesso i sistemi cromatici sono anche variabili perchè mutano nel tempo e nello spazio, per esempio in Italia le auto dei tassisti sono bianche, in America gialle,

63 *Ibidem*, p. 62





in Inghilterra nere, anche se al giorno d'oggi la globalizzazione induce ad abbracciare sistemi comunicativi sempre più universali. Va puntualizzato che si parla di sistemi perchè questo termine designa una struttura entro la quale ciascun elemento assume un certo significato sempre e solo in relazione a quello assunto dagli altri elementi componenti. In questi termini i sistemi cromatici divengono dei veri e propri codici culturali che, al pari di un testo scritto, possono essere letti ed interpretati. Ne consegue che l'approccio metodologico proposto dalla semiotica supera, di fatto, l'opposizione tra soggettivismo e oggettivismo poichè arriva ad affermare che il colore è soggettivo se estrapolato dal suo contesto e quindi considerato singolarmente, cosicchè ciascuno possa attribuirgli i significati più diversi e personali, ed è oggettivo, quindi trattabile con modalità specifiche e condivise da tutti, se inserito in un certo sistema culturale.

Così come nel linguaggio parlato esistono due diversi livelli di comunicazione, uno diretto e uno indiretto che rimanda a significati altri, anche il linguaggio visivo, che si esplica mediante l'uso del colore, si caratterizza da due forme di linguaggio che si intersecano fra loro, una figurativa e una plastica. Il linguaggio figurativo è quello attraverso il quale viene rappresentata la realtà così come la percepiamo, mentre il linguaggio plastico è quello legato allacreatività dell'artista, può assumere anche una natura astratta ma, in generale, si avvale del linguaggio visivo per rimandare a significati più profondi del piano figurativo. Si introducono così i generi cromatici.

Quando ci si accinge ad acquistare un libro, recandoci in libreria si potrà constatare che i libri

sono accuratamente divisi per generi letterari, cosicchè si sappia che se si volesse leggere un poliziesco ci si dovrebbe recare presso la sezione dei gialli. Un genere pertanto può essere definito come una sorta di patto tacito che si instaura tra l'autore e il lettore e una cosa analoga accade anche quando si parla di generi cromatici. Esistono infatti diversi modi di usare il colore, ciascuno dei quali si fa portavoce di messaggi particolari. Per esempio si può utilizzare uno stesso colore con una funzione rappresentativa quando il linguaggio cromatico viene impiegato per rappresentare la realtà delle cose secondo una dimensione pragmatica (esempio, dipingo la mela di rosso), oppure con una funzione non rappresentativa quando si intende rappresentare un'idea o un concetto, delineando stavolta una dimensione cognitiva che è slegata dalla realtà e quindi fondamentalmente astratta. Per esempio, l'espressione *chiamare il numero verde* indica la possibilità di contattare un numero gratuito per ricevere assistenza o chiedere informazioni, dunque in questo caso il colore verde è usato in modo concettuale. Il colore può essere anche usato per suscitare delle passioni o emozioni, per esempio le ideologie ambientaliste sono simboleggiate dal colore verde, che in questo caso si fa vessillo dei principi di un'ideologia politica ed etica. Ancora oltre, il colore potrebbe anche innescare altri processi sensoriali secondo i cosiddetti processi sinestetici. La stessa distinzione tra colori caldi e colori freddi è un gioco sinestetico poichè si tende ad accostare alla gamma dei gialli, dei rossi e degli arancioni una sensazione di calore perchè sono le tinte proprie del sole e, per analogia, si attribuisce la sensa-





zione di freddezza ai colori della notte. Analogamente, l'aspetto e il colore delle pietanze incide fortemente sul nostro appetito, suscitando sensazioni di piacere o di disgusto, così come le tinte pastello vengono spesso associate a sensazioni gustative mentre il bianco, in opportuni contesti, può dare l'idea di un ambiente fresco e pulito.

Di certo questi generi cromatici non sono assoluti ma inducono a riflettere su alcune questioni, prima fra tutte il fatto che, in qualunque contesto, le scelte cromatiche dovrebbero essere basate su strategie comunicative ben precise, chiedendosi, ad esempio, che tipo di dimensione si intende creare (realistica, fantastica, corporea, concettuale), che tipo di sensazioni si vogliono infondere nelle persone (pratiche, affettive, cognitive, sensoriali), che tipo di messaggio deve trasmettere il colore, quale forma di empatia deve instaurarsi tra l'ambiente e il suo fruitore, o ancora chiedersi se c'è coerenza tra i sistemi cromatici utilizzati e il *genius loci* di un determinato contesto, spunti di riflessione, questi, per i progettisti di qualunque ambiti artistico.



4.4 IL COLORE NELLA CONTEMPORANEITÀ

Quella del secondo millennio è una società frenetica e caotica, che difficilmente è in grado di definire delle abitudini, dei ritmi costanti, è la società della comunicazione per eccellenza, dal web alla pubblicità che dilaga in ogni dove, e in questo contesto le caratteristiche cromatiche del paesaggio antropizzato possono rappresentare una chiave di lettura significativa della realtà odierna. Il tema del colore è spesso poco considerato dagli addetti ai lavori, tant'è che il suo uso appare molto arbitrario e svuotato da tutte quelle connotazioni che lo caratterizzavano nel passato. Da una parte, infatti, vi sono ancora molti architetti che seguono il vessillo del minimalismo, prediligendo colori asettici e neutri come il bianco, la gamma dei grigi o dei tortora i quali, nell'immaginario comune, creerebbero ambienti moderni e *hi-tech* ma che, a ben vedere, hanno portato alla creazione di un mondo pressochè monocromatico, che si esplica anche nella moda, dove i colori scuri (principalmente blu e nero) e poco appariscenti la fanno da padrone e chi osa indossare un colore diverso viene considerato una persona eccentrica. Dall'altra parte vi sono i non addetti ai lavori, coloro che spesso usano il colore in modo improprio per mettere in risalto la propria individualità, come in una presunta gara in cui il vincitore è colui che riesce a mettersi in evidenza più degli altri, creando delle realtà multicolori che qualcuno ha definito *l'estetica del brutto*, riscontrabile soprattutto in quelle realtà urbane informi che oggi vengono identificate





con il termine *sprawl*, quelle zone antropizzate nate senza seguire alcun progetto urbanistico pensato e ragionato. Mentre i centri storici, nei loro processi di riqualificazione, tendono a perdere progressivamente la propria policromia a favore di tinte neutre, le periferie urbane costituiscono sempre più delle vere e proprie piaghe a causa di un'edilizia anonima, omologata, poco qualificante, creata principalmente per soddisfare richieste economiche e quasi mai pensata per le persone che devono viverla. Sono sempre più le aree urbane prive di un'identità, di simboli e luoghi caratterizzanti e, proprio per queste ragioni, vengono abbandonate a se stesse e lentamente soccombono al degrado. Sono questi luoghi privi di colore a divenire spesso teatro di quelle espressioni spontanee della città di cui la *street art* è forse una delle manifestazioni più eclatanti del bisogno, tipicamente umano, di caratterizzare gli ambiti in cui ci si ritrova a vivere e lavorare, dunque la necessità di avere dei punti di riferimento e un sistema di simboli in grado di fornire un'identità a ciascun luogo. L'attività di questi artisti, che operano nell'illegalità e che lentamente stanno venendo rivalutati, di fatto contribuisce a rendere riconoscibile un contesto altrimenti anonimo, privo di riferimenti visivi, difficilmente riconoscibile e dunque poco vivibile. In questi termini si può intendere la *street art* come un'esternazione della volontà di rinnovamento della città a cui però non fa ancora seguito un piano urbanistico attento ai problemi di immagine e di decoro, capace quindi di dare un senso e un'identità allo spazio urbano, prediligendo piani di riqualificazione di interi contesti invece di interventi puntuali. In linea di principio, dunque, sic-

