POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea Magistrale
in Architettura Costruzione Città
A.a. 2021/2022
Sessione di Laurea Febbraio 2022

Segni, colori e immagini per ricostruire la memoria storica e immateriale dell'ex Manicomio di Collegno

Relatori:

Pia Davico
Valeria Minucciani

Candidati:

Marialucrezia Bevilacqua
Marta Bonfitto

Abstract

L'idea di sviluppare una tesi fondata sulla comunicazione attraverso l'uso di segni, colori e immagini è nata a seguito della frequentazione del Workshop "*Il racconto delle immagini. La grafica per la conoscenza e il progetto*".

Attraverso il corso, infatti, abbiamo appreso l'importanza di tali mezzi comunicativi e di come essi possano esprimere sensazioni ed emozioni differenti, tematiche poi ulteriormente approfondite in questa sede.

Allo studio delle teorie percettive, cromatiche e dei segni grafici si è poi affiancata la scelta di applicare tali concetti ad un contesto emotivamente forte ed impegnativo come quello rappresentato dalla realtà manicomiale. Ecco, quindi, la scelta di lavorare sull'**ex Manicomio di Collegno**, luogo all'epoca di forte impatto sulla città di Torino e provincia.

Dopo molteplici ricerche teoriche e storiche, il tutto si conclude con un progetto allestitivo di una mostra sensoriale, all'interno del Chiostro Maggiore del complesso architettonico, centro della vita manicomiale delle persone che hanno vissuto tale realtà.

Immagini, colori, segni, materiali, texture e suoni concorrono alla realizzazione di un **percorso introspettivo**, mirato a sensibilizzare i visitatori sui principali temi caratterizzanti la vita in manicomio e che, verso la fine della mostra, si comprende essere ancora presenti, anche se in forma differente, nella realtà odierna. Lo scopo, in definitiva, è quello di indurre ad una **riflessione più ampia,** che riguardi le **problematiche sociali** attuali.

Indice

ABSTRACT 3

LA COMUNICAZIONE VISIVA 12

1 LA PERCEZIONE 14

1.1 RIFERIMENTI SINTETICI DELLE TEORIE PERCETTIVE 17

1.1.1 Teoria empiristica (1870) 17
1.1.2 Teoria strutturalista (primi del '900) 18
1.1.3 Teoria della Gestalt (anni '20 del '900) 18
1.1.4 New Look of Percepition (anni '50 e '60 del '900) 19
1.1.5 Teoria ecologista (1966) 20

1.2 LE LEGGI GESTALTICHE 21

1.2.1 Vicinanza o prossimità 21
1.2.2 Somiglianza 22
1.2.3 Completamento o chiusura 22
1.2.4 Destino comune o continuità della forma 23
1.2.5 Pregnanza o buona forma 24
1.2.6 Esperienza 24

1.3 LE COSTANZE PERCETTIVE 26

1.3.1 Costanza della grandezza 26
1.3.2 Costanza della forma 26
1.3.3 Costanza del colore 27
1.3.4 Applicazione pratica 27

1.4 IL RAPPORTO FIGURA-SFONDO 29

1.4.1 Grandezza relativa 29
1.4.2 Chiusura 30
1.4.3 Densità 30
1.4.4 Simmetria 31
1.4.5 Convessità 31
1.4.6 Elementi della parte bassa dell'immagine 32

1.5 LE IMMAGINI AMBIGUE 33

1.5.1 Figura-sfondo 33
1.5.2 Significato 33
1.5.3 Posizione 34
1.5.4 Somma delle parti 35
1.5.5 Mimetismo 35
1.5.6 Completamento 35
1.5.7 Coesistenza di ambiguità 36

1.6 IMMAGINI GESTITE DALLE ILLUSIONI OTTICHE 37

1.6.1 Maurits Cornelis Escher 37
1.6.2 Salvador Dalì 41
1.6.3 René Magritte 42
1.6.4 Franz Müller-Lyer 44
1.6.5 Richard Gregory 45

2 IL COLORE E I SEGNI 46

2.1 LA PERCEZIONE OGGETTIVA DEL COLORE 48

2.1.1 Creazione del colore 48
2.1.2 Funzionamento dell'occhio umano 49

2.2 LA CLASSIFICAZIONE DEI COLORI 52

2.2.1 Colori luce 52
2.2.2 Colori materia 52
2.2.3 Temperatura di colore 53

2.3 LE TECNICHE DI COMBINAZIONE DEI COLORI 54

2.3.1 Sintesi additiva ... 54
2.3.2 Sintesi sottrattiva ... 54
2.3.3 Sintesi sottrattiva acromatica ... 55
2.3.4 Sintesi integrata ... 55

2.4 LE CARATTERISTICHE DEL COLORE ... 56

2.4.1 Tonalità ... 56
2.4.2 Luminosità ... 56
2.4.3 Intensità (pienezza) ... 57
2.4.4 Chiarezza ... 57
2.4.5 Croma ... 57
2.4.6 Saturazione ... 57

2.5 LE ARMONIE CROMATICHE ... 59

2.5.1 Armonia monocromatica ... 59
2.5.2 Armonia di relazione o per analogia ... 59
2.5.3 Armonia a due colori ... 60
2.5.4 Armonia a tre colori o triadi ... 60
2.5.5 Armonia a quattro colori o tetradi ... 60
2.5.6 Armonia a sei colori ... 60

2.6 I CONTRASTI CROMATICI ... 61

2.6.1 Contrasto tra colori puri ... 61
2.6.2 Contrasto di chiaro e scuro ... 61
2.6.3 Contrasto di freddo e caldo ... 61
2.6.4 Contrasto di complementari ... 62
2.6.5 Contrasto di simultaneità ... 62
2.6.6 Contrasto di qualità ... 62
2.6.7 Contrasto di quantità ... 63

2.7 RIFERIMENTI SINTETICI DELLE PRINCIPALI TEORIE DEL COLORE ... 64

2.7.1 Antichi greci ... 64
2.7.2 Pitagora (580 a.C. - 495 a.C.) ... 64
2.7.3 Aristotele (384 a.C. - 322 a.C.) ... 64
2.7.4 Leonardo Da Vinci (1452 - 1519) ... 65
2.7.5 Isaac Newton (1643 - 1727) ... 66
2.7.6 Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) ... 67
2.7.7 James Clerk Maxwell (1831-1879) ... 68
2.7.8 Michel Eugène Chevreul (1786-1889) ... 69
2.7.9 Albert Henry Munsell (1858-1918) ... 70
2.7.10 Jhoannes Itten (1888-1967) ... 71
2.7.11 Wassily Kandinsky (1866-1944) ... 71

2.8 LA PIRAMIDE DELL'ESPERIENZA DEL COLORE ... 74

2.8.1 Reazioni biologiche a uno stimolo cromatico ... 75
2.8.2 L'inconscio collettivo ... 75
2.8.3 Simbologia del conscio – le associazioni di idee ... 76
2.8.4 Influenze culturali e consuetudini ... 76
2.8.5 Tendenze di gusto, moda e stili ... 77
2.8.6 Il rapporto personale con il colore ... 77

2.9 LA PSICOLOGIA DEL COLORE ... 78

2.9.1 Unità e complessità ... 78
2.9.2 Reazione soggettiva agli stimoli ... 80

2.10 LE REAZIONI EMOZIONALI AL COLORE: STUDI SCIENTIFICI ... 82

2.10.1 Effects of Color on Emotions ... 82
2.10.2 Relationship between color and emotion: a study of college students ... 91

2.11 SIMBOLOGIA DEI COLORI ... 95

2.11.1 Rosso ... 95
2.11.2 Giallo ... 95
2.11.3 Blu ... 96
2.11.4 Verde ... 96
2.11.5 Arancione ... 97
2.11.6 Viola e rosa ... 97
2.11.7 Marrone ... 97
2.11.8 Grigio ... 98

2.11.9 Bianco 98
2.11.10 Nero 98

2.12 EFFETTI PSICO-FISICI ED EMOZIONALI DEL COLORE SULLO SPAZIO INTERNO 99

2.12.1 Rosso 99
2.12.2 Rosa 99
2.12.3 Arancione 100
2.12.4 Marrone 100
2.12.5 Giallo 100
2.12.6 Verde 101
2.12.7 Blu 101
2.12.8 Viola- violetto 102
2.12.9 Grigio 102
2.12.10 Bianco 102
2.12.11Nero 102

2.13 PRINCIPALI EFFETTI OTTICI CREATI DAL COLORE NEGLI SPAZI INTERNI DELL'ARCHITETTURA 103

2.13.1 Uso delle texture e degli abbinamenti geometrizzati 108

2.14 I SEGNI E LE FIGURE GEOMETRICHE 113

2.14.1 Punto 113
2.14.2 Linea 114
2.14.3 Superficie 115
2.14.4 Triangolo 116
2.14.5 Quadrato 116
2.14.6 Cerchio 117

2.15 CONCLUSIONI 118

IL CASO STUDIO: L'EX MANICOMIO DI COLLEGNO 120

3 LA CERTOSA DI COLLEGNO: UNA REALTÀ IN EVOLUZIONE 122

3.1 LA NASCITA DEL COMPLESSO 124

3.2 LA CERTOSA 125

3.2.1 Da villa di *delitiae* a monastero di clausura 125
3.2.2 Il progetto dell'ingegnere Maurizio Valperga 126
3.2.3 L'intervento dell'architetto Filippo Juvarra 129
3.2.4 La fine dell'epoca d'oro della Certosa 132

3.3 IL REGIO MANICOMIO 135

3.3.1 Lo "*Spedale dei pazzerelli*" 135
3.3.2 Il necessario trasferimento del regio manicomio 136
3.3.3 Da monastero a ospedale psichiatrico 138
3.3.4 Gli ampliamenti ad opera degli ingegneri Giovanni Battista Ferrante e Luigi Fenoglio 138
3.3.5 Il terzo ampliamento 142

3.4 LA CHIUSURA 145

3.4.1 L'impatto dei conflitti mondiali 145
3.4.2 La riforma degli ospedali psichiatrici 146
3.4.3 Un'altra nuova storia per il complesso 153
3.4.4 Le comunità 154

4 LE VOCI DELLA STORIA: IL MANICOMIO VISSUTO 156

4.1 LA STIGMATIZZAZIONE DELLA FOLLIA 158

4.1.1 Uno strumento contro la devianza 158
4.1.2 La conseguente segregazione 159

4.2 I GIORNALI RACCONTANO LA PSICHIATRIA 160

4.2.1 La cronaca contro la *damnatio memoriae* 160
4.2.2 Gli ospedali definiti lager 163
4.2.3 L'inchiesta degli universitari 165
4.2.4 La punizione "preventiva" 168

4.3 PROCESSO A UNO PSICHIATRA: TESTIMONIANZE 171

4.3.1 Gli 84 scatti in bianco e nero ... 171
4.3.2 Il processo a un sistema ... 174
4.3.3 Pratiche terapeutiche e pratiche sadiche ... 177

4.4 LA VITA NEL MANICOMIO DI COLLEGNO: ESPERIENZE DIRETTE ... 179

4.4.1 Italo Pent, ex infermiere ... 179
4.4.2 Don Leo Paradiso, ex viceparroco ... 182
4.4.3 Ex cappellano dell'ospedale ... 185
4.4.4 Calogero Baglio, bibliotecario e documentarista, racconta di Natale, ex paziente ... 189
4.4.5 Immagini di (non) vita del manicomio ... 192

APPLICAZIONE DELLE TEORIE PER RICOSTRUIRE LA MEMORIA DELL'EX MANICOMIO ... 208

5 FASE ANALITICA ... 210

5.1 L'EX MANICOMIO DI COLLEGNO OGGI ... 214

5.1.1 Il parco pubblico "*dalla Chiesa*" ... 214
5.1.2 L'uso attuale dei fabbricati ... 216
5.1.3 L'abbandono ... 228
5.1.4 Documentazione fotografica comparata: ieri e oggi ... 229

6 FASE PROGETTUALE ... 240

6.1 OBIETTIVI DI PROGETTO ... 241

6.1.1 Tema della memoria ... 241
6.1.2 Una scelta personale ... 242

6.2 INDIVIDUAZIONE AREA DI PROGETTO ... 244

6.2.1 Analisi dei percorsi ... 244
6.2.2 Area di intervento ... 244

6.3 CONCEPT PROGETTUALE ... 248

6.4 SEZIONE 1: "CAMMINO NELLA STORIA" ... 250

6.4.1 L'ingresso alla mostra ... 250
6.4.2 L'*excursus* storico ... 252

6.5 SEZIONE 2: "RACCONTO PER IMMAGINI" ... 258

6.6 SEZIONE 3: "ESPERIENZA IMMERSIVA" ... 288

6.6.1 Allestimento del Chiostro Maggiore ... 289
6.6.2 Segregazione ... 294
6.6.3 Disorientamento ... 300
6.6.4 Sovraffollamento ... 306
6.6.5 Paura ... 312
6.6.6 Silenzio e urla ... 318
6.6.7 Violenza ... 324
6.6.8 Solitudine ... 330
6.6.9 Perdita dell'identità ... 336
6.6.10 Alienazione ... 342

6.7 SEZIONE 4: "UNA RIFLESSIONE PIÙ AMPIA" ... 348

6.7.1 Area 1: la visita nel padiglione ... 348
6.7.2 Area 2: parallelismo tra ieri e oggi ... 356

6.8 SEZIONE 5: "IL PRESENTE È L'AGIRE" ... 368

CONCLUSIONI ... 370

RINGRAZIAMENTI ... 372

CREDITI IMMAGINI ... 374

BIBLIOGRAFIA ... 390

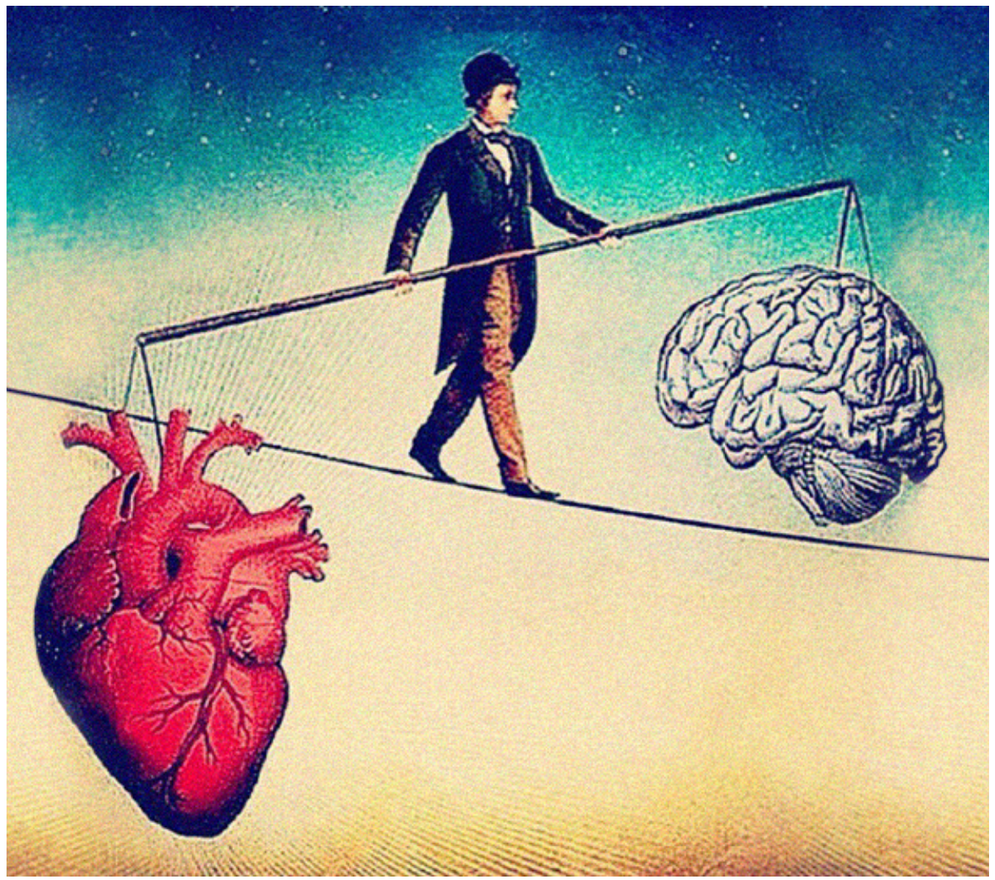
01

la comunicazione visiva

1 LA PERCEZIONE

2 IL COLORE E I SEGNI

1
LA PERCEZIONE



La **percezione** è un concetto molto antico, studiato lungo i secoli da molteplici discipline, come la filosofia e la psicologia generale. Secondo la prima, tale nozione fa riferimento al prendere consapevolezza di qualcosa, mentre nella seconda è intesa come un processo mentale tramite il quale l'essere umano attribuisce un significato agli input sensoriali provenienti dal mondo esterno. La percezione, quindi, è un meccanismo complesso, basato sulla raccolta e l'elaborazione di una grande quantità di informazioni.

Spesso si usa il termine **sensazione** come sinonimo di percezione, benché essi rappresentino due concetti alquanto differenti. La sensazione, infatti, è qualcosa di elementare, non scomponibile in parti più semplici. Deriva da ciò che gli organi di senso presenti nel nostro corpo rilevano e poi traducono in stimoli fisiologici, inviati al cervello sotto forma di impulsi elettrici. La percezione, al contrario, è un processo più elaborato, che ha il compito di attribuire un significato ai dati sensoriali percepiti, di identificarli, di ordinarli e di classificarli.

Il cervello, quindi, comprende il mondo attraverso i cinque sensi: gusto, tatto, olfatto, udito e vista, i quali a loro volta comunicano ad esso una serie di informazioni, quali per esempio sapore, odore, suono, forma, colore. Esso, una volta ottenuti questi dati, li elabora e li collega con altre informazioni, già presenti all'interno degli archivi della memoria. Si parla, quindi, di **processo attivo**, nel quale le sensazioni vengono integrate con idee, ricordi ed emozioni facenti parte della **soggettività** dell'uomo, determinando,

così, una percezione diversa da persona a persona. Quando si osserva un fiore, per esempio, non ci si limita a vederne la forma e il colore, ma vengono subito in mente anche l'odore e i ricordi ad esso collegati.

A questo punto entra in gioco anche un altro processo, l'**attenzione**, che permette di individuare quali stimoli siano di interesse o meno, sulla base dei bisogni personali, della motivazione, delle emozioni e delle conoscenze già in possesso da chi percepisce.

«L'ambiente come noi lo percepiamo è una nostra invenzione.»
Heinz von Foerster[1]

1 Heinz Von Foerster, *La realtà inventata*, Milano: Feltrinelli, 1988

1.1
RIFERIMENTI SINTETICI DELLE TEORIE PERCETTIVE

Con il passare del tempo sono state formulate differenti teorie riguardanti il tema della percezione visiva, con lo scopo di comprendere, in modo approfondito, la natura scientifica di tale fenomeno.

Filosofi e studiosi si divisero in due grandi correnti di pensiero, gli **innatisti**, ovvero coloro che credono che i fenomeni percettivi possano essere spiegati sulla base di schemi interpretativi innati, sviluppatisi all'interno del sistema recettivo e nervoso, e gli **empiristi**, coloro che, invece, associano la percezione all'esperienza passata. Il soggetto, quindi, in base alle sue esperienze impara ad attribuire un significato agli stimoli esterni.

Da questa macro distinzione è possibile, poi, delineare delle ulteriori teorie.

1.1.1
TEORIA EMPIRISTICA (1870)

Per primo, Hermann von Helmholtz ideò la teoria empiristica, che, come quella costruzionista, fonda le proprie fondamenta sul concetto di **esperienza**. Secondo tale teoria, infatti, la percezione della realtà avviene attraverso l'esperienza passata e l'apprendimento, che a sua volta deriva dal contatto con l'esterno. Gli stimoli, o sensazioni elementari, vengono dunque interpretati sulla base delle esperienze passate e, dopo essere stati trasmessi al cervello e rielaborati, costituiscono l'insieme delle conoscenze acquisite. Helmholtz ha compiuto, inoltre, diversi esperimenti sul sistema visivo, con l'obiettivo di spiegare come esso sia basato sulla sintesi degli stimoli che giungono alla retina e la colpiscono in diversi punti. Solo la somma di tali stimoli permette di vedere l'immagine complessiva.

1.1.2
TEORIA STRUTTURALISTA (PRIMI DEL '900)

Fino agli inizi del Novecento si era soliti credere che la percezione fosse spiegabile come la semplice somma di sensazioni elementari, come le linee, i punti e le caratteristiche fisiche dello stimolo. Nella teoria strutturalista, gli elementi contribuiscono, poi, alla creazione di immagini nella nostra mente di ciò che osserviamo, determinando, così, una soggettività. I maggiori esponenti di questa corrente di pensiero sono Wundt, Titchener, Ebbinghaus e Fechner.

1.1.3
TEORIA DELLA GESTALT (ANNI '20 DEL '900)

Sulla scia delle teorie innatiste, nacque negli anni '20 del 1900 la cosiddetta **psicologia della Gestalt**[2], la quale, basandosi su un approccio globalistico alla realtà, rifiuta la visione frammentata proposta da Helmholtz con la teoria empiristica.

Alcuni tra i maggiori esponenti del movimento erano Fritz Perls , Kurt Koffka, Max Wertheimer e Wolfgang Köhler, i quali sostenevano che la nostra mente, in base a determinate leggi innate, seleziona tra le varie sensazioni quelle importanti e le organizza. La percezione, quindi, non è influenzata né dal passato, né dal futuro e né dall'esperienza soggettiva, ma è il risultato di un'organizzazione interna di forze generate dai vari aspetti di un oggetto o di un evento.

Per i gestaltici gli stimoli sono frammenti, ovvero parti, che messe in relazione tra di loro, portano alla percezione dell'oggetto nella sua totalità.

La Teoria della Gestalt prese piede anche in Italia e

2 Gestalt in tedesco significa forma o figura.

i suoi maggiori esponenti furono Fabio Metelli e Gaetano Kanizsa, noto per il fenomeno percettivo conosciuto come Triangolo di Kanizsa, che verrà analizzato nei paragrafi successivi.

«Il tutto è più della somma delle singole parti.»
Aristotele[3]

1.1.4
NEW LOOK OF PERCEPITION (ANNI '50 E '60 DEL '900)

Con la nascita negli anni '60 del 1900 del movimento del New Look of Percepition negli Stati Uniti, venne data una svolta agli studi sulla percezione.

Tra i maggiori esponenti di questa corrente di pensiero è possibile individuare gli americani Bruner, Postman e Mc Ginnies, secondo i quali la percezione è influenzata dai bisogni, dalle emozioni, dalle aspettative e dalle motivazioni della persona. Ciascuno, quindi, diventa personaggio attivo nella costruzione delle proprie esperienze percettive.

Un esempio pratico di tale fenomeno è possibile ritrovarlo all'interno dello studio di Jerome Bruner, secondo cui i bambini poveri sono portati a percepire come più grandi le monete da un dollaro rispetto ad un pezzo di cartone di eguale dimensione.

3 Cfr. Aristotele, *Metafisica*, VIII, 1045 9-10.

1.1.5
TEORIA ECOLOGISTA (1966)

Infine, secondo la teoria ecologista di Gibson, o della percezione diretta, le informazioni, derivanti dagli stimoli esterni, possono essere comprese senza particolari processi di elaborazione. Il soggetto, quindi, non deve rielaborarle, né integrarle con le informazioni già contenute negli archivi di memorie, ma deve semplicemente coglierle. Esse prendono il nome di *affordances*, o disponibilità, e sono contenute già nell'ambiente, pronte per essere percepite dalla persona.

1.2
LE LEGGI GESTALTICHE

Max Wertheimer, uno dei maggiori esponenti della teoria della Gestalt, formulò nel 1923 alcune **leggi della percezione**, basate sul concetto secondo il quale il nostro cervello raggruppa grandi quantità di informazioni seguendo precisi criteri, che se implementati permettono la comprensione dell'informazione quanto più immediata possibile. Le leggi sono le seguenti:

1.2.1
VICINANZA O PROSSIMITÀ

Legge secondo la quale all'interno di un'immagine gli elementi vicini vengono percepiti come un elemento unico, nella loro complessità. Gli elementi facenti parte del campo percettivo, quindi, vengono raggruppati in forme dal nostro cervello, con tanta maggiore coesione quanto minore è la distanza tra loro.

Ad esempio, come accade in Figura 2, una serie di linee orizzontali equidistanti viene percepita come un'unica figura, la quale a sua volta compone il logo dell'azienda informatica statunitense IBM.

Molti artisti, tra cui fotografi, hanno sfruttato questo principio per ingannare il cervello e creare così delle illusioni ottiche. Uno tra questi è Aleksandr Malin, il quale ha creato con la fotografia l'illusione di vedere un uomo giocare con le macchinine, quando nella realtà egli è semplicemente affacciato dalla finestra di un palazzo e molto più in basso di lui sono parcheggiate delle macchine.

I sensi prevalgono sulla ragione, sull'idea di distanza e di prospettiva, che vengono messi momentaneamente da parte.

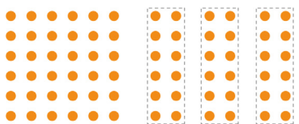


Fig.1 *Schema rappresentativo della legge della vicinanza.*

Fig.2 *Logo dell'azienda IBM.*

Fig.3 *Fotografia di Aleksandr Malin rappresentativa dell'uso della legge della vicinanza.*

1.2.2
SOMIGLIANZA

Tale legge prevede che all'interno di un'immagine gli elementi tra loro simili per forma, colore, dimensione, orientamento, chiarezza o spessore vengano raggruppati e percepiti come un unico elemento.

La legge della somiglianza permette, inoltre, di individuare in modo immediato le anomalie o differenze contenute all'interno di un'illustrazione.

Fig.4 *Schema rappresentativo della legge della somiglianza per colore e per dimensione.*

1.2.3
COMPLETAMENTO O CHIUSURA

Secondo tale principio le linee che formano delle figure chiuse tendono ad essere percepite come unità formali. Questo perché il nostro cervello è naturalmente pre-

Fig.5 *Schema rappresentativo della legge della chiusura.*

disposto ad implementare le informazioni mancanti per completare la rappresentazione.

È possibile applicare questa legge sia alle figure che ai testi. Per quanto riguarda le prime, benché le linee che le compongono siano spezzate riusciamo a percepirne la loro interezza, per quanto riguarda i testi, invece, anche se essi risultano tagliati la comprensione non viene ostacolata.

Un'illusione ottica molto conosciuta che segue tale principio è il **Triangolo di Kanizsa** (Figura 6), nel quale si riescono a vedere due triangoli equilateri bianchi, uno dello stesso colore dello sfondo e l'altro delimitato da linee e tre cerchi di un colore differente dallo sfondo.

La legge del completamento viene utilizzata molto spesso nel campo della grafica, soprattutto per la realizzazione di scritte, immagini pubblicitarie e loghi. Un esempio iconico è il panda del logo del WWF (Figura 7), disegnato da Peter Scott nel 1961, nel quale la figura del panda non è completa, infatti, le aree bianche non sono delimitate da un tratto visibile.

Fig.6 *Triangolo di Kanizsa, illusione ottica descritta per la prima volta dallo psicologo italiano Gaetano Kanizsa.*

Fig.7 *Logo del WWF; utilizza la legge della chiusura per la raffigurazione del panda.*

1.2.4
DESTINO COMUNE O CONTINUITÀ DELLA FORMA

All'interno di un'immagine, gli elementi che hanno un andamento similare, e differente da quello degli altri, vengono percepiti più facilmente come forma unitaria. In Figura 8, infatti, è possibile notare come il nostro cervello tenda a raggruppare le linee verticali in un gruppo in primo piano e quella diagonale in uno in secondo piano.

Un altro esempio può essere quello mostrato in Figura 9, dove il cervello tende a individuare le forme più semplici e preferisce immaginare linee continue che proseguano in una medesima direzione, anziché forme particolari create da segmenti che prendano direzioni diverse. Conseguentemente si percepisce più facilmente l'opzione

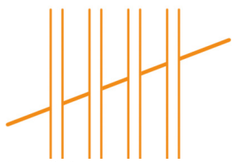


Fig.8 *Schema rappresentativo della legge del destino comune.*

Fig.9 *Schema rappresentativo della legge del destino comune.*

uno (cerchio e quadrato) piuttosto che la due (forme irregolari).

1.2.5
PREGNANZA O BUONA FORMA

Il termine "*pregnanza*" esprime un concetto fondamentale per la psicologia della Gestalt, per questo motivo la legge che la riguarda è la base per tutte le altre. Il cervello cerca sempre di organizzare gli elementi di una raffigurazione nel modo più semplice e coerente possibile, affinché essi acquisiscano un senso. Le forme regolari, quindi, si percepiscono con maggiore immediatezza rispetto a quelle irregolari.

Come si può osservare in Figura 10, lo spazio centrale tra le due forme, che doveva teoricamente risultare vuoto, appare, invece, pieno, in quanto al posto delle due figure concave il cervello percepisce due figure convesse chiuse e sovrapposte. Esse conseguentemente si staccano dallo sfondo e acquistano forza rispetto ad esso. Quindi, quanto più le immagini sono regolari, simmetriche, omogenee, equilibrate, semplici, concise, tanto maggiore è la probabilità che hanno d'imporsi sulla nostra percezione. La legge della pregnanza permette, inoltre, di riconoscere forme familiari e conosciute all'interno di nuvole, oggetti e immagini disordinate, definendo così la tendenza istintiva chiamata *pareidolia*[4].

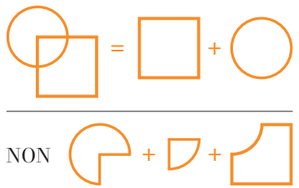


Fig.10 *Schema rappresentativo della legge della pregnanza.*

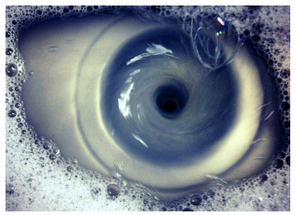


Fig.11 *Esempio di pareidolia. Il cervello è portato a vedere un occhio in questa immagine, dove, in realtà, è semplicemente acqua con schiuma in uno lavandino.*

1.2.6
ESPERIENZA

La percezione, avviene anche in funzione delle esperienze passate vissute dal soggetto, grazie alle quali il cervello tende a creare forme o oggetti già visti dove in realtà ci sono solo semplici linee spezzate o interrotte. Il bagaglio di esperienze di ogni persona, quindi, influenza il modo di vedere il mondo e di interpretare i segni.

Un esempio chiaro di questo concetto può essere spiegato attraverso l'osservazione delle Figure 12 e 13. Nella prima, per chi conosce l'alfabeto latino, è immediato il riconoscimento della lettera E, come è immediato nella figura successiva il rimando al film di Harry Potter. Chi non ha queste esperienze passate, però, percepirà semplicemente tre linee spezzate nel primo caso e due cerchi e un filmine nel secondo.

Fig.12 *Schema rappresentativo della legge dell'esperienza passata.*

Fig.13 *Simboli che richiamano immediatamente nella mente dell'osservatore il film di Harry Potter.*

4 Processo psichico consistente nell'elaborazione fantastica di percezioni reali incomplete, non spiegabile con sentimenti o processi associativi, che porta a immagini illusorie dotate di una nitidezza materiale. (Cfr. Voce *pareidolia*, in Enciclopedia Treccani).

1.3
LE COSTANZE PERCETTIVE

Una delle questioni affrontate dalla Gestalt oltre alle teorie percettive è quella della modalità di percezione delle figure nel piano e degli oggetti nello spazio. Infatti, quando si osserva un oggetto, la sua immagine viene proiettata sulla retina dell'occhio e varia a seconda dell'angolo e della posizione di osservazione, della luminosità del contesto, del colore e del movimento dell'oggetto. Quindi esso, dovrebbe apparire differente in base alle situazioni, ma grazie al fenomeno della **costanza percettiva** ciò non accade.

Grazie al contributo di alcuni psicologi è stato possibile individuare tre differenti tipologie di costanza percettiva.

1.3.1
COSTANZA DELLA GRANDEZZA

Quando un oggetto è posto vicino all'osservatore, esso viene percepito dall'occhio come grande, mentre quando è lontano come piccolo. Malgrado queste modifiche proporzionali l'osservatore, però, è consapevole del fatto che le dimensioni reali dell'oggetto non cambino, ma a cambiare è in realtà la distanza.

1.3.2
COSTANZA DELLA FORMA

Secondo questo principio, gli oggetti, nonostante la loro immagine retinica cambi a seconda dell'angolazione di osservazione, hanno sempre la stessa forma. Per esempio, se si osserva un foglio frontalmente esso apparirà rettangolare, ma se lo si osserva di scorcio diverrà di forma trapezoidale, pur non variando la sua forma originaria. Ciò accade in quanto il sistema visivo umano tiene conto della profondità e della distanza.

1.3.3
COSTANZA DEL COLORE

Il colore di un oggetto viene percepito costante malgrado cambino le condizioni di luminosità dell'ambiente.

1.3.4
APPLICAZIONE PRATICA

Un'applicazione interessante di questi concetti è possibile ritrovarla all'interno della **Stanza di Adelbert Ames**[5], costruita nel 1946 a partire da idee elaborate, nella seconda metà del XIX secolo, da Hermann Helmoltz, studioso di fisiologia della percezione .

Essa è realizzata in modo tale che, guardandoci all'interno attraverso un foro (punto di osservazione), l'immagine che si percepisce è quella di una stanza di dimensioni normali, con all'interno due persone di altezza differente. In realtà, la persona posta sulla destra è molto più vicina all'osservatore di quella di sinistra, il soffitto nella parte destra è più basso di quello di sinistra e la parete di fondo è posta obliquamente. Ciò permette, quindi, di ingannare l'occhio dell'osservatore e percepire in modo differente la realtà.

Nella pagina seguente viene mostrato uno schema esemplificativo della stanza, con le relative posizioni dei soggetti coinvolti.

Fig.14 *Fotografia scattata all'interno della stanza di Ames.*

5 Psicologo e oftalmologo statunitense, famoso per le sue illusioni sperimentali riguardanti la valutazione di misure e distanze.

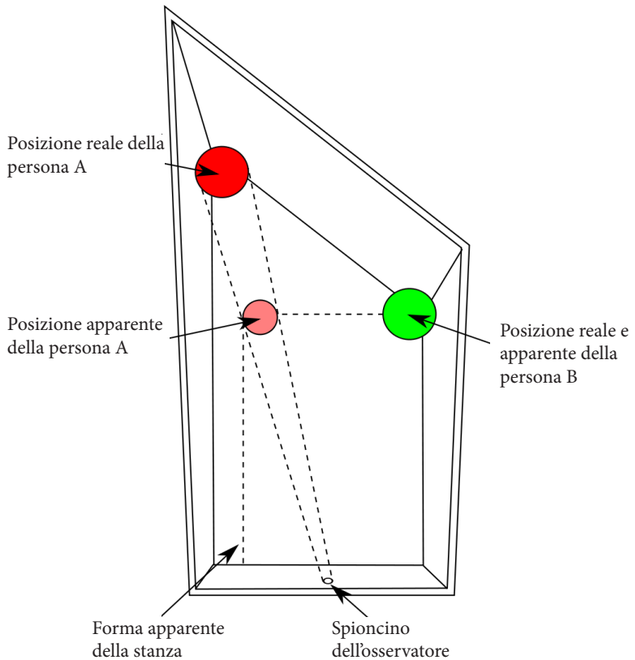


Fig.15 *Planimetria della stanza di Ames a pianta trapezoidale.*

1.4
IL RAPPORTO FIGURA-SFONDO

Quando si osserva un oggetto, assieme ad esso viene percepito anche parte del campo visivo, ovvero quella porzione di spazio esterno visibile osservando un punto. All'interno di tale area è possibile distinguere due fenomeni visivi, le **figure**, poste in primo piano, e lo **sfondo**, con importanza secondaria.

Esistono alcuni principi che permettono di differenziare le prime dal secondo, in modo rapido e preciso.

1.4.1
GRANDEZZA RELATIVA

All'interno del campo visivo, appare come figura l'area con dimensioni più piccole, rispetto all'area di grandi dimensioni, che viene percepita, invece, come sfondo.

Fig.16 *Opera di René Magritte, Golconda. Le silhouette vengono percepite come figure, mentre le case e il cielo come sfondo.*

1.4.2
CHIUSURA

Le forme chiuse e definite vengono percepite come figure, mentre quelle aperte come sfondo.

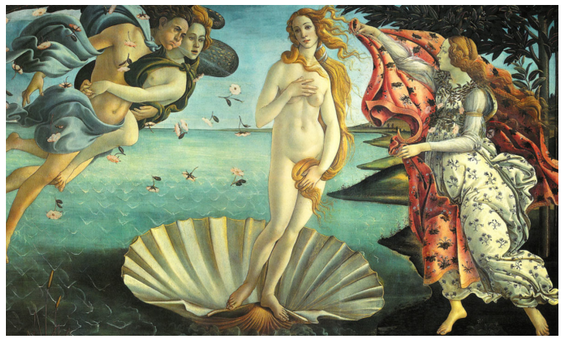


Fig.17 *Opera di Botticelli, La nascita di Venere. I personaggi vengono percepite come figure, mentre il mare e gli alberi come sfondo.*

1.4.3
DENSITÀ

La superficie più densa e dotata di trama viene percepita come figura, mentre la superficie più semplice come sfondo.

Fig.18 *Opera di Gustav Klimt, Il bacio. I due personaggi rappresentano le forme, mentre il colore oro retrostante lo sfondo.*

1.4.4
SIMMETRIA

Le forme simmetriche e semplici rispetto a un asse principale, vengono percepite come figure, mentre quelle asimmetriche e irregolari vengono percepite come sfondo.

Fig.19 *Opera di Piero della Francesca, La città ideale. L'architettura regolare e simmetrica rappresenta la figura, mentre il cielo lo sfondo.*

1.4.5
CONVESSITÀ

Le forme convesse tendono a prevalere sulle forme concave, pertanto le prime vengono lette come figure, mentre le seconde come sfondo.

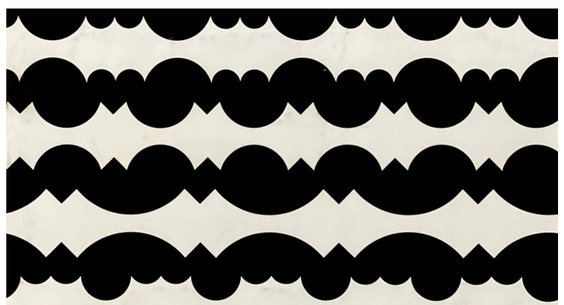


Fig.20 *Schema rappresentativo nel quale si può osservare come le forme convesse (nere) risultino le figure, mentre quelle concave (bianche) come sfondo.*

1.4.6
ELEMENTI DELLA PARTE BASSA DELL'IMMAGINE

La parte inferiore di un'immagine viene letta generalmente come figura, mentre la parte superiore come sfondo. Questa tendenza deriva dal fatto che, inconsciamente, associamo la parte bassa alla terra, e quella alta allo spazio vuoto del cielo.

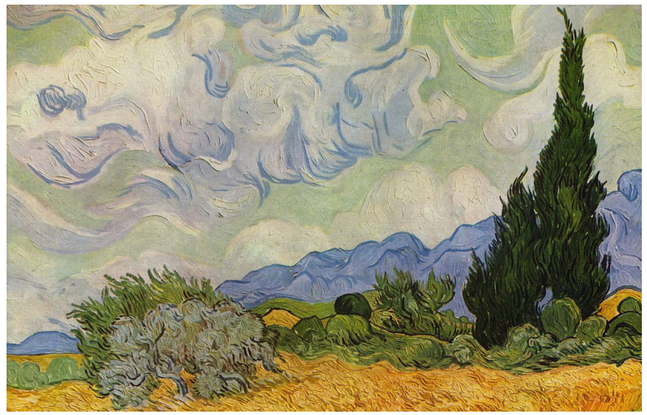


Fig.21 *Opera di Vincent van Gogh, Campo di grano con cipressi. Il paesaggio e gli alberi rappresentano le figure, mentre il cielo e le montagne lo sfondo.*

1.5
LE IMMAGINI AMBIGUE

Gli esponenti della Gestalt, oltre a studiare le teorie e le leggi sopra descritte, si interessano anche al fenomeno delle illusioni ottiche.[6] Sono, infatti, numerose le **ambiguità figurali** che si possono creare: illusioni ottiche naturali, come i miraggi, erronee percezioni delle geometrie, illusioni prospettiche e determinate dal colore. Figura e sfondo non possono essere letti contemporaneamente e con lo stesso grado di attenzione in qualsiasi situazione, in quanto il cervello necessita di selezionare e classificare per grado di importanza i numerosi stimoli che riceve. Numerose immagini ambigue sono nate proprio sulla scia di questo concetto, all'interno delle quali è impossibile distinguere la prima dal secondo, avendo essi lo stesso valore nella composizione.

Esponiamo ora molteplici tipologie di ambiguità.

1.5.1
FIGURA-SFONDO

In tali casi la distinzione dei due elementi non è immediata e si possono presentare due o più modalità interpretative. In Figura 22 è possibile osservare frecce nere su sfondo bianco, oppure frecce bianche su sfondo nero.

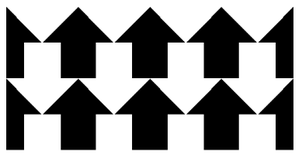


Fig.22 *Schema rappresentativo dell'ambiguità figura sfondo.*

1.5.2
SIGNIFICATO

Alcune immagini, a prima vista, sembrano raffigura-

6 Fenomeno psicologico che determina una scorretta percezione delle forme. (Cfr. Enciclopedia Treccani).

re un oggetto, un animale o una persona, ma osservandole di nuovo, con maggior attenzione, si può incorrere in una metamorfosi di significato e veder apparire una figura completamente differente dall'originale e di tutt'altro significato. Una tra le più famose illusioni ottiche di questa tipologia è *"La moglie e la suocera"*[7] di William Ely Hill, del 1887–1962, raffigurata in Figura 23. Ad un primo sguardo si percepisce il viso di una signora anziana, ma se la si osserva attentamente si può vedere anche quello di una giovane donna.

Fig.23 *Immagine rappresentativa dell'ambiguità di significato.*

1.5.3
POSIZIONE

L'ambiguità di posizione è un tipo di inversione figurale che si verifica quando nella stessa immagine si percepisce un cambiamento di giacitura o una variazione del punto di vista. Alcuni solidi tridimensionali posti in assonometria, ad esempio, riescono di difficile lettura, poiché è complesso capire se sono rivolti verso l'alto o verso il basso.

Esempio classico è il **Cubo di Necker** (Figura 24), presentato per la prima volta nel 1832 dallo studioso svizzero Louis Albert Necker. Si tratta di un disegno composto esclusivamente da linee, le quali sono disposte a formare un cubo in proiezione cavaliera. Gli incroci che si vengono a creare tra linee non evidenziano quale delle due si trovi sopra o sotto, determinando così l'impossibilità di indicare quale faccia sia rivolta verso l'osservatore e quale, invece, sia dietro al cubo. Ciò permette di passare da un'interpretazione all'altra molto velocemente, originando così una percezione multistabile.

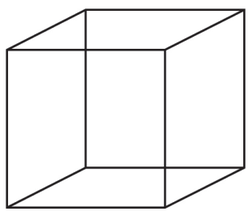


Fig.24 *Cubo di Necker.*

7 Illustrazione pubblicata sulla rivista umoristica americana *Puck* il 6 Novembre 1915, con la didascalia "In quest'immagine ci sono entrambe, trovatele". (Cfr. <https://www.unali.it/2019/05/25/vedi-la-moglie-o-la-suocera/>, *Vedi la moglie o la suocera?*).

1.5.4
SOMMA DELLE PARTI

In questa tipologia di ambiguità figurale bisogna porre grande attenzione nell'individuare la figura complessiva, originata dalla somma di parti più piccole, anche di tutt'altro significato. È questo il caso del famoso dipinto di Giuseppe Arcimboldo, *Autunno* (Figura 25), nel quale il profilo umano è il risultato della somma di uno svariato numero di ortaggi e oggetti.

Fig.25 *Opera di Giuseppe Arcimboldo, Autunno.*

1.5.5
MIMETISMO

Esistono casi in cui figure semplici vengono nascoste all'interno di configurazioni più complesse, rendendo la composizione di difficile comprensione e le figure di difficile individuazione.

Esempio lampante è lo schema realizzato da Gott schaldt (Figura 26), nel quale l'individuazione dell'unità di base non è né immediata né semplice.

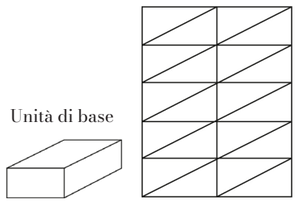


Fig.26 *Schema di Gottschaldt.*

1.5.6
COMPLETAMENTO

L'osservazione di immagini incomplete e non chiaramente separate dallo sfondo è un fenomeno quotidiano. Per tale motivo, vengono messe in atto due differenti forme di completamento, **amodale** e **modale**. Nel primo caso le figure risultano al di sotto di altre superfici opache e vengono completate nell'atto percettivo. Nel secondo caso, invece, la figura "compare" pur in assenza di qualsiasi stimolo. L'oggetto inesistente viene percepito, quindi, come reale e delimitato da contorni detti "*illusori*".

Figura 27 è un esempio di completamento amodale, in quanto la lettera B viene percepita, anche se posta al di

Fig.27 *Completamento amodale.*

sotto di un rettangolo bianco. La Figura 28, invece, è un esempio di completamento modale, dove viene percepito un quadrato bianco al centro della composizione, anche se nella realtà non ci sono contorni reali di delimitazione.

Fig.28 *Completamento modale.*

1.5.7
COESISTENZA DI AMBIGUITÀ

È possibile, inoltre, che all'interno di una stessa figura coesistano più tipologie di ambiguità. Uno degli esempi più celebri è quello della **coppa di Rubin**, che presenta sia ambiguità di rapporto figura-sfondo sia di significato. Si può osservare sia una coppa bianca su sfondo nero uniforme, sia due volti visti di profilo di colore nero su sfondo bianco, posti uno di fronte all'altro.

Tale strategia viene utilizzata molto spesso anche per la realizzazione di loghi. Un esempio è proprio quello creato per lo zoo di Pittsburgh, dove, anche in questo caso, è presente sia l'ambiguità figura-sfondo che di significato. In tale immagine, infatti, è possibile sia vedere un albero nero su sfondo bianco che il profilo di una leonessa e di un gorilla bianchi su sfondo nero.

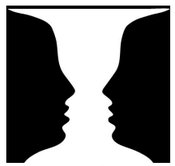


Fig.29 *Coppa di Rubin.*

Fig.30 *Logo zoo di Pittsburgh.*

1.6
IMMAGINI GESTITE DALLE ILLUSIONI OTTICHE

Nel corso dei secoli sono molteplici gli esempi di illusioni ottiche diventate famose a scala globale, anche grazie al contributo di diversi artisti.

Di seguito verranno illustrati alcuni tra i personaggi più rinomati e le loro opere.

1.6.1
MAURITS CORNELIS ESCHER

Uno delle figure più importanti in tale ambito è sicuramente **Maurits Cornelis Escher** (1898-1972), grafico e incisore olandese. Dopo aver frequentato scuole di disegno e architettura, visitò la Spagna, dove rimase impressionato dai motivi ornamentali delle piastrelle arabe. Successivamente decise di trasferirsi a lungo in Italia. Prima di fare l'artista illustrò libri, disegnò tappezzerie, francobolli e decorazioni murali.

Simmetrie, paradossi geometrici, luoghi che inducono a moti senza fine, la matematica e il calcolo sono componenti chiave per comprendere a fondo le opere di Escher.

Tra le opere più famose troviamo *Salita e discesa* (1960), ispirata all'illusione ottica della *Scala di Penrose*[8], dei matematici inglesi Lionel e Roger Penrose, e le opere *Day and night* (1938), *Mani che disegnano* (1948) e *Relatività* (1953).

Nella prima immagine viene raffigurato un complesso di edifici, sulla cui sommità sono presenti dei monaci che si susseguono in una scalinata infinita, sempre in salita o sempre in discesa. Seguendo il loro percorso, infatti, si

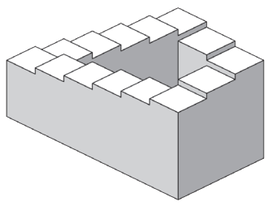


Fig.31 *Scala di Penrose.*

8 Anche nota come scala infinita o impossibile.

verificherà che dopo un ciclo di salita o discesa questi si ritrovino sempre al punto di partenza.

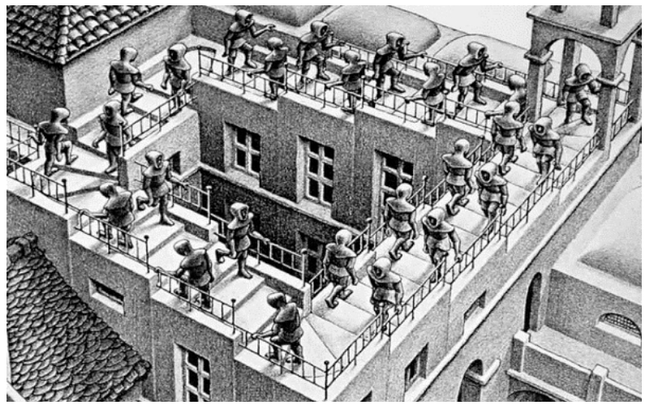


Fig.32 *Opera di Escher, Salita e discesa.*

La seconda, impostata sul gioco ottico contrapposto tra anatre bianche e nere, si amplifica nella configurazione di una visione dall'alto dei campi coltivati olandesi.

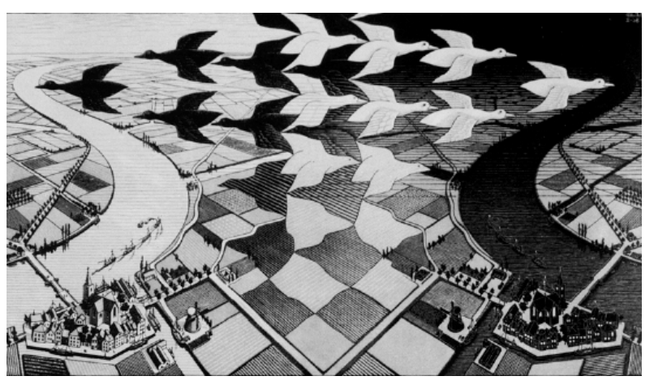


Fig.33 *Opera di Escher, Day and Night.*

Nella terza viene rappresentato un foglio raffigurante due mani, ognuna impegnata a disegnare l'altra, determinando così la coincidenza tra soggetto ed oggetto. Il quesito finale di quale mano stia disegnando l'altra è, quindi, un enigma irrisolvibile.

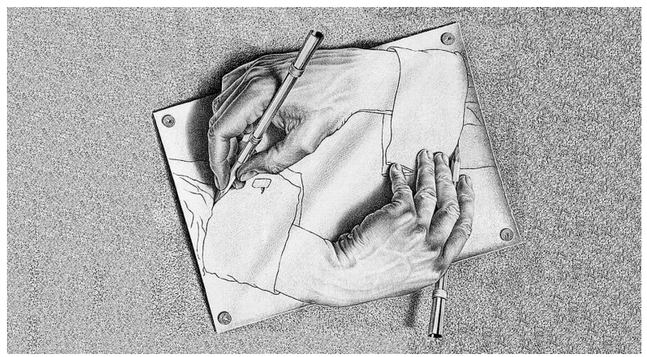


Fig.34 *Opera di Escher, Mani che disegnano.*

La quarta opera rappresenta la formulazione artistica degli stravolgimenti attuati da Albert Einstein con i due postulati della teoria della relatività.

Si tratta di una litografia[9] raffigurante uno spazio spaesante, surreale, dove la percezione dei vari elementi dipende dal punto di vista adottato. Si può osservare, ad esempio, che ciò che una volta è una parete, un'altra volta è un soffitto, o un pavimento. L'identificazione delle figure, pertanto, cessa di essere un'operazione meccanica ed esige l'adozione di un punto di vista relativo da parte dell'os-

9 Procedimento di riproduzione a stampa diretta di scritti e disegni, che si effettua con una macchina, la cui matrice è costituita da una lastra di pietra compatta e porosa. Sulla lastra viene eseguito direttamente o trasportato il disegno da riprodurre, così che, bagnando la matrice con una soluzione di gomma arabica e acido nitrico e spalmandola poi d'inchiostro, risultano nella stampa solo le parti che formano lo scritto o il disegno, mentre le altre non vengono inchiostrate perché rese repellenti ai grassi e ricettive all'acqua. (Cfr. Enciclopedia Treccani).

servatore. Citando le parole di Gaetano Chiurazzi[10] "*ogni cosa appare del tutto normale se considerata localmente, ma è alquanto strana e surreale se considerata in rapporto al resto*". Tale condizione culmina poi nelle scale, le cui alzate e pedate sono perfettamente interscambiabili.

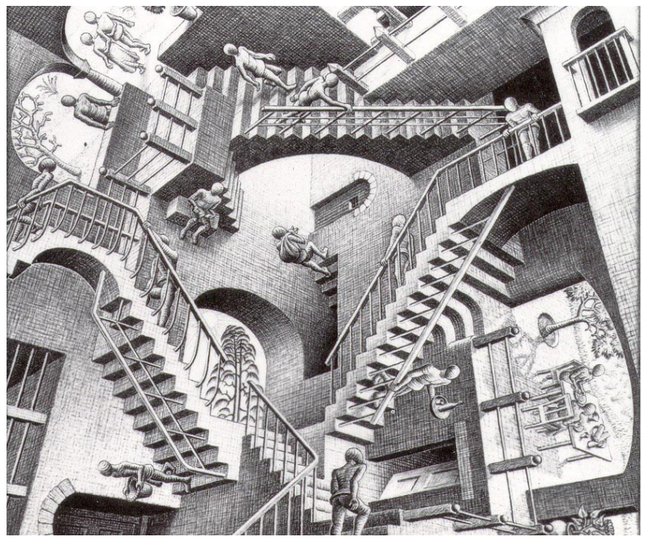


Fig.35 *Opera di Escher, Relatività.*

«Solo coloro che tentano l'assurdo raggiungeranno l'impossibile.»
Miguel de Unamuno[11]

10 Professore odierno al Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione all'Università degli Studi di Torino.

11 Cfr. Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905. Poeta, filosofo, scrittore, drammaturgo e politico spagnolo.

1.6.2
SALVADOR DALÌ

Un altro grande personaggio legato a tale ambito e maestro dell'illusione, capace di manipolare la legge della pregnanza e la tendenza del cervello a percepire immagini familiari, è il pittore surrealista **Salvador Dalì**.

Egli realizza complessi dipinti nei quali è impossibile definire dove finisca la figura e dove inizi lo sfondo. Tra le opere principali citiamo *Il mercato di schiavi con busto di Voltaire* (1940), nel quale si può percepire al centro del dipinto o una coppia di donne vestite da suore o la testa di Voltaire, noto oppositore dello schiavismo.

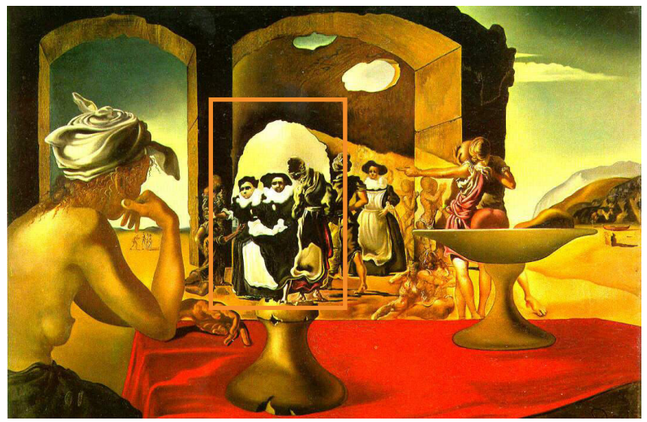


Fig.36 *Opera di Salvador Dalì, Il mercato di schiavi con busto di Voltaire.*

Altro importante dipinto è *Apparizione di un volto e di una fruttiera sulla spiaggia* (1938), dove le forme e i personaggi non hanno contorni ben definiti e possono assumere significati differenti. L'osservatore ha di fronte agli occhi un tavolo con una tovaglia bianca e un'esile fruttiera in porcellana bianca contenente alcune pere. Sullo sfondo, invece, è possibile osservare un promontorio roccioso e

una spiaggia, che si perde verso una catena di monti all'orizzonte.

Osservando con maggiore attenzione il dipinto, però, la fruttiera si trasforma in un volto e il promontorio in un cane con il muso rivolto verso destra.

I dettagli presenti sono moltissimi e minuziosi, il collare del cane è costituito in realtà da un ponte che riflette le proprie arcate nello specchio d'acqua sottostante, l'occhio destro da tunnel, attraverso il quale si intravede l'orizzonte, e il piedistallo della fruttiera da una figura femminile di spalle seduta sulla spiaggia.

Fig.37 *Opera di Salvador Dalì, Apparizione di un volto e di una fruttiera sulla spiaggia.*

1.6.3
RENÉ MAGRITTE

Come Dalì, anche René Magritte, esponente del Surrealismo, era un mago nel creare letture percettive e interpretative, grazie alle innumerevoli ambiguità contenute

nei suoi quadri.

Tra le opere più importanti da citare c'è sicuramente *La condizione umana* (1933), dove l'ambiguità dell'immagine è interamente giocata sul rapporto di continuità tra figura e sfondo. Contro la finestra della stanza è posizionato un cavalletto, raffigurante un paesaggio. Oltre i vetri, all'esterno, si osserva la stessa immagine che continua oltre il bordo del quadro e solo il sottile bordo bianco della tela rivela la presenza del dipinto.

A prima vista è difficile distinguere la figura dallo sfondo, solo grazie ad un'osservazione più approfondita dei dettagli è possibile risolvere l'enigma.

Fig.38 *Opera di Magritte, La condizione umana.*

Un'altra tecnica molto utilizzata da Magritte per le sue opere è quella secondo la quale si dipinge ciò che il cervello interpreta come figura nel modo in cui si sarebbe dipinto lo sfondo.

Un esempio è l'opera intitolata *Il ritorno* (1940), nella quale l'uccello in primo piano è in realtà frutto del disegno dello sfondo.

Fig.39 *Opera di Magritte, Il ritorno.*

1.6.4
FRANZ MÜLLER-LYER

Egli è l'autore della celebre illusione ottica secondo cui, se agli estremi di più segmenti vengono poste delle frecce in direzione opposta, essi non sembrano più della stessa lunghezza, quando in realtà lo sono.

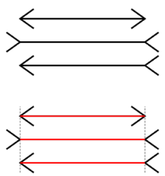


Fig.40 *Illusione ottica di Franz Müller-Lyer.*

1.6.5
RICHARD GREGORY

Richard Gregory descrive un curioso effetto che si creava nella decorazione a piastrelle del bar Café Wall che frequentava a Bristol, nel quale malgrado le rette orizzontali fossero parallele tra loro, all'apparenza non sembravano.

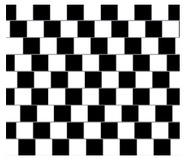


Fig.42 *Illusione ottica di Richard Gregory.*

Fig.41 *Caffè Wall, St Michael's Hill, Bristol.*

2
IL COLORE E I SEGNI

Sin dalla nascita dell'umanità i colori hanno avuto un'importanza fondamentale; è praticamente impossibile, infatti, trovare un'attività umana da cui essi si possano eliminare. Agli albori delle prime grandi civiltà del passato gli uomini usavano dipingersi il corpo e decorare le pareti delle proprie dimore con disegni e rappresentazioni colorate. Ogni simbolo aveva un significato differente, che in taluni casi si è trasformato ed evoluto nel tempo, raggiungendo così l'età contemporanea.

«Nulla ha significato senza colore. Esso, più di qualsiasi altro elemento di design è il principale responsabile di ciò che vediamo. Il colore definisce ciò che ci circonda e le nostre emozioni».
Edith Anderson Feisner[12]

12 Cfr. Edith Anderson Feisner, *Color Studies*, Bloomsbury Publishing, 2014.

2.1
LA PERCEZIONE OGGETTIVA DEL COLORE

L'uomo possiede cinque sensi e tra essi predilige in modo considerevole l'uso della vista, in quanto è tramite essa che il colore giunge agli occhi e viene percepito. È possibile descrivere tale fenomeno tramite due differenti metodologie; quella **oggettiva**, che prende in considerazione le leggi scientifiche, chimiche e fisiologiche, e quella **soggettiva**, che si riferisce a concetti psicologici. Si partirà analizzando l'aspetto oggettivo del fenomeno, mentre quello soggettivo verrà analizzato nei paragrafi successivi.

2.1.1
CREAZIONE DEL COLORE

Il colore si genera nel cervello umano a partire da onde elettromagnetiche luminose percepite dall'organo di senso della vista. Esse vengono abitualmente interpretate dalla scienza moderna attraverso la **teoria dualistica**, la quale fonde la teoria corpuscolare e ondulatoria della luce. La prima sostiene che la luce è formata da un flusso di particelle, dette **fotoni**, e spiega i fenomeni della riflessione e della rifrazione. Mentre la seconda afferma che essa si propaga per mezzo delle onde elettromagnetiche, originate dall'oscillazione contemporanea del campo elettrico e del campo magnetico in piani perpendicolari l'uno all'altro e spiega, invece, l'interferenza e la diffrazione. La luce visibile è limitata a un piccolo intervallo di lunghezze d'onda[13], le quali vanno a costituire il cosiddetto **spettro della luce visibile**, che per l'occhio umano è compreso tra

13 È la minima distanza dopo la quale un'onda periodica torna a riprodursi uguale a se stessa, quindi, ad esempio la distanza tra due massimi. (Cfr. Emanuela De Vita, *La teoria del colore di küppers*).

i 400nm (violetto) e i 700nm (rosso). La luce del sole, o luce bianca, non contiene un'unica lunghezza d'onda, ma è il risultato della somma di tutte le lunghezze d'onda dello spettro della luce visibile. Questo concetto può essere facilmente verificato facendo passare un raggio di luce attraverso un prisma e osservando la sua scomposizione per rifrazione nei sette colori dell'iride.

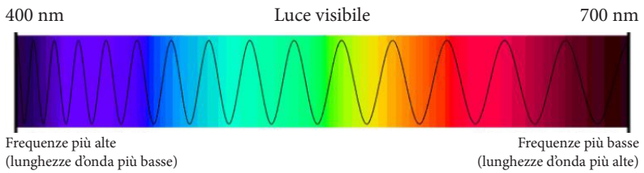


Fig.43 *Spettro della luce visibile.*

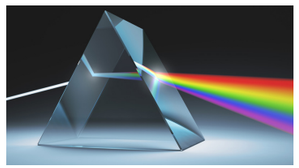


Fig.44 *Scomposizione della luce bianca attraverso il prisma.*

2.1.2
FUNZIONAMENTO DELL'OCCHIO UMANO

La percezione del colore, a partire da uno stimolo luminoso, avviene all'interno dell'occhio umano secondo uno schema predefinito. La luce, originata da una sorgente luminosa, si trasmette nello spazio fino a colpire un oggetto. Parte di essa viene assorbita e trasformata in calore, mentre l'altra parte, chiamata luce residua, viene riflessa sotto forma di colore nell'occhio di chi osserva.

I colori, quindi, non sono altro che la percezione visiva generata dai segnali nervosi che la **retina**[14] manda al

14 Membrana di natura nervosa che costituisce il rivestimento interno dell'occhio con funzione essenziale nel processo visivo. I fotorecettori in essa presenti (coni e bastoncelli) convertono, attraverso reazioni biochimiche, le radiazioni luminose in impulsi nervosi che, a loro volta, seguendo le vie ottiche, raggiungono le aree visive della corteccia cerebrale, dando luogo, così, alla formazione delle immagini. Essa si estende dal nervo ottico, di cui costituisce l'espansione terminale, all'orifizio pupillare, e ha una struttura istologica molto complessa, essendo costituita di 10 strati sovrapposti. (Cfr. Enciclopedia Treccani)

cervello, quando essa assorbe radiazioni elettromagnetiche di determinate lunghezze d'onda e intensità. È possibile affermare, quindi, che in realtà i colori non esistono, ma sono solo un'elaborazione umana (gli animali, per esempio, vedono il mondo in modo differente, perché sensibili ad altre lunghezze d'onda).

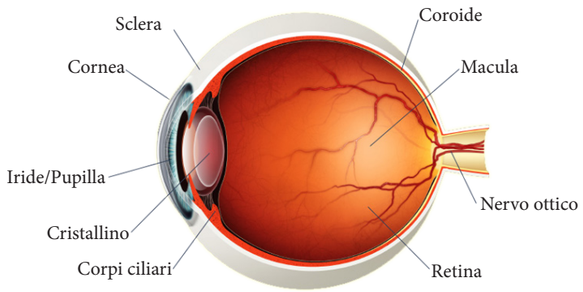


Fig.45 *Anatomia dell'occhio.*

All'interno della retina dell'occhio umano si individuano due tipologie di **fotorecettori**, neuroni specializzati per la visione, denominati **coni** e **bastoncelli**. I primi si occupano della percezione dei colori e si dividono in tre tipologie, ognuna sensibile ad una differente lunghezza d'onda; coni per la luce blu o **coni-S**, che reagiscono alle lunghezze d'onda più brevi (448 nm), coni per la luce verde o **coni-M**, che reagiscono alle lunghezze d'onda medie (518 nm) e coni per la luce rossa o **coni-L**, che reagiscono alle lunghezze d'onda più lunghe (617 nm). Quindi, se una superficie riflette solo onde corte apparirà blu, se riflette solo onde lunghe apparirà rossa, mentre i raggi di luce di media lunghezza la faranno apparire verde. I colori secondari come il giallo, il viola e l'arancione vengono percepiti, invece, quando una superficie riflette onde di lunghezze diverse. Se i coni percepiscono tutte le lunghezze d'onda simultaneamente, la superficie apparirà di colore bianco, se non viene riflessa nessuna lunghezza apparirà nera,

mentre se l'oggetto non assorbe radiazioni luminose, ma si lascia attraversare da esse, apparirà trasparente.

I secondi, invece, essendo sensibili ai cambiamenti di luminosità e al movimento, permettono la visione in semi-oscurità, oltre che il controllo dei meccanismi di adattamento e correzione dell'occhio.

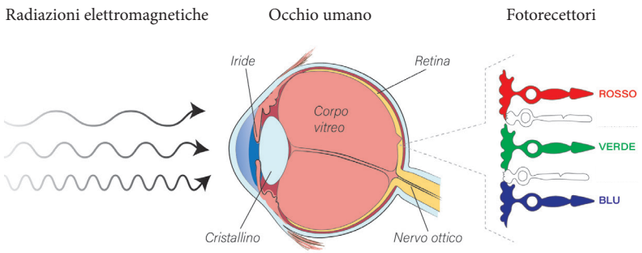


Fig.46 *Funzionamento dell'occhio umano e percezione dei colori.*

2.2
LA CLASSIFICAZIONE DEI COLORI

In natura esistono due tipologie di colori, i **colori luce** e i **colori materia**.

2.2.1
COLORI LUCE

Tale tipologia comprende i colori intangibili, ovvero quelli che vengono percepiti attraverso l'occhio umano dall'assorbimento e dalla riflessione di alcune lunghezze d'onda da parte degli oggetti.