come il colore è prima di tutto un fatto visivo, non si può negare che un suo uso strutturato applicato tanto alla città quanto all'architettura d'interni, sarebbe in grado di creare, da una parte, quel sistema simbolico di riferimento tanto anelato dalla società in grado di risolvere i problemi di vivibilità che affliggono moltissimi ambiti urbani, e dall'altra creare degli ambienti stimolanti e confortevoli. È ormai consolidato che luce e colore abbiano la capacità di innescare reazioni sia fisiologiche che psicologiche sulle persone, come è stato comprovato da numerosi studi ed esperimenti che hanno dimostrato come, in numerosi casi, problematiche quali nervosismo, ansia, stress, cefalee, difficoltà visive o di concentrazione fossero da imputare proprio alle caratteristiche ambientali e, in primis, ad un uso poco ragionato del colore e della sua interazione con la luce. L'esperienza cromatica, infatti, innesca delle reazioni biologiche che agiscono sull'attività corticale (che riceve ed elabora gli stimoli sensoriali), il sistema nervoso e sull'attività ormonale, a cui poi fanno seguito le associazioni di idee e simboli dovuti alle influenze culturali, giungendo fino al legame più personale che ciascuno intrattiene col colore.

Un esperimento condotto nel 1979 dal ricercatore Rikard Küller sugli effetti prodotti da due tipologie opposte di ambiente, prendendo sei donne e sei uomini come tester, ha dimostrato che la configurazione sia spaziale che cromatica di un ambiente chiuso può avere effetti significativi sull'elettroencefalogramma, sulla frequenza cardiaca e sullo stato emotivo delle persone, il che dimostra anche che le varie esperienze percettive non coinvolgono solo il cervello, ma tutto il





sistema cardio-circolatorio, quello nervoso e la psiche. In particolare, le persone lasciate nell'ambiente più colorato e articolato tendevano ad essere molto più rilassate e concentrate di quelle chiuse in una stanza asettica dalle pareti grigie. Queste ultime, infatti, manifestavano segni di stress, ansia, angoscia e noia, ancor più evidenti nei soggetti maschili che in quelli femminili, aventi probabilmente maggiori capacità di rilassamento mentale. L'esperimento ha portato a concludere che un ambiente poco stimolante costringe gli individui a chiudersi nella propria interiorità e questo può facilmente condurre a stati depressivi o di stress, specialmente se la quotidianità ci costringe a dover affrontare problematiche di varia natura. D'altro canto, però, un ambiente iperstimolante può essere anch'esso controproducente, innescando reazioni emotive esagerate, irrequietezza, scarsa concentrazione e così via. Ciò è dovuto al fatto che tinte molto accese o disegni molto elaborati e di forte impatto visivo sollecitano costantemente la nostra attenzione in modo sia volontario che involontario, causando affaticamento e una riduzione del livello di produttività.

Ne consegue che la progettazione d'interni, e nello specifico il progetto del colore, vanno ben oltre il fattore estetico poichè non è solo un fatto di gusto, bensì una questione di conoscenza del colore e delle sue proprietà, delle armonie e dei contrasti, nonché della sua influenza sulla percezione delle dimensioni di un ambiente, della temperatura, del tempo, del peso delle cose, oltre ai giochi sinestetici di cui si è già discusso.



Come afferma Walter Benjamin, *delle costruzioni si fruisce in duplice modo: attraverso l'uso e attraverso la percezione. O, in termini più precisi, in modo tattico e in modo ottico*⁶⁴. Di fatti, un fattore ormai risaputo nell'ambito della progettazione d'interni riguarda la scelta della collocazione del colore, a parete piuttosto che a soffitto o a pavimento, poichè da essa dipenderà la percezione dell'ambiente stesso.

L'Istituto di Moda Mara Scalon, a Torino, nasce dalla passione e dalla grande esperienza della sua fondatrice e attuale direttrice, la signora Mara Scalon, della quale le pareti della scuola ben esprimono tutta la sua carica energetica. *Tutto è partito dall'arancione, il mio star color. Avendo fatto esperienza di numerosi contesti scolastici, e non solo, tendenzialmente grigi e asettici, volevo dare qualcosa di più alla mia scuola. Volevo creare un ambiente stimolante e vivace affinché tutti, studenti e insegnanti, potessero trarne beneficio. Chiaramente non potevo tingere tutto d'arancio perchè sarebbe stato eccessivo, da qui la scelta di affiancargli il verde, per la sua carica riposante (anche se ne ho scelto un tono comunque acceso), e in piccole dosi anche un po' di rosa. Alla base di tutto c'è il mio amore per il colore, ma soprattutto, io credo nel colore.* Così si è espressa la direttrice nel parlare dei colori della sua scuola, con un fare così sicuro e

64 Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, p.45 in Pietro ZENNARO, *Chromoland. Il colore contemporaneo*, atti di convegno di Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari, X edizione, Genova, 11-12 settembre 2014



appassionato da coinvolgere chiunque nel suo magico mondo fatto di stoffe, di idee, di creatività allo stato puro. Quando si varca la soglia dell'Istituto Scalon, si è rapiti da un'atmosfera che trasuda positività ad ogni angolo e il colore ne è davvero l'elemento chiave, dalla molteplicità di stoffe che accolgono le persone all'ingresso, alle pareti, ai soffitti, ai quadri, alle riviste, ai mini manichini che ornano le mensole colorate. La vivacità dei colori, accuratamente selezionati, è ben calibrata dalla presenza del bianco, che funge da elemento neutro, creando così ambienti che stimolano tanto la creatività quanto la concentrazione. La diversità di ciascuna zona per colore e decorazioni fa sì che studenti e insegnanti siano rilassati, positivi e propositivi.

Questo è un altro esempio proveniente dal mondo della moda a testimoniare il fatto che il rapporto tra moda e architettura può effettivamente essere biunivoco. L'architettura crea i luoghi della moda, ma la moda dal canto suo ha una spiccata sensibilità per il colore, o meglio, non lo teme. Forse è l'unico ambito, insieme a quello del design in alcuni casi, dove non si è persa la conoscenza del colore perchè ancora gli si dà un significato e un valore.

L'uso del colore sulle pareti e i soffitti dell'Istituto torinese dimostra come la creazione di ambienti diversificati e colorati possa effettivamente incidere positivamente sull'umore e la produttività delle persone. Questo porta a fare delle riflessioni e soprattutto genera delle domande. Ad esempio, perchè negli ambienti scolastici l'uso del colore si limita, generalmente, alle scuole dell'infanzia? Si ritiene forse che crescendo non si abbia più bisogno del colore? O ancora, per-



chè l'uso del colore nei luoghi pubblici sembra essere limitato a contesti specifici come quelli ospedalieri, e più precisamente, ai reparti di psichiatria o oncologia? Da queste riflessioni, cercando di osservare la situazione dall'esterno, sembrerebbe che il colore sia solo per i bambini, i degenti o coloro che soffrono di disturbi della personalità. Questa contingenza appare alquanto assurda se si considera che il colore fa parte, a tutti gli effetti, della vita di tutti noi, della nostra quotidianità, è qualcosa che ci rappresenta, che parla agli altri di noi, che comunica il nostro stato emotivo, è semplicemente qualcosa di irrinunciabile. Potrebbe essere interessante chiedere ai propri familiari, agli amici e anche agli sconosciuti se sarebbero disposti a rinunciare al colore e cominciare a vedere il mondo in una scala di grigi, come chi è affetto da acromatopsia. Roberto Capucci afferma: *per me il colore è vita, è bellezza, è sorriso, è tutto. Immaginate se un giorno se un giorno ci alzassimo e il cielo fosse tutto grigio, gli alberi tutti grigi, il sole grigio... Sarebbe per me una spinta al suicidio. Il colore invece è uno stimolo alla gioia. Può rappresentare una consolazione in momenti difficili, può donare allegria o riposo*⁶⁵. Questo a mio avviso significa che il colore è un elemento essenziale della vita e che la sua negazione sarebbe qualcosa di totalmente innaturale.