I colori luce nascono dalla miscela di tre **colori primari**, ovvero colori che non possono essere creati dall'unione di altri e comprendono il rosso, il verde e il blu (**RGB**). Quindi, mescolando insieme varie quantità di luce rossa, verde e blu è possibile comporre tutti gli altri colori o *nuances*, chiamati **colori secondari**.

2.2.2
COLORI MATERIA

È stato già precedentemente affermato che la luce è fonte di tutti i colori, ma il pittore non dipinge attraverso l'uso della luce, egli utilizza bensì delle sostanze in grado di colorarne delle altre o di sovrapporsi con i colori propri delle superfici. Utilizza, quindi i colori materia, che comprendono a loro volta i **coloranti** e i **pigmenti**. I primi sono sostanze chimiche, mentre i secondi sono composti organici o inorganici, costituiti da polveri che, se unite a dei leganti, formano un impasto colorato da applicare sulla superficie. In questo caso i colori primari sono il ciano, il magenta e il giallo (**CMY**).

Fig.47 *Colori materia, pigmenti.*

2.2.3
TEMPERATURA DI COLORE

Un'ulteriore classificazione possibile è quella che prevede la distinzione tra **colori caldi** e **colori freddi**. I primi sono quelli compresi nella gamma cromatica che va dal giallo al rosso, i secondi, invece, sono quelli che variano dal verde al viola. Il bianco, il nero e il grigio vengono esclusi da questa classificazione e prendono il nome di **colori neutri**. La distinzione nasce a partire dalle diverse sensazioni che tali colori trasmettono e alle immagini e alle situazioni che richiamano alla mente.

Il confine, però, non è così netto, in quanto uno stesso colore può tendere sia al caldo che al freddo. Per esempio, il giallo cadmio chiaro è un colore caldo, perché tendente all'arancio, mentre il giallo limone è freddo, perché tendente al verde.

Un colore può sembrare, inoltre, più caldo o più freddo a seconda del contesto in cui è collocato. Il violetto è un colore intermedio, ottenuto dalla combinazione di blu e rosso, posto accanto a un colore caldo come il rosso sembra freddo, mentre vicino a un colore freddo come il blu, appare caldo.

Sfruttando la temperatura di un colore si possono ottenere diversi effetti, in quanto i colori caldi tendono ad avanzare rispetto allo sfondo, dando l'impressione di venire incontro all'osservatore, quelli freddi, invece, sembrano allontanarsi.

Fig.48 *Differenza tra giallo cadmio (caldo) e giallo limone (freddo).*

Fig.49 *Il violetto sembra caldo o freddo a seconda del colore a cui è accostato.*

2.3
LE TECNICHE DI COMBINAZIONE DEI COLORI

Esistono due tecniche di combinazione dei colori, **additiva**, che prevede l'uso dei colori primari additivi RGB, e **sottrattiva**, che utilizza, invece, i colori primari sottrattivi CMY.

2.3.1
SINTESI ADDITIVA

La mescolanza o sintesi additiva viene impiegata con i colori luce, i cui colori primari sono rosso, verde e blu. Sovrapposti a due a due, essi danno origine ai colori secondari magenta (blu e rosso), ciano (blu e verde) e giallo (verde e rosso). Tale sistema si definisce additivo in quanto sovrapponendo tutti e tre i fasci di luce colorata, e sommando le loro luminosità, si ottengono colori sempre più chiari fino ad arrivare al bianco. Conseguentemente è possibile intuire che la loro assenza generi il nero.

La sintesi additiva, sfruttando i colori luce, è quindi applicabile al processo di percezione dell'occhio umano e nel campo dell'informatica.

Fig.50 *Sintesi additiva.*

2.3.2
SINTESI SOTTRATTIVA

Con i colori-materia, invece, si utilizza il sistema sottrattivo, che, al contrario di quello additivo, toglie chiarezza, scurendo il colore, fino ad arrivare al nero. I colori primari del sistema sottrattivo corrispondono ai secondari di quello additivo, che, quindi, corrispondono a giallo, magenta e ciano, mentre i secondari del sistema sottrattivo corrispondo ai primari di quello additivo. Il bianco è dato, quindi, dall'assenza di colori, mentre dal mescolamento delle sostanze coloranti ciano, magenta e giallo, si creerà il nero, chiamato in questo caso **nero bistro**.

Fig.51 *Sintesi sottrattiva.*

Tale metodologia viene impiegata dal pittore che mischia i colori sulla tavolozza e dalle stampanti dei computer.

2.3.3
SINTESI SOTTRATTIVA ACROMATICA

La sintesi sottrattiva acromatica introduce nella mescolanza sottrattiva i colori acromatici, ossia il nero e il bianco. Quindi, non è più solo il risultato dell'unione dei tre primari sottrattivi a creare i colori secondari, ma intervengono anche il bianco e il nero per la creazione di differenti *nuances*.

2.3.4
SINTESI INTEGRATA

Harlad Kuppers ha formulato una nuova teoria nell'ambito della sintesi sottrattiva, dando così origine alla sintesi integrata. Essa prevede l'utilizzo di un colore primario additivo RGB, più un colore secondario additivo CMY, più uno tra i colori acromatici nero e bianco. Vi è una regola però, il colore primario e quello secondario devono essere necessariamente adiacenti tra loro all'interno dell'**esagono di Kuppers**, generato dalla sovrapposizione di due triangoli equilateri, con ai vertici i tre colori primari e i tre colori secondari della sintesi additiva.

Ciò significa che si possono mescolare tra loro il blu e il ciano, più il bianco o il nero, ma non ciano e rosso, più bianco o nero.

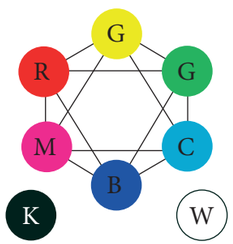


Fig.52 *Esagono di Kuppers.*

2.4
LE CARATTERISTICHE DEL COLORE

Ogni colore presenta differenti caratteristiche o attributi che lo distinguono dagli altri. Tali concetti vengono teorizzati per la prima volta da Johannes Itten per individuare, classificare e riprodurre i colori stessi.

È possibile individuare due differenti tipologie di attributi: **di base** e **relativi**. Tra i primi si individua la tonalità, la luminosità e l'intensità, mentre tra i secondi la chiarezza, il croma e la saturazione.

2.4.1
TONALITÀ

La tonalità è il colore puro[15] percepito dall'apparato visivo umano e dipende dalla lunghezza d'onda della radiazione. Quindi, sostanzialmente è ciò che fa attribuire un nome piuttosto che un altro al colore che si sta osservando, per esempio rosso, verde, giallo, blu. Viene misurata in gradi e va da un minimo di 0°ad un massimo di 359°.

Fig.53 *Variazione di tonalità, a parità di luminosità e saturazione.*

2.4.2
LUMINOSITÀ

La luminosità rappresenta la quantità totale di luce che una sorgente luminosa emette o che una superficie riflette. Essa è correlata al concetto di chiarezza e spesso i due termini vengono confusi tra loro, quando in realtà rappresentano caratteristiche differenti.

Fig.54 *Variazione di luminosità.*

15 Ossia il colore senza l'aggiunta del bianco o nero.

2.4.3
INTENSITÀ (PIENEZZA)

La pienezza è l'attributo secondo il quale un'area appare esibire una quantità , o intensità , maggiore o minore di tinta. Man mano che aumenta la quantità di tinta, con brillanza e tinta costante, aumenta anche la pienezza. È possibile, quindi, definire tale proprietà come il grado di differenza tra un colore e il grigio.

I colori acromatici, bianco, nero e scala di grigi, hanno pienezza uguale a zero.

Fig.55 *Variazione di intensità.*

2.4.4
CHIAREZZA

La chiarezza di un colore è la quantità totale di luce (brillanza) percepita rispetto alla brillanza di un oggetto perfettamente bianco. Viene indicata in percentuale in un intervallo che varia da scurissimo (0%) a chiarissimo (100%), in riferimento al bianco. Per schiarire o scurire un colore, quindi, basta modificare la sua chiarezza.

Fig.56 *Nella zona in ombra la brillanza del grigio è inferiore alla brillanza del grigio nell'altra zona.*

2.4.5
CROMA

Il croma rappresenta la quantità di tinta apparente di un'area giudicata in proporzione alla quantità di luce di un'area che appare essere bianca e illuminata con le stesse condizioni. Il valore del croma, quindi, dipende dal livello di illuminazione di una scena.

2.4.6
SATURAZIONE

La saturazione è la relazione che intercorrere tra la pienezza e la brillanza del colore e non è, quindi, in rela-

zione alla brillanza del bianco, come invece avviene per il croma. Anche in questo caso, però, il livello di illuminazione della scena è un fattore determinante. Il valore della saturazione varia da 100%, colore puro, a 0%, grigio.

Fig.57 *Variazione di saturazione.*

2.5
LE ARMONIE CROMATICHE

«Si percepisce armonia quando i singoli elementi di un insieme sono in rapporto tra loro e rispondono a un principio comune. [...] Armonia è interazione sia del simile sia del contrario, è un completarsi, un accrescere, un annullarsi. Un parametro comune che rende possibile il confronto, senza il quale le cose sarebbero soltanto differenti, senza rapporto, prive di significato l'una per l'altra»
Jorrit Tornquist[16]

Il termine **armonia** deriva dal greco e significa unire e comporre. Essa rappresenta la qualità di più elementi di combinarsi senza che uno prevalga sugli altri.

2.5.1
ARMONIA MONOCROMATICA

Tale tipologia armonica è basata sull'uso di colori con un'unica tinta, di cui variano luminosità e saturazione. Una combinazione di questo tipo, se utilizzata per la progettazione degli interni, può indurre la monotonia e la noia.

Fig.58 *Armonia monocromatica.*

2.5.2
ARMONIA DI RELAZIONE O PER ANALOGIA

In questo schema cromatico vengono combinati assieme non più di tre tinte adiacenti sulla ruota dei colori.

Fig.59 *Armonia per analogia.*

16 Cfr. Jorrit Tornquist, *Colore e luce, teoria e pratica*, 1999. Artista austriaco.

2.5.3
ARMONIA A DUE COLORI

Questa armonia cromatica coinvolge i colori complementari[17], in quanto per la sua realizzazione devono essere considerate le posizioni simmetriche di due colori rispetto al centro del cerchio cromatico.

Fig.60 *Armonia a due colori.*

2.5.4
ARMONIA A TRE COLORI O TRIADI

Vengono scelti tre colori del cerchio cromatico posti ai vertici di un triangolo equilatero o isoscele.

Fig.61 *Armonia a tre colori.*

2.5.5
ARMONIA A QUATTRO COLORI O TETRADI

Vengono scelti quattro colori del cerchio cromatico posti ai vertici di un quadrato, ottenendo, così, armonie composte da due coppie di complementari.

Fig.62 *Armonia a quattro colori.*

2.5.6
ARMONIA A SEI COLORI

Questa tipologia di combinazioni cromatiche si può individuare in due modi differenti: o si iscrive nel cerchio cromatico a dodici parti un esagono, in modo da ottenere tre coppie di complementari, oppure si fa ruotare l'esagono della sfera cromatica, realizzando una figura tridimensionale, costruendo accordi anche con il bianco e il nero.

Fig.63 *Armonia a sei colori.*

17 I colori complementari si trovano diametralmente opposti sul cerchio cromatico.

2.6
I CONTRASTI CROMATICI

Si definisce contrasto cromatico l'effetto di disaccordo che generano due o più colori accostati. **Itten** individua sette tipologie differenti di contrasti.

2.6.1
CONTRASTO TRA COLORI PURI

Il contrasto di colori puri è il più semplice da generare, infatti, basta accostare i colori al loro massimo grado di saturazione. Quello che ne risulta è un effetto chiassoso, energico e deciso. Molti artisti hanno utilizzato questa tipologia di contrasto all'interno dei propri dipinti, come gli impressionisti, Matisse, Picasso, Mondrian e Kandiskij.

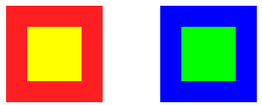


Fig.64 *Contrasto tra colori puri.*

2.6.2
CONTRASTO DI CHIARO E SCURO

Il contrasto tra chiaro e scuro consiste nel contrapporre colori con diversi valori di luminosità, sia relativi ai toni puri, che alle mescolanze. La luminosità di una tinta aumenta percettivamente se accostata ad una tinta meno luminosa. Luce e buio, chiaro e scuro rappresentano uno dei contrasti più estremi e di maggior impatto.

Fig.65 *Contrasto di chiaro e scuro.*

2.6.3
CONTRASTO DI FREDDO E CALDO

Si ottiene confrontando colori con dominante rosso-arancio (colori caldi) e colori con dominante blu (colori freddi).

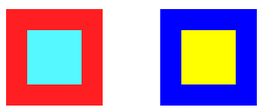


Fig.66 *Contrasto di colori caldi e freddi.*

2.6.4
CONTRASTO DI COMPLEMENTARI

Consiste nell'accostare due colori complementari, i quali, se giustapposti, raggiungono il loro massimo grado di luminosità, mentre se mescolati si annullano a vicenda.

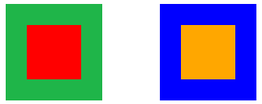


Fig.67 *Contrasto di colori caldi e freddi.*

2.6.5
CONTRASTO DI SIMULTANEITÀ

Questa tipologia di contrasto gioca sul concetto di **simultaneità**, processo attraverso il quale il nostro occhio, se sottoposto ad una determinata tinta, richiede immediatamente il suo complementare, che se non è presente viene creato. Il colore che si origina per simultaneità non esiste nella realtà, ma solo nell'occhio.

È possibile produrre tale effetto sia accostando il grigio ad un colore, sia accostando due colori non complementari. In questo secondo caso ciascuno dei due influenza l'altro con il suo complementare, facendo, così, perdere ad entrambi il loro carattere reale e dando luogo a nuovi effetti di luminosità.

Fig.68 *Contrasto di simultaneità.*

2.6.6
CONTRASTO DI QUALITÀ

Per **qualità cromatica** si intende il grado di purezza, ovvero di saturazione dei colori. Il contrasto per qualità, quindi, consiste nel variare la luminosità dei colori e di rapportarli successivamente tra loro.

I colori possono essere modificati secondo quattro procedimenti differenti: si può tagliare il colore puro con il bianco, per renderlo più freddo (Figura 69); con il nero, per renderlo meno luminoso (Figura 70); con il grigio, per ottenere dei toni di uguale, maggiore o minore luminosità, ma sempre offuscati rispetto al colore di partenza (Figura 71); oppure unendolo al suo complementare per ottenere toni intermedi fra i due colori di partenza (Figura 72).

Fig.69 *Contrasto di qualità. Colori tagliati con il bianco.*

Fig.70 *Contrasto di qualità. Colori tagliati con il nero.*

Fig.71 *Contrasto di qualità. Colori tagliati con il grigio.*

Fig.72 *Contrasto di qualità. Colori tagliati con il complementare.*

2.6.7
CONTRASTO DI QUANTITÀ

Il contrasto di quantità nasce dal rapporto quantitativo di due o più colori. Goethe ha stabilito una scala numerica corrispondente ai valori di luminosità: *giallo = 9, arancio = 8, rosso = 6, viola = 3, blu = 4 verde = 6*. Da essi è possibile, successivamente ricavare i valori dei complementari: *giallo/viola= 9:3 = 3:1 = ¾ : ¼*.

Infine, per tradurre tali valori in valori armonici di quantità i rapporti numerici vanno invertiti: il giallo, ad esempio, essendo tre volte più luminoso del viola, dovrebbe occupare una superficie tre volte più piccola del suo complementare.

Fig.73 *Contrasto di quantità.*

2.7
RIFERIMENTI SINTETICI DELLE PRINCIPALI TEORIE DEL COLORE

Fin dai tempi antichi numerosi studiosi si sono occupati del colore, esistono, quindi, differenti tipologie di cerchi cromatici[18], elaborati nel corso dei secoli, corrispondenti alle diverse teorie del colore.

2.7.1
ANTICHI GRECI

Gli antichi greci furono i primi a ipotizzare che i colori non fossero una proprietà intrinseca degli oggetti osservati. Il lessico greco distingueva i colori in base al grado di luminosità e alla loro capacità di riflettere la luce, ma sempre secondo una **concezione psicologica e soggettiva** del colore. Essi, quindi, erano per loro un'esperienza umana, lontana da qualsiasi declinazione scientifica.

2.7.2
PITAGORA (580 A.C. - 495 A.C.)

Per Pitagora il colore si manifestava attraverso un flusso vibratorio che, partendo da una sorgente, colpiva direttamente l'occhio. Egli credeva, quindi, nell'esistenza di particelle che si staccavano dagli oggetti per poi colpire gli occhi, i quali successivamente percepivano i colori.

2.7.3
ARISTOTELE (384 A.C. - 322 A.C.)

18 Rappresentazione circolare dello spettro visibile.

Aristotele fu il primo a parlare di onde per spiegare la percezione dei colori e della luce.

2.7.4
LEONARDO DA VINCI (1452 - 1519)

Leonardo Da Vinci è uno dei primi scienziati ad aver studiato l'occhio e i meccanismi percettivi ed espose le proprie teorie sul colore all'interno dell'opera *Trattato della pittura*, a partire dalle teorie di Aristotele. Egli concepiva arte e scienza come un tutt'uno e vedeva il bianco e il nero come gli estremi fondamentali della gamma cromatica, oltre a giallo, rosso, verde e blu. Scoprì, inoltre, che i colori primari, se posti uno di fianco all'altro, si intensificavano a vicenda.

Grazie alle sue teorie nasce un primo esempio di cerchio cromatico.

«[...] i filosofi non accettano né il bianco né il nero nel numero de' colori, perché l'uno è causa de' colori, l'altro è privatione.
Ma perché il pittore non può far senza questi, noi li metteremo nel numero degli altri, e diremo il bianco in questo ordine essere il primo nei semplici, il giallo il secondo, il verde il terzo, l'azzurro il quarto, il rosso il quinto, il nero il sesto: ed il bianco metteremo per la luce senza la quale nissun colore veder si può, ed il giallo per la terra,
il verde per l'acqua, l'azzurro per l'aria, ed il rosso per il fuoco, ed il nero per le tenebre che stan sopra l'elemento del fuoco [...].»
Leonardo Da Vinci[19]

19 Cfr. Leonardo Da Vinci, *Trattato della pittura*, cap. CLXI.

2.7.5
ISAAC NEWTON (1643 - 1727)

Newton, all'interno del libro *La teoria dei colori* del 1660, ha posto le basi per quanto riguarda la realtà fisica della luce, dimostrando la possibilità di scomporla in fasci colorati.

In quegli anni era comune ritenere che la luce fosse bianca e che tutti i colori prendessero vita grazie alla sua contaminazione con la materia, ma Newton con il suo esperimento del prisma la smentì totalmente. Egli pose all'interno di una stanza, oscurata tramite una tavola con un piccolo foro centrale, un prisma di vetro, seguendo la traiettoria di un raggio di luce. Esso, attraversando prima il foro e poi il prisma si scompose nello spettro dei colori, proiettandoli sulla parete bianca posta all'altro capo della stanza.

A seguito dei risultati ottenuti egli formulò la propria teoria dei colori, secondo la quale essi sono manifestazioni della luce e sono composti da una miscela di corpuscoli colorati di spessore diverso, che vengono evidenziati nel momento in cui la luce incontra un materiale diverso dall'aria. Evidenziò, inoltre, come il colore degli oggetti sia il risultato della rifrazione della luce con la superficie dell'oggetto, quindi, il colore che viene percepito è in realtà quello che il corpo colpito dal fascio luminoso rimanda indietro.

Nel 1704, all'interno del *Trattato di Ottica*, Newton presenta per la prima volta il proprio cerchio cromatico, suddiviso in sette parti, ognuna corrispondente ad un colore: rosso, arancio, giallo, verde, azzurro, indaco e viola. La particolarità che si può riscontrare è che l'ampiezza dei settori è pensata sulla base di proporzioni con un'intera ottava della scala musicale, infatti, le lettere maiuscole sul bordo esterno del cerchio non sono altro che i nomi delle note secondo la codifica anglosassone.

Fig.74 *Esperimento di Isaac Newton sulla scomposizione della luce.*

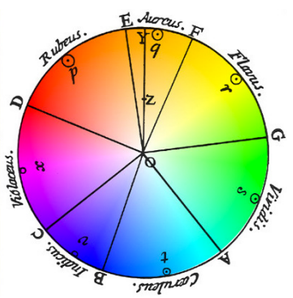


Fig.75 *Cerchio cromatico di Newton.*

Procedendo verso il centro del cerchio i colori risultano sempre meno saturi, fino a diventare bianchi[20].

2.7.6
JOHANN WOLFGANG GOETHE (1749-1832)

Goethe espone la sua teoria nell'opera *Teoria del colore*, composta da cinque volumi e pubblicata nel 1810. Nella prima sezione tratta i colori fisiologici[21] e quelli patologici[22], della luce e dell'oscurità e degli effetti che essi hanno sull'occhio. Nella seconda e terza sezione distingue i colori fisici[23] da quelli chimici[24] e analizza fenomeni come la rifrazione, la trasmissione del colore e le immagini grigie e colorate. La quarta sezione è dedicata al cerchio dei colori e infine, nella quinta sezione espone le proprie considerazioni circa i rapporti con altre discipline e gli effetti sensibili-morali e storico-culturali del colore.

In contrasto con le idee di Newton, Goethe sostiene che i colori dipendano dall'interazione tra luce e buio, quindi, il fatto che non si percepiscano i colori in assenza di luce non significa che i colori siano i componenti della luce bianca.

Uno dei più grandi meriti di Goethe è proprio quello

20 Tale concetto viene dimostrato dal secondo esperimento di Newton, nel quale facendo ruotare un disco colorato con i sette colori dello spettro (anche ripetuti più volte in piccoli spicchi) questi si fondono fino a dare l'effetto del bianco.

21 Sono dati da un'azione momentanea dell'occhio. Sono i colori che rimangono impressionati sulla retina quando guardiamo un colore e poi spostiamo lo sguardo su una zona bianca (immagine residua).

22 Sono dati da un'azione duratura dell'occhio, come il daltonismo o la discromia.

23 Nascono dall'azione transitoria di corpi incolori e non sull'immagine e sono dovuti ad un mezzo esterno, come la nebbia o l'acqua.

24 Sono i colori appartenenti ai corpi e nascono per reazioni chimiche. Di questa categoria fanno parte i pigmenti.

di aver posto in relazione la luce con l'occhio, sostenendo che la visione, pur partendo da dati oggettivi, non può che essere soggettiva ed esperienziale: *"l'occhio ha bisogno del colore come ha bisogno della luce*[25]*"*. Egli, inoltre, ha indagato su come il contesto modifichi le sensazioni dei colori. Secondo la sua teoria al bianco viene assegnato un segno positivo, mentre al buio un segno negativo e dalla loro mescolanza ai margini nascono gli altri colori, dove il giallo è quello più vicino alla luce e l'azzurro all'oscurità.

Per Goethe ogni colore ha una natura, ed ognuno di essi suscita uno specifico stato d'animo in chi li osserva, per tale motivo è possibile parlare di *psicologia del colore*, ancora oggi studiata e utilizzata in diversi ambiti come mezzo comunicativo.

Egli dispone ogni colore all'interno del cerchio cromatico e ad ognuno associa un'emozione: il rosso con la bellezza, l'arancione con la nobiltà, il bene con il giallo, il verde con l'utile, il blu con la parola e il viola con il superfluo.

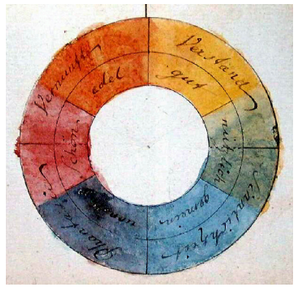


Fig.76 *Cerchio cromatico di Goethe.*

2.7.7
JAMES CLERK MAXWELL (1831-1879)

Maxwell condusse numerosi esperimenti con i cerchi rotanti, i quali gli permettevano di miscelare le luci colorate controllandone con precisione le intensità. Lavorando con i colori primari spettrali: verde, blu e rosso, ottenne le diverse sfumature dello spettro modificando i rapporti di proporzione tra i vari settori.

A seguito dei suoi esperimenti formulò il suo diagramma triangolare, anche chiamato *Triangolo di Maxwell*, nel quale alle sfumature di colore corrispondono dei rapporti matematici tra i tre diversi primari.

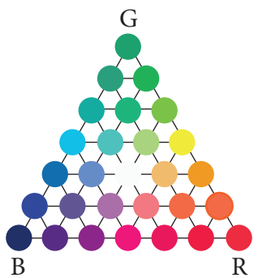


Fig.77 *Triangolo di Maxwell.*

25 Cfr. J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, Il Saggiatore Tascabili, 2008.

2.7.8
MICHEL EUGÈNE CHEVREUL (1786-1889)

Chevreul, fra gli scienziati che si occuparono del colore, è probabilmente quello che influenzò maggiormente l'arte (le sue teorie furono studiate e applicate da pittori come Delacroix, Degas, Seurat e Signac) e al contempo le sue scoperte resero possibile la classificazione dei colori.

Nel 1824 fu incaricato dalla Gobelin, grande azienda francese specializzata nella tintura e stampaggio dei tessuti, di svolgere uno studio sul comportamento di alcune coloriture. Si era notato, infatti, che alcuni colori aumentassero la loro vivacità, o la diminuissero, in base alle tinte a cui erano accostati. Chevreul arrivò, quindi, ad affermare che i colori primari risultavano vivaci se accostati al proprio complementare e tendevano a tingersi l'un l'altro, mentre in prossimità di altri colori riducevano la propria luminosità.

Vide che il giallo tendeva a colorare di un blu violaceo i colori vicini, il rosso di un verde tendente all'azzurro e il blu di un giallo aranciato.

A seguito di ciò che aveva scoperto, all'interno del libro *Sulla legge del contrasto simultaneo dei colori*, definì la legge dei **constasti simultanei**, secondo cui:

> *«Due colori adiacenti, vengono percepiti dall'occhio in modo diverso da come sono realmente quando vengono guardati isolatamente su uno sfondo neutro.»*
> Michel Eugène Chevreul[26]

Egli realizzò, inoltre, un cerchio cromatico, suddiviso in 72 sfumature di colore alla loro massima saturazione. Attraverso l'utilizzo di questo cerchio è possibile indivi-

Fig.78 *Cerchio cromatico di Chevreul.*

26 Cfr. Michel Eugène Chevreul, *Sulla legge del contrasto simultaneo dei colori*, 1839).

duare immediatamente il complementare di ogni colore, in quanto posizionato al capo opposto di ogni diametro.

2.7.9
ALBERT HENRY MUNSELL (1858-1918)

Munsell fu uno dei primi ad ipotizzare al posto di un cerchio cromatico un sistema tridimensionale di altra forma, denominato **Albero dei colori**, all'interno del libro *A color Notation*.

All'interno di tale schema tridimensionale i colori vengono disposti in base a tonalità (o hue), luminosità (o value) e saturazione (o chroma). La tonalità viene misurata in gradi sul cerchio centrale, la luminosità in verticale sull'asse dei grigi, dove 0 corrisponde a nero a 10 bianco, e la saturazione radialmente a partire dall'asse neutro dei grigi verso l'esterno.

La prima rappresenta l'attributo di un colore, ovvero l'insieme delle caratteristiche che permettono di distinguere, per esempio, un rosso da un blu e così via. La seconda il grado di purezza del colore, dove i valori più bassi corrispondono a colori più tenui e tendenti al grigio. La terza, invece, il grado di partenza di un colore, dove un basso croma determina un colore debole e un alto croma un colore saturo, forte o vivo.

Ogni cerchio orizzontale centrale è diviso in cinque colori primari: rosso, giallo, verde, blu e violetto, e cinque colori secondari. A sua volta, ognuna di queste suddivisioni è ulteriormente divisa in dieci sotto sezioni. Due colori, di uguale luminosità e saturazione, che si trovano opposti sulla circonferenza delle tonalità sono detti colori complementari e la loro mescolanza additiva genera il grigio della stessa luminosità.

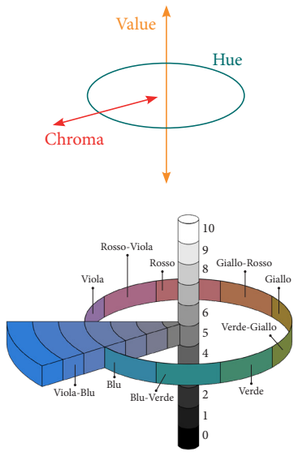


Fig.79 *Albero dei colori.*

2.7.10
JHOANNES ITTEN (1888-1967)

Itten, insieme a Kandinsky e Klee presero parte alla scuola del **Bauhaus** come insegnanti, nata agli inizi del XX secolo grazie all'architetto Walter Gropius e all'unificazione dell'Accademia delle Belle Arti con la Scuola di Arti Applicate di Weimar.

Negli scritti che questi tre artisti ci hanno lasciato, emerge molto chiaramente l'importanza dell'arte e del colore e di come essi, richiamando emozioni e sensazioni particolari, inducano stati d'animo specifici. Le loro teorie si basano, quindi, sui processi di percezione del colore da parte dell'essere umano e sulla conseguente ripercussione a livello fisico, emotivo, psicologico.

Nel 1961 Itten scrive *L'arte del colore*, opera nella quale presenta la propria versione di cerchio cromatico, composto da un triangolo centrale, diviso nei tre colori primari (giallo, rosso, blu), tre triangoli, creati dall'unione dei colori primari, che formano i colori secondari (arancio, viola, verde), e un cerchio esterno, formato da dodici colori, tre primari, tre secondari e sei terziari, che si formano unendo i primi con i secondi.

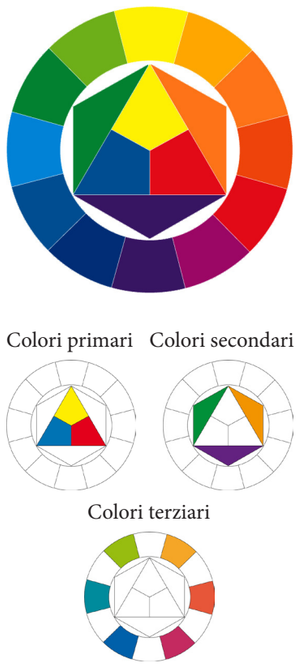


Fig.80 *Cerchio cromatico di Itten.*

2.7.11
WASSILY KANDINSKY (1866-1944)

Kandinsky, nelle sue teorie sull'uso dei colori, riconobbe un nesso strettissimo tra l'opera d'arte e la dimensione spirituale, affermando che l'anima e l'arte si influenzano a vicenda. Analizzò, quindi, la reazione dell'osservatore davanti ad un'opera d'arte e definì due effetti, uno fisico e superficiale, basato su sensazioni momentanee e l'altro psichico, più profondo, attraverso il quale emergeva la vera forza psichica del colore.

«In generale il colore è un mezzo per influenzare direttamente un'anima. Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima. E' chiaro che l'armonia dei colori è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima. Questo fondamento si può definire principio della necessità interiore.»
Wassily Kandinsky[27]

Ad ogni colore, quindi, Kandinsky assegnò un preciso significato.

Il *giallo* è dotato di una follia vitale e squillante, è vulcanico e prorompente, come il suono di una tromba.

Il *rosso* è caldo ed avvolgente, vitale ed irrequieto e si differenzia dal giallo perché ha una dimensione più profonda e può essere paragonato al suono di una tuba.

L'*azzurro* e il *blu* chiaro sono colori apatici, freddi, quasi indifferenti, e possono essere paragonati al suono di un flauto. Il *blu scuro* è il colore del mare e del cielo, è un colore profondo e intenso e può essere paragonato al suono di un organo. Quando tende al nero assume una velata drammaticità, mentre nelle *nuances* più chiare, trasmette serenità ed equilibrio.

Il *bianco* è dato dalla somma di tutti i colori dell'iride, che si annullano a vicenda in esso. È come una stanza in cui regna il silenzio assoluto, dove non si percepiscono emozioni e per questo può essere paragonato ad un non-suono.

Il *nero*, infine, è aridità, ombra, mancanza di luce. Anch'esso un non-colore, ma tuttavia, diversamente dal bianco, fa risaltare qualsiasi colore.

Egli svolge però un lavoro ulteriore, ovvero assegnare ad ogni forma il colore che meglio esprime le sue potenzialità. Infatti, secondo l'artista, se un colore viene associato alla sua forma privilegiata gli effetti e le emozioni che scaturiscono dai colori e dalla forma vengono potenziati. È così, quindi, che viene assegnato il giallo al triangolo e agli angoli acuti, il blu al cerchio e agli angoli gravi e il rosso al quadrato e agli angoli retti[28].

27 Cfr. Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, 1909.

28 Per un approfondimento delle Teorie del colore cfr. Anna Marotta, *Policromia*, 1999.

2.8
LA PIRAMIDE DELL'ESPERIENZA DEL COLORE

Il colore, oltre ad essere descritto dal punto di vista scientifico e oggettivo, può essere analizzato dal punto di vista soggettivo. Attraverso la psicologia si è, quindi, riusciti a comprendere e descrivere quali siano gli effetti degli stimoli cromatici, provenienti dal mondo esterno, sul mondo interno dell'uomo, ovvero sulla sua psiche.

Molti artisti nel corso dei secoli si sono interfacciati con tali argomentazioni e hanno sviluppato differenti correnti di pensiero: Paul Cézanne credeva che i colori fossero dotati di una personalità propria; Pablo Picasso affermava di dipingere le cose non per come le vedeva, ma per come le percepiva; Paul Gauguin fu uno dei primi pittori a riconoscere il potere emozionale del colore e manipolare attraverso il suo uso le emozioni di chi osservava il suo dipinto, infine, Vincent Van Gogh, il quale affermava:

«Supponiamo che io debba dipingere un paesaggio autunnale, degli alberi con foglie gialle. Bene. Che differenza fa se lo concepisco come una sinfonia in giallo, e che il mio giallo fondamentale sia o'no il giallo delle foglie? Ciò aggiunge o toglie ben poco: molto dipende, e direi anzi che tutto dipende, dal sentimento che provo dell'infinita varietà di toni di un'unica famiglia.»
Vincent Van Gogh[29]

Al fine di percepire un colore dal punto di vista emotivo è necessario riportare alla memoria le esperienze passate, bisogna, quindi, diventare consapevoli. Tale esperienza è influenzata da sette fattori, che per semplicità vengono schematizzati all'interno di una piramide.

29 Cfr. Vincent Van Gogh, *Lettera al fratello Theo*, Nuenen, ottobre 1885

Fig.81 *Piramide dell'esperienza del colore.*

2.8.1
REAZIONI BIOLOGICHE A UNO STIMOLO CROMATICO

Il colore è un elemento fondamentale all'interno della vita dell'uomo e influenza giornalmente lo stato di veglia e di sonno. Pertanto, è possibile affermare che la radiazione solare governi la vita. Ogni colore trasmette al cervello un segnale, che viene successivamente codificato e analizzato, dando origine, così, a un processo sviluppatosi nel corso dei secoli, fondamentale per lo sviluppo evolutivo dell'uomo. Attraverso i colori, ad esempio, gli essere umani hanno imparato a distinguere ciò che era commestibile da ciò che non lo era.

2.8.2
L'INCONSCIO COLLETTIVO

Calvin Hall e Vernon Nordby definiscono l'inconscio collettivo come quella parte della psiche che può essere

separata dall'inconscio individuale e dall'esperienza individuale. Esso è un serbatoio di immagini latenti, schemi e archetipi, solitamente definiti **immagini primordiali**, appartenenti alle prime fasi dello sviluppo come specie umana e che corrispondono a una predisposizione o potenzialità nei modi di reagire al mondo. L'uomo, quindi, eredita tali immagini dal proprio passato ancestrale e non inizia la propria vita come fosse una pagina bianca da riempire, ma fin dall'inizio essa riporta la memoria dell'esperienza del genere umano. Senza di esse ci si ritroverebbe persi in un oceano di informazioni sensoriali, dati e segnali che non si sarebbe in grado di interpretare. I colori appartengono a queste immagini primordiali.

2.8.3
SIMBOLOGIA DEL CONSCIO - LE ASSOCIAZIONI DI IDEE

Il terzo livello è rappresentato dalla simbologia del conscio, ovvero dalle associazioni di idee, impressioni e sensazioni legate al colore. Esistono numerosi esempi di associazioni universalmente riconosciute, per esempio, il blu è associato al cielo e all'acqua, il verde alla natura, il rosso alla rivoluzione, il nero combinato con l'oro alla ricchezza e al lusso. La loro applicazione diventa, quindi, importante in svariati ambiti, come il design, la moda, la pubblicità e l'architettura. Infatti, in questo ultimo caso il colore ha il compito fondamentale di far percepire lo spazio come accogliente, ostile, freddo, caldo, rilassante, lussuoso, economico e così via.

2.8.4
INFLUENZE CULTURALI E CONSUETUDINI

Le influenze culturali, legate alle associazioni di idee del colore, hanno avuto un ruolo rilevante per l'uso dei differenti colori. Per esempio, in Persia il turchese è il colore nazionale, nel mondo islamico il verde ha una connotazione religiosa e i giapponesi sono molto legati ai colori delicati.

2.8.5
TENDENZE DI GUSTO, MODA E STILI

Ogni uno o due anni nascono delle tendenze di colore, che in base all'ambito variano più o meno velocemente. Tali mutamenti sono necessari ad esempio per evitare, nell'ambito aziendale o di promozione di un prodotto, il senso di noia nel consumatore e, soprattutto, per incrementare le vendite, restando sempre al passo con i tempi. Nel campo della moda e dei beni di consumo i mutamenti sono repentini e molteplici, in architettura, invece, tale fenomeno è presente, pur se maggiormente ponderato e soppesato, in base alle necessità e funzionalità.

2.8.6
IL RAPPORTO PERSONALE CON IL COLORE

Ogni persona ha un rapporto differente nei confronti di un colore; una tonalità che a qualcuno può piacere, all'altro può trasmettere negatività o lasciare indifferente. Quindi, la reazione al colore viene influenzata da tutti i livelli della piramide e a sua volta influisce sull'uomo sia psicologicamente che fisiologicamente.

2.9
LA PSICOLOGIA DEL COLORE

Come affermato precedentemente, ogni colore influisce sia sulla psiche che sul corpo dell'uomo e a partire da tale concetto si è potuta sviluppare la **psicologia del colore**. Essa viene divisa in due settori, uno costituito dalla psicologia del colore applicata, o pratica, e l'altro dall'impiego del colore nella psicologia in quanto tale, anche chiamata psicologia cromatica del profondo. Il primo ramo, quindi, è legato all'uso pratico del colore per la realizzazione di ambienti o oggetti da cui si può trarre beneficio psicologico, mentre il secondo comprende sia i test psicodiagnostici con i colori, che hanno come obbiettivo quello di chiarire il carattere o la personalità di una persona, sia le interpretazioni sull'uso del colore come strumento psicoterapeutico.

2.9.1
UNITÀ E COMPLESSITÀ

Esiste una necessità fondamentale che il progettista deve rispettare, quella di creare un equilibrio tra **unità** e **complessità**. La prima comprende elementi e parti tra loro diverse combinate in un tutt'uno, la seconda, invece, un numero di elementi maggiore, diversi e distinti.

Friederick M. Crewdson, specialista del colore, afferma: "*Entrambe queste forze sono necessarie per tenere desto l'interesse e devono essere bilanciate. Riuscire a trovare un'armonia tra i colori significa sapere in che punto fermarsi tra questi due estremi*[30]".

30 Cfr. Frank Mahnke, *Il colore nella progettazione : l' uso del colore come elemento di benessere nella progettazione dell'ambiente architettonico*, Torino: UTET, 1998.

Un'unità estrema porta, quindi, alla monotonia e all'ipostimolazione, mentre una complessità estrema all'iperstimolazione, con un conseguente aumento del battito cardiaco, della pressione sanguigna e della tensione muscolare.

«Ci annoiamo facilmente e facilmente abbiamo abbastanza di tutto.
Da un punto di vista emotivo non appena avvertiamo la minaccia della monotonia cerchiamo subito sollievo.»
Richard Ellinger[31]

Si conclude, quindi, che l'equilibrio tra unità e complessità **rappresenta la prima e più importante regola per la progettazione di ambienti piacevoli**.

Diversi studiosi hanno condotto nel corso degli anni esperimenti scientifici con l'intento di comprendere le basi di tale fenomeno. Nel 1976 Rikard Kuller ha lasciato per tre ore sei uomini e sei donne in due stanze, una grigia e asettica e l'altra colorata e ricca di stimoli. Le conclusioni a cui è giunto evidenziano il legame tra lo spazio vissuto e gli effetti fisici, come la frequenza cardiaca e lo stato emotivo. L'impatto con la stanza colorata, infatti, rese i soggetti più silenziosi e sottomessi, mentre nella stanza grigia gli uomini manifestavano segni di stress e noia più evidenti delle donne. Un ambiente privo di stimoli, quindi, porta a rivolgersi al proprio mondo interiore, dal momento che da quello esterno non giungono stimolazioni. In determinate circostanze questo, però, può causare ansia, paura e angoscia, a seconda della situazione che si sta vivendo e della natura dei pensieri. Quindi, un ambiente bianco non è neutro negli effetti che suscita sugli esseri umani che vi abitano.

31 Cfr. Richard Ellinger, 1963.

Stesso ragionamento può essere volto all'ambito della grafica. Berlyne e McDonnell, ad esempio, hanno dimostrato che i disegni più complessi e stravaganti inducono un incremento del livello di sollecitazione fisica, affaticamento e distrazione, così come un ambiente iperstimolante.

Per creare un ambiente sano è necessario, quindi, inserire una varietà di stimoli visivi, come per esempio colori che mutano grado di luminosità, temperatura e intensità. Riguardo ciò M. D. Vernon ha scritto: "*si può mantenere uno stato normale di coscienza, percezione e attività intellettuale, soltanto se si hanno costanti mutamenti nell'ambiente circostante. Quando mancano tali mutamenti sopravviene uno stato di deprivazione sensoriale, che porta al deteriorarsi della capacità di concentrazione, dell'attenzione e delle capacità percettive*[32]".

2.9.2
REAZIONE SOGGETTIVA AGLI STIMOLI

Oltre a trovare un equilibrio formale nella progettazione è di fondamentale importanza tenere in considerazione il rapporto tra personalità individuale e reazione soggettiva a un dato stimolo luminoso.

Lo psicologo H. J. Eyesenck ha individuato due tipologie di reazioni, *estroverso* e *introverso*. Erroneamente spesso si pensa che un ambiente ipostimolante possa avere un effetto calmante sulle persone estroverse e che un ambiente iperstimolante possa distogliere le persone introverse dalla loro tendenza introspezione, quando in realtà accade esattamente il contrario. Infatti, la personalità estroversa necessita di stimolazioni intense per evitare la noia e la perdita di interesse, mentre l'introverso necessita di calma, privacy e tranquillità per escludere l'insorgenza di ansie.

I colori sono stati ampiamente impiegati anche in ambito terapeutico per il trattamento di persone con disturbi emotivi. Pazienti euforici possono essere calmati con colori freddi e toni bassi, mentre i pazienti depressi possono essere stimolati con colori caldi. Tale effetto, però, non persiste per un prolungato periodo di tempo, ed è necessario, quindi, che l'equilibrio tra unità e complessità subisca molteplici mutamenti.

32 Cfr. Frank Mahnke, *Il colore nella progettazione : l' uso del colore come elemento di benessere nella progettazione dell'ambiente architettonico*, Torino: UTET, 1998.

2.10
LE REAZIONI EMOZIONALI AL COLORE: STUDI SCIENTIFICI

Ad oggi si è consapevoli del fatto che i colori influenzino costantemente l'organismo umano, il metabolismo e la psiche, agendo sul cervello ogni volta che ne vengano a contatto. La ricerca sull'impatto del colore sulla psicologia umana è un campo di ricerca molto complesso. Ciò dipende dal fatto che la psiche varia da persona a persona e che le emozioni non sono stabili e costanti.

2.10.1
EFFECTS OF COLOR ON EMOTIONS

Effects of Color on Emotions è una ricerca condotta nel 1994 da Patricia Valdez e Albert Mehrabian, presso l'Università della California, riguardante proprio il tema del rapporto tra le emozioni e i colori. Essi si sono prefissati come obiettivo quello di rispondere a tre domande fondamentali: In che modo le emozioni sono influenzate dalla luminosità e dalla saturazione? In che modo sono influenzate dalla tonalità? E in che modo sono influenzate dalla luminosità dei colori acromatici?[33]

STUDIO 1_Luminosità e saturazione

Per questo primo studio sono stati coinvolti 250 studenti dell'Università della California, di cui 103 uomini e 147 donne.

Per la scelta dei campioni cromatici sono state individuate dieci tonalità dalla scala cromatica di Munsell, di

33 Tutti i dati e le informazioni sono tratti da: *Effects of Color on Emotions*, Patricia Valdez and Albert Mehrabian, <https://www.academia.edu/40623320/Effects_of_Color_on_Emotions> .

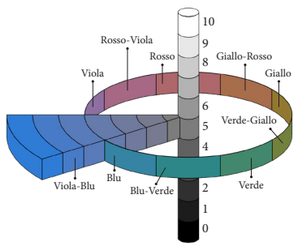


Fig.82 *Scala cromatica di Munsell.*

cui cinque completamente sature: rosso, giallo, verde, blu, viola e cinque con tonalità intermedie: giallo-rosso, verde-giallo, blu-verde, viola-blu e rosso-viola.

È stato scelto un minimo di sette campioni di colore da ciascun livello di tonalità, in modo da fornire variazioni rappresentative di luminosità e saturazione per ciascuna tonalità. In tutto, quindi, gli stimoli di colore utilizzati per il test erano 76.

Ogni colore è stato riportato su cartoncini di dimensione 7,6 x 12,7 cm, a loro volta applicati su uno sfondo grigio medio di dimensioni 22 x 28 cm. La stanza dove i soggetti furono sottoposti alla valutazione non presentava finestre ed era illuminata esclusivamente da otto lampade fluorescenti al neon da 40 W con temperatura di 5000 K, simile alla luce del giorno. I soggetti sono stati divisi in due gruppi e ognuno di essi ha valutato da sei a otto campioni di colore, della stessa tonalità, attraverso l'uso del modello PAD (piacere-eccitazione-dominanza). Ogni campione di colore è stato, quindi, valutato da circa 25 persone e successivamente si sono calcolate le reazioni emotive medie su piacere, eccitazione e dominanza, riducendo, così, il numero di osservazioni e fornendo stime più significative.

I risultati ottenuti sono i seguenti: i colori più luminosi e saturi sono più piacevoli; i colori meno luminosi e più saturi sono più eccitanti, oltre che ad indurre una maggior sensazione di dominio; i colori più scuri suscitano sentimenti di forza e audacia.

Inoltre, dai dati raccolti è stato possibile affermare che uomini e donne hanno reagito con risposte emotive simili ai livelli di luminosità e saturazione, pur avendo le donne un livello leggermente superiore di sensibilità.

Dai risultati ottenuti si sono poi costruiti dei grafici. Il primo, Luminosità-Livello di eccitamento, mostra che l'eccitazione è diminuita rapidamente con l'aumentare della luminosità, fino ad un valore di luminosità di 43, oltre il quale l'eccitazione aumenta leggermente. Si deduce, quin-

di, che l'eccitazione diminuisce man mano che i colori vanno dal buio verso il chiaro.

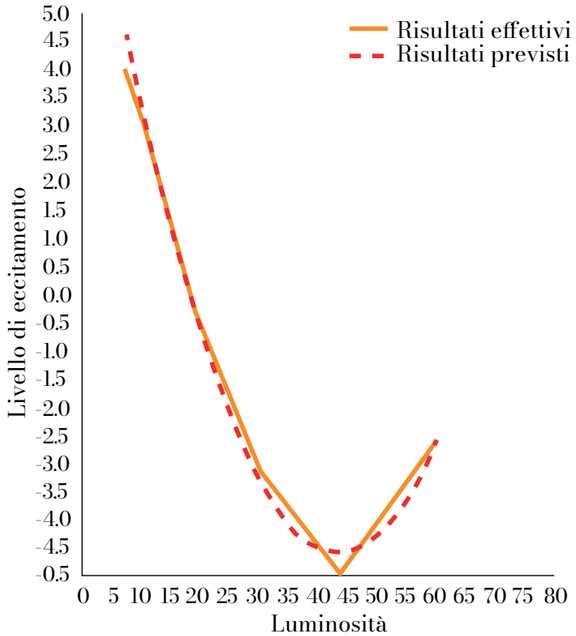


Fig.83 *Livelli medi effettivi e previsti di eccitazione in funzione della luminosità del colore.*

Il secondo grafico, Luminosità-Livello di dominanza, invece, mostra che il secondo è diminuito rapidamente con l'aumento della prima, fino ad un valore di 43, oltre il quale la dominanza si e stabilizzata. In generale, quindi, essa diminuisce man mano che i colori procedono dallo scuro al chiaro.

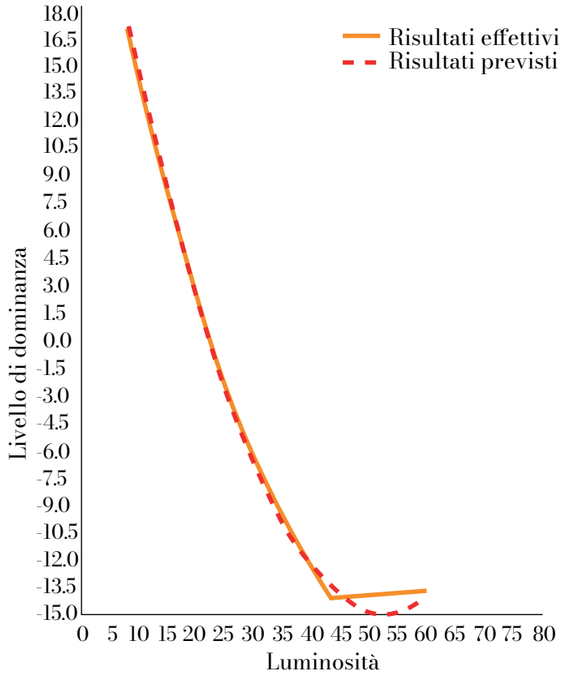


Fig.84 *Livelli medi effettivi e previsti di dominanza in funzione della luminosità del colore.*

STUDIO 2_Tonalità di colore

Nel secondo studio ogni soggetto ha valutato 10 diverse tonalità di colore, con gli stessi livelli di luminosità e saturazione, facenti parte di una delle cinque serie cromatiche. In questo caso, vennero coinvolti 121 studenti, di cui 47 uomini e 74 donne. La sala dell'esperimento, l'illuminazione, la presentazione dei colori e le misure dello stato emotivo sono le medesime di quelle utilizzate nello Studio 1. Anche in questo caso si sono calcolati i valori medi delle reazioni emotive su piacere, eccitazione e dominanza e la

differenza tra uomini e donne è minima. Come nel caso precedente si sono realizzati dei grafici esplicativi. Nel primo grafico, Lunghezza d'onda-Livello di piacere, si può osservare come le tonalità con lunghezza d'onda corta siano state classificate come le più piacevoli, le tonalità a lunghezza d'onda intermedia presentino bassi livelli di piacevolezza e i colori complementari suscitano piacevolezza elevata. Un'eccezione alla regola la fanno il giallo-osso e il rosso, i quali, pur avendo una lunghezza d'onda lunga, presentano un aumento della piacevolezza.

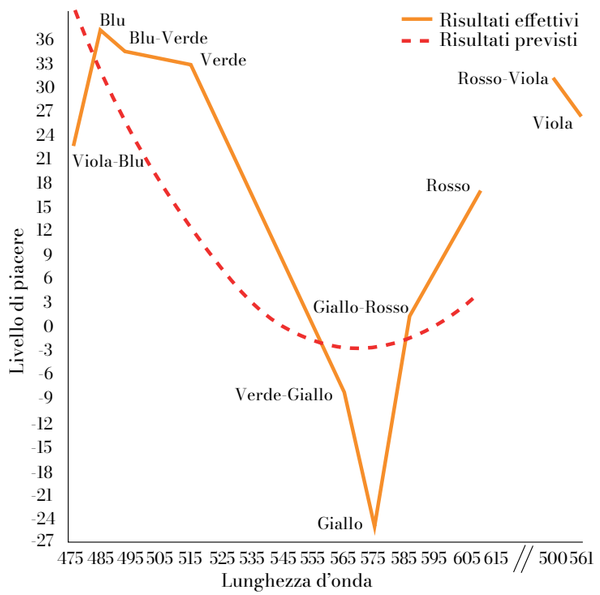


Fig.85 *Livelli medi effettivi e previsti di piacevolezza in funzione della lunghezza d'onda.*

Nel secondo grafico, Lunghezza d'onda-Livello di eccitamento, vengono rappresentati, invece, le risposte medie di eccitazione per ciascuna delle 10 tonalità. In tal caso

non sono state fatte delle previsioni e i risultati ottenuti sono i seguenti: il livello medio di eccitazione per il verde-giallo è significativamente maggiore di quelli per il viola-blu, il giallo-rosso e il rosso-viola. Inoltre, il livelli per il blu-verde sono significativamente maggiori di quelli per il viola-blu.

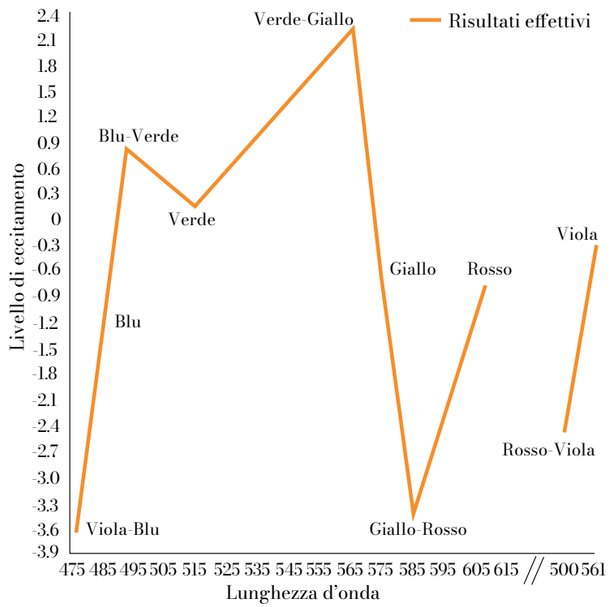


Fig.86 *Livelli medi effettivi e previsti di eccitamento in funzione della lunghezza d'onda.*

Infine, il terzo grafico, Lunghezza d'onda-Livello di dominanza, rappresenta il rapporto tra lunghezza d'onda e dominanza e anche in questo caso non sono state fatte delle previsioni. In questo caso tra i risultati più significativi vi è che il verde-giallo e il giallo sono più dominanti del rosso-viola.

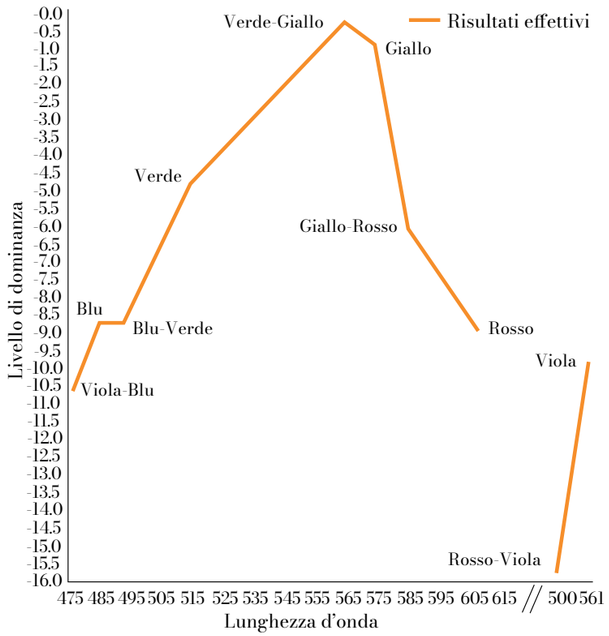


Fig.87 *Livelli medi effettivi e previsti di dominanza in funzione della lunghezza d'onda.*

I risultati generali ottenuti da questo studio si sono rivelati più deboli del previsto, sebbene ci si aspettasse che gli effetti della tonalità sulle emozioni fossero minori degli effetti della luminosità e della saturazione.

STUDIO 3_Colori acromatici

L'ultimo studio riguarda l'influenza dei colori acromatici, nero, bianco e grigi, sulle emozioni. Sono stati coinvolti 25 studenti, 7 uomini e 18 donne, i quali avevano il compito di valutare cinque campioni di colore. Anche in questo caso le condizioni iniziali sono uguali a quelle del primo studio e i risultati vengono espressi in valori medi.

Il rapporto tra brillantezza dei colori acromatici e piacevolezza ha dimostrato che le reazioni di piacere aumentano man mano che i campioni di colore passano dal nero, al grigio, al bianco. Il nero, quindi, è il colore che crea meno piacevolezza.

Per quanto riguarda l'eccitazione, invece, il nero risulta quello più eccitante, per poi diminuire nei grigi e riaumentare nel bianco.

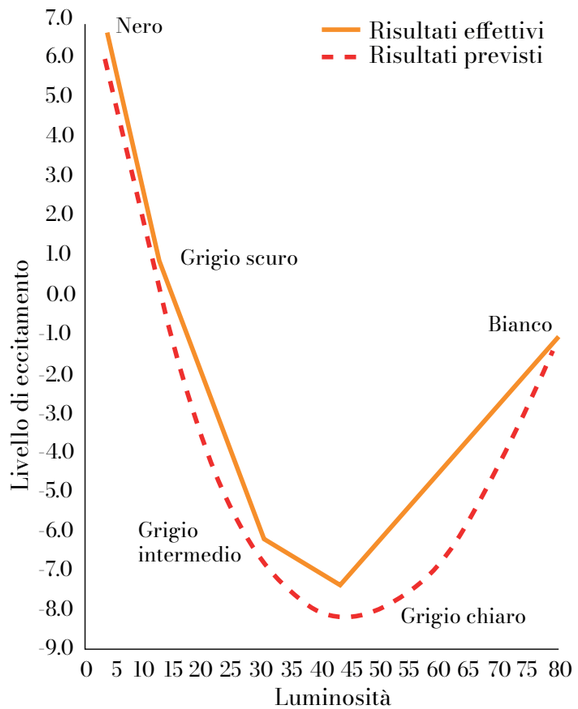


Fig.88 *Livelli medi effettivi e previsti di eccitamento in funzione della luminosità del colore acromatico.*

Nel caso della dominanza il grafico ha andamento parabolico, sebbene la dominanza diminuisca con l'aumentare delle luminosità. Pertanto, il colore nero è quello che suscita maggiore senso di dominanza, seguito dai grigi e infine il bianco.

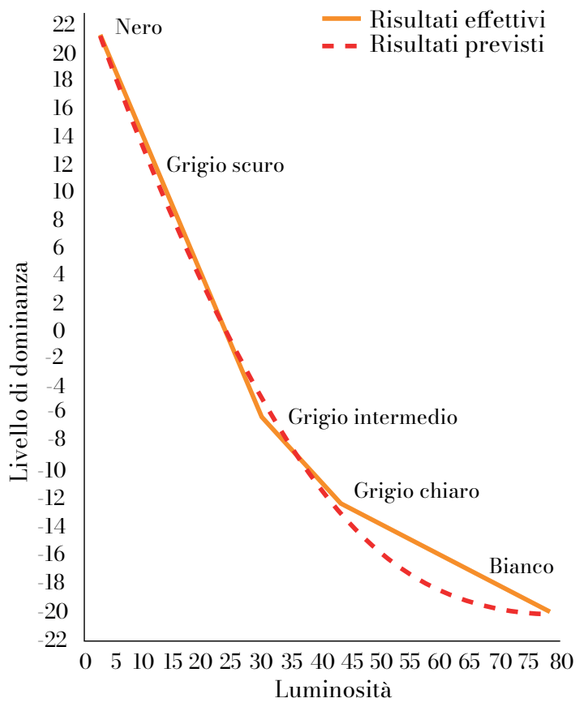


Fig.89 *Livelli medi effettivi e previsti di dominanza in funzione della luminosità del colore acromatico.*

2.10.2
RELATIONSHIP BETWEEN COLOR AND EMOTION: A STUDY OF COLLEGE STUDENTS

Relationship between color and emotion è una ricerca del 2004, condotta da Kaya Naz e Helen H. Epps, presso l'Università della Georgia, riguardante la relazione che intercorre tra colore ed emozioni. Tale rapporto è strettamente legato e influenzato sia dalle preferenze cromatiche individuali, che inducono una persona ad associare un colore a sentimenti positivi o negativi, sia dalla cultura di appartenenza.

Per l'esperimento sono stati coinvolti 98 studenti universitari, 44 maschi e 54 femmine, con un'età compresa tra i 18 e i 25 anni e senza nessun problema nella visione dei colori. Sono stati individuati dieci colori completamente saturi dalla scala cromatica di Munsell: rosso, giallo, blu, viola, giallo-rosso, verde-giallo, blu-verde, viola-blu e rosso-viola, e tre colori acromatici: bianco, nero e grigio medio. Ogni partecipante è stato testato individualmente in una stanza con il computer, sul quale compariva al centro dello schermo il campione di colore su sfondo grigio. L'ordine di apparizione dei campioni cambiava da persona a persona e ad ognuno di essi è stato richiesto di esprimere la propria risposta emotiva associata al colore visualizzato, lo stato d'animo suscitato e la motivazione.

Dai risultati ottenuti sono state individuate 22 emozioni, suddivise in positive, negative e nessuna emozione. Il 62,2% ha espresso risposte positive, il 34,2% risposte negative e il 3,6% non ha espresso nessuna emozione. Circa l'80% delle risposte alle tinte principali, tra cui rosso, giallo, verde, blu e viola, sono state positive, rispetto a solo il 29,2% per i colori acromatici. Il verde ha ottenuto il maggior numero di risposte positive (95,9%), seguito dal giallo (93,9%), dal blu (79,6%), dal rosso e dal viola a pari merito (64,3%). Tra le tinte intermedie, invece, il primo posto è occupato dal blu-verde (81,6%), seguito da rosso-viola

(76,5%), giallo-rosso (75,4%) e viola-blu (65,3%). Al contrario, il verde-giallo ha suscitato il maggior numero di risposte negative (71,4%), perché associato al vomito. Per gli acromatici il primo posto per le risposte positive è occupato dal bianco (61,2%), seguito dal nero (19,4%) e dal grigio (7,1%)[34].

È possibile osservare i risultati di tale studio nelle tabelle presenti nella pagine successive, dove sono indicate tutte le emozioni e le frequenze con cui esse vengono associate ad un colore. La lettera (a) indica le emozioni negative, mentre la (b) quelle positive.

Tabella 1_Colori principali

Emozioni	Rosso	Giallo	Verde	Blu	Viola
Rabbia (a)	28	0	0	0	0
Fastidio (a)	0	0	0	0	0
Noia (a)	0	0	0	0	5
Confusione (a)	0	0	0	0	0
Depressione (a)	0	0	0	6	0
Disgusto (a)	0	0	0	0	0
Vuoto (a)	0	0	0	0	0
Timore (a)	0	0	0	0	5
Solitudine (a)	0	0	0	3	0
Tristezza (a)	4	0	0	8	13
Malattina (a)	0	0	0	0	0
Stanchezza (a)	0	6	0	0	9
Felicità (b)	21	71	28	10	21
Speranza (b)	0	0	8	0	0
Calma (b)	4	0	29	60	28
Confortevole (b)	0	0	15	4	3
Energia (b)	5	10	0	0	0
Eccitamento (b)	18	8	2	0	4
Innocenza (b)	0	0	0	0	0
Amore (b)	15	0	0	0	0
Pace (b)	0	0	12	4	0
Potere (b)	0	0	0	0	7
Nessuna emozione	3	0	4	3	3

34 Tutti i dati e le informazioni sono tratti da: *Relationship between color and emotion: a study of college students*, Naz Kaya, <http://irtel.uni-mannheim.de/lehre/expra/artikel/Kaya_Epps_2004b.pdf>.

Tabella 2_Colori intermedi

Emozioni	Giallo-Rosso	Verde-Giallo	Blu-Verde	Viola-Blu	Rosso-Viola
Rabbia (a)	0	0	0	0	0
Fastidio (a)	5	8	7	0	2
Noia (a)	4	2	0	0	2
Confusione (a)	0	2	6	0	0
Depressione (a)	0	0	0	12	8
Disgusto (a)	9	26	2	0	3
Vuoto (a)	0	0	0	0	0
Timore (a)	0	0	0	0	0
Solitudine (a)	0	0	0	3	0
Tristezza (a)	0	0	0	10	0
Malattina (a)	0	32	0	0	0
Stanchezza (a)	0	0	0	5	0
Felicità (b)	31	11	36	13	26
Speranza (b)	0	0	0	5	0
Calma (b)	0	0	16	38	13
Confortevole (b)	3	7	7	0	0
Energia (b)	14	0	10	0	0
Eccitamento (b)	25	6	11	0	12
Innocenza (b)	0	0	0	0	0
Amore (b)	0	0	0	0	17
Pace (b)	0	0	0	8	0
Potere (b)	0	0	0	0	7
Nessuna emozione	7	4	3	4	8

Tabella 3_Colori acromatici

Emozioni	Bianco	Grigio	Nero
Rabbia (a)	0	3	7
Fastidio (a)	0	0	0
Noia (a)	5	14	0
Confusione (a)	0	6	0
Depressione (a)	0	23	22
Disgusto (a)	0	0	0
Vuoto (a)	25	0	0
Timore (a)	0	3	17
Solitudine (a)	6	4	0
Tristezza (a)	0	30	24
Malattina (a)	0	0	0
Stanchezza (a)	0	5	7
Felicità (b)	0	0	0
Speranza (b)	6	0	0
Calma (b)	8	5	0
Confortevole (b)	0	0	5
Energia (b)	0	0	0
Eccitamento (b)	0	0	0
Innocenza (b)	33	0	0
Amore (b)	0	0	0
Pace (b)	13	0	0
Potere (b)	0	2	14
Nessuna emozione	2	3	3

Fig.90 *Tabelle riassuntive delle emozioni associate ai colori.*

È, quindi, possibile osservare come ogni colore presenti una propria simbologia, che permette all'individuo di associarlo a cose, oggetti o spazio e conseguentemente a qualcosa di positivo o meno. La ricerca conclude, quindi, che un'emozione correlata al colore dipenda fortemente dalle preferenze personali e dalla propria esperienza passata, oltre che alla cultura.

2.11
SIMBOLOGIA DEI COLORI

Secondo quanto visto nei paragrafi precedenti sintetizziamo i principali effetti e reazioni innescate dai colori.

2.11.1
ROSSO

Il rosso rappresenta il presente ed è il colore più stimolante dello spettro luminoso. Tra tutti i colori è quello che si nota per primo e attira maggiormente l'attenzione dell'occhio. È spesso legato al concetto di **energia**, in quanto accelera il polso e la respirazione, aumenta la tensione e la pressione sanguigna e stimola la liberazione di adrenalina, ma al contempo fa stancare gli occhi e provoca **insonnia** e **ansia**. Indica, inoltre, voglia di vincere, impulso, vita, rivoluzione, azione, competizione, esplosione, violenza, **aggressività** e **sicurezza di sé**.

L'ampio spettro dei toni del rosso determina differenti risposte emotive: il porpora infonde timore, lo scarlatto si associa alla furia creatrice-distruttiva, il carminio suggerisce sentimenti di passione amorosa e il rosso intenso del sangue nasconde un'ambivalenza, il succo della vita e la morte, se versato.