65 Premio Colore 2018, *All'arte e alla magia di Roberto Capucci: dieci domande a un grande maestro*, coordinamento scientifico Prof. Arch. Ph. D. Anna Marotta, Associazione Italiana del Colore, Conferenza del colore, Firenze, 11-12 settembre 2018





Nel mondo si possono incontrare diverse realtà urbane che negli ultimi tempi sono state teatro di interventi di riqualificazione che hanno interessato interi paesi, piccole città o porzioni di esse e che hanno visto nel colore il loro punto di forza. La definizione di una palette di colori dalle tinte molto forti e accese è andata costituendo il tratto caratteristico e identitario di questi luoghi, che ora infondono un senso di allegria e festosità a tal punto che l'opera di riqualificazione urbanistica si è poi tramutata in un intervento di rinnovamento sociale ed economico. Molte di queste realtà, infatti, sono ben presto diventate mete turistiche, attirando di conseguenza attività commerciali e, in alcuni casi, richiamando persino l'attenzione dell'Unesco. È il caso dei quartieri di Balat, Fener e Fatih a Istanbul, in Turchia, al cui progetto di riqualificazione si è interessato anche l'Unesco affinché questi nuclei storici della città potessero riappropriarsi di un certo decoro, sia ambientale che sociale. Il quartiere di Balat, nello specifico, fin dall'antichità, era il quartiere ebraico di Istanbul e vide nel corso degli anni Sessanta del secolo scorso il trasferimento dell'ultima minoranza ebraica benestante, che venne sostituita dagli immigrati delle classi più povere, situazione questa che portò ben presto al degrado dell'intera zona. Per quanto strade ed architetture non siano di nobile fattura, l'eccentrico cromatismo realizzato nell'ambito del processo di rinnovamento ha fatto sì che questi quartieri diventassero un forte richiamo per i turisti provenienti da tutto il mondo, richiamati proprio dalle immagini di queste realtà così variegata ed allegra.

La domanda che sorge spontanea è questa: perchè non proporre un progetto di riqualificazione che veda nell'uso del colore il suo punto di forza per le periferie delle nostre città italiane?

Noi italiani abbiamo la grande fortuna e l'immenso onore di ospitare sul nostro territorio città storiche di indescrivibile bellezza, inviateci da tutto il mondo. Ma che ne è delle periferie? Non sono forse anch'esse parte integrante delle nostre città? Eppure nessuno viene in Italia per visitare la periferia di Milano, di Torino, di Firenze o di qualsiasi altra città. E a ragion veduta, perchè cosa vedrebbero? Grandi condomini tutti uguali, privi di colore e personalità, lande desolate e deprimenti dove un negozio dopo l'altro è costruito ad abbassare la saracinesca. Perchè non commutare questa situazione trasformando quella che oggi è una debolezza in un'opportunità prendendo esempio da alcuni casi internazionali? Così facendo anche la periferia della città italiana potrebbe divenire un polo di attrazione turistica, un prolungamento del centro storico proprio come se percorresse una linea del tempo, dal passato verso il futuro, ma bisogna prima investire nella riqualificazione ambientale e sociale. Nel momento in cui verranno create le giuste condizioni di vivibilità, anche i quartieri più lontani dal centro storico avranno la possibilità di divenire zone appetibili e la città italiana potrebbe così arrivare avere due facce: una che guarda al passato con rispetto e reverenza, l'altra protesa verso il futuro e il colore potrebbe divenire il motore di questo cambiamento.

Va considerato che viviamo in una società che vive di immagini, per cui gli aspetti percettivi





sono, ora più che mai, di fondamentale importanza. L'edificio ben progettato circondato da una realtà urbana decadente crea sia un problema di comunicazione che percettivo, al pari del *quartiere arlecchino*, dove vige un uso sregolato del colore, che non riesce pertanto ad essere inquadrato in un disegno generale ben definito come quello del quartiere di Balat, per esempio. Riscoprire il valore e il significato del colore potrebbe portare giovamento tanto alle città quanto alle persone perchè come dal bene nasce il bene, dalla positività nasce positività, quindi è solo creando atmosfere allegre e stimolanti, positive, coinvolgenti e propositive che avremo buone probabilità di vivere più serenamente, magari senza la paura del prossimo o di addentrarsi in un quartiere troppo isolato e lontano dal centro.

Indubbiamente questa realtà odierna è il frutto di numerosissimi fattori, ma possiamo asserire che uno di questi sia la *non* conoscenza del colore. A tal proposito si riporta di seguito un'interessante conversazione tra il noto divulgatore scientifico Alberto Angela e il cinematografista Vittorio Storaro, vincitore di tre premi Oscar per la cinematografia, tenutasi in occasione del programma *Una notte a Pompei*, prodotto da Rai Uno e andato in onda il giorno 22 settembre 2018.

A: I colori sono importanti per la vita di tutti noi?



V: [...] Io credo che sia stato un grande personaggio, che è Ippocrate, uno dei primi ad aver veramente studiato il comportamento del corpo umano rispetto a certe tonalità. Quando guardiamo un'immagine della natura o guardiamo una qualsiasi immagine delle arti visive, una pittura, un progetto cinematografico, televisivo ecc., non la guardiamo soltanto con gli occhi ma la percepiamo anche sul nostro corpo, perché? Perché modifica il nostro comportamento e quindi le nostre emozioni. Ecco cosa provo io davanti a questo rosso⁶⁶.

A: Ma questo significa anche che noi viviamo in un mondo senza colori se pensiamo alle pareti di casa nostra che sono solitamente bianche. Cosa ci perdiamo vedendo queste pareti romane così ricche di colori?

V: Perdiamo innanzitutto una serie di emozioni ma in realtà capiamo quanto è cambiato il mondo. Nell'antichità, particolarmente in Grecia e nell'antica Roma, c'era la possibilità di avere i colori ovunque, c'era Fidia che aveva dipinto tutto il Partenone. Tutte le statue non erano bianche come noi le abbiamo conosciute secoli dopo, erano dipinte non solo per proteggerle dal sole ma per dare un carattere ad ogni singola divinità. In realtà il colore va conosciuto e noi abbiamo

⁶⁶ La conversazione aveva luogo all'interno di una sala interamente affrescata di una delle più famose ville suburbane di Pompei, nota come la Villa dei Misteri.



perso questa conoscenza. Casualmente la modernità ci ha portato a conoscere delle cose e ci portato a perderne altre. Se non si conoscono le cose se ne ha paura. Non è possibile che una paura ti mostri che c'è un nemico, che è una cosa che tu non conosci, l'essere umano non può aver paura dell'essenza fondamentale della vita che è la luce.

A: Ma, volendo fare anche un po' l'avvocato del diavolo, non sarebbe un po' esagerato vivere nelle nostre case oggi con così tanti colori?

V: Torno a ripetere che è una questione di conoscenza, quindi di usare i colori in certi momenti adatti. Molti anni fa ho conosciuto in America un personaggio straordinario, un grande studioso, si chiamava Faber Birren. Lui studiava esattamente questo, quanto il nostro corpo vibra in una certa condizione di fronte ad un certo colore. Il governo americano lo chiamava per chiedere suggerimenti su come tinteggiare le pareti degli uffici pubblici, un ospedale, uno studio, addirittura l'interno dei sommergibili. Perché questo? Perché c'è questa sensazione di conoscenza di come noi ci comportiamo di fronte ai colori e viceversa. Perché io sono venuto qui vestito di nero e grigio? Il nero ha la potenzialità di assorbire le emozioni e quindi i colori, il grigio è una stasi per un nuovo stimolo di vita che è quello che sto cercando io nel rivedere queste immagini che avevo già visto 25 anni fa. La cosa fondamentale è la conoscenza.



A: Bisogna dire che naturalmente un po' tutti riconosciamo che il nostro mondo sia un po' privo di colori, nel modo in cui ci vestiamo rispetto a queste epoche ma anche rispetto a qualche secolo fa, il Rinascimento, il barocco ecc. nel senso che è un mondo che ha un po' perso i suoi colori e naturalmente ogni colore ha un suo significato nelle varie culture. Tuttavia, ci sono delle tonalità che continuano ad avere la stessa funzione, quella di regalare un'emozione. Qui ne abbiamo due in particolare che sono il rosso, il famoso rosso pompeiano, e il giallo. Cosa riescono a darci?

V: Nella scoperta di Isaac Newton, mostrava che questa grande luce bianca aveva sette colori visibili all'occhio: rosso, arancio, giallo, verde, azzurro, indaco e violetto. I primi tre sono quelli fondamentali della vita perché sono colori solari, mentre gli altri colori dello spettro cromatico sono chiamati colori lunari. È indubbio che l'uno e l'altro possono nascere in certi luoghi. Io non credo che Caravaggio avrebbe potuto avere l'intuizione di quella cosa meravigliosa, rivoluzionaria, di quel raggio di luce al tramonto arancio che entra dentro la stanza nel dipinto la Vocazione di San Matteo. Forse, se non fosse venuto a Roma e non avesse avuto la sensazione del vivere sotto il sole di Roma, non avrebbe avuto quel tipo di sensazione a Milano. Leonardo da Vinci, il nostro meraviglioso genio, diceva "il matrimonio tra luce e ombra crea dei figli che si chiamano colori".





Alcune aule di cartamodello e cucito dell'Istituto di Moda Mara Scalon di Torino. Foto scattate dall'autore.



In alto uno degli spazi dedicati agli studenti di figurino, in basso altre aule di cartamodello e cucito dell'Istituto di Moda Mara Scalon di Torino. Foto scattate dall'autore.





Quartiere di Balat, Istanbul, Turchia. Fonte: <https://istanbulclues.com/istanbul-fener-balat-walking-tour/>



Quartiere di Balat, Istanbul, Turchia.

Fonti: <https://istanbulclues.com/istanbul-fener-balat-walking-tour>; <http://centmagazine.co.uk/vivid-dull-bricks-to-pop-art/>; <http://beautifulpicsworld.blogspot.com/2013/09/balat-istanbul-turkey.html>; <http://bayaiyi.com/balat-rehberi/>



CONCLUSIONI

L'analisi sociologica condotta nel primo capitolo ha consentito di analizzare la poliedricità del contesto socio-culturale attuale, mettendone in luce gli aspetti fondamentali e contraddittori. Architettura e moda si inseriscono come protagonisti sensibili al fattore sociale, due ambiti disciplinari che nel tempo hanno dimostrato di saper ascoltare i desideri e le necessità delle persone, che si sono concretizzati nella creazione di spazi e di stili. Anche in tempi difficili hanno saputo essere dei fari di speranza, pionieri di ottimismo e tenacia, costruttori di nuove società e nuove città, di nuovi mondi. Perché il mondo non è finito con gli orrori della guerra ma è ripartito, con più cicatrici di prima certo, ma è riuscito a risorgere dalle proprie ceneri aprendo le porte ad un mondo di mille possibilità, dove uomini e donne giocano alla pari (o quasi). Non è ancora un mondo perfetto, ma indubbiamente sono stati fatti molti progressi e oggi ci si trova a dover affrontare nuove sfide, a dover risolvere nuovi problemi, soprattutto nelle nostre moderne e cosmopolite città, dove la ricerca d'identità sembra essere una questione ancora aperta. La globalizzazione è sicuramente un fattore di difficile gestione, come dimostrano numerosi contesti urbani di periferia e l'incessante richiesta di spazi di relazione, ma un aiuto può arrivare dalla forza creativa della moda e dalle cosiddette *soft sciences*. I *flagship stores* sono l'emblema della fruttuosa collaborazione tra moda e architettura, quegli ambiti in cui si esplica l'attenzione per il dettaglio e la volontà di donare emozioni. È proprio qui che, a mio avviso, si può comprendere l'importanza della conoscenza dei meccanismi percettivi, delle proprietà del colore, delle forme

e dello spazio, poichè tutto entra a far parte di un complesso linguaggio che coinvolge tutti quanti e, come tale, ha il potere di creare unione o discordia, uguaglianza o disuguaglianza. Auspicare ad una *flag architecture* significa pertanto porsi l'obiettivo di creare una nuova architettura che sappia promuovere il benessere di tutte le persone, che sappia creare spazi di inclusione e non di esclusione, che sappia ridare un significato al vuoto e al colore, che sappia dare luce alla vita di tutti i giorni.



PROTAGONISTI

LINEAMENTI BIOGRAFICI

ROBERTO CAPUCCI (Roma, 2 dicembre 1930), stilista italiano.

Fin dalla gioventù ha dimostrato una spiccata predisposizione per il mondo dell'arte. Ha frequentato il Liceo Artistico e poi l'Accademia di Belle Arti di Roma. Nel 1950 apre il suo primo atelier di moda in via Sistina e l'anno successivo presenta per la prima volta cinque creazioni nel parco della villa del marchese Giovanni Battista Giorgini a Firenze, in occasione della prima presentazione di moda italiana, suscitando l'ammirazione generale per la sua creatività e originalità. All'età di soli 26 anni figura già tra i maggiori stilisti italiani, particolarmente apprezzato da Christian Dior che lo definì *il miglior creatore della moda italiana*. Ben presto diventa un artista di fama internazionale e nel 1962 apre un atelier a Parigi, in rue de Cambon n.4, per poi rientrare definitivamente in Italia sei anni più tardi. Nel 1980 si dimette dalla Camera Nazionale della Moda spinto dal desiderio di creare abiti che fossero solo espressione della propria creatività, senza dover obbedire a calendari e scadenze. Da questo momento le sue creazioni, considerate vere e proprie sculture di tessuto, abbandonano il mondo delle passerelle e vengono a far parte perlopiù delle esposizioni museali. Tuttavia, Roberto Capucci è diventato anche famoso per aver vestito celebrità del mondo dello spettacolo e donne dell'alta società italiana e non solo. Tra le più famose Rita Levi-Montalcini che, in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Medicina nel 1986, sfoggiò un abito da sera con una breve coda in velluto verde scuro, bordeaux e viola. E ancora, Silvana Mangano che nel 1968 indossò le sue creazioni nel film *Teorema* di Pier Paolo Pasolini ed Esther Williams, che nel 1956 indossò il famoso abito *Nove gonne* in taffetà rosso.

FRANCO LA CECLA (Palermo, 1956), antropologo italiano.

Ha insegnato antropologia culturale presso l'Università di Bologna dove attualmente lavora al Laboratorio di ricerca sulle città. È stato inoltre docente all'Istituto di Studi Superiori (DAMS), alla facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo, allo IUAV di Venezia, presso l'Università della California a Berkeley, l'Università di Verona (facoltà di Scienze dell'Educazione), all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, alla Universidad Politecnica de Barcelona (UPC), all'Università Vita-Salute San Raffaele di Cesano Maderno e alla Scuola Politecnica federale di Losanna (EPFL). È attualmente consulente del RPBW (Renzo Piano Building Workshop) e ha svolto un'attività di consulenza anche per la Barcelona Regional per l'impatto del progetto della Torre La Sagrera sul tessuto sociale della città.