2.11.2
GIALLO

Il giallo è il colore del sole, della gioia, dell'**ottimismo**. Presenta molte similitudini con il rosso, trasmette **energia**, attira l'attenzione, è rassicurante, ma al contrario di esso non ha connotazioni negative ed è meno elegante e raffinato. Quando il giallo si trasforma in oro, però, simbo-

leggia perfezione e **preziosità**. Quando vira verso tonalità meno brillanti, invece, simboleggia la collera, l'acidità, la **malattia** e lo sporco. Se è troppo intenso è abbagliante e si trasforma in un colore egocentrico, che ricorda la "*risata di un folle*", come affermato da Kandinsky nel suo scritto *Giallo, rosso, blu* (1925).

2.11.3
BLU

Il blu è un colore estremamente **rilassante** e positivo, esprime una sensazione di benessere, di **tranquillità** e di pace. Esso rappresenta il perfetto antagonista del rosso, infatti, se il rosso spinge ad azioni immediate, il blu è il colore della **riflessione**. È un colore che ispira istintivamente fiducia e senso di **comfort**, soprattutto nelle sue tinte più tenui. Gli effetti che ha sull'organismo, quindi, comprendono la diminuzione della tensione, la regolarizzazione della respirazione, il rilassamento e la **concentrazione**. I suoi lati negativi non infondono paura, ma tristezza e malinconia[35].

2.11.4
VERDE

Il verde è il colore più **rilassante** dello spettro luminoso e, ancora più del blu, esprime **positività** e rassicurazione. Da sempre questo colore è legato alla natura, alla vegetazione, al benessere e alla **speranza**. Un verde neutro, che si colloca tra i poli del blu e del giallo, è **calmante**. Quando vira verso il giallo diventa più **stimolante** e luminoso, quando tende al blu, invece, diventa più freddo e fastidioso. Il verde è il colore più riposante per la vista, in quanto l'occhio lo focalizza esattamente sulla retina. Nel verde esiste, però, anche un lato contraddittorio, in quanto può rappresentare la vita e la natura, ma anche la muffa, la malattia e la morte.

35 Il blues, infatti, è una forma musicale nata negli Stati Uniti dai canti degli schiavi neri deportati, che trae ispirazione dalla nostalgia e il cui scopo è quello di sollevare l'anima (Cfr. Frank Mahnke, *Il colore nella progettazione: l' uso del colore come elemento di benessere nella progettazione dell'ambiente architettonico*).

2.11.5
ARANCIONE

L'arancione è un colore caldo e gradevole, ma da sempre considerato di minore importanza, essendo un colore secondario, originato dall'unione di rosso e giallo. Può essere considerato il mediatore tra gli effetti di questi due colori, trasmettendo **allegria**, **espansività** ed **estroversione**, ma sempre in maniera moderata.

2.11.6
VIOLA E ROSA

Il viola è un colore secondario, originato dall'unione di rosso e blu e per questo tenta di **unificare** l'**impulsività** del rosso e la **sottomissione** del blu. Da sempre esprime regalità ed eleganza, ma anche solitudine e lutto.

Il rosa, in modo simile, nasce dalla combinazione del rosso e del bianco, attenuando, così, la **passione** del primo e la **purezza** del secondo ed esprimendo romanticismo e **femminilità**. Quindi, in entrambi i casi, più i colori avranno una percentuale di rosso e più saranno eccitanti.

2.11.7
MARRONE

Il marrone non fa parte dello spettro dei colori luce, ma è un pigmento. Da sempre è associato alla terra e al

legno, trasmette **comodità** e **sicurezza** e rimanda a immagini piacevoli relative al cibo, come il caffè e il cioccolato. Certe tonalità possono apparire tetre, lugubri e sporche.

2.11.8
GRIGIO

Il grigio è un colore neutro, freddo, **non coinvolgente**, ma che al tempo stesso può incoraggiare curiosità, **riflessione** e immaginazione. Spesso, però, è anche il colore della decadenza e dello **sporco**. Si trova a metà strada tra la luce e l'oscurità, non suscita né tensione né rilassamento, manca di energia e non ha una volontà propria.

2.11.9
BIANCO

Il bianco rappresenta la luce ed è il colore che contiene al suo interno tutti gli altri colori. Spesso è utilizzato per indicare un nuovo inizio, l'immateriale, il privo di peso, la **purezza**, l'**innocenza**, lo spirituale e la pulizia. Al tempo stesso, però, ha delle connotazioni negative, come la **freddezza**. In alcuni paesi il bianco è il colore del lutto, poiché indica non una fine assoluta, ma un nuovo inizio. Da un punto di vista psicologico tale colore viene percepito come sterile, tanto che viene utilizzato negli ospedali per indicare la perfetta igiene.

2.11.10
NERO

Il nero, al contrario del bianco, è il simbolo dell'**oscurità** totale, è la **paura** dell'ignoto, del dolore e della morte. Identifica la forza che il potere ha di incutere **timore**, ma al tempo stesso rappresenta raffinatezza, eleganza e dignità.

2.12
EFFETTI PSICO-FISICI ED EMOZIONALI DEL COLORE SULLO SPAZIO INTERNO

L'uso dei colori è fondamentale in architettura, soprattutto per la progettazione degli ambienti interni. Modificare il colore di uno spazio, infatti, determina la variazione delle percezioni e delle sensazioni che l'uomo che vive lo spazio sviluppa. Una tinta particolarmente adatta per un pavimento, può innescare reazioni completamente differenti se applicata al soffitto.

Esponiamo di seguito le relazioni che intercorrono tra tipologia di colore e collocazione (soffitto, pavimento e pareti).

2.12.1
ROSSO

Il rosso applicato al soffitto esprime intrusione, **pesantezza** e fastidio. Se applicato al pavimento consapevolezza, attenzione e **pomposità**, mentre se applicato alle pareti **aggressività** e senso di incombenza.

Nella pratica il rosso puro non viene quasi mai impiegato come colore dominante delle pareti, ma piuttosto come elemento utile ad evidenziarne altri. Questo perché aumenta di molto la complessità visiva dell'ambiente.

2.12.2
ROSA

Il rosa applicato al soffitto e al pavimento esprime una **delicatezza eccessiva**, mentre se applicato alle pareti intimità e **sdolcinatezza eccessiva**.

Tale colore viene generalmente considerato un colo-

re femminile e per questo impiegato principalmente per ambienti legati alla donna.

2.12.3
ARANCIONE

Il soffitto tinteggiato di arancione ha un effetto **stimolante**, capace di attirare l'attenzione. Se applicato al pavimento induce all'attività e al **movimento**, mentre se applicato alle pareti esprime **calore** e luminosità.

L'arancione, come il rosso, nelle sue tonalità più pure, è raro che venga impiegato come colore principale, ma viene spesso utilizzato per evidenziare dei dettagli.

2.12.4
MARRONE

Il marrone applicato al soffitto esprime **oppressione** e pesantezza. Se applicato al pavimento **fermezza** ed equilibrio, mentre se applicato alle pareti senso di **sicurezza** e rassicurazione. Tale sensazione aumenta se si parla di legno, mentre diminuisce nel caso della vernice. Quest'ultima, infatti, non apparirà mai calda e confortevole come il primo.

2.12.5
GIALLO

Il giallo, specialmente se tendente al giallo limone, applicato al soffitto esprime **luminosità** e risulta particolarmente stimolante. Se applicato al pavimento da un senso di **elevazione** e distrazione, mentre se applicato alle pareti trasmette **calore** ed eccitamento, fino a diventare **irritante** se troppo saturo.

Tale colore viene solitamente impiegato in condizioni in cui è necessario attirare l'attenzione delle persone, soprattutto nell'ambito della sicurezza. I colori di contorno possono renderlo più o meno eccitante in base alla loro tonalità.

2.12.6
VERDE

Il verde applicato al soffitto trasmette **protezione**, anche se i riflessi sulla pelle possono risultare poco piacevoli. Applicato al pavimento è **rilassante**, delicato, ma al tempo stesso **freddo**, mentre se applicato alle pareti trasmette **freschezza**, sicurezza, **calma**, affidabilità, passività. Nelle tonalità più accese, però, risulta **irritante** e **abbagliante**.

Tale colore è ottimo in ambienti che richiedono una grande concentrazione.

2.12.7
BLU

Le differenti tonalità di blu modificano consistentemente le reazioni sulle persone. Il blu chiaro applicato al soffitto esprime **freschezza**, se applicato al pavimento **movimento** e se applicato alle pareti freschezza e **dilatazione dello spazio**. Il blu scuro, invece, nel primo caso esprime **oppressione** e incombenza, nel secondo caso **resistenza** e nel terzo **incoraggiamento** e maggiore profondità dello spazio.

Il blu è un colore particolarmente adatto per luoghi di secondaria importanza, con superfici non troppo ampie, in quanto se posto su grandi aree tende ad essere **freddo** e lugubre.

2.12.8
VIOLA- VIOLETTO

Il viola è un colore che viene impiegato raramente negli spazi interni, in quanto trasmette principalmente sensazioni negative come **sconcerto** e **sottomissione**.

2.12.9
GRIGIO

Il grigio è un colore neutro se applicato alle pareti e al pavimento, mentre se applicato al soffitto tende a rendere il tutto **cupo**.

2.12.10
BIANCO

Il bianco, come il grigio, è un colore neutro, che non ha particolari controindicazioni nel campo della progettazione di interni. Il suo impiego sul soffitto permette di **diffondere maggiormente la luce** all'interno della stanza, ma al tempo stesso può trasmettere una sensazione di **vuoto** e **sterilità**.

2.12.11
NERO

Il nero, se impiegato sul soffitto rende i volumi **opprimenti**, mentre se impiegato sul pavimento e sulle pareti come colore dominante rende l'ambiente **bizzarro** e **inquietante** al tempo stesso.

2.13
PRINCIPALI EFFETTI OTTICI CREATI DAL COLORE NEGLI SPAZI INTERNI DELL'ARCHITETTURA

Oltre agli aspetti psico-fisici ed emozionali, visti nei paragrafi precedenti, attraverso il colore è possibile anche **modificare la percezione visiva di una stanza**, facendola apparire illusoriamente più grande, più piccola, più profonda, meno profonda, più alta o più bassa.

Di seguito verranno illustrati dei modelli esemplificativi di tali concetti, in modo tale da far cogliere nell'immediato le modifiche nella percezione visiva. In linea generale e in condizioni ottimali di illuminazione è possibile affermare che:

- Un soffitto scuro abbassa otticamente le pareti, rendendo la stanza più bassa e al tempo stesso ne amplifica percettivamente la larghezza.

Fig.91 *Utilizzo di un colore scuro, applicato al soffitto, per abbassare otticamente l'altezza della stanza e amplificarne percettivamente la larghezza.*

• Un soffitto chiaro, soprattutto se abbinato a pareti scure, alza otticamente la stanza.

Fig.92 *Utilizzo di un colore chiaro, applicato al soffitto, per alzare otticamente l'altezza della stanza.*

• Pareti chiare e con tonalità fredde allungano otticamente lo spazio, rendendolo più profondo.

Fig.93 *Utilizzo di un colore chiaro e freddo per allungare otticamente la stanza, rendendola più profonda.*

• La parete di fondo scura, con tonalità forti e sature, riduce la profondità della stanza e focalizza l'attenzione su tale superficie.

Fig.94 *Utilizzo di un colore scuro, forte e saturo, applicato alla parete di fondo, per ridurre otticamente la profondità della stanza.*

• Pareti opposte scure e parete di fondo e soffitto chiari accorciano lo spazio. In questo modo, inoltre, si sdrammatizza la parete di fondo.

Fig.95 *Utilizzo di colore scuro, applicato a due pareti opposte, per restringere otticamente la stanza.*

• Parete di fondo e soffitto scuri allargano otticamente lo spazio.

Fig.96 *Utilizzo di un colore scuro, applicato alla parete di fondo e al soffitto, per allargare otticamente la stanza.*

• Pareti opposte e soffitto scuri, con parete di fondo chiara riduce lo spazio, compattandolo. Si mette in evidenza la parete frontale.

Fig.97 *Utilizzo di un colore scuro, applicato alle pareti opposte al soffitto, per ridurre otticamente la stanza e compattarla.*

• Pareti e soffitto scuri compattano l'ambiente e rendono le prime più omogenee e lo spazio più piccolo.

Fig.98 *Utilizzo di un colore scuro, applicato su pareti e soffitto, per compattare la stanza.*

• Un pavimento scuro viene percepito come più piccolo, riducendone così la superficie.

Fig.99 *Utilizzo di un pavimento scuro per ridurre la superficie della stanza.*

• Un pavimento chiaro viene percepito come più grande, incrementando così la superficie.

Fig.100 *Utilizzo di un pavimento chiaro per implementare la superficie della stanza.*

2.13.1
USO DELLE TEXTURE E DEGLI ABBINAMENTI GEOMETRIZZATI

Oltre a lavorare con i colori, è possibile adottare gli stessi ragionamenti anche con le trame e gli abbinamenti geometrizzati. Utilizzare più colori, forme o texture sulla stessa superficie consente di attirare l'attenzione dell'osservatore in punti prestabiliti e di guidarne lo sguardo. Tramite il loro utilizzo, inoltre, è possibile modificare la percezione spaziale e dividere otticamente lo spazio. Creando delle linee di demarcazione il fruitore è istintivamente portato a concentrarsi su di esse e ad osservare il cambio di tonalità. In questo modo, il progettista è in grado di focalizzare l'attenzione dell'osservatore su determini punti o elementi, denominati **fulcri visivi**.

• Trame verticali applicate al pavimento fanno sembrare la stanza più lunga.

Fig.101 *Utilizzo delle trame verticali, applicate al pavimento, per rendere la stanza otticamente più lunga.*

• Trame orizzontali applicate al pavimento fanno sembrare la stanza più larga.

Fig.102 *Utilizzo delle trame orizzontali, applicate al pavimento, per rendere la stanza otticamente più larga.*

• Trame verticali applicate alla parete di fondo ne aumentano l'altezza.

Fig.103 *Utilizzo delle trame verticali, applicate alla parete di fondo, per rendere la stanza otticamente più alta.*

• Trame orizzontali applicate alla parete di fondo ne aumentano la larghezza.

Fig.104 *Utilizzo delle trame orizzontali, applicate alla parete di fondo, per rendere la stanza otticamente più larga.*

• Dipingere una porzione orizzontale delle pareti con un colore scuro accorcia visivamente le pareti in altezza.

Fig.105 *Utilizzo del doppio colore sulle pareti per abbassare otticamente la stanza.*

• Realizzare una diagonale sulla parete di fondo con un colore scuro slancia la diagonale.

Fig.106 *Utilizzo del colore scuro per la realizzazione di un diagonale sulla parete di fondo, con l'obiettivo di slanciare quest'ultima.*

• Realizzare una diagonale sulla parete di fondo e dipingere la parete adiacente con un colore scuro porta l'attenzione sul lato chiaro.

Fig.107 *Utilizzo del colore scuro per la realizzazione di un diagonale sulla parete di fondo e di una parete scura, per porre l'attenzione sul lato chiaro della stanza.*

2.14
I SEGNI E LE FIGURE GEOMETRICHE

Oltre ai colori, anche i segni e le figure geometriche assumono una posizione di rilievo nel campo della percezione visiva. Mentre i primi comprendono elementi più semplici, come il **punto** e la **linea**, le seconde sono più complesse e consistono in porzioni di **superficie** delimitate da un contorno o linee chiuse, distinguibili dallo sfondo.

Molti studiosi negli anni hanno contribuito a spiegare non solo i significati delle figure, ma anche come, se messe in relazione al colore, esse siano in grado di comunicare significati, emozioni e sensazioni. Tra questi i più importanti sono sicuramente gli psicologi della Gestalt, Paul Klee, con l'opera *Quaderno pedagogico di schizzi* (1925) e Vasilij Kandinskij, con l'opera *Punto, linea, superficie* (1926). A loro volta essi costituiscono un'importante fonte di ispirazione per Rudolf Arnheim, il quale pubblica nel 1954 *Arte e percezione visiva*, all'interno del quale tratta il tema della percezione visiva.

2.14.1
PUNTO

Il significato del punto viene ampiamente spiegato da Kandinskij nel 1926, all'interno dell'opera *Punto, linea, superficie*. Egli afferma che il punto geometrico è un ente **invisibile** e **immateriale**, ma che, essendo l'elemento primigenio, dà origine a tutte le altre forme. Esso viene, infatti, originato dal semplice contatto tra lo strumento di disegno e il foglio.

Il punto viene utilizzato in moltissimi campi di interesse, dalla geometria, dove indica una posizione nello spazio definita da coordinate, all'astronomia, per indicare le stelle, alla tipografia, utilizzato per concludere una fra-

se o un periodo, alla grafica, per la realizzazione di linee, forme e texture, alla pittura, per la realizzazione di immagini grazie alla sua rarefazione e addensamento.

Nell'800, in Francia nasce il **Puntinismo**, di cui Seurat e Signac sono i maggiori esponenti. Tale corrente artistica basa le sue fondamenta proprio sull'accostamento di piccoli punti di colori diversi per la realizzazione di opere d'arte. La sua presenza definisce, anche in ambito architettonico, un importante riferimento, ben definito e riconoscibile. Il peso del punto nell'immagine complessiva varia in relazione alla sua dimensione, che più è maggiore e più ne esalta il valore simbolico di punto di partenza, di centralità.

Fig.108 *Opera di Seurat, La grande Jatte.*

2.14.2
LINEA

Come il punto, anche la linea per Kandinskij è un ente **immateriale**, originata dalla traccia lasciata dal punto in movimento. Si passa, quindi, dalla staticità del punto alla **dinamicità** della linea. La linea costituisce, dunque, la massima opposizione all'elemento primigenio, il punto.

Se una forza esterna muove il punto in una direzione immutata nello spazio, la linea prende il nome di **retta**. Esistono cinque differenti tipologie di linee e ognuna esprime un proprio significato:

- **Retta orizzontale**: è la forma più semplice di retta e rappresenta idealmente la base su cui poggia o si muove l'uomo. Viene definita da Kandinsky come: "*la forma più concisa dell'infinita possibilità di movimento freddo*[36]". Le sue caratteristiche vengono associate a sensazioni di **piattezza**, **calma** e **freddezza**.

Fig.109 *Retta orizzontale.*

36 Cfr. Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie : contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Milano : Adelphi, 1968.

- **Linea verticale**: è l'opposto della linea orizzontale, sia interiormente che esteriormente, e dall'unione delle due si origina un angolo retto. Se la linea orizzontale rappresenta il freddo, quella verticale rappresenta il **caldo**. Viene definita da Kandinsky come: "*la forma più concisa dell'infinita possibilità di movimento caldo*[37]". Le sue caratteristiche vengono associate a **calore**, **vitalità** e **altezza**.

Fig.110 *Retta verticale.*

- **Linea diagonale**: essa rappresenta la via di mezzo tra le due tipologie precedenti, tra il freddo e il caldo. Viene definita da Kandinsky come: "*la forma più concisa dell'infinita possibilità di movimento caldo-freddo*[38]". Se la diagonale inizia in alto a sinistra rappresenta un sentimento di **caduta**, di **drammaticità**, al contrario, se parte in alto a destra, invece, trasmette un senso di **salita**. Tale lettura è legata alla cultura occidentale e alla convenzione di leggere e scrivere da sinistra a destra e dall'alto verso il basso.

Fig.111 *Retta diagonale.*

- **Linee curve**: sono generate da un movimento fluido ed esprimono **calma** e tranquillità.

Fig.112 *Linee curve.*

- **Linee spezzate**: sono generate da molteplici cambi di direzione, anche bruschi, e vengono associate a **nervosismo**, aggressività e tensione.

Fig.113 *Linee spezzate.*

2.14.3
SUPERFICIE

La superficie nasce grazie all'unione di linee, disposte con l'obiettivo di creare uno spazio chiuso interno. È possibile individuare, quindi, una figura (delimitata dalle linee) e uno sfondo (ovvero la porzione di spazio esterno alla figura).

Fig.114 *Superficie.*

37 Cfr. Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie : contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Milano : Adelphi, 1968.

38 Cfr. Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie : contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Milano : Adelphi, 1968.

La superficie, a differenza del punto e della linea, si sviluppa secondo due direzioni, la larghezza e l'altezza e viene originata dal movimento. Allo stesso modo in cui il punto genera la linea, così la linea può generare la superficie attraverso il suo movimento. Anche in questo caso essa può essere disposta secondo diverse direzioni, che se combinate assieme generano lo spazio tridimensionale.

2.14.4
TRIANGOLO

Il triangolo è la forma geometrica costituita dal minor numero di lati possibili. Esso viene spesso associato ad una **forma dinamica** ed energica, utilizzata spesso per indicare la direzione. In base al suo orientamento esso può esprimere significati differenti. Se posto con la base verso il basso rappresenta stabilità, **equilibrio**, perfezione, mentre se posto con la base verso l'alto, e quindi con la punta verso il basso, rappresenta **pericolo**, tensione e rischio. Kandinsky, inoltre, ipotizzò che certi colori possono essere potenziati da certe forme e indeboliti da altre. Per questo motivo afferma che i colori squillanti si intensificano se posti entro forme acute, e assegna il giallo al triangolo.

Fig.115 *Triangolo.*

2.14.5
QUADRATO

Il quadrato, essendo una figura composta da angoli tutti uguali, trasmette un senso di **stabilità**, **staticità**, simmetria e perfezione. Come per il triangolo, se viene ruotato e appoggiato su uno spigolo le sensazioni che ne derivano sono differenti, infatti, in questo caso ciò che ne deriva è **instabilità**, dinamicità, movimento e squilibrio. Kandinsky al quadrato assegna il colore rosso.

Fig.116 *Quadrato.*

2.14.6
CERCHIO

Se il quadrato è una forma ricorrente nelle strutture artificiali, come edifici, libri, telefoni ecc, il cerchio, invece, è la forma ricorrente della natura e per questo da molti considerato il simbolo del ciclo della vita, dell'**eternità** e della **perfezione**. In questo caso, Kandinsky associa al cerchio il colore blu.

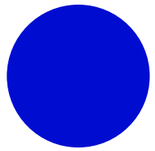


Fig.117 *Cerchio.*

2.15
CONCLUSIONI

Nei capitoli e nei paragrafi precedenti abbiamo trattato, seppur brevemente, i capisaldi della storia del colore, e successivamente quella dei segni, sotto differenti punti di vista: fisici, psicologici, simbolici, dimensionali ecc.

Conclusa questa prima parte teorica, possiamo affermare e comprendere come essi siano fondamentali per la vita dell'uomo e l'influenza che hanno avuto per il suo sviluppo. Ogni frazione di spazio e ogni secondo di tempo della nostra esistenza è dominata dal colore e non si potrebbe mai immaginare un mondo privo di essi. Se ci provassimo, probabilmente, penseremmo ad un mondo in bianco e nero o in scala di grigi, ma come abbiamo già affermato più volte, anche loro sono dei colori e anche loro hanno degli effetti sulla psiche e sul corpo umano.

A seguito di questa prima parte esplicativa delle teorie, inizierà lo studio del complesso dell'ex Manicomio di Collegno, caratterizzato dalla sua storia architettonica e funzionale e, soprattutto, sociale e umana, che ha fatto molto parlare. Successivamente, verranno applicate le teorie precedentemente illustrate per la realizzazione di un progetto allestitivo.

02

il caso studio: l'ex Manicomio di Collegno

3 LA CERTOSA DI COLLEGNO: UNA REALTÀ IN EVOLUZIONE

4 LE VOCI DELLA STORIA: IL MANICOMIO VISSUTO

3

LA CERTOSA DI COLLEGNO: UNA REALTÀ IN EVOLUZIONE

Il manicomio di Collegno nasce su una preesistenza, la Certosa di Collegno; luogo denso di storia, destinato a cambiare volto numerose volte nell'arco della sua vita plurisecolare. Adattandosi alle diverse e nuove esigenze, fu sede di una grande quantità di cambiamenti che portarono lo spazio urbano, nonché la comunità cittadina, ad adattarsi alle nuove spinte storiche, religiose ed innovatrici del momento.

Uno spazio architettonico e urbano, insomma, che dalla sua nascita nel Seicento è sempre stato in continua evoluzione e di cui ne verranno raccontate le tappe più significative.

3.1
LA NASCITA DEL COMPLESSO

Sorta nella **prima metà del '600** nella campagna ad ovest di Torino, la Certosa di Collegno è costituita da un complesso di edifici, nato per volere del **Consigliere Ducale Bernardino Data**, funzionario dell'Amministrazione della Casa Ducale ed aiutante di Camera del duca Carlo Emanuele I.

Nel 1614, infatti, il Consigliere del duca desiderò espandere le sue proprietà e si fece costruire una residenza di piacere nel terreno adiacente la chiesa di San Pietro e Paolo. Si trattava di una casa di campagna costituita da un corpo di fabbrica con due ali laterali che racchiudevano un piccolo cortile d'onore[1].

Tuttavia, non molti anni dopo, Bernardino Data perse i suoi possedimenti, poiché accusato di gravi abusi amministrativi, e fu costretto a risarcire per la truffa commessa ai danni dello Stato. I suoi beni vennero acquistati dal **Conte Francesco Provana** di Collegno, il quale aveva intenzione di rimanervi stabilmente. L'edificio versava però in pessime condizioni, in quanto a seguito della confisca da parte dello Stato, ne venne fatto un uso sconsiderato, riducendolo quasi in stato di abbandono.

1 Nel lavoro di approfondimento relativo alla "Struttura architettonica e urbanistica del Manicomio e le sue trasformazioni", svolto dal Settore Urbanistica e Ambiente della Città di Collegno, si parla di un "*palazzo (con terreni e cascina annessi) che era stato fatto costruire nel 1614 da Bernardino Data, alto funzionario amministrativo della Corte Sabauda*".

3.2
LA CERTOSA

3.2.1
DA VILLA DI *DELITIAE* A MONASTERO DI CLAUSURA

Alla morte di Vittorio Amedeo I di Savoia, nel **1637**, salì al potere sua moglie **Cristina di Borbone-Francia**, la quale fece scoppiare una guerra civile con i fratelli del defunto duca, Maurizio e Francesco Tommaso. Scappata in Francia durante i primi scontri, si recò successivamente in pellegrinaggio alla **Grande Chartreuse di Grenoble** per incontrarsi con il fratello Luigi XIII[2].

Rimasta affascinata dalla spiritualità di quel luogo, la duchessa promise solennemente a Maria Vergine di erigere una certosa presso quella che, solamente pochi decenni prima, era divenuta la capitale del ducato sabaudo: Torino. Il voto di Cristina di Francia aveva come auspicio la pacificazione in Piemonte nonché la sua vittoria in guerra, che si concluse, poi, effettivamente, con un trattato di pace nel quale le si affidò il ruolo di reggente e, pertanto, la designazione di "Madama Reale".

Mantenuta fede al voto espresso, la nuova Certosa sorse a Collegno, laddove Bernardino Data aveva edificato il suo palazzo, comprato poi dai conti Provana. Nel **1641** la corona acquistò quindi il palazzo e i beni annessi e, poco dopo, la comunità della città le concesse inoltre parte dei terreni confinanti, in modo da estendere l'area di pertinenza e poter avviare i lavori[3].

Fig.118 *Ritratto di Cristina di Francia in abiti vedovili (scuola francese, 1640 circa, Baltimora, Walters Art Museum).*

2 Laurana Lajolo e Massimo Tornabene (a cura di), *Memorie del manicomio : l'ospedale psichiatrico di Collegno a trent'anni dalla 180*, Boves : Araba Fenice, 2008, p. 78

3 *Certosa della Santissima Annunziata in Collegno*, Cathopedia l'enci-

Il 25 marzo dello stesso anno, i **monaci certosini** provenienti da un piccolo monastero di Avigliana, in occasione della festa dell'Annunciazione di Maria Santissima, furono chiamati per insediarsi nella nuova certosa, come da promessa di Vittorio Amedeo I di trovare loro una sistemazione fissa.

La nascita formale del complesso certosino si ha il **31 marzo** con un **editto**, che andava di fatto a sancire la trasformazione del vecchio palazzo da villa di *delitiae* a monastero.

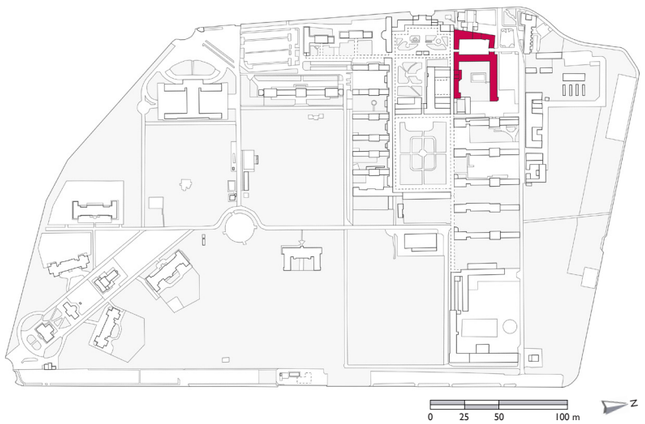


Fig.119 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'intero complesso edificato, in cui si individua Palazzo Data ceduto da Cristina di Francia per erigere la Certosa (1641).*

3.2.2
IL PROGETTO DELL'INGEGNERE MAURIZIO VALPERGA

Madama Reale immaginava per la Certosa importanti progetti, tali da magnificare la grandiosità della dinastia sabauda. Venne a tal proposito incaricato l'**ingegnere di Corte Maurizio Valperga**, il quale pensò ad un'opera

clopedia cattolica, <https://it.cathopedia.org/wiki/Certosa_della_Santissima_Annunziata_in_Collegno>

particolarmente ambiziosa, che tuttavia dovette più volte essere ridimensionata per carenza di risorse finanziarie[4].

A partire dalla preesistenza, la Certosa si organizzò secondo una di quelle costanti tipiche dell'architettura religiosa costituita dalla sequenza di spazi a pianta centrale in successione, incardinati lungo un asse. Si sviluppò, infatti, un sistema di **tre chiostri** sui quali si innestavano i fabbricati: vennero aggiunte le maniche a nord ovest del vecchio Palazzo Data, le quali furono poi adibite a foresteria, biblioteca e farmacia.

Fig.120 *Lapide posata nel cortile della Certosa Reale dalla città di Collegno nell'ottobre del 1998, per ricordare il 350° anniversario della posa della prima pietra da parte di Madama Cristina di Francia.*

Fig.121 *Collezione dei vasi della farmacia della Certosa di Collegno.*

4 I lavori di costruzione procedettero molto lentamente in quanto i finanziamenti messi a disposizione dalla corte erano piuttosto esigui. È da considerare che "*per quanto la mentalità dell'epoca fosse immersa di spirito religioso, le bocche dei cannoni di una piazzaforte garantissero la sopravvivenza del ducato più delle preghiere dei monaci*". Era infatti appena scoppiata la Guerra dei Nove anni, nella quale il ducato fu direttamente coinvolto, e dopo non molti anni, Vittorio Amedeo II sarà nuovamente impegnato nella Guerra di Successione Spagnola. (Cfr. Francesco Biasi, *La Certosa di Collegno: una Storia in continua evoluzione*, in "Il Caffè torinese", 27 marzo 2019 su ilcaffetorinese.it).

Nel **1648** venne posata la prima pietra della chiesa, dedicata alla Santissima Annunziata[5], con la seguente iscrizione[6]:

JESUS MARIA
DEIPARAE ANNUNZIATAE VIRGINI
HUMANI GENERIS SERVATRICI
OB REGIA M SERVATAM SOBOLEM
DIU SERVATURAE
CHRISTINA FRANCICA CAROLI EMANUELIS
PAREN S ET TUTRIX
TEMPLUM HOC PRIMO A FUNDAMENTIS
IMPOSITO LAPIDE
DONA T ET DEDICAT
ORD. CARTUS. PRAEPOSITO GENERALI D.
LEONE
TIXIER
PRIORE D. LAURENTIO DE SANCTO SIXTO
ANNO DOMINI 1648 AUGUSTI DIE 10.

5 I Certosini di Collegno assunsero un ruolo sempre più significativo nella vita economica della zona, espandendo le loro proprietà, tra cui, oltre ai possedimenti acquisiti con il trasferimento dei monaci da Banda, le grange della Marocchina, Cassagna e Terracorta. (Cfr. Laurana Lajolo e Massimo Tornabene (a cura di), *Memorie del manicomio : l'ospedale psichiatrico di Collegno a trent'anni dalla 180*, Boves : Araba Fenice, 2008).

6 Cfr. L. Rattero, *Il regio manicomio di Torino nel suo secondo centenario : 22-VI-1728 - 22-VI-1928*, 1928, p. 55.

La realizzazione del progetto dell'ingegnere Maurizio Valperga procedette in generale molto lentamente e fu portata a termine nel corso dei settant'anni successivi (**1714**).

Fig.122 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'intero complesso edificato, in cui si individua il progetto della Certosa per mano dell'ingegnere Maurizio Valperga, nonché la costruzione della chiesa della Santissima Annunziata (entro il 1714).*

3.2.3
L'INTERVENTO DELL'ARCHITETTO FILIPPO JUVARRA

A cominciare dal 1719 e poi fino al **1725** si verificò un'espansione piuttosto significativa per la Certosa, in quanto venne costruito il **Chiostro Maggiore**, intorno al quale furono disposte simmetricamente le celle dei monaci, determinando così uno spostamento dell'asse compositivo del complesso.

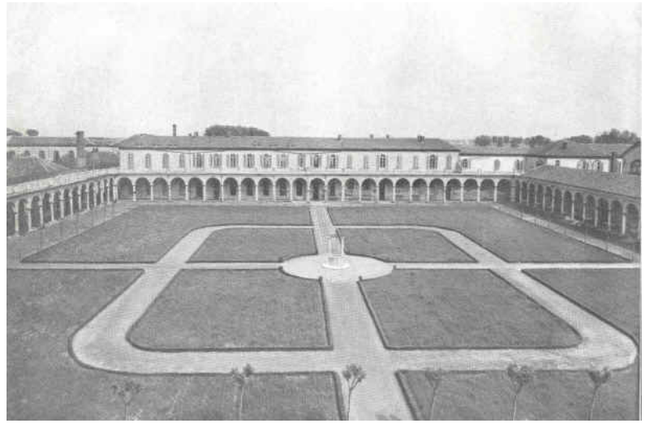


Fig.123 *Grande chiostro della Certosa di Collegno.*

Un altro personaggio di notevole prestigio che contribuì all'arricchimento della Certosa fu l'**architetto Filippo Juvarra**. Egli intervenne intorno al **1725** con un progetto che riguardava la porta, l'atrio, la cappella, il chiostro, la foresteria, nonché due ipotesi per la nuova chiesa.

Re Carlo Emanuele III, infatti, in occasione delle sue nozze con Elisabetta Teresa di Lorena, fece costruire la maestosa facciata d'ingresso della Certosa, ornata di colonne e statue marmoree, ed il relativo atrio. Tale evento è testimoniato dalla seguente iscrizione lapidaria posta sul frontone del portale[7]:

Fig.124 *Filippo Juvarra, Disegno per un portale, Torino, Museo Civico, Volume II, carta 17, disegno 31. In G. F. Gritella, Juvarra, l'architettura Vol I-II, Modena, Panini, 1992.*

7 Cfr. L. Rattero, p. 55, op.cit.

VETUSTISSIMIS MONTISBRACHI/ AVILIANAE
COENOBI/S
TEMPORIS INIURIA BELLI FURORE COLLAPSIS
CHRISTIANAE A FRANCIA /USTITIA AC LIETATE
GEMINAM AMPLEXA HAEC RESTITUTA CARTUSIA
SOLITUDINI SANCTIT ATI
TUTIOREM PORTUM DIGN/US DOMICILIUM RESERABAT
ANNO SALUTIS MDCXLVII.

Nella facciata interna, invece, i Certosini vollero onorare la fondatrice del loro monastero Cristina di Francia con un'ulteriore epigrafe[8]:

D. O. M.
CARTHUSIANAS AEDES
AB AVITA SABAUDIAE DOMUS PIETATE
D. BRUNONI PATRONO PRAESENTISSIMO
POSITAS
CAROLUS EMANUEL SARDINIAE REX
IT ALI CO BELLO GLORIOSE CONFECTO
NUPTIIS CUM ELiSABECTHA E LOTHARINGIA IUNCTIS
ORNAVIT
ANNO MDCCXXXVII.

8 Cfr. L. Rattero, p. 56, op.cit.

La nuova assialità est-ovest segnò l'apertura del complesso monastico verso il centro storico della città di Collegno, realizzando inoltre un elemento di passaggio particolarmente aulico quale è il portale juvarriano.[9]

Fig.125 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'intero complesso edificato, in cui si identificano la costruzione del Chiostro Maggiore e delle celle monastiche a nord (1719-1720), la conclusione della costruzione delle celle monastiche a sud del Chiostro Maggiore (1725) e la realizzazione del portale d'ingresso e dell'atrio su progetto di Filippo Juvarra (1725-1736).*

3.2.4
LA FINE DELL'EPOCA D'ORO DELLA CERTOSA

A fine Settecento, con l'avvento della Rivoluzione Francese, si mise fine al periodo rigoglioso che aveva caratterizzato gli ultimi tempi della Certosa Reale ed ebbe inizio una lenta ma inesorabile decadenza.

A seguito delle due **campagne napoleoniche**, infatti, il Piemonte venne annesso alla Repubblica Francese,

9 A seguito delle trasformazioni che avverranno successivamente, degli interventi juvarriani ne sono rimasti solo il portale d'ingresso ed alcuni disegni per la chiesa, a testimonianza della grandiosità dell'impostazione dell'architetto.

e l'organo governativo il 28 settembre 1800 autorizzò la commissione di governo ad «*alienare per dodici milioni di beni il clero secolare, e regolare, e delle comunità religiose dell'uno, e dell'altro sesso, quali beni nazionali*»[10], determinando così la fine dell'ordine certosino[11].

Con la Restaurazione, nel **1816**, i Savoia riacquistarono la guida del Piemonte e anche la Certosa venne riaperta. I certosini, quindi, chiesero con insistenza di fare ritorno «*alla Real Certosa di Collegno la meno devastata delle fabbriche, epperò di minore dispendio nelle riparazioni*»[12], e pertanto venne concesso una riappropriazione[13].

Fig.126 *Carta corografica illustrativa della Città di Torino, redatta dall'architetto Giovanni Lorenzo Amedeo Grossi, tra il 1790 e il 1791.*

10 Cfr. Francesco Biasi, op. cit.

11 Furono alienati beni per un valore totale di 63.032.700 di lire, pertanto i monasteri e le comunità dovettero mandare via 9.368 persone. La Certosa di Collegno, che risultava la più numerosa, fu costretta a perdere 37 monaci di clausura, che furono costretti a lasciare le proprie celle. (Cfr. Francesco Biasi, op. cit.).

12 Cfr. Francesco Biasi, op. cit.

13 Inoltre, il 28 febbraio 1816 venne mandata una lettera alla Regia Segreteria di Stato per richiedere che «*la loro chiesa fosse destinata a tutte le funzioni dell'Ordine Supremo della Santissima Annunziata sotto il cui titolo è eretta la chiesa di detta certosa*». Ancora oggi la Certosa di Collegno ospita le spoglie di coloro a cui fu conferita la più alta onorificenza di casa Savoia. (Cfr. Francesco Biasi, op. cit.).

Nonostante ciò, l'antico splendore era ben lontano e la speranza che le idee anticlericali sorte durante la Rivoluzione Francese si assopissero con il Congresso di Vienna dovette ben presto lasciare spazio alla consapevolezza che la Storia della Certosa non sarebbe durata ancora a lungo.

Gli anni che seguirono il rientro dei monaci nel monastero servirono a trovare un nuovo assetto ed equilibrio basato sulle risorse che erano ormai rimaste a disposizione.

Tuttavia, considerato ormai uno dei molti ordini religiosi presenti nella città di Torino, anche la famiglia sabauda aveva a mano a mano maturato un certo disinteresse e questo contribuì alla progressiva **disgregazione** della comunità.

3.3
IL REGIO MANICOMIO

3.3.1
LO "*SPEDALE DEI PAZZERELLI*"

Tra il 1675 e il 1730, sotto il Regno di Vittorio Amedeo II, i "mentecatti"[14] erano ricoverati presso il Convento dei Frati di S. Giovanni di Dio e la Confraternita del SS. Sudario e Beata Vergine, reputati i luoghi pii a cui far riferimento. A quest'ultima, nel 1728, viene donato un appezzamento di terra nell'isola di Sant'Isidoro a Torino, per l'erezione del nuovo Ospedale che sarà conosciuto come "**Spedale dei pazzerelli**". Così facendo, non avrebbero occupato il posto ai "veri malati" nell'Ospedale San Giovanni Battista.

Fig.127 *La prima sede dello "Spedale dei pazzerelli" in via Deposito a Torino.*

La struttura venne edificata a partire dal 16 giugno 1728 ed entrò in funzione nel **1729** con i primi 100 malati.[15] Essa fu indipendente da quella dell'Ospedale sia dal punto di vista regolamentativo che da quello amministrativo.

Grazie alle patenti reali del 1728, alla Confraternita fu concesso, tra i privilegi, di occuparsi dei pazienti in modo autonomo, di organizzare le operazioni in totale libertà, di controllare che i soggetti in famiglia venissero trattati con cautela e, in caso contrario, di procedere con il ricovero (imponendo inoltre ai parenti di contribuire alle spese di mantenimento), di aver concessa la possibilità di

14 L'aggettivo, che vale in origine 'infermo di mente' (dal latino *mente captus* 'preso, catturato nella mente'), è adoperato oggi col significato generico di 'scemo, stupido'. (Cfr. Enciclopedia Treccani).

15 Cfr. Laurana Lajolo e Massimo Tornabene (a cura di), *Memorie del manicomio : l'ospedale psichiatrico di Collegno a trent'anni dalla 180*, Boves : Araba Fenice, 2008.

raccogliere offerte negli Stati Sabaudi.

Tuttavia, già pochi mesi dopo l'apertura, l'Ospedale esigeva di ampliamenti e fin da quel momento «*comincia quella continua, incessante lotta contro l'affollamento che ha sempre preoccupato il Manicomio in tutta la sua vita bicentenaria*»[16].

3.3.2
IL NECESSARIO TRASFERIMENTO DEL REGIO MANICOMIO

Come spesso accade, tutte le cose «*sebbene meritevoli di lodi e di plauso, sono purtroppo sovente oggetto di critica e di opposizioni, anche alla Confraternita non mancarono guai e dispiaceri*»[17].

A metà 1731 venne promulgata una **protesta** nella quale si esponevano gli inconvenienti dovuti all'ubicazione di un Ospedale psichiatrico in mezzo alle abitazioni civili, che andavano a mano a mano spopolandosi, e al contempo si rivelava difficoltoso l'ampliamento dell'Ospedale stesso. Veniva pertanto proposto il suo **trasferimento** in un luogo maggiormente isolato, possibilmente **fuori città**.

Il continuo aumento esponenziale dei ricoverati, anche oltre la capacità dei locali, rese sempre più intollerabile la situazione.

Fu a quel punto che cominciò a prospettarsi da parte dell'Amministrazione la possibilità di un **trasloco** totale o parziale del Manicomio fuori da Torino, proposta in realtà non nuova se si pensa al periodo dell'occupazione francese e poi a quello seguente della Restaurazione.

Il punto di vista dell'Amministrazione a tal proposito fu esposto in una relazione del **1851**, redatta dal Direttore Ing. Conte Ceppi, nella quale si prospettava il progetto di uno **stabilimento ex-novo**. I requisiti del nuovo Manicomio riguardavano il fatto che sarebbe dovuto sorgere nelle vicinanze della città e avrebbe dovuto possedere una cascina, per potervi impiegare i ricoverati tranquilli in lavori agricoli.

16 Cfr. L. Rattero, p. 18. op. cit.
17 Cfr. L. Rattero, p. 20, op. cit.

Fig.128 *Cascina della Certosa di Collegno.*

La relazione inoltre aggiungeva che: «*Se fosse lecito esprimere un desiderio senza scapito beninteso e senza l'idea di conturbare la pace di chi lo possiede, il locale che potrebbe più di ogni altro convenientemente prestarsi allo stabilimento di questo Manicomio sarebbe quello della CERTOSA DI COLLEGNO, che posta a soli tre miglia da questa' Capitale , presso la grande strada di Francia, presenta un recinto murato di 80 giornate circa ed un sistema di abitazioni isolate, con piccoli giardini, da cui si potrebbe trarre un gran partito per i pensionari agiati*»[18].

Era un accenno alla **Certosa di Collegno** che, così come altre volte in precedenza, venne identificata come possibile futura sede del Manicomio.

18 Cfr. L. Rattero, p. 54, op.cit.

3.3.3
DA MONASTERO A OSPEDALE PSICHIATRICO

Data la necessità del Regio Manicomio di nuovi spazi, nel **1855** l'istituto religioso della Certosa di Collegno venne soppresso ed occupato come ospedale psichiatrico. Per la Certosa fu ora di cambiare volto nuovamente: da luogo silenzioso dedito alla preghiera a luogo di **segregazione** per alienati e per questo **ritenuti pericolosi**.

I pazienti della nuova sede aumentarono così rapidamente da superare il numero di internati nella sede principale di Torino. Vi fu quindi l'impellente necessità di ampliare gli edifici e di adeguare al contempo quelli esistenti alle nuove esigenze mediche. Pertanto, dopo un primo momento di operazioni disordinate, venne pianificata la costruzione di nuovi spazi.

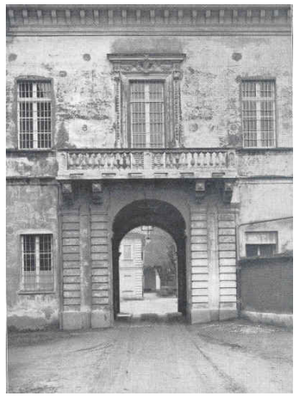


Fig.129 *Antico ingresso del Manicomio di Collegno.*

3.3.4
GLI AMPLIAMENTI AD OPERA DEGLI INGEGNERI GIOVANNI BATTISTA FERRANTE E LUIGI FENOGLIO

Già nel 1856 le celle dei monaci vennero rase al suolo per ospitare gli ingenti padiglioni, tuttora presenti.

Dal momento che la sede di Collegno divenne autonoma, i pazienti furono destinati a svolgere lavori manuali, anche allo scopo di realizzare un'economia interna di sussistenza, tale da permettere gli ampliamenti necessari.

Dal 1864 fino al 1900 vennero infatti realizzati, ad opera dell'**Ingegner Giovanni Battista Ferrante**, i cosiddetti **padiglioni "dispari"**, ovvero sette edifici a stecca di due o tre piani fuori terra, con il piano interrato destinato a cantina, disposti a pettine lungo il lato destro (ovvero a sud) del Chiostro Maggiore e delimitati sull'altro lato da una recinzione con fossato per impedire ai ricoverati di fuggire.

I principi seguiti per la progettazione dell'ampliamento furono stabiliti in maniera condivisa, oltre che dall'Ingegnere Ferrante, dal dottor Angelo Perotti e dall'amministratore dell'Ospedale Giuseppe Tallone.[19] Da tali linee guide si denota la forte attenzione che l'Ingegnere aveva nei confronti della composizione che doveva assumere la struttura a seconda della funzione. I padiglioni infatti dovevano consentire la divisione degli internati in base alla patologia da cui erano affetti e pertanto vennero classificati in: tranquilli, suicidi e paralitici, epilettici, infermi, semi-agitati, agitati.[20]

L'Ingegner Ferrante progettò inoltre altri tre padiglioni, posti più isolati, ubicati nella zona meridionale rispetto al corpo principale e destinati ad ospitare i pazienti agiati pensionati.

A partire dal 1893 vennero poi costruiti i **padiglioni "pari"**, per mano dell'**Ingegner Luigi Fenoglio**, ovvero cinque fabbricati dalla conformazione simile a quella dei precedenti, posizionati a pettine lungo il lato settentrionale dell'ex nucleo certosino.

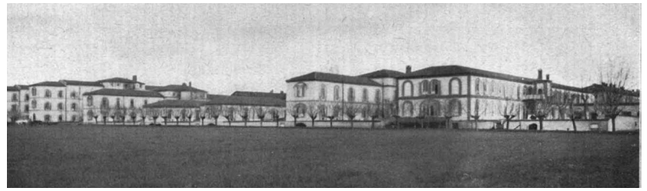


Fig.130 *La serie dei padiglioni per alienati di sesso maschile a Collegno.*

19 Le direttive da seguire stabilivano che bisognasse dedicare il locale esistente alle alienate donne, mentre per gli uomini si sarebbero costruiti nuovi edifici; che venisse adottato come sistema costruttivo quello di padiglioni separati affinché si potessero creare ambienti non eccessivamente estesi e ben ventilati e soleggiati; che si prevedesse per ogni sesso sia reparti a pagamento che gratuiti. (Cfr. Emanuela Audi, Laura Burbui, Roberta Zuccolini, *Analisi e valutazione del parco della chiesa-certosa reale di Collegno : proposte di riqualificazione*, Politecnico di Torino, 2006).

20 Cfr. Emanuela Audi, Laura Burbui, Roberta Zuccolini, op. cit.

Il Manicomio di Collegno, per la sua disposizione planimetrica in due file parallele di padiglioni per la la separazione delle diverse patologie di deficit mentale, costituì un **modello** architettonico manicomiale di riferimento.

Fig.131 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'intero complesso edificato, in cui si identificano, oltre agli ampliamenti precedenti, la realizzazione dei padiglioni a stecca a sud del Chiostro Maggiore su progetto dell'ingegner Ferrante (1864-1900) e la costruzione dei padiglioni a nord ad opera dell'architetto Fenoglio (1893).*

Ad opera dell'Ingegner Fenoglio venne inoltre eretto un ulteriore edificio destinato a lavanderia a vapore.

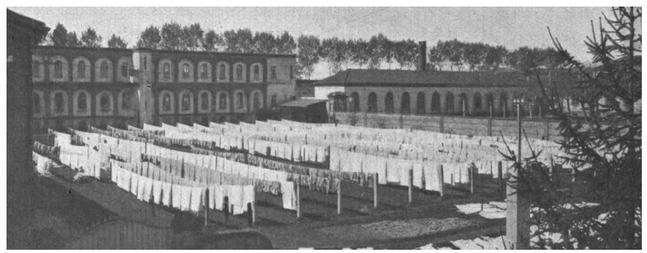


Fig.132 *Stendaggio all'aperto.*

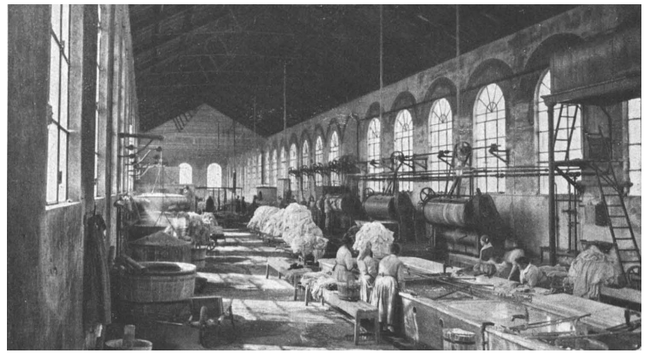


Fig.133 *Lavanderia a vapore del Manicomio di Collegno.*

Nel 1899 furono edificati i Locali Giardinieri e, in un periodo compreso tra il 1897 e il 1928, i padiglioni 19 e 21.

Inoltre, probabilmente tra il 1928 e il 1950, furono realizzati i Laboratori di Arti e Mestieri.

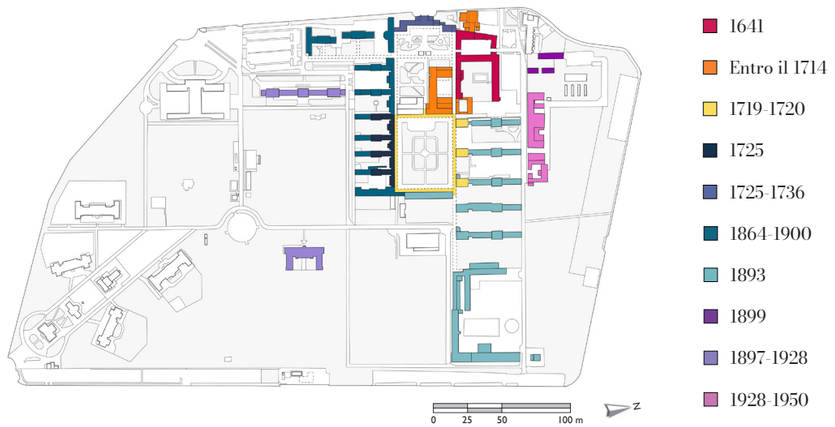


Fig.134 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'intero complesso edificato, in cui si identificano, oltre agli interventi precedenti, la realizzazione dei Locali Giardinieri (1899), la costruzione dei padiglioni 19 e 21 (1897-1928) e l'edificazione dei Laboratori di Arti e Laboratori di Arti e Mestieri (1928-1950).*

3.3.5
IL TERZO AMPLIAMENTO

Nella zona sud-est del Manicomio, in un'area più appartata e separata da un'apposita recinzione rispetto al restante complesso, venne realizzato un terzo ampliamento su progetto dell'**Ingegner Mario Torretta**, progettista anche dell'Ospedale Psichiatrico di Grugliasco. Negli anni '30 del '900 venne edificato il nuovo reparto per pensionanti abbienti, secondo i caratteri della garden city. Gli otto edifici costituirono le cosiddette **Ville Regina Margherita** e furono costruiti in mezzo al verde e disposti in modo rarefatto come da modello.

Nel 1970, vicino alle ville Regina Margherita, su progetto dell'**Ingegner Mario Paolo Pratesi** e dell'**Architetto Luigi Pratesi**, venne eretto il padiglione Psicogeriatrico femminile, denominato **Villa Rosa**.

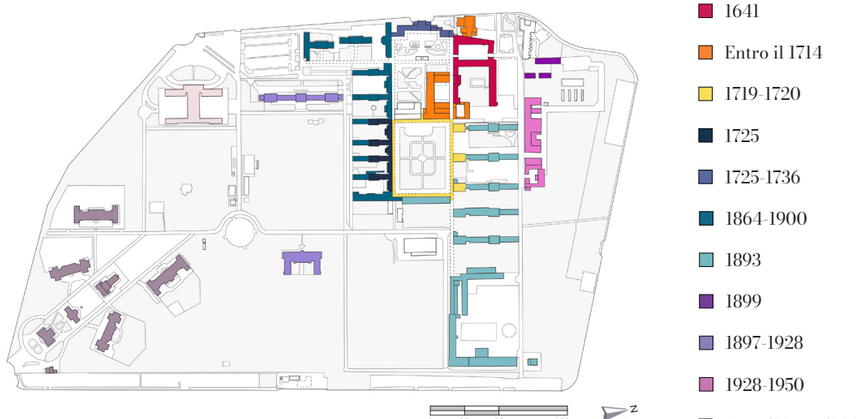


Fig.135 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'intero complesso edificato, in cui si identificano, insieme agli altri ampliamenti, la costruzione del complesso delle Ville Regina Margherita (anni '30 del '900) e l'edificazione del reparto Psicogeriatrico Villa Rosa (1970).*

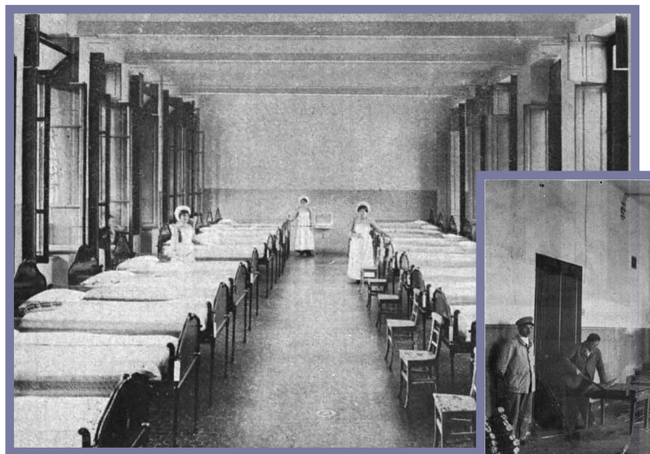


Fig.136 *Un dormitorio.*

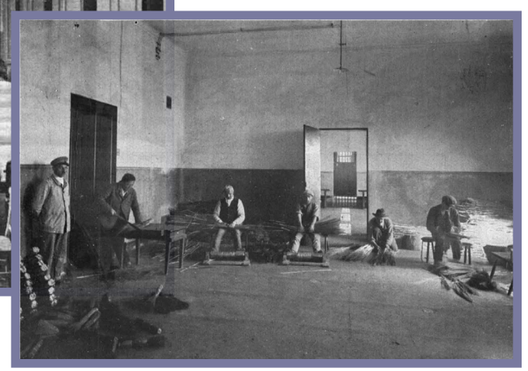


Fig.137 *La fabbricazione delle scope.*

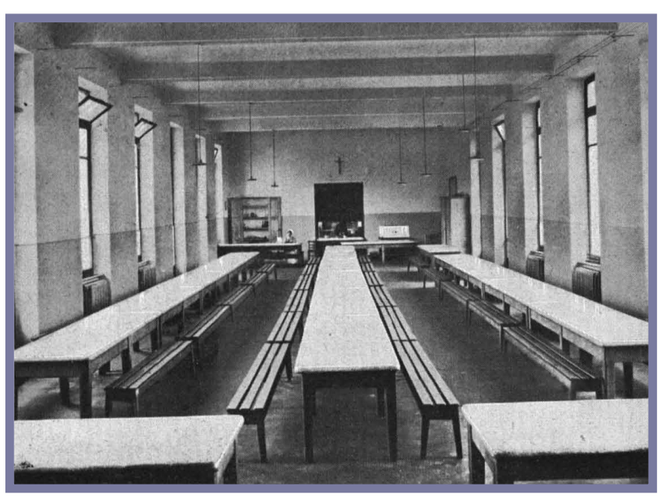


Fig.138 *Un refettorio.*

Fig.139 *La calzoleria.*

Fig.140 *I fabbro-ferrai-carradori.*

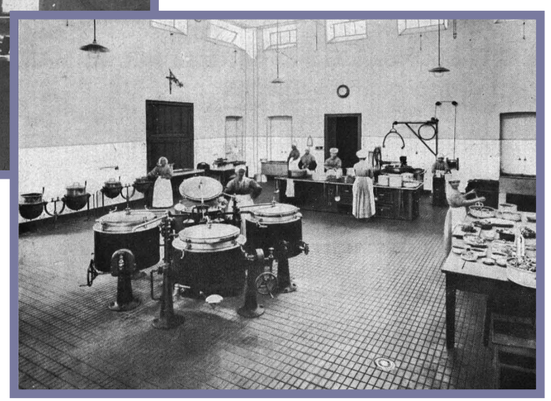


Fig.141 *La cucina.*

3.4
LA CHIUSURA

3.4.1
L'IMPATTO DEI CONFLITTI MONDIALI

Come si è detto, dal primo Novecento la richiesta di accoglienza nella struttura aumentò sempre più, considerando anche che le **guerre mondiali** sono state particolarmente determinanti nel causare nei reduci di guerra diversi casi di **stress post-traumatico**, che all'epoca venne associato alla follia.

C'è da dire poi che, con l'avvento della Seconda Guerra Mondiale e delle politiche fasciste, si attribuiva la pazzia a coloro che si desiderava eliminare dalla scena politica.

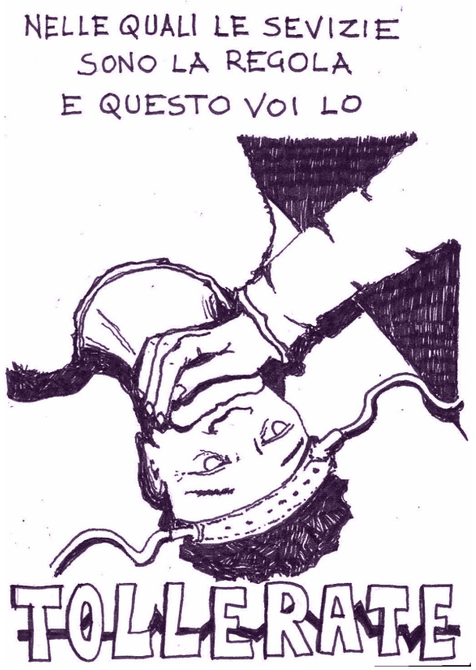
Per tali ragioni, alla fine del conflitto, il numero di internati, in quello che cambia il nome in **Ospedale Psichiatrico di Collegno**, era ancora molto elevato.

Col finire degli anni Cinquanta, tuttavia, il numero dei pazienti iniziò a calare e di conseguenza via via vennero **abbandonati** anche i luoghi che li ospitavano.

Si dovette assistere in ogni caso ad una controtendenza dovuta al fatto che, con l'aumento della vita media delle persone, un numero crescente di anziani necessitava di assistenza medica. Questo è il motivo per cui, negli anni Settanta, si edificò il già citato padiglione Villa Rosa, il quale tuttavia ebbe vita brevissima.

3.4.2
LA RIFORMA DEGLI OSPEDALI PSICHIATRICI

Fig.142 *Estratti della Lettera ai primari dei Manicomi scritta da Antonin Artaud nel 1925 ed illustrata da Massimo Benucci.*


NELLE QUALI LE SEVIZIE
SONO LA REGOLA
E QUESTO VOI LO
TOLLERATE

L'ISTITUTO PER ALIENATI SOTTO
LA COPERTURA DELLA SCIENZA
E DELLA GIUSTIZIA È PARAGONABILE
ALLA CASERMA, ALLA PRIGIONE,
AL BAGNO PENALE

I FOLLI SONO PER ECCELLENZA
LE VITTIME INDIVIDUALI DELLA
DITTATURA
SOCIALE

IN NOME DI QUESTA
INDIVIDUALITÀ, CHE
APPARTIENE ALL'UOMO,
NOI RECLAMIAMO
LA LIBERAZIONE
DI QUESTI PRIGIONIERI

SUI QUALI, DOVETE RICONOSCERLO,
NON AVETE ALTRO VANTAGGIO
CHE QUELLO DELLA
FORZA

All'interno dell'ampio dibattito che soprattutto dagli anni '60 del Novecento riguardò i manicomi, **Antonin Artaud** (1896–1948), drammaturgo, saggista, attore e direttore teatrale francese, rappresenta una testimonianza rilevante sulla vita che allora si faceva all'interno dei manicomi, a suo dire, luoghi di **reclusione** al pari delle carceri, in cui si privano le persone del bene più prezioso, la libertà.

Antonin ebbe esperienza diretta dei manicomi e non sicuramente una bella esperienza: negli anni di internamento cadde in coma cinquantuno volte a causa dei numerosi **elettroshock** a cui fu sottoposto, vale a dire ogni due mesi, per nove anni. L'artista può essere considerato come un precursore di quella mentalità che andò sempre più radicandosi nei decenni successivi. Verso la fine degli anni Settanta, infatti, iniziò a svilupparsi una corrente di pensiero contraria ai metodi adottati per il trattamento dei disordini mentali.

Uno degli esponenti che più si contraddistinse per la condanna che fece alle pratiche invasive e dolorose cui erano sottoposti i degenti, fu **Franco Basaglia**, il quale, nel **1961**, decise di divenire gestore e direttore dell'Ospedale Psichiatrico di Gorizia. A partire da quel momento, il medico iniziò a raccogliere documentazioni e prove per contrastare il sistema istituzionale psichiatrico, e modificarlo nettamente, considerando il valore umano dei malati di mente.

Dopo diversi anni, la sua battaglia si concluse il **13 maggio 1978** con la promulgazione della **Legge 180** che sanciva ufficialmente la **chiusura** degli Ospedali Psichiatrici sul territorio italiano[21] e a cui è comunemente associato il suo nome.

21 «*La Legge 180 è la prima legge quadro che impose la chiusura dei manicomi e regolamentò il trattamento sanitario obbligatorio, istituendo i servizi di igiene mentale pubblici. Ciò ha fatto dell'Italia il primo paese al mondo ad abolire gli ospedali psichiatrici.*» (Cfr. *Legge Basaglia* in Wikipedia).

Due anni dopo l'approvazione della legge Basaglia, il **26 maggio 1979**, l'Ospedale psichiatrico di Collegno diede l'avvio all'**abbattimento del muro** di cinta che separava il complesso dal mondo esterno, grazie anche al sostegno del **sindaco Luciano Manzi**.

Fig.143 *Il sindaco Luciano Manzi durante la cerimonia per l'abbattimento del muro del Manicomio di Collegno.*

Fig.144 *L'abbattimento del muro.*

Fig.145 *L'abbattimento del muro verso viale Martiri XXX Aprile.*

Fig.146 *L'abbattimento del muro verso via F.lli Tampellini.*

3.4.3
UN'ALTRA NUOVA STORIA PER IL COMPLESSO

Con l'abbattimento della cinta muraria, l'ormai ex Ospedale Psichiatrico di Collegno iniziò una nuova fase, quella cioè della **riappropriazione da parte della città** di buona sua parte.

Tuttavia, si palesarono ben presto alcune difficoltà dovute alla **mancata pianificazione** di ciò che sarebbe dovuto avvenire, di provvedere cioè alle persone internate fino a quel momento. «*Dopo l'abbattimento del famoso muro che separava la follia dalla normalità, ci fu per molto tempo la tragedia degli ex-ricoverati di Collegno che vagavano lungo il viale e spesso finivano sotto le ruote del treno*»[22].

Va inoltre considerato che vi erano anche molte persone che lavoravano nell'Ospedale Psichiatrico e costoro si ritrovarono con altrettanti sconvolgimenti nella loro vita.

Al contempo, quelli fuori dalle mura, i cittadini della città di Collegno, subirono un forte impatto emotivo a causa della libera circolazione dei malati.

Le famiglie stesse dei pazienti, non accompagnate da adeguate indicazioni e finanziamenti, si ritrovarono con diversi problemi di gestione della situazione. Senza dimenticare, poi, che alcune famiglie rifiutarono addirittura di accogliere i degenti in casa, proprio per una mancata capacità di organizzazione.

In ogni caso, è da riconoscere che tale legge, così come quella successiva 833[23], riuscirono a porre al centro dell'attenzione il malato, cambiandone la sua considerazione come paziente di "serie B" e facendo operare il medi-

22 Cfr. Bruna Bertolo, *Oltre i muri : immagini dal manicomio*, Torino : Cooperativa Sociale Marca, 2008.

23 La legge 833, approvata il 23 dicembre 1978, istituiva il Servizio Sanitario Nazionale e comprendeva quasi gli stessi articoli della legge 180. (Cfr. *Legge Basaglia* in Wikipedia).

co e il degente in un rapporto di consenso reciproco.

Questa battaglia contro gli abusi cui erano vittime gli internati, fu simbolicamente vinta quando il 12 luglio 1974 il **primario di Collegno Giorgio Coda** fu riconosciuto **colpevole** al tribunale di Torino in seguito ad un processo in cui, per la prima volta nella storia, si è data parola ai pazienti i quali hanno raccontato delle mostruose torture cui furono sottoposti. Nella sentenza i giudici dichiararono che «*gli elettromassaggi transcranici e lombopubici non avevano scopi terapeutici, ma punitivi, che i trattamenti erano illegittimi, che nell'ospedale si era creata una psicosi di terrore, un regime inumano e vessatorio*»[24].

Con il processo allo psichiatra Coda si proclamava la **rivendicazione della dignità umana violata in nome della scienza**.