Nell'ambito delle sue ricerche ha più volte affrontato il tema dell'organizzazione dello spazio contemporaneo, prestando particolare attenzione agli ambiti urbani tra localismo e globalizzazione. Nel 2005 ha fondato a Londra un'agenzia per la valutazione dell'impatto sociale di opere architettoniche e urbanistiche chiamata ASIA (Architecture Social Impact Assessment). Si occupa anche di ricerca legata ai fenomeni migratori italiani e dell'impatto delle moderne tecnologie nella quotidianità delle persone.

CHARLES FREDERICK WORTH (Bourne, 13 ottobre 1825 - 10 marzo 1895), stilista britannico.

Nacque in una cittadina del Lincolnshire, in una famiglia appartenente alla media borghesia. Nel

1838 iniziò a lavorare come commesso presso un grande magazzino di tessuti e guarnizioni di Londra e nel 1845, all'età di vent'anni, decise di partire per Parigi con i pochi soldi che possedeva. Qui trovò impiego presso il negozio di tessuti Gagelin dove incontrò Marie Vernet, che sarebbe poi diventata sua moglie. Nel 1850 divenne responsabile del reparto sartoria e tre anni più tardi entrò in società con il proprietario del negozio e un altro collega. A causa di dissensi interni la società si sciolse nel 1858 e Worth aprì il suo primo atelier in Rue de la Paix n.7, assumendo una ventina di impiegati. Fu tra i primi ad intuire il successo della crinolina e il primo in assoluto a decidere di far sfilare le proprie creazioni in anticipo rispetto alla stagione inventando la professione dell'indossatrice, di apporre agli indumenti un'etichetta recante il proprio nome e distribuire i cartamodelli delle proprie creazioni sul mercato. Il suo debutto in società avvenne quando la principessa di Metternich sfoggiò un suo abito in occasione di un ballo alle Tuileries, suscitando l'ammirazione della consorte di Napoleone III. Nel 1864 divenne fornitore ufficiale e sarto di corte, nonostante la borghesia continuasse a rappresentare la sua clientela principale. A lui si deve il cambiamento della silhouette femminile negli ultimi decenni dell'Ottocento, che ha visto l'abbandono dell'ampia sottogonna romantica a favore di una figura più slanciata e verticalizzante. La dinastia si estinse nel 1953 quando Maurice Worth consentì l'assimilazione della Maison alla casa Paquin.

COCO CHANEL, pseudonimo di Gabrielle Bonheur Chanel (Saumur, 19 agosto 1883 – Parigi, 10 gennaio 1971), stilista francese passata alla storia per la aver rivoluzionato il concetto

di femminilità, imponendosi come uno dei massimi protagonisti della moda e della cultura popolare del XX secolo.

Di umili origini, ebbe un inizio alla vita molto difficile. Figlia di un venditore ambulante, venne affidata con le sorelle alle suore della congregazione del Sacro Cuore, presso l'orfanotrofio di Aubazine. Indottrinata fin dalla fanciullezza all'arte del cucito, la svolta nella sua vita coincise con l'incontro di Étienne de Balsan, suo primo amore e finanziatore. La carriera di Coco Chanel ebbe inizio intorno al 1909 con la realizzazione di cappelli. Fu però Boy Capel, considerato l'amore della sua vita, a credere fortemente nelle sue capacità e a finanziarle l'apertura della sua prima boutique al n.21 di Rue de Cambon a Parigi. Gli anni Venti furono gli anni del successo, lanciò la moda del taglio corto alla garçonne e del tubino nero, andando così a ridefinire il concetto di femminilità, libero da corsetti e crinoline, arricchito da una nuova consapevolezza e senso di indipendenza.

GIORGIO ARMANI (Piacenza, 11 luglio 1934), stilista e imprenditore italiano.

Di origini italo-armene, è uno dei più importanti e famosi stilisti a livello mondiale. Ha esordito lavorando presso la Rinascente di Milano fino al 1965, anno in cui venne assunto da Nino Cerruti per ridisegnare lo stile del marchio Hitman, che proponeva i capi del Lanificio dei fratelli Cerruti. Il suo nome compare per la prima volta nel mondo della moda nel 1974 associato al marchio Sicons, produttore di capi di abbigliamento in pelle. L'anno successivo crea il proprio marchio personale, presenta la sua prima collezione e fonda la propria azienda insieme al com-

pagno Sergio Galeotti. È annoverato tra le personalità più rivoluzionarie del mondo della moda, famoso per lo stile dalle linee nitide e pulite, i colori freddi e soprattutto per aver ideato il *tailleur* di taglio maschile pensato per le donne sulla base della decostruzione della giacca da uomo. Fonte di grande ispirazione è per lui il mondo orientale e la cultura araba.

MOVIMENTO MODERNO. È stato uno dei più importanti movimenti della storia dell'architettura collocato nel periodo compreso tra i due conflitti mondiali. Le caratteristiche salienti riguardano il rinnovamento del pensare e del fare architettura, dalla progettazione architettonica, all'urbanistica, al design, basandosi sui criteri di funzionalità ed essenzialità, stabilendo così nuovi canoni estetici. Tra i principali esponenti figurano personalità come Le Corbusier, Ludwig Mies van De Rohe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Giovanni Michelucci, Piero Portaluppi, Gio Ponti, Gualtiero Galmanini. Appartengono a questo movimento il De Stijl olandese, il Bauhaus, il Costruttivismo, il Razionalismo italiano. Nel 1936 venne coniata negli USA l'espressione *International Style*, con la quale spesso ci si riferisce all'intero movimento.

POSTMODERNISMO. Definisce l'insieme di esperienze architettoniche di reazione all'International Style che iniziato a manifestarsi intorno agli anni Cinquanta del XX secolo, costituendosi come movimento vero e proprio solo a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Le caratteristiche peculiari riguardano il ritorno all'ornamento e la predilezione per il citazionismo. Si fa risalire l'origine del movimento nei paesi anglosassoni e in particolar modo nell'Ame-

rica settentrionale, dove artisti e architetti iniziarono a scagliarsi contro la rigidità del movimento moderno. Sono considerati architetti postmoderni Charles Jencks, Robert Venturi, Charles Willard Moore, Michael Graves, Ricardo Bofill e Paolo Portoghesi.

DECOSTRUTTIVISMO. È un movimento architettonico sorto alla fine degli anni Ottanta, nello specifico in concomitanza con la mostra organizzata a New York nel 1988 da Philip Johnson, nella quale vennero esposti i progetti di architetti come Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Bernard Tschumi e fu in questa circostanza che comparve per la prima volta il termine *decostruttivismo*. Questo termine designa infatti un modo di fare architettura che non si avvale né della geometria euclidea né dell'ornamento e per questo il decostruttivismo viene visto come un movimento di reazione sia al Movimento Moderno che al Postmodernismo. Queste architetture sono connotate dall'assenza di qualsivoglia canone estetico di tipo tradizionale. Sono i volumi con la loro geometria instabile e disarticolata ad essere i veri protagonisti, stabilendo un nuovo modo di plasmare lo spazio architettonico ora caratterizzato dalla convivenza di ordine e disordine, suscitando un senso di caos e instabilità.

GEORG SIMMEL (Berlino, 1 marzo 1858 - Strasburgo, 26 settembre 1918), filosofo e sociologo tedesco.