Fig.148 *I degenti raccontano durante il processo a Giorgio Coda le torture cui furono sottoposti.*

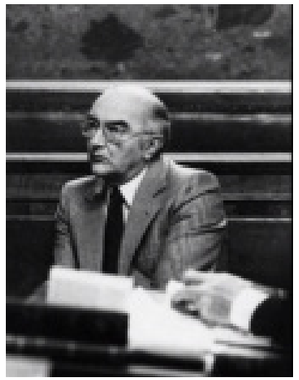


Fig.147 *Giorgio Coda condannato per maltrattamenti ai suoi pazienti della Certosa di Collegno.*

3.4.4
LE COMUNITÀ

L'istituzionalizzazione del Manicomio, a Collegno, venne inizialmente sostituita dalla nascita di una moltitudine di **Associazioni**, le quali si occuparono soprattutto dell'inserimento dei degenti in ambito lavorativo e in abitazioni civili.

24 Cfr. Bruna Bertolo, 2008, p. 6, op. cit.

L'associazione che ebbe maggior rilievo fu l'Associazione Franco Basaglia, la quale si occupava della gestione di tre **comunità** che avevano il fine di accompagnare i pazienti dalla condizione di reclusione a quella di libertà.

Tali comunità, che offrivano alle persone che erano state fin a quel momento rinchiuse un'importante assistenza, offrendo loro la possibilità di svolgere differenti attività ricreative, si trasformarono in un secondo momento in associazioni di auto mutuo aiuto[25].

Diversi ex pazienti, inoltre, furono ospitati in alcuni padiglioni precedentemente dismessi e poi riconvertiti in residenze assistenziali, che rimasero attive fino alla fine degli anni '90[26].

Un passaggio importante si ebbe poi nel **1992** quando lo Stato sancì la trasformazione delle USL[27]in ASL[28]: l'ente pubblico acquisì la proprietà di tutte le strutture sanitarie. A Collegno, l'ASL si appropriò del complesso, adattandolo alle proprie esigenze e convivendo con le Associazioni, comunità e residenze assistenziali presenti. Tale situazione durò fino al **30 ottobre 1999** quando, sotto sollecitazione del governo di ricollocare tutti i degenti entro fine dell'anno pena l'arresto dei fondi statali, venne **definitivamente chiuso l'ultimo centro sociale** della sede.

25 L'Organizzazione Mondiale della Sanità definisce il self-help, o mutuo aiuto, come l'insieme di «*tutte le misure adottate da non professionisti per promuovere, mantenere o recuperare la salute (intesa come completo benessere fisico, psicologico e sociale) di una determinata comunità*». (Cfr. risorsa online: <http://www.malatireumaticifvg.org/pubblicazioni/guida_AMA.pdf>).

26 Cfr. Emanuela Audi, Laura Burbui, Roberta Zuccolini, *Analisi e valutazione del parco della chiesa-certosa reale di Collegno : proposte di riqualificazione*, Politecnico di Torino, 2006.

27 L'acronimo USL sta per "Unità Sanitarie Locali" e identifica che l'organizzazione gestionale strutture sanitarie è affidata alle regioni.

28 L'acronimo ASL significa "Azienda Sanitaria Locale" e rappresenta la trasformazione della USL in azienda dotata di autonomia organizzativa, gestionale, tecnica, amministrativa, patrimoniale e contabile. (Cfr. <https://glcmconsulting.com/ausl-asl-usl/>).

4

LE VOCI DELLA STORIA: IL MANICOMIO VISSUTO

Cos'era il manicomio? Chi erano i pazzi? Cos'era il manicomio per i pazzi?

Da queste e da altre domande ci faremo guidare nella ricerca di testimonianze personali di chi ha vissuto la difficile realtà manicomiale che ha caratterizzato la Certosa di Collegno

L'intento è quello di documentare non solo la memoria storica del complesso, ma anche di divulgare storie di questo importante spaccato storico e sociale del nostro paese.

4.1
LA STIGMATIZZAZIONE DELLA FOLLIA

4.1.1
UNO STRUMENTO CONTRO LA DEVIANZA

Sin dall'antichità si assiste ad un particolare interesse per la mente umana e a tal proposito sono stati svolti numerosi studi, non solo rispetto al suo normale funzionamento ma anche nei confronti di quei comportamenti che si discostano dalla norma. A tali manifestazioni difformi dalla consuetudine sono state date diverse spiegazioni, per giungere poi al trattamento di quella che è definita *follia*.

Tuttavia, la materia che si occupa della malattia mentale, la psichiatria, assume sempre più potere non tanto perché in grado di essere risolutiva dei deficit mentali di cui si occupa, quanto più perché strumento utile nel risolvere la questione della devianza e delle azioni illecite.

La follia è stata pertanto stigmatizzata, le è stata cioè attribuita una **connotazione negativa** affinché fosse giustificato declassare coloro che ne fossero ritenuti affetti.

«Definirò normali noi e quelli che non si discostano per qualche caratteristica negativa dai comportamenti che, nel caso specifico, ci aspettiamo da loro. [...] Per definizione, crediamo naturalmente che la persona con uno stigma non sia proprio umana [...] Mettiamo in piedi una teoria dello stigma, una ideologia atta a spiegare la sua inferiorità».
Erving Goffman[29]

29 Cfr. Erving Goffman, *Stigma. L'identità negata*, Milano: Giuffrè, 1983, p.15. Erving Goffman è stato il primo a teorizzare il concetto di "stigma" e nel suo scritto descrive che nella società si stabiliscano diverse categorie sociali alle quali appartengono gli individui che sono accomunati dalle medesime caratteristiche.

4.1.2
LA CONSEGUENTE SEGREGAZIONE

Lo stigma, che poi altro non è che il pregiudizio, porta con sé la **discriminazione** di determinate categorie sociali. Questo marchio fa sì che si possa mantenere l'alienazione, attraverso la diffusione di credenze e superstizioni, fino addirittura all'uso scorretto della scienza.

Ebrei, omosessuali, pazzi, disabili, etnie diverse e tanti altri hanno subito una ripetuta segregazione fisica o psicologica da coloro che si attribuivano il diritto di definirsi normali.

La psichiatria assume forza grazie al potere politico e ciò è attestato dal forte successo sociale che ha e che mantiene per quasi tutto il Novecento. Non è difficile comprenderne il motivo dal momento che l'istituzione manicomiale andava di fatto a separare dalla società civile quei soggetti considerati non controllabili e pertanto pericolosi. La sua efficacia consisteva quindi solamente nel fatto di separare rigidamente il folle dalla realtà circostante.

Tuttavia le contraddizioni del manicomio vennero man mano portate alla luce e ben presto fu evidente la **violenza** e la **brutalità** che vigevano all'interno.

Fig.149 *Cella d'isolamento nel Manicomio di Collegno.*

4.2
I GIORNALI RACCONTANO LA PSICHIATRIA

4.2.1
LA CRONACA CONTRO LA *DAMNATIO MEMORIAE*

Nell'arco di una decina d'anni, tra il 1968 e il 1978, matura il contesto che condurrà il primo paese al mondo, l'Italia, alla chiusura degli ospedali psichiatrici. In tale clima il ruolo dei quotidiani risulta molto rilevante, in quanto in grado di contribuire alla sensibilizzazione dell'opinione pubblica a proposito degli scandali, sconosciuti alla popolazione esterna, ma che tuttavia avvenivano con frequenza all'interno delle mura manicomiali.

«Senza gli articoli di giornale non avremmo chiuso i manicomi».
Pier Maria Furlan[30]

Idee inizialmente isolate, portate avanti da piccoli gruppi di intellettuali, assumono col tempo risonanza grazie proprio ai principali giornali nazionali. L'ideologia di pochi diviene **pensiero collettivo** e assume una tale forza da rovesciare istituzioni stabili da secoli, quali sono i manicomi. Tali realtà erano sconosciute ai più e criticate allo stesso tempo da molti altri, ma in ogni caso accettate perché ritenute indispensabili. Era una realtà che rimaneva

30 Cfr. Pier Maria Furlan, *Sbatti il matto in prima pagina*, Donzelli, 2017, p. VII. Pier Maria Furlan, tra i diversi titoli conferitogli, è stato ordinario di psichiatria all'Università di Torino, vicerettore e preside della II Facoltà di medicina, vicepresidente della Conferenza nazionale presidi, primo direttore universitario di un Dipartimento di salute mentale e patologia delle dipendenze. In ultimo, ma non per importanza, è stato colui che ha chiuso il Manicomio di Collegno.

rinchiusa tra le sue mura.

Senza i quotidiani, i loro racconti, le loro interviste, le loro denunce, senza gli inviati, i sopralluoghi in loco, la trascrizione delle vicende, senza tutto ciò:

«nulla avrebbe dimostrato l'incongruenza di chiamare "ospedali" questi disumani contenitori di disagio sociale».
Pier Maria Furlan[31]

A febbraio del **1904** venne promulgata sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia la **Legge Giolitti**, la quale porta il nome del Ministro dell'Interno dell'epoca. Con tale disposizione, per la prima volta, lo Stato unitario si forniva di una legge organica che governasse il settore psichiatrico. Dal momento che la legge stabiliva un **nesso tra malattia mentale e pericolosità sociale**, gli istituti manicomiali erano tenuti a svolgere un ruolo sempre più repressivo ed escludente nei confronti dei pazienti internati.

I colloqui con i pazienti, ritenuti dalla Legge Giolitti del 1904 pericolosi e incapaci di comprendere e ragionare, li disegnava come **devianti**, da dover rimuovere da quella che era una società considerata forte e nel mezzo dello sviluppo economico e pertanto non disturbabile.

Tale ordinamento, infatti, destinava la cura in manicomio alle: «*persone affette per qualunque causa da alienazione mentale, quando siano pericolose a sé o agli altri o riescano di pubblico scandalo e non siano e non possano essere convenientemente custodite e curate fuorché nei manicomi*»[32].

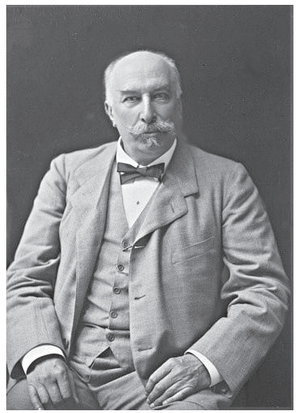


Fig.150 *Il Ministro dell'Interno Giovanni Giolitti.*

31 Cfr. Furlan, p. VII, op. cit.

32 Art. 1, comma primo, della Legge 14 febbraio 1904, n. 36. (Cfr. Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia pubblicata il 22 febbraio 1904).

Gazzetta Ufficiale

DEL REGNO D'ITALIA

Anno 1904 — Roma — Lunedì 22 febbraio — Numero 43

DIREZIONE in Via Larga nel Palazzo Baleani | Si pubblica in Roma tutti i giorni non festivi | AMMINISTRAZIONE in Via Larga nel Palazzo Baleani

Abbonamenti

In Roma, presso l'Amministrazione: anno L. 32; semestre L. 17; trimestre L. 9
» a domicilio e nel Regno: » » 36; » » 19; » » 10
Per gli Stati dell'Unione postale: » » 90; » » 47; » » 22
Per gli altri Stati si aggiungono le tasse postali.
Gli abbonamenti si prendono presso l'Amministrazione e gli Uffici postali; decorrono dal 1° d'ogni mese.

Inserzioni

Atti giudiziari . . . . . L. 0.25 } per ogni linea o spazio di linea.
Altri annunzi . . . . . » 0.30 }
Dirigere le richieste per le inserzioni esclusivamente alla Amministrazione della Gazzetta.
Per le modalità delle richieste d'inserzioni vedansi le avvertenze in testa al foglio degli annunzi.

Un numero separato in Roma cent. 10 — nel Regno cent. 15 — arretrato in Roma cent. 20 — nel Regno cent. 30 — all'Estero cent. 35
Se il giornale si compone d'oltre 16 pagine, il prezzo si aumenta proporzionatamente.

818 GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA

La proclamazione dei consiglieri provinciali è fatta dall'adunanza dei Presidenti delle varie sezioni riunite nell'ufficio della 1ª sezione del mandamento.

Nei mandamenti costituiti da più Comuni la proclamazione avrà luogo nell'ufficio della prima sezione del capoluogo di mandamento.

Ove la circoscrizione elettorale per l'elezione dei consiglieri provinciali comprenda più mandamenti, la proclamazione si farà nell'ufficio della 1ª sezione del capoluogo del mandamento che abbia il maggior numero di elettori iscritti e verrà indicato dal Prefetto d'accordo col presidente della Corte d'appello ed annunziato col manifesto da pubblicarsi a norma dell'articolo 60 della legge comunale e provinciale.

La proclamazione avrà luogo nei modi stabiliti per le elezioni dei consiglieri comunali dall'articolo 81 della legge comunale e provinciale (testo unico 4 maggio 1898, n. 164).

I consiglieri proclamati entrano subito in carica.

Art. 5.

I ricorsi contro le operazioni elettorali provinciali si presentano al Consiglio provinciale.

Disposizioni sui manicomî e sugli alienati.
Custodia e cura degli alienati

Art. 1.

Debbono essere custodite e curate nei manicomî le persone affette per qualunque causa da alienazione mentale, quando siano pericolose a sé o agli altri o riescano di pubblico scandalo o non siano e non possano essere convenientemente custodite e curate fuorchè nei manicomî. Sono compresi sotto questa denominazione, agli effetti della presente legge, tutti quegli istituti, comunque denominati, nei quali vengono ricoverati alienati di qualunque genere.

Può essere consentita dal Tribunale, sulla richiesta del Procuratore del Re, la cura in una casa privata, e in tal caso la persona che le riceve ed il medico che le cura assumono tutti gli obblighi imposti dal Regolamento.

Il direttore di un manicomio può, sotto la sua responsabilità, autorizzare la cura di un alienato in una casa privata, ma deve darne immediatamente notizia al procuratore del Re e all'Autorità di pubblica sicurezza.

Art. 2.

Fig.151 *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia pubblicata il 22 febbraio 1904.*

Ebbene, è grazie ai quotidiani che abbiamo la possibilità di ritrovare la saggistica di rottura e di trasformazione, ma anche

> *«cogliere la complessità delle resistenze, delle opposizioni, degli interessi che permettevano di ignorare o di giustificare condizioni di degrado e di violenza non paragonabili a nessun'altra istituzione, carceri comprese».*
> Pier Maria Furlan[33]

Gli autori dei molti articoli scritti sui manicomi, attestano che ci fosse qualcuno che considerasse la sofferenza psichica non come una colpa o un errore di un essere umano naturalmente sano, ma come possibile conseguenza di fatti, che potevano riguardare chiunque, indipendentemente dall'essere più o meno biologicamente predisposto.

Questi giornalisti avevano infatti coltivato le loro idee in contesti aperti nel valutare nuove prospettive sociali e con tale atteggiamento sono riusciti a recuperare quanto spesso veniva celato, nascosto o non detto. La cronaca è stata in grado di portare alla luce testimonianze e persone colpite da una sorta di ***damnatio memoriae***, che riguardava oltretutto una porzione tutt'altro che esigua di popolazione italiana.

4.2.2
GLI OSPEDALI DEFINITI LAGER

È curioso pensare che, nonostante negli anni della riforma gli internati in manicomio fossero più di centotrentamila (senza considerare altresì tutte le altre persone coinvolte nelle realtà manicomiali), siano passati così tanti anni prima di giungere alla chiusura delle strutture che

33 Cfr. Furlan, p. VIII, op. cit.

«al solo passarci davanti, suscitavano in tutti paura e ribrezzo».
Pier Maria Furlan[34]

Non ci sembra opportuno in tale sede, tuttavia, esporre pareri ne tantomeno giudizi, pertanto ci limiteremo, così come fatto finora, a ricostruire fatti e testimonianze e a proporre suggestioni per eventuali riflessioni.

A tal proposito, ci sorge spontaneo domandarci come sia stato possibile che medici, persone affermate e acculturate, potessero accettare situazioni e comportamenti ripugnanti.

«Non mi riferisco solo ai comportamenti sadici, aggressivi, intolleranti anche attuali, e ripetitivi, nei confronti dei "diversi", ma all'incapacità d'indignarsi di operatori che lavoravano in ospedali che tutti ormai definivano "lager"».
Pier Maria Furlan[35]

All'interno dei manicomi avvenivano morti innaturali, punizioni giustificate come interventi terapeutici, **elettroshock** praticati ai genitali di coloro che fossero ritenuti indisciplinati o ai bimbi incontinenti, utilizzo di **contenzioni** su persone inermi, iniezioni di zolfo che procuravano dolore e febbre, diagnosi false per usufruire dei servizi destinati ai malati o visite mediche non avvenute e sostituite dalle solite risposte tranquillizzanti del personale,

«del conformismo generalizzato degli operatori, degli amministratori e dei politici che difendevano con il

34 Cfr. Furlan, p. IX, op. cit.
35 Cfr. Furlan, p. IX, op. cit.

silenzio o insignificanti proteste condizioni ripugnanti, letteralmente da voltastomaco».
Pier Maria Furlan[36]

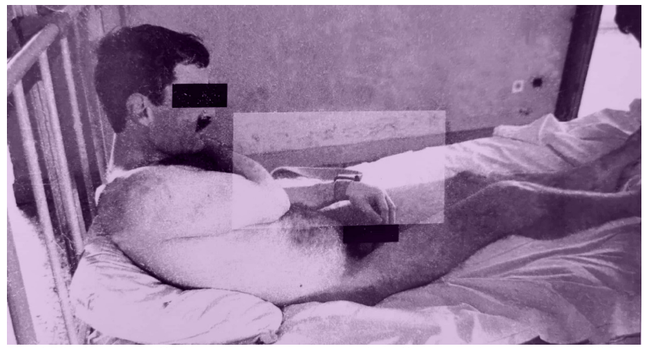


Fig.152 *Il signor G. in un letto del reparto 4 di Collegno (maggio del 1985) in una normale giornata. Sono evidenti le cinghie di contenzione scientificamente strette al braccio sinistro e al piede destro.*

4.2.3
L'INCHIESTA DEGLI UNIVERSITARI

La realtà dei manicomi è, come allora, spesso sconosciuta. Tuttavia, nel 1969 si organizza un'attività universitaria particolarmente innovativa: gli studenti visitano gli Ospedali Psichiatrici per elaborare un documento da esporre durante un convegno da loro organizzato a Collegno[37]. Dall'immagine che riportano i ragazzi,

«oltre alle descrizioni delle strutture fatiscenti, dell'assenza di un progetto curati-

36 Cfr. Furlan, p. X, op. cit.
37 Cfr. Furlan, p. 67, op. cit.

vo o riabilitativo, delle disumane condizioni di vita dei degenti, emerge una pervasiva violenza che domina negli istituti».
Pier Maria Furlan[38]

Tale violenza si manifesta nell'obbligo di indossare la medesima tenuta di tela grigia in tutte le stagioni dell'anno, nella negazione di usufruire dei servizi igienici in un orario compreso tra le diciotto e le sette del mattino successivo, nell'impossibilità di svolgere attività ritrovandosi a passare ore interminabili, nelle condizioni di ammassamento dei pazienti che si ritrovano anche in cinquanta o sessanta nello stesso stanzone.

Gli studenti riportano nella relazione che: «sempre al chiuso per carenza di personale che li sorvegli, i *pazzi* restano ore e ore con le mani in mano. Ammassati in stanzoni maleodoranti. Ci sono donne senza la maglia di lana, in cameroni con 14 gradi perché l'amministrazione dice di non aver denaro per provvedere indumenti. D'inverno i malati lavorano all'aperto con vestiti di tela addosso»[39].

Fig.153 *La lavorazione della terra nel Manicomio di Collegno.*

38 Cfr. Furlan, p. X, op. cit.
39 Cfr. Furlan, p. 67, op. cit.

La Stampa, in data 4 gennaio 1969, sostiene che «È violenza costringere i malati a mangiare se non hanno fame, spostarli da un reparto all'altro dove le condizioni sono più pesanti per punizione, o minacciare trasferimenti per impaurirli; è violenza afferrare il o la paziente per i capelli spingendolo con la faccia nella minestra»[40].

Gli studenti concludono la loro accusa alle strutture e all'assistenza degli Op affermando che:

«La psichiatria attuale è repressiva, escludente dalla vita normale: rende l'individuo un oggetto senza capacità di pensare e potere di decidere: condizioni necessarie per la salute mentale»
Pier Maria Furlan [41].

Fig.154 *Le cinghie di contenzione per legare i pazienti più agitati al letto.*

40 Cfr. Furlan, p. 68, op. cit.
41 Cfr. Furlan, p.69, op. cit.

4.2.4
LA PUNIZIONE "PREVENTIVA"

Infermieri e suore, nonostante il parere dei sanitari, credevano talvolta nella cosiddetta punizione preventiva. Tra i casi più tristi si riporta quello di una malata semiparalitica che è stata immobilizzata con contenzioni agli arti affetti da emiplegia[42], e di un'altra che è stata chiusa nella camicia di forza, le sono state legate mani e piedi e infine le è stata anche incerottata la bocca in modo che non potesse lamentarsi o imprecare[43].

Un luogo che doveva essere di cura diventava spesso luogo di paura, dove i metodi più usuali erano la segregazione nei letti di contenzione, l'uso della camicia di forza, l'immersione in un bagno freddo, la pratica dell'elettroshock, l'esercizio della lobotomia[44].

In passato, la contenzione avveniva con strumenti che noi oggi definiremmo di **tortura**. Il termine contenzione indica infatti un insieme di pratiche e strumenti che vengono adoperati al fine di limitare le possibilità di movimento e il normale controllo del proprio corpo.

42 L'emiplegia rappresenta una condizione in cui uno dei due lati del corpo è paralizzato.

43 Cfr. Furlan, p. 68, op. cit.

44 La lobotomia era una pratica che consisteva nell'asportazione di parte delle connessioni della corteccia cerebrale, in posizione frontale. Di solito, le persone che si sottoponevano a tale operazione manifestavano diverse conseguenze quali per esempio un calo della spontaneità, della reattività, della consapevolezza di sé e dell'autocontrollo, una diminuzione progressiva dell'emotività e una riduzione delle capacità intellettive.

Esistono diversi metodi contenitivi, tutti in ogni caso mirati a contenere la persona ma, al contempo, a lederla. Tra i mezzi più comuni, adoperati anche nelle realtà manicomiali, vi sono:

- la **camicia di forza**, è un indumento dalle maniche lunghissime chiuse alle estremità e che costituisce uno degli espedienti più pratici per il controllo dei malati
- i **polsini di forza**, sono strisce di tela di canapa che si chiudono per mezzo di occhielli e un passante per le cinghie di contenzione
- il **fermatesta**, è una struttura in legno e cuoio a forma di parallelepipedo chiuso su tre lati e alla base; su ogni lato sono predisposte delle cinghie, le quali possono essere fissate al letto. Tale aggeggio serviva affinché l'ammalato non potesse strappare con i denti la tela oppure non urtasse in un momento di agitazione
- il **casco del silenzio**, è una sorta di copricapo che cinge anche il mento; veniva fatto indossare a chi era più chiassoso

Fig.155 *La camicia di forza.*

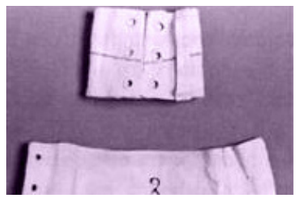


Fig.156 *I polsini di forza.*

Fig.157 *Il fermatesta.*

Fig.158 *Il casco del silenzio.*

- la **cintura di contenzione**, è un corpo cilindrico in cuoio, pelle e ferro; paradossalmente costituisce un progresso rispetto all'uso di cinghie e catene che immobilizzavano anche le braccia

- le **manette**, sono strumenti cilindrici in ferro rivestiti di pelle, muniti di lucchetto; esse erano a volte preferite rispetto alla camicia di forza perché più sicure e resistenti

- le **cavigliere**, sono due elementi circolari in cuoio e ferro uniti da una catena e dotati di cinghie e fibbie

- il **letto di contenzione**, è un letto in ferro con una fascia forata ad altezza testa e occhielli ai piedi per fissaggio a terra.

Fig.159 *La cintura di contenzione.*

Fig.160 *Le manette.*

Fig.161 *Le cavigliere.*

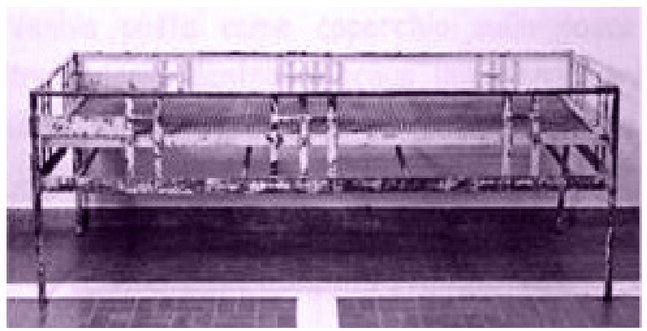


Fig.162 *Il letto di contenzione.*

4.3
PROCESSO A UNO PSICHIATRA: TESTIMONIANZE

4.3.1
GLI 84 SCATTI IN BIANCO E NERO

A proposito di **maltrattamenti**, come già riportato in precedenza, nel mezzo degli anni Settanta, a Torino, si indisse un processo allo psichiatra Giorgio Coda proprio per i metodi brutali che riservava ai suoi pazienti. Alla fine degli anni Sessanta, infatti, il **fotografo torinese Mauro Vallinotto** riuscì ad introdursi con la macchina fotografica nei reparti di Collegno e di via Giulio e due anni dopo in quello di Villa Azzurra. Dal momento che era in stretta collaborazione con la rivista l'Espresso, pubblicò poi alcune fotografie dei sopralluoghi, portando così ad un intervento della magistratura.

Gli 84 scatti da lui realizzati assumono particolare importanza in quanto documentano le condizioni di vita degli internati.

> *«Feci un mezzo rullo, il primo (scatto) fu quello della bambina legata nuda nel letto: Maria»*[45].
> Mauro Vallinotto

45 Cfr. *Trailer Portami su quello che canta*, op. cit.

Fig.163 *Fotografia di Maria, la bambina di Villa Azzurra legata al proprio letto, nuda e con gli occhi rassegnati, scattata da Mauro Vallinotto e pubblicata dall'Espresso il 26 luglio 1970.*

Fig.164 *Scatto di Mauro Vallinotto durante il suo sopralluogo a Villa Azzurra, dove erano internati i bambini.*

Fig.165 *Scatto di Mauro Vallinotto durante il suo sopralluogo a Villa Azzurra.*

4.3.2
IL PROCESSO A UN SISTEMA

Giorgio Coda è stato il primo ad essere condannato per i suoi metodi "terapeutici". Nell'ambito psichiatrico il signor Coda era particolarmente rinomato e riconosciuto, pertanto lui e le sue pratiche non erano poi così sdegnate o isolate. I mezzi da lui utilizzati facevano parte in realtà di una cultura psichiatrica dell'epoca.

«Il processo a Coda non è il processo a un sadico, un maniaco, un pazzoide... É il processo a un sistema di cui Coda faceva parte».
Alberto Papuzzi[46]

Vigeva un'idea distorta di quella che è la terapia psichiatrica, per cui, quando il malato passava le porte del cancello dell'Ospedale, era ritenuto da quel momento come **privo di diritti**.

«Se noi consideriamo il "caso Coda" vediamo in realtà il potere di una classe medica che sfrutta le condizioni dei malati per affermare la propria sopravvivenza».
Alberto Papuzzi[47]

46 Cfr. *Trailer Portami su quello che canta,* op. cit. Alberto Papuzzi è giornalista e autore del libro *Portami su quello che canta. Processo a uno psichiatra*, che trascrive ed esamina le testimonianze del processo a Giorgio Coda, che rivestiva il ruolo di vicedirettore all'Op di Collegno e direttore all'Op villa Azzurra di Grugliasco (Torino). Il titolo del libro fa riferimento ad un'affermazione di Coda (secondo quanto riportato dall'infermiere Giuseppe Biasini), il quale avrebbe sentito un malato cantare in un cortile e avrebbe deciso di sottoporlo ad un elettromassaggio, dicendo all'infermiere: "Portami su quello che canta". (Cfr. *Portami su quello che canta* su Wikipedia).

47 Cfr. *Intervista al giornalista Alberto Papuzzi - 1ª parte*, Mirko Capozzoli, <https://www.youtube.com/watch?v=qZ52i37ZpIY&t=9s>

L'ospedale psichiatrico era un luogo dove in generale era accettata la **prevaricazione** del personale sugli internati.

«Allora, l'area dell'Ospedale Psichiatrico era un'area "off limits", era un altro mondo, ... era il mondo poi della solitudine, della disperazione, di gente che non aveva nessun problema mentale grave e che era semplicemente rinchiusa in questi grandi stanzoni, dove non si faceva nulla».
Alberto Papuzzi[48]

Fig.166 *Le pazienti nel Reparto 5.*

48 Cfr. *Intervista al giornalista Alberto Papuzzi*, op. cit.

Il dibattito sugli Ospedali Psichiatrici era incentrato soprattutto sulla questione di esistenza o meno delle malattie mentali. Tuttavia, tale controversia risulta superficiale rispetto a ciò che costituiva sicuramente la vera problematica:

«Gli Ospedali Psichiatrici erano dei grandi luoghi di contenzione, erano in molti casi dei veri lager, rispondevano all'idea dei luoghi concentrazionari.
Negli Ospedali Psichiatrici non si curavano i malati, anzi, non ci si preoccupava di loro, li si lasciava nel degrado.
Le prime cose che accadevano alle persone ricoverate negli Ospedali Psichiatrici degli anni '50-'60 era di non essere più persone, di non essere più trattate come tali».
Alberto Papuzzi[49]

All'interno dei manicomi, infatti, i pazienti non si prendevano cura di sé, pertanto lo stesso Franco Basaglia che si batté per la chiusura dell'istituzione manicomiale, pretese innanzitutto che gli internati potessero riacquisire il diritto di vivere in **condizioni dignitose**.

«Prima di entrare in manicomio, il malato di mente veniva letteralmente spogliato fisicamente, doveva abbandonare tutto.».
Valeria Babini[50]

49 Cfr. *Trailer Portami su quello che canta*, op. cit.

50 Cfr. *C'era una volta il MANICOMIO DI COLLEGNO, KOSMOKI*,<https://www.youtube.com/watch?v=5kwLn54yGT8>. Valeria Babini è una storica e docente di Storia della scienza e delle tecniche presso il Dipartimento di Filosofia e Comunicazione all'Università di Bologna, dove insegna anche Storia della psicologia.

Fig.167 *Internati fotografati da Mauro Vallinotto.*

4.3.3
PRATICHE TERAPEUTICHE E PRATICHE SADICHE

I malati erano soggetti a **violenze** ritenute terapeutiche e violenze che invece possiamo definire apertamente sadiche. Tra le prime, sono incluse le contenzioni che legavano al letto adulti e bambini, tra le seconde, invece, si possono considerare i combattimenti che venivano incitati proprio dai medici.

«Certamente io credo che sia legittimo usare per Villa Azzurra, contrariamente a questo nome così invitante, la classificazione di "luogo degli orrori"».
Alberto Papuzzi[51]

51 Cfr. *Trailer Portami su quello che canta*, op. cit.

Tra i metodi più sadici, e di cui Coda ne era "specialista", vi erano gli **elettroshock**. Questi avevano una funzione per lo più **punitiva**, riservata a coloro che, secondo le regole che vigevano all'interno del manicomio, le infrangevano.

«Poi nel reparto arrivava il Professore, con gli aiuti, gli assistenti, gli infermieri, e uno di questi portava la cassetta di legno lucido. Lo squadrone avanzava con lentezza, gli ammalati urlavano, cercando di nascondersi, ma il rituale prevedeva ogni particolare. Tre o quattro infermieri che immobilizzavano il candidato all'elettromassaggio, la messa in opera della cassettina, gli elettrodi sul corpo di uno, la manopola in movimento, la luce rossa che si accendeva su un pannello, mentre la scossa elettrica annullava la mente del malato e faceva sembrare cadavere il corpo steso. Sadismo in nome della scienza».

Alberto Papuzzi[52]

Fig.168 *La cassetta di legno lucido utilizzata per effettuare gli elettroshock ai pazienti.*

Fig.169 *Pratica dell'elettroshock su una paziente.*

52 Cfr. *Portami su quello che canta* nel *Trailer Portami su quello che canta*, op. cit.

4.4
LA VITA NEL MANICOMIO DI COLLEGNO: ESPERIENZE DIRETTE

4.4.1
ITALO PENT, EX INFERMIERE

«Come arrivavano (i pazienti) prima cosa dovevi segnare tutti gli indumenti che avevano e poi metterli in un fagotto, seconda cosa la doccia. Dovevi scrivere un verbale con tutte le cose specificate bene e poi, il mattino dopo, caricavi sul carretto e li portavi in lavanderia. Loro (chi si occupava del lavaggio) lo lavavano e lo mettevano via per il giorno della dimissione. Invece in segreteria portavi gli oggetti, la catenina, l'anello, le cose ... segnando metallo giallo o metallo bianco».