Nasce a Berlino da una famiglia ebraica convertitasi al Cristianesimo, consegue la laurea presso l'università della città nel 1881 e quattro anni più tardi ottiene la sua prima cattedra mentre nel

1914 diventa professore ordinario all'università di Strasburgo. Durante gli anni di insegnamento porta avanti la sua attività di ricerca in ambito sociologico e scrive diverse opere. È considerato uno dei fondatori della sociologia insieme ad Émile Durkheim e Max Weber ed è ricordato per essere stato il primo ad interessarsi allo studio sociologico dei fenomeni legati all'ambiente metropolitano. Oggetto delle sue ricerche è lo studio delle forme di interazione sociali con particolare riferimento agli effetti che la modernizzazione ha avuto sulle persone. È stato tra i primi ad intuire la condizione di solitudine del cittadino moderno, la frammentarietà sociale perpetrata dalla divisione del lavoro e vede nel denaro il legame principale tra le persone.

SIEGFRIED KRACAUER (Francoforte sul Meno, 8 febbraio 1889 - New York, 26 novembre 1966), saggista e filosofo tedesco naturalizzato statunitense.

Nato in una famiglia ebraica, ha studiato architettura e dal 1921 ha lavorato come critico cinematografico per la Frankfurter Zeitung, dove conobbe Walter Benjamin e Ernst Bloch. Grazie all'amicizia con Theodor W. Adorno entrò in contatto con la Scuola di Francoforte ma con l'ascesa del nazismo fu costretto ad emigrare a Parigi nel 1933 e poi negli Stati Uniti nel 1941. Negli ultimi anni della sua vita lavorò come sociologo presso la Columbia University.

WALTER BENJAMIN (Berlino, 15 luglio 1892 - Portbou, 26 settembre 1940) è stato un filosofo, scrittore, critico letterario e traduttore tedesco.

Nel corso della sua vita ha coltivato molteplici interessi, occupandosi di epistemologia, estetica,

sociologia, misticismo ebraico e materialismo storico.

ZYGMUNT BAUMAN (Poznań, 19 novembre 1925 - Leeds, 9 gennaio 2017), sociologo, filosofo e accademico polacco di origini ebraiche.

È famoso per gli studi sociologici incentrati sulla modernità e la post-modernità, analizzandone anche le implicazioni di natura etica.

RAY OLDENBURG (1932), sociologo americano specializzato nello studio degli ambiti urbani.

Famoso per le opere *Celebrating The Third Place* e *The Great Good Place*, nei quali parla dell'importanza di avere all'interno della città degli spazi di relazione informali per la promozione di rapporti umani fondati sul rispetto, l'accoglienza e l'integrazione.

MARC AUGÉ (Poitiers, 2 settembre 1935), antropologo, etnologo, scrittore e filosofo francese.

È noto per aver introdotto il neologismo *nonluogo* per indicare tutti quegli ambiti che hanno la caratteristica di non possedere un'identità ben definita in quanto privi di storia e totalmente estranei alla promozione delle relazioni sociali, come ad esempio i centri commerciali o gli aeroporti.

CHARLES JENCKS (Baltimora, 21 giugno 1939), architetto paesaggista statunitense.

Ha studiato letteratura britannica presso l'università di Harvard, nel 1965 ha conseguito la laurea magistrale in architettura presso la Graduate School of Design e ha poi ottenuto un dottorato di ricerca in storia dell'architettura presso lo University College di Londra. È noto come uno dei principali teorici dell'architettura postmoderna.

FEDERICO BONI. Insegna Sociologia della comunicazione all'Università degli Studi di Milano. È stato visiting fellow presso la Griffith University e guest lecturer presso la University of Southern Queensland, Australia.

LEONARDO CHIESI, sociologo italiano.

Si è laureato in Scienze Sociali presso la Scuola di Scienze Politiche "Cesare Alfieri" dell'Università di Firenze. Ha conseguito un dottorato in Metodologia delle scienze sociali presso l'Università "La Sapienza" di Roma. È attualmente professore associato di sociologia presso la Scuola di architettura dell'Università di Firenze ed è docente del corso Social Factors in Design and Architecture presso la University of California at Berkeley. È direttore del Laboratorio sociologico(LabSo) che si occupa di scienze sociali e ricerca sociologica applicate alla progettazione architettonica, urbanistica e del paesaggio.

GESTALTPSYCHOLOGIE (o psicologia della forma), corrente psicologica sviluppatasi nei primi decenni del Novecento in Germania e incentrata sulle tematiche della percezione e

dell'esperienza. Sono considerati fondatori della Gestalt Max Wertheimer e i suoi allievi Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, i quali per primi hanno dato un fondamento scientifico a questa corrente di ricerca. La novità portata dalle teorie della psicologia della forma è rappresentata dalla credenza per la quale il comportamento umano dipenda strettamente dal modo in cui viene percepita la realtà. In virtù di tale assunto gli esponenti della Gestalt si sono soffermati sull'analisi dei meccanismi percettivi, della memoria e dell'apprendimento, incentivando anche ricerche inerenti la psicologia sociale.

MASSIMO HACHEN (Milano, 1952), architetto e designer italo-svizzero.

Ha frequentato la facoltà di Architettura del Politecnico di Milano dove conseguì la laurea nel 1977 e, in contemporanea, ha frequentato la Scuola Politecnica di Design dove ebbe come maestri Nino di Salvatore e Bruno Munari. Grazie a queste due personalità, che continuarono a seguirlo nel suo percorso professionale ed artistico, imparò il valore della semplicità e del rigore formale. Nel 1992 affianca Nino di Salvatore nell'insegnamento di *Scienza della visione*, un corso sperimentale focalizzato sui meccanismi della percezione visiva e basato sugli insegnamenti della Gestaltpsychologie, che continua tuttora ad insegnare presso la Scuola Politecnica di Design di Milano. Dal 1980 lavora anche come architetto e designer presso il proprio studio di Milano.

RUDOLF ARNHEIM (Berlino, 15 luglio 1904 - Ann Arbor, 9 giugno 2007), scrittore, storico dell'arte e psicologo tedesco.

Si è formato presso la scuola della Psicologia della Gestalt e iniziò la propria carriera applicandone i principi al mondo del cinema. A causa delle sue origini ebraiche, nel 1933 trovò rifugio dai nazisti a Roma, dove lavorò per l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa e diede lezioni al Centro Sperimentale di Cinematografia. Nel 1938, in seguito all'approvazione delle leggi razziali fasciste, fu costretto a lasciare anche l'Italia rifugiandosi dapprima a Londra e poi a New York. Qui ritrovò il suo maestro Wertheimer e gli altri ebrei intellettuali fuggiti dalla Germania, lavorò per le fondazioni Rockefeller e Guggenheim e come ricercatore per l'Office of Radio Research della Columbia University. Divenne in seguito professore di psicologia dell'arte presso il Sarah Lawrence College, alla School for Social Research e alla Columbia University. Nel 1954 pubblicò il suo libro più famoso, *Arte e percezione visiva*. Nel 1968 lasciò New York per trasferirsi all'Università di Harvard e dal 1974 al 1984 insegnò psicologia dell'arte presso l'Università del Michigan.

BRUNO MUNARI (Milano, 24 ottobre 1907 - Milano, 29 settembre 1998), artista, designer e scrittore italiano.

È stato uno dei principali protagonisti del XX secolo nell'ambito dell'arte, del design, della grafica, della scrittura e della poesia, fornendo un importante contributo anche alla didattica. È famoso per la sua poliedrica attività di ricerca sui temi del movimento e della luce votati allo sviluppo della creatività e della fantasia dei bambini attraverso le attività ludiche.

MERLEAU-PONTY (Rochefort-sur-Mer, 14 marzo 1908 - Parigi, 3 maggio 1961), filosofo francese.

È stato uno dei maggiori esponenti della fenomenologia francese del Novecento. Nell'ambito della sua formazione hanno avuto un ruolo importante il pensiero di Edmund Husserl, Max Scheler e Jean-Paul Sartre. Viene comunemente considerato un pensatore esistenzialista.

BRUNO ZEVI (Roma, 22 gennaio 1918 - Roma, 9 gennaio 2000), architetto, urbanista, politico, accademico, storico e critico dell'architettura italiano.

Nasce in un'agiata famiglia italiana di religione ebraica. Nel 1938 è costretto a lasciare l'Italia a causa delle leggi razziali, trovando rifugio dapprima a Londra e poi negli Stati Uniti. Qui si laurea in architettura presso la Graduate School of Design della Harvard University, che all'epoca aveva come rettore Walter Gropius. Nel 1944 torna in Italia e fonda l'Apao, l'Associazione per l'architettura organica, e la rivista *Metron*. Nel 1948 inizia la sua carriera accademica insegnando prima all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e poi presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma *La Sapienza*. I rapporti con Giulio Carlo Argan, Carlo Ludovico Ragghianti e Cesare Brandi sono stati per lui di fondamentale importanza e uno stimolo per il superamento del divario tra storia dell'arte e storia dell'architettura. È stato uno dei fondatori dell'Istituto Nazionale di Architettura di cui è stato collaboratore e vicepresidente, oltre a segretario generale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU) e accademico di San Luca. Nel 1979 viene eletto presidente del Comitato Internazionale dei Critici di Architettura (CICA)

ma nello stesso anno lascia tutti gli incarichi accademici a causa della sua delusione nel vedere uno generale stato di degrado culturale all'interno degli ambienti universitari e la mancanza di una riforma per risolvere tale situazione.

STEVEN HOLL (Bremerton, 9 dicembre 1947), architetto statunitense.

Si è laureato all'Università di Washington nel 1971, ha proseguito gli studi di architettura a Roma e all'Architectural Association School of Architecture di Londra. All'attività di architetto ha sempre affiancato l'insegnamento e l'indagine scientifica con particolare attenzione alle tematiche legate alla percezione dell'architettura.

FERNANDO ESPUELAS, architetto e studioso spagnolo.

Si è laureato in Architettura nel 1978. Alla carriera professionale ha affiancato l'insegnamento presso la Facoltà di Architettura dell'Università Europea di Madrid di cui è stato anche rettore dal 2003 al 2006. È membro del gruppo di ricerca (Inter)sección Filosofía-Arquitectura e editore della rivista di ricerca REIA (Revista europea de Investigación en Arquitectura).

ISAAC NEWTON (Woolsthorpe-by-Colsterworth, 25 dicembre 1642 - Londra, 20 marzo 1727), matematico, fisico, filosofo naturale, astronomo, teologo, storico e alchimista inglese.

Considerato uno dei più grandi scienziati della storia, è noto per l'ingente contributo fornito allo sviluppo della meccanica classica. A lui si deve la scoperta della legge di gravitazione universa-

le, le leggi del moto e lo sviluppo del calcolo differenziale. Fu il primo a dimostrare che la luce bianca è data dalla somma di tutti gli altri colori intesi in termini di frequenza. Avanzò l'ipotesi corpuscolare della luce e diede un grande contributo allo sviluppo della teoria eliocentrica.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (Francoforte sul Meno, 28 agosto 1749 - Weimar, 22 marzo 1832), scrittore, poeta e drammaturgo tedesco.

Possedeva innumerevoli interessi come la poesia, la drammaturgia, la letteratura, la teologia, la filosofia, la pittura, la musica e le scienze naturali (botanica, zoologia, minarologia, meteorologia, ottica). Arte e scienza sono per Goethe due discipline strettamente legate fra loro poiché entrambe si pongono l'obiettivo di spiegare in una forma comprensibile quelle leggi fondamentali che si palesano solo all'attenta osservazione di chi ha una particolare sensibilità e intuizione, doti comuni all'artista e allo scienziato.

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER (Londra, 23 aprile 1775 - Chelsea, 19 dicembre 1851), pittore e incisore inglese.

È considerato uno dei più grandi paesaggisti di ogni tempo, famoso per le sue opere ad olio e gli acquerelli. È ritenuto uno dei precursori dell'Impressionismo e colui che ha saputo elevare la pittura paesaggistica allo stesso livello d'importanza di quella storica.

MICHEL EUGÈNE CHEVREUL (Angers, 31 agosto 1786 - Parigi, 9 aprile 1889), chi-

mico francese.

Famoso per gli studi compiuti sugli acidi grassi e sulle loro applicazioni in ambito artistico e scientifico. Dedicò parte della sua attività di ricerca allo studio processi chimici sottesi alla tintura dei tessuti, occupandosi anche di questioni legate alla luce e agli aspetti cromatici, sviluppando precisi criteri di costruzione dei diagrammi cromatici e una nomenclatura tuttora utilizzata. È altresì considerato uno dei pionieri della gerontologia e l'inventore della margarina.

JOHN RUSKIN (Londra, 8 febbraio 1819 - Brantwood, 20 gennaio 1900), scrittore, pittore, poeta e critico d'arte britannico.

Figlio di un mercante di Sherry, furono fondamentali per la sua formazione i numerosi viaggi, la lettura dei classici e l'osservazione della natura e delle opere d'arte e d'architettura. Era sostenitore dell'idea per cui possedere una personalità virtuosa fosse condizione imprescindibile per poter essere un vero artista e che l'imitazione della natura fosse prerogativa per creare la bellezza. Il suo pensiero, molto vicino a quello di Pugin e osteggiante il clima rivoluzionario portato dall'industria, proponeva il periodo medievale come ideale e modello a cui tendere per una riforma sociale. La sua interpretazione dell'arte e dell'architettura, che considerava strettamente legate alla società, ebbe molta influenza sul gusto vittoriano ed edoardiano.

OGDEN NICHOLAS ROOD (Danbury, 3 Febbraio 1831 - Manhattan 12 November 1902), fisico americano noto per il suo contributo alle teorie del colore.

Ha studiato il colore in termini di purezza, luminosità e tinta. I suoi studi insieme a quelli di Ma-

xwell e Chevreul ebbero grande influenza sulla corrente impressionista e le successive tendenze artistiche, suscitando particolare interesse in pittori come Seurat e gli esponenti del Pointillisme. Fu uno dei primi a suggerire che piccoli punti o linee di colori, visti ad una certa distanza, si fondono nell'occhio umano in un unico colore.

JOSEF ALBERS (Bottrop, 19 marzo 1888 - New Haven, 26 marzo 1976), pittore tedesco. Ha studiato pittura a Berlino, Essen e Monaco di Baviera. Nel 1920 entrò al Bauhaus e nel 1925 venne a far parte del corpo docenti fino alla chiusura della scuola. Le sue opere di natura astratta si caratterizzano prevalentemente dall'uso di colori primari, l'instabilità e l'ambiguità delle forme, nell'intento di analizzare i vari effetti e meccanismi percettivi.

JOHANNES ITTEN (Süderen-Linden, 11 novembre 1888 – Zurigo, 25 marzo 1967), pittore, designer e scrittore svizzero.

Faceva parte del corpo docenti del Bauhaus dal 1919 al 1923. Fu allievo di Holzelt e subì l'influenza del cubismo e dello stile di Delaunay, il quale lo spronò a sperimentare l'uso delle forme astratte e dei contrasti cromatici.

VITTORIO STORARO (Roma, 24 giugno 1940), cinematografista italiano vincitore di tre Premi Oscar per *Apocalypse Now*, *Reds* e *L'ultimo imperatore*.

È presidente onorario dell'Accademia della Luce, autore di *Scrivere con la luce* e *Il segno di un*

destino nei quali parla rispettivamente della propria esperienza lavorativa e dei legami tra cinema e pittura.

BIBLIOGRAFIA

PERCEZIONE VISIVA

Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Firenze, Milano, 2014

Osvaldo da Pos, Elena Zambianchi, *Illusioni ed effetti visivi. Una raccolta*, Guerini Studio, Milano, 1996

Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1978

Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1948

SPAZIO E PERCEZIONE

Massimo Malagugini, *Spazio e percezione. Appunti di progetto*, Alinea editrice, Firenze, 2007

Massimo Hachen, *Scienza della visione. Spazio e Gestalt, design e comunicazione*, Apogeo, Milano, 2007

Fernando Espuelas, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2004

Steven Holl, *Parallax. Architettura e percezione*, Postmedia books, Milano, 2000

Bruno Munari, *Design e comunicazione visiva*, Laterza, Bari, 1989

IL COLORE

Lia Luzzatto, *Qing: verde o blu?*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della quattordicesima Conferenza del Colore, Firenze, 11-12 settembre 2018

Michel Pastoureau, *Blu. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano 2018

Michel Pastoureau, *Nero. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano 2017

Michel Pastoureau, *Rosso. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano 2016

Lia Luzzatto: *Giallo: Huàng*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della dodicesima Conferenza del Colore, Torino, 08-09 settembre 2016

Lia Luzzatto: *Nero di China*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della decima Conferenza del Colore, Genova, 11-12 settembre 2014

Carlo Albarello, *Il concetto di colore nell'insegnamento di Merleau-Ponty e Lacan*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della decima Conferenza del Colore, Genova, 11-12 settembre 2014

Anna Mazzanti, *Bruno Munari e "L'interazione del colore"*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della decima Conferenza del Colore, Genova, 11-12 settembre 2014

Massimo Corradi, *La teoria dei colori di Johann Wolfgang von Goethe*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della decima Conferenza del Colore, Genova, 11-12 settembre

2014

Pietro Zennaro, *Chromoland. Il colore contemporaneo*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della decima Conferenza del Colore, Genova, 11-12 settembre 2014

Mario Carpiceci, Fabio Colonnese, *John Ruskin e la via dei colori*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della decima Conferenza del Colore, Genova, 11-12 settembre 2014

Marialaura Agnello, *Semiotica dei colori*, Carocci editore, Roma, 2013

Pia Davico, *Il ruolo strutturante del colore per la caratterizzazione di ambiti urbani*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della nona Conferenza del Colore, Firenze, 19-20 settembre 2013

Manuela Piscitelli, *Il ruolo del colore nelle decorazioni geometriche islamiche*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della nona Conferenza del Colore, Firenze, 19-20 settembre 2013

Chiara Cannavici, *La percezione della città: luce e colore dal materiale all'immateriale*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della nona Conferenza del Colore, Firenze, 19-20 settembre 2013

Luca J. Senatore, *Il colore spontaneo della città*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della nona Conferenza del Colore, Firenze, 19-20 settembre 2013

Giovanni Maria Bagordo, *Costruire il colore: teorie e didattica da Itten, Kandinsky, Klee al Bau-*

haus, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della nona Conferenza del Colore, Firenze, 19-20 settembre 2013

Cristina Bedoni, *La luce e il colore: percezione, messaggio e significato. Fenomeni della percezione cromatica*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della nona Conferenza del Colore, Firenze, 19-20 settembre 2013

Giovanni Mongiello, *Il colore nell'architettura. Elemento emozionale per la rappresentazione e realizzazione del costruito*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della nona Conferenza del Colore, Firenze, 19-20 settembre 2013

Alessandro Rogora, Barbari Ferrari, *Architettura a colori o in bianco e nero? Riflessioni sull'uso e abuso del colore nell'architettura contemporanea*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della nona Conferenza del Colore, Firenze, 19-20 settembre 2013

Lia Luzzatto, *Rosso Cinabro*, Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari, atti della nona Conferenza del Colore, Firenze, 19-20 settembre 2013

Massimo Gianquitto, *Abitare il colore*, Marna, Lecco, 2007

Joseph Albers, *Interazione del colore*, Il Saggiatore, Milano, 2005

Johannes Itten, *Arte del colore* (edizione ridotta), Il Saggiatore, Milano, 2002

Anna Marotta, *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore*, Celid, Torino, 1999

Maria Armezzani, Adele Cavedon, Osvaldo da Pos, Mariselda Tassarolo, Gianni Tibaldi, Mario

Zanforlin, *Davanti alle opere di Roberto Capucci. Una lettura psicologica*, Imprimatur, Padova, 1999

Frank Mahnke, *Il colore nella progettazione*, UTET, Torino, 1998

Gianluca Frediani, *Policromia architettonica. Regola e illusione*, Gangemi editore, Tarquinia, 1995

Johann Wolfgang Goethe, Renato Troncon (a cura di), *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano, 1993

Wassily Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, Se editore, Milano, 1989

Lia Luzzatto, Renata Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Rusconi libri, Milano, 1988

Daniela Mosso, *Il colore come proposta di metodo coadiuvante nella terapia. Il caso dei reparti oncologici*, tesi di laurea specialistica in Architettura, Politecnico di Torino, a.a. 2013-2014, relatore Prof. Arch. Ph. D. Anna Marotta

Niccolò Pennacino, *La casa come proiezione del sè. Lo spazio abitativo come espressione di weltanschauung e radici culturali*, tesi di laurea specialistica in Architettura, Politecnico di Torino, a.a. 2017-2018, relatore Prof. Arch. Ph. D. Anna Marotta

L'ARCHITETTURA COME FORMA DI COMUNICAZIONE

Virgilio Vercelloni, *Comunicare con l'architettura*, Franco Angelo editore, Milano, 1993

Umberto Eco, *La struttura assente*, Tascabili Bompiani, Milano, 1989

ARCHITETTURA E RICERCA SOCIOLOGICA

Zygmunt Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2017

Paolo Costa, *Valutare l'architettura. Ricerca sociologica e Post-Occupancy Evaluation*, Franco Angeli Editore, Milano, 2014

Nicolò Costa (a cura di), *Smart city. Città, tecnologia, comunicazione*, Logo Fausto Lupetti Editore, Bologna, 2014

Anna Lazzarini, *Il mondo dentro la città. Teorie pratiche della globalizzazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2013

Federico Boni, Fabio Boggi, *Sociologia dell'architettura*, Carocci, Roma, 2011

Leonardo Chiesi, *Il doppio spazio dell'architettura. Ricerca sociologica e progettazione*, Liguori Editore, Napoli, 2010

Giandomenico Amendola (a cura di), *Il progettista riflessivo. Scienze sociali e progettazione*

architettonica, Editori Laterza, Bari, 2009

Zygmunt Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Bari, 2008

Ray Oldenburg, *Celebrating the Third Place. Inspiring stories about the "Great Good Places" at the heart of our communities*, Marlowe & Company, New York, 2001

SITOGRAFIA

<https://www.floornature.it/tobia-scarpa-architetture-e-design-un-itinerario-11165/>

<https://library.weschool.com/lezione/moda-e-societa-contemporanea-19509.html>

<https://www.cameramoda.it/it/associazione/news/914/>

<https://www.archdaily.com/>

<http://www.spaziodabitare.it/blog/2015/12/02/larchitettura-moda-la-moda-architettura>

<https://www.vogue.it/>

<https://www.archilovers.com/>

<https://www.luukmagazine.com/armani-rivela-la-nuova-veste-di-armanichater-house-a-hong-kong/>

<https://lapromenademag.com/2011/11/17/chater-house-nuovo-volto-del-gruppo-armani-a-hong-kong/>

<https://www.stile.it/2015/05/05/re-inventing-shoes-tra-moda-e-architettura-20233-id-101105/>

<http://arte.sky.it/2015/04/whitney-bag-borsa-edizione-limitata-max-mara-renzo-piano-nuovo-whitney-museum/>

<https://www.pasqualetarantinopiscitelli.com/2015/07/28/roberto-capucci-lo-scultore-di-tessuti/>

<http://www.treccani.it/>

https://it.wikipedia.org/wiki/Pagina_principale