Italo Pent[53]

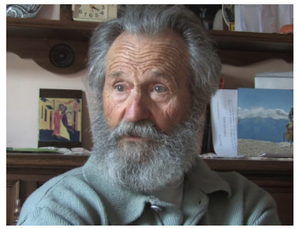


Fig.170 *Italo Pent in un'intervista del 2016.*

Fig.171 *I sacchetti contenenti gli indumenti da lavare dei nuovi pazienti.*

53 Cfr. *C'era una volta il MANICOMIO DI COLLEGNO, KOSMOKI,* op. cit.

*«Al mattino colazione, poi quelli che se la facevano nel letto (i pazienti che soffrivano di incontinenza) bisognava lavarli.
La colazione, la distribuzione medicinali, iniezioni ... E poi c'era un grande cortile e allora passavano la giornata in cortile, così magari alcuni di loro giocavano a carte o leggevano [...]
Molti parlavano da soli o cantavano o gridavano o imprecavano.
Ad esempio, io mi ricordo quando ero nel reparto 14 che facevo il giro di notte, lì c'erano degli ammalati che erano stati ad Auschwitz e allora di notte forte gridavano ...
Impressionava anche noi vedere ste cose [...]
Ce n'era uno particolare (di paziente) che gridava: "Infermiere, infermiere, vieni! Perché io di notte sono legato! Tu non mi hai ancora legato eh!"
Era una sicurezza perché non andassero in giro, non andassero nel letto di un altro ...
E allora li abbiamo legati, avevamo una fascetta [...]».*

Italo Pent[54]

Fig.172 *Le fascette con cui legavano alcuni pazienti al letto.*

54 Cfr. *La vita di routine al manicomio di Collegno, Il sonno della Ragione,* <https://www.youtube.com/watch?v=3XgOxmxizdg>

*«Al reparto 2, su 200 malati, 140 lavoravano nei laboratori e i lavoratori erano dislocati due o tre in falegnameria, due in tipografia [...]
Lavoravano sei ore al giorno, tre al mattino e tre al pomeriggio.
Lavoravano assiduamente per un pacchetto di sigarette al giorno ...».*

Italo Pent[55]

Fig.173 *I ricoverati venivano impiegati nei laboratori e nella coltivazione dei terreni.*

«I vestiti erano composti da giacca e pantalone di tela grigia e poi anche le ciabatte ai piedi, ma senza "corde" perché poteva essere una cosa pericolosa».

Italo Pent[56]

55 Cfr. *C'era una volta il MANICOMIO DI COLLEGNO, KOSMOKI,* op. cit.
56 Cfr. *C'era una volta il MANICOMIO DI COLLEGNO, KOSMOKI,* op. cit.

Fig.174 *Gli abiti che indossavano gli internati.*

«Già lo si diceva allora, lì (nel Manicomio) se entri un po' matto, vai via tutto matto ... Vai via ... Se vai via».
Italo Pent[57]

4.4.2
DON LEO PARADISO, EX VICEPARROCO

«Sono arrivato come viceparroco a Collegno i primi di ottobre del '66 [...] e sono rimasto fino al '69: tre anni giusti. Non c'ero mai stato perché abitavo a Rivoli. L'unica cosa che sapevo di Collegno è che era il paese dei matti e basta [...] La chiesa era circondata praticamente dall'Ospedale Psichiatrico, era dentro alla struttura alta tre metri. Io non vedevo nulla [...] Come viceparroco io sono entrato

57 Cfr. *C'era una volta il MANICOMIO DI COLLEGNO, KOSMOKI,* op. cit.

nell'Ospedale Psichiatrico due volte [...] In quelle occasioni, però, sono passato in mezzo ai reparti che mi sembravano gironi danteschi».
Don Leo Paradiso[58]

Fig.175 *Bambino internato a Villa Azzurra, fotografato da Mauro Vallinotto.*

«Mi ha fatto impressione vedere quelle persone ciondolanti in stanzoni enormi con una divisa a righe sottili quasi fossero dei carcerati. Allora l'Ospedale Psichiatrico non era solamente una struttura sanitaria ma anche carceraria, che dipendeva dal Ministero degli

58 Cfr. Laurana Lajolo, p. 173, op. cit.

Interni per la sicurezza.
Mi sembra che facesse parte del regolamento
per l'assunzione del personale infermieristico
la richiesta di prestanza fisica perché
dovevano fare interventi che richiedevano
una certa forza.
Ho avuto l'impressione di una grande
desolazione,
avevo un po' di paura nel vedere tutte quelle
persone, alcune assenti, altre no.
In realtà però ne sapevo pochissimo».
Don Leo Paradiso[59]

Fig.176 *Fotografia d'archivio dell'Ex Manicomio di Collegno.*

«Dal punto di vista pastorale avremmo dovuto
assumere un atteggiamento diverso nei
confronti di quegli ultimi di tutti, che erano
confinati con la nostra casa.
Come parrocchia, invece, siamo stati assenti,
non abbiamo fatto nulla per loro.

59 Cfr. Laurana Lajolo, p. 173, op. cit.

Io parlavo con il portinaio e attorno a lui
c'erano sempre dei malati, ma "dentro"
non entrava nessuno.
Alcuni reparti restavano perennemente chiusi,
sotto sorveglianza.
Solo il cappellano ha dedicato tutta
la sua vita, il suo tempo, proprio se stesso con
una dedizione che va oltre lo stipendio.
Viveva "dentro" ed era diventato un punto di
riferimento per gli ammalati».
Don Leo Paradiso[60]

Fig.177 *Chiesa della Certosa di Collegno.*

4.4.3
EX CAPPELLANO DELL'OSPEDALE

«Sono diventato cappellano dell'Ospedale
quando non c'erano più le mura e dentro
si trovavano ancora 500 degenti, di cui
alcuni gravissimi.
Nel '92 ho fatto un giro insieme al medico
primario invitato dall'amministratore, dotto-
ressa De Simone e, ad un certo punto,
ho trovato una scusa perché
non ce la facevo più ad andare avanti.
Sono passato attraverso reparti dove c'erano
gli ammalati completamente nudi che
si facevano del male,
sembravano quasi bestie ferite ...
vivevano come se fossero animali,
accucciati in un angolo.».
Cappellano[61]

60 Cfr. Laurana Lajolo, p. 174, op. cit.
61 Cfr. Laurana Lajolo, p. 176, op. cit.

Fig.178 *Fotografia d'archivio dell'Ex Manicomio di Collegno.*

«Va detto che sono stati moltissimi i malati di mente che non hanno retto alla caduta del muro e questo forse andrebbe accertato con dei numeri precisi.
Usciti dall'ospedale psichiatrico non hanno retto, alcuni si sono impiccati, altri sono andati a finire sotto le macchine, sotto i treni, perché erano stati chiusi talmente tanti anni che non avevano idea di ... niente.
A Collegno si era sparsa la paura: come se il matto fosse una specie di "baubau" che uccide, che violenta e via dicendo, ma io dico che i fatti di violenza eventuali potevano avvenire all'interno dell'ospedale psichiatrico solo da parte dei così detti normali, non da parte del matto, che semmai poteva avere una reazione che noi consideriamo esagerata».
Cappellano[62]

62 Cfr. Laurana Lajolo, pp. 176-177, op. cit.

Fig.179 *Le mura che separavano il Manicomio di Collegno dal mondo esterno.*

«Anch'io all'inizio avevo un po' paura, ma poi mi sono accorto che è molto difficile che i malati di mente ti facciano del male, perché capiscono se ti avvicini con buoni sentimenti e vuoi loro bene o se li accosti per mestiere o per altri scopi».
Cappellano[63]

Fig.180 *Momenti nel chiostro del Manicomio di Collegno.*

63 Cfr. Laurana Lajolo, p. 177, op. cit.

«Ho maturato un grande affetto per i malati di mente perché sono sinceri. Un'altra cosa in cui non credo più è la normalità. Secondo me la parola normale non esiste, non bisognerebbe mai usarla, e me l'hanno insegnato proprio loro, i malati. Ricordo che una volta circolava una frase che è diventata uno slogan di una maglietta: "Da vicino nessuno è normale". [...] Ce n'era un'altra (di frase scritta sui muri dell'Ospedale) che dice "Noi siamo matti ma non siamo scemi" e anche questa è una cosa molto vera. Non bisogna scambiare un matto per uno scemo, perché non è assolutamente scemo, fa dei ragionamenti con grande lucidità. L'esperienza con loro mi ha fatto guadagnare in umanità, e non solo, mi ha dato ancora uno stralcio di speranza perché ci sono degli spazi di bontà, di sincerità e verità».

Cappellano[64]

Fig.181 *Altri momenti nel chiostro del Manicomio di Collegno.*

64 Cfr. Laurana Lajolo, pp. 177-178, op. cit.

4.4.4
CALOGERO BAGLIO[65], BIBLIOTECARIO E DOCUMENTARISTA, RACCONTA DI NATALE, EX PAZIENTE

«Il reparto numero 13 è il reparto dei furiosi, perché venivano portati qui i ricoverati più aggressivi, più violenti, più agitati. Un reparto, se vogliamo dire, punitivo. Questo è l'unico reparto ad avere questa caratteristica: le celle. Venivano portati qui e rinchiusi e dentro li legavano sul letto, li legavano mani e piedi, praticamente li immobilizzavano e li tenevano così per diverso tempo. Quindi un padiglione che aveva le caratteristiche di un luogo di tortura piuttosto che di cura. Perché non è possibile parlare di cura o di recupero terapeutico».

Calogero Baglio[66]

Fig.182 *Calogero Baglio in un'intervista del 2018.*

Fig.183 *Le celle del Padiglione 13.*

65 Calogero Baglio bibliotecario e documentarista del Servizio Sanitario Nazionale.

66 Cfr. *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, Psicotypo, La psicologia oggi, <https://www.youtube.com/watch?v=VqtBGjRBRv>

«Voglio raccontare un episodio che riguarda il nostro amico Natale.
Natale viene portato qui, proprio in questo reparto, e richiuso in una di queste celle.
Viene messo su un letto, legato mani e piedi, praticamente lo neutralizzano e lo immobilizzano in questo modo.
Ora vi lascio immaginare la violenza a cui è stato sottoposto, alle angherie alle quali è stato sottoposto ...
Perché il personale infermieristico non si caratterizzava per esercitare buone maniere.
Erano per lo più uomini forzuti, molto dozzinali, molto grossolani e a volte scivolavano nella violenza.
E quindi vi lascio immaginare il povero Natale che cosa ha dovuto subire, ne ha viste "di cotte e di crude", ovviamente io non mi prolungo nei particolari ...
In ogni caso, questa storia dura più di un mese.
Natale crede di non potercela fare più, nel senso che non poteva continuare in queste condizioni, in prospettiva non c'era la liberazione, allora lui ha dovuto trovare una chiave quasi magica per uscire da questo Inferno.
Chiama a se gli infermieri, li raduna, loro si avvicinano e, guardandoli negli occhi, dice loro: "Che brutto mestiere il vostro!
Io ho misericordia per voi, ho pena per voi.
Perché fate un lavoro davvero brutto, che non ha nulla di umano."
È evidente che gli infermieri, anche quelli più dozzinali, li ha messi in crisi.
Chiede di parlare con uno psichiatra del Manicomio, il quale arriva e Natale si rivolge

Fig.184 *Gli orrori di Villa Azzurra, analoghi a quelli del Manicomio di Collegno.*

a lui:
"Le posso fare una domanda?
Secondo lei, che è uno psichiatra, quanto può resistere un uomo, che ha le mani e i piedi legati come ce li ho io, senza impazzire?"
E allora il medico avrà pensato che quella terapia non aveva nulla a che fare con la cura e dà ordine immediato di slegarlo.
Slegano Natale e Natale subito dopo scappa.
Lo "riacciuffano" dopo diversi giorni ma non lo riportano mai più in questo reparto.
Questa esperienza segna in maniera definitiva Natale, il quale comincia un'attività di introspezione per capire che cosa è davvero un manicomio, se è un luogo in cui la dignità umana viene calpestata oppure ...
E lui si fa queste domande, si chiede il perché di questo suo destino e da lì comincia la sua avventura intellettuale, perché lui attraverso la ragione, l'introspezione, la domanda, quindi attraverso la cultura e l'intelligenza, crede che si possa superare questo stato di disagio mentale e autoguarire, curarsi da se attraverso la ragione.
Quindi il paradosso che lui, all'interno del Manicomio, l'unica medicina per uscire dalla follia era la ragione».
Calogero Baglio[67]

Fig.185 *La vita da internato era così pesante, che qualche malato si ricavava un posto all'interno di spazi abbandonati per trascorrere qualche istante di pace.*

67 *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, Psicotypo, La psicologia oggi, <https://www.youtube.com/watch?v=VqtBGjRBRv>

4.4.5
IMMAGINI DI (NON) VITA DEL MANICOMIO

Fig.186 *Fotografia d'archivio dell'Ex Manicomio di Collegno.*

Fig.187 *Fotografia d'archivio dell'Ex Manicomio di Collegno.*

Fig.188 *Fotografia d'archivio dell'Ex Manicomio di Collegno.*

Fig.189 *Fotografia d'archivio dell'Ex Manicomio di Collegno.*

Fig.190 *Fotografia d'archivio dell'Ex Manicomio di Collegno.*

Fig.191 *Fotografia d'archivio dell'Ex Manicomio di Collegno.*

Fig.192 *Fotografia d'archivio dell'Ex Manicomio di Collegno.*

Fig.193 *Fotografia d'archivio dell'Ex Manicomio di Collegno.*

03

applicazione delle teorie per ricostruire la memoria dell'ex Manicomio

5 FASE ANALITICA

6 FASE PROGETTUALE

5
FASE ANALITICA

L'esperienza manicomiale della Certosa di Collegno identifica un'eredità spesso dimenticata, ai più sconosciuta, tuttavia significativa della città e in generale di una realtà italiana che ha caratterizzato il Paese tra Otto e Novecento.

Capire cosa ne è oggi dell'ex Manicomio di Collegno e come porre all'attenzione della comunità la sua eredità storica e sociale costituisce la questione principale di tale fase di ricerca.

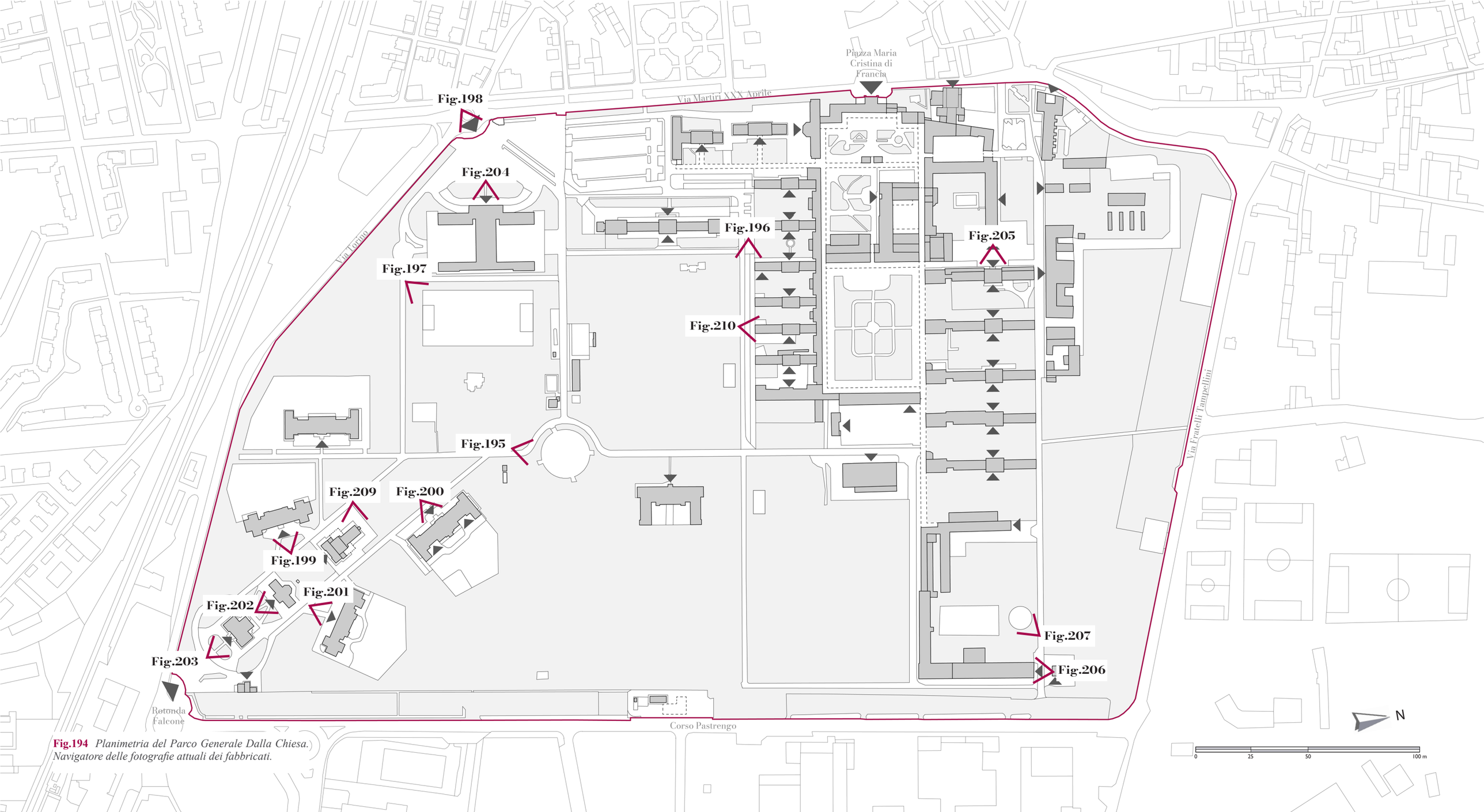


Fig.194 *Planimetria del Parco Generale Dalla Chiesa. Navigatore delle fotografie attuali dei fabbricati.*

5.1
L'EX MANICOMIO DI COLLEGNO OGGI

5.1.1
IL PARCO PUBBLICO "*DALLA CHIESA*"

Superata l'istituzione manicomiale, l'area di 400.000 mq che occupava l'intero complesso venne, a partire dalla metà degli anni '90, per la maggior parte destinata a **parco pubblico**, intitolato al Generale Carlo Alberto Dalla Chiesa, Generale dell'Arma dei Carabinieri Prefetto di Palermo e ucciso dalla mafia il 3 settembre 1982.

Fig.195 *La Piazza della Pace all'interno del parco pubblico Dalla Chiesa.*

Fig.196 *Uno dei viali alberati del parco Dalla Chiesa.*

Fig.197 *L'area gioco Domenico Russo presente all'interno del parco Dalla Chiesa.*

CITTÀ DI COLLEGNO
Parco Pubblico Comunale
GENERALE
CARLO ALBERTO DALLA CHIESA

IL GENERALE DALLA CHIESA SI E' TROVATO SEMPRE IN PRIMA FILA, FIN DALLA RESISTENZA, PER DIFENDERE LA DEMOCRAZIA E LA LIBERTA' E, QUINDI, AL SERVIZIO DELLO STATO CON LUCIDITÀ E CORAGGIO NON COMUNI, PER TUTELARE LA GIUSTIZIA ED IL PROGRESSO SOCIALE E CIVILE DEL PAESE

HA COMBATTUTO SENZA TREGUA I NEMICI DELLO STATO, SIA CHE FOSSERO TERRORISTI SIA CHE FOSSERO MAFIOSI, CERCANDO SEMPRE L'APPOGGIO E LA COLLABORAZIONE DELLA GENTE, CHIAMANDO ALL'IMPEGNO ATTIVO TUTTI GLI ONESTI.

IL GENERALE DALLA CHIESA E' MORTO PER QUEGLI IDEALI CHE NON MORIRANNO MAI GRAZIE A PERSONE COME LUI.

Fig.198 *All'ingresso in corrispondenza di Villa Rosa è posta una targa commemorativa in onore del Generale Carlo Alberto Dalla Chiesa.*

5.1.2
L'USO ATTUALE DEI FABBRICATI

Ad oggi, la gran parte degli edifici che costituivano le Ville Regina Margherita è di **proprietà del Comune** ed è stata adibita ad uso pubblico. In particolare, la Villa 4 ospita la succursale dell'Istituto d'Istruzione Marie Curie - Carlo Levi, nella Villa 5 sono insediati l'Asylum Bees-trò, la Società A.R.L. e il Residence, mentre la Villa 7 accoglie la Sala Consiliare e la Villa Comunale.

Fig.199 *La facciata principale di Villa 4 oggi.*

Fig.200 *La facciata principale di Villa 5 oggi.*

Fig.201 *Il fronte principale di Villa 7 oggi.*

Sempre nella zona meridionale, quella che era la cappella delle Ville è divenuta Sala delle Arti, mentre la portineria è stata adibita a sede amministrativa del C.I.D.I.U. Villa Rosa, che era diventata sede dei Vigili Urbani, è utilizzata oggi come Presidio Sanitario da parte dell'ASL5.

Fig.202 *La cappella delle Ville, adibita oggi a Sala delle Arti.*

Fig.203 *La portineria riconvertita in sede amministrativa del C.I.D.I.U.*

Fig.204 *Villa Rosa riconvertita in Presidio Sanitario dell'ASL5.*

In quanto all'area nord del complesso, anche in questo caso, sono stati concessi diversi immobili al Comune, quali per esempio la Cascina e alcuni padiglioni, i quali sono stati ristrutturati e riconvertiti in struttura residenziale per persone disabili, casa di riposo per anziani, sede della Polizia Municipale di Collegno e succursale dell'**Università degli Studi di Torino**.

Fig.205 *La riconversione del Padiglione 4 in locali a servizio dell'Università degli Studi di Torino.*

Con i primi lavori di restauro, effettuati in seguito alla chiusura del Manicomio, vennero rifunzionalizzati il Padiglione 11, il Padiglione 17 e il 19. Con una successiva fase di lavori, venne restaurata parte del nucleo principale e, nello specifico, il portale Juvarriano, i portici, i chiostri e alcune maniche progettate dall'Ingegner Luigi Fenoglio.

Tuttavia, di tali operazioni di restauro, particolare importanza ebbe quella riguardante il **Padiglione 14**, che a suo tempo costituiva la lavanderia a vapore e la stireria del complesso. Attualmente il fabbricato è *Unico centro di residenza per la danza* in Piemonte e al suo interno vengono organizzati spettacoli e progetti multidisciplinari, grazie anche alla platea teatrale semovibile di cui è stato dotato.

Fig.206 *Il palco e la platea semovibile di cui è stata dotata la Lavanderia a Vapore grazie ai lavori di restauro conclusi nel 2009.*

Nel cortile della Lavanderia a Vapore è stata inoltre predisposta nel 2003 un'arena per gli spettacoli all'esterno, così da diventare uno dei palchi all'aperto più importanti d'Italia, prima con il festival Colonia Sonora e poi, dal 2015, con il **Flowers Festival**.

Fig.207 *L'evento del Flowers Festival organizzato nel Cortile della Lavanderia a Vapore nel Parco della Certosa di Collegno.*

Riportiamo di seguito un **elaborato di analisi** riguardante la **destinazione d'uso** originaria e attuale dei fabbricati, realizzato in seguito ad un sopralluogo presso il parco Generale Dalla Chiesa.

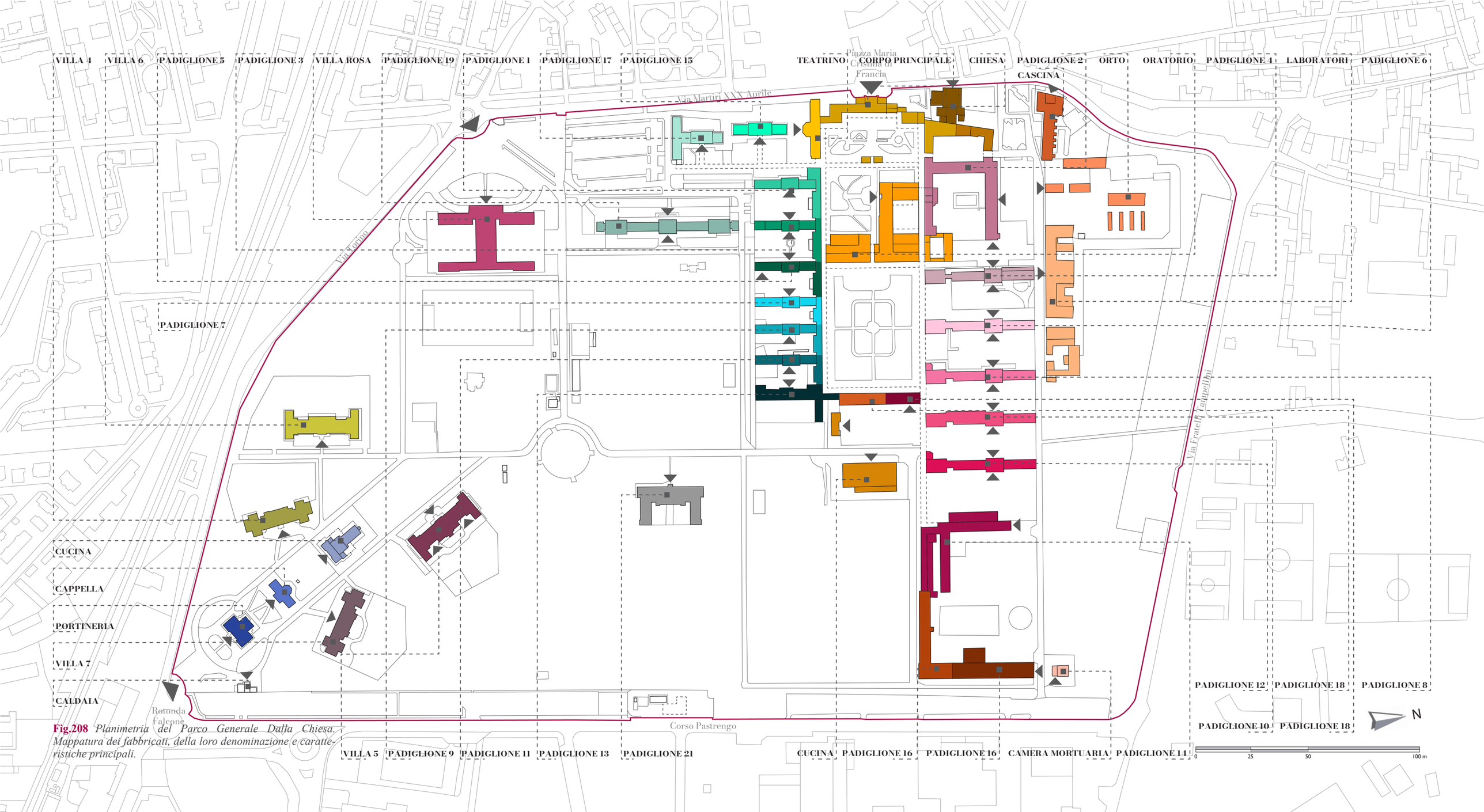


Fig.208 *Planimetria del Parco Generale Dalla Chiesa. Mappatura dei fabbricati, della loro denominazione e caratteristiche principali.*

Legenda

SEZIONE MASCHILE

PADIGLIONE 1
(1864-1900) - Ing. G. B. Ferrante
3 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internati tranquilli
Uso attuale: inagibile

PADIGLIONE 3
(1864-1900) - Ing. G. B. Ferrante
3 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internati tranquilli
Uso attuale: inagibile

PADIGLIONE 5
(1864-1900) - Ing. G. B. Ferrante
2 PFT + seminterrato
Uso originario: infermeria
Uso attuale: inagibile

PADIGLIONE 7
(1864-1900) - Ing. G. B. Ferrante
1 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internati tranquilli
Uso attuale: parte inagibile, parte ufficio tecnico

PADIGLIONE 9
(1864-1900) - Ing. G. B. Ferrante
1 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internati epilettici
Uso attuale: inagibile

PADIGLIONE 11
(1864-1900) - Ing. G. B. Ferrante
2 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internati semi-agitati
Uso attuale: RAF disabili

PADIGLIONE 13
(1864-1900) - Ing. G. B. Ferrante
2 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internati agitati
Uso attuale: inagibile

PADIGLIONE 15
(1864-1900) - Ing. G. B. Ferrante
3 PFT + seminterrato
Uso originario: pensionanti tranquilli, infermeria
Uso attuale: inagibile

PADIGLIONE 17
(1864-1900) - Ing. G. B. Ferrante
2 PFT + seminterrato
Uso originario: pensionanti semiagitati e agitati
Uso attuale: medicina legale e riabilitazione

PADIGLIONE 19
(1864-1900) - Ing. G. B. Ferrante
3 PFT
Uso originario: reparto geriatrico
Uso attuale: RSA Maria Barbero

SEZIONE FEMMINILE

PADIGLIONE 2 "San Carlo"
Preesistente alla fondazione della certosa
2 PFT + seminterrato
Uso originario: pensionanti miste
Uso attuale: polizia municipale

PADIGLIONE 4
(1893-1910) - Ing. L. Fenoglio
2 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internate tranquille
Uso attuale: Università di Torino

PADIGLIONE 6
(1893-1910) - Ing. L. Fenoglio
2 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internate inferme
Uso attuale: inagibile

PADIGLIONE 8
(1893-1910) - Ing. L. Fenoglio
2 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internate epilettiche
Uso attuale: servizio mensa ASL TO3

PADIGLIONE 10
(1893-1910) - Ing. L. Fenoglio
2 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internate paralitiche
Uso attuale: inagibile

PADIGLIONE 12
(1893-1910) - Ing. L. Fenoglio
2 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internate semiagitate
Uso attuale: inagibile

PADIGLIONE 14
(1893-1910) - Ing. L. Fenoglio
1 PFT + seminterrato
Uso originario: degenza internate agitate
Uso attuale: parte inagibile, parte mensa scuole

VILLA ROSA
(anni '70)
3 PFT + seminterrato
Uso originario: reparto geriatrico femminile
Uso attuale: Presidio Sanitario Villa Rosa

Legenda

SEZIONE MISTA

PADIGLIONE 18
(1893-1910) - Ing. L. Fenoglio
2 PFT + seminterrato
Uso originario: bambini, trattamenti kinoterapici
Uso attuale: Università di Torino

PADIGLIONE 21
(anni '30)
2 PFT
Uso originario: internati per reati penali
Uso attuale: occupazione Mezcal Squat

VILLE "REGINA MARGHERITA"

VILLA 4
(anni '30) - Ing. M. Toretta
2 PFT
Uso originario: pensionanti uomini inquieti
Uso attuale: Istituto Marie Curie - Carlo Levi

VILLA 6
(anni '30) - Ing. M. Toretta
3 PFT
Uso originario: pensionanti uomini tranquilli
Uso attuale: inagibile

VILLA 5
(anni '30) - Ing. M. Toretta
2 PFT
Uso originario: pensionanti donne inquiete
Uso attuale: Bees-trò, Società A.R.L., Residence

VILLA 7
(anni '30) - Ing. M. Toretta
2 PFT
Uso originario: pensionanti donne tranquille
Uso attuale: Sala Consiliare, Villa Comunale

PORTINERIA
(anni '30) - Ing. M. Toretta
3 PFT
Uso originario: uffici e alloggio portinaio
Uso attuale: C.I.D.I.U.

CAPPELLA
(anni '30) - Ing. M. Toretta
1 PFT
Uso originario: cappella delle Ville
Uso attuale: Sala delle Arti

CUCINA
(anni '30)
1 e 2 PFT
Uso originario: cucina delle Ville
Uso attuale: parte inagibile, parte aula scolastica

SERVIZI E DIREZIONE

CORPO PRINCIPALE
(Antecedente al 1640)
1 PFT
Uso originario: Palazzina, farmacia, portineria
Uso attuale: Azienda Sanitaria Locale ASL TO3

TEATRINO
(1864 -1900) - Ing. A. Mazzucchetti
1 PFT
Uso originario: teatro
Uso attuale: incompreso

ORATORIO
(Periodo certosino)
2 PFT
Uso originario: oratorio
Uso attuale: sede aziendale

CUCINA E CALDAIA
/
1 PFT
Uso originario: degenza internate paralitiche
Uso attuale: ufficio tecnico centrale termica

PADIGLIONE 16
(1893-1910) - Ing. L. Fenoglio
2 PFT + seminterrato
Uso originario: lavanderia a vapore e stireria
Uso attuale: Krav Maga Fight, scuola di danza, eventi

CAMERA MORTUARIA
(1893-1910) - Ing. L. Fenoglio
2 PFT
Uso originario: camera mortuaria
Uso attuale: inagibile

LABORATORI
1 PFT
Uso originario: laboratori arte e mestieri, edili e fabbri, decoratori
Uso attuale: riqualificazione in corso

ORTO
Uso originario: produzione di generi alimentari
Uso attuale: "L'orto che cura"

CASCINA
(Antecedente al 1640)
1 PFT
Uso originario: cascina
Uso attuale: centro diurno disabili

CHIESA "San Lorenzo"
(Periodo certosino)
1 PFT
Uso originario: chiesa
Uso attuale: chiesa

5.1.3
L'ABBANDONO

A partire dagli anni Cinquanta, come si è detto, si è assistito ad un **progressivo svuotamento** dei fabbricati dovuto alla chiusura del Manicomio. Tale avvenimento ha tuttavia portato diversi degli edifici che costituivano il complesso ad affrontare un crescente declino, che ha ridotto alcuni manufatti in stato di abbandono.

L'amministrazione pubblica si è da subito impegnata per il recupero e la rifunzionalizzazione degli edifici, dei quali tuttavia molti risultano ad oggi degradati.

Fig.209 *Il fabbricato che costituiva la cucina delle Ville è oggi in parte destinato ad aule scolastiche, in parte in stato di abbandono.*

Fig.210 *L'interno di uno dei padiglioni a stecca.*

Riportiamo di seguito un **elaborato** che sintetizza **l'utilizzo e l'inagibilità odierni** dei fabbricati che costituiscono il complesso.

Fig.211 *Planimetria del Parco Generale Dalla Chiesa. Mappatura dei fabbricati, del loro uso e disuso.*

5.1.4
DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA COMPARATA: IERI E OGGI

In questa parte di **analisi** metteremo a **confronto** le immagini storiche del luogo e le rispettive immagini odierne, con l'obiettivo di evidenziare le **variazioni architettoniche e funzionali** subite dal complesso della Certosa di Collegno con il passare degli anni.

Passato e presente qui si fondono per raccontare e rappresentare ciò che il luogo è stato, ciò che è e ciò che potrà essere.

Fig.212 *Immagine storica del Portale Juvarriano, ingresso alla Certosa.*

Fig.213 *Immagine odierna del Portale Juvarriano, ingresso alla Certosa.*

Fig.214 *Immagine storica della facciata interna del Portale Juvarriano.*

Fig.215 *Immagine odierna della facciata interna del Portale Juvarriano.*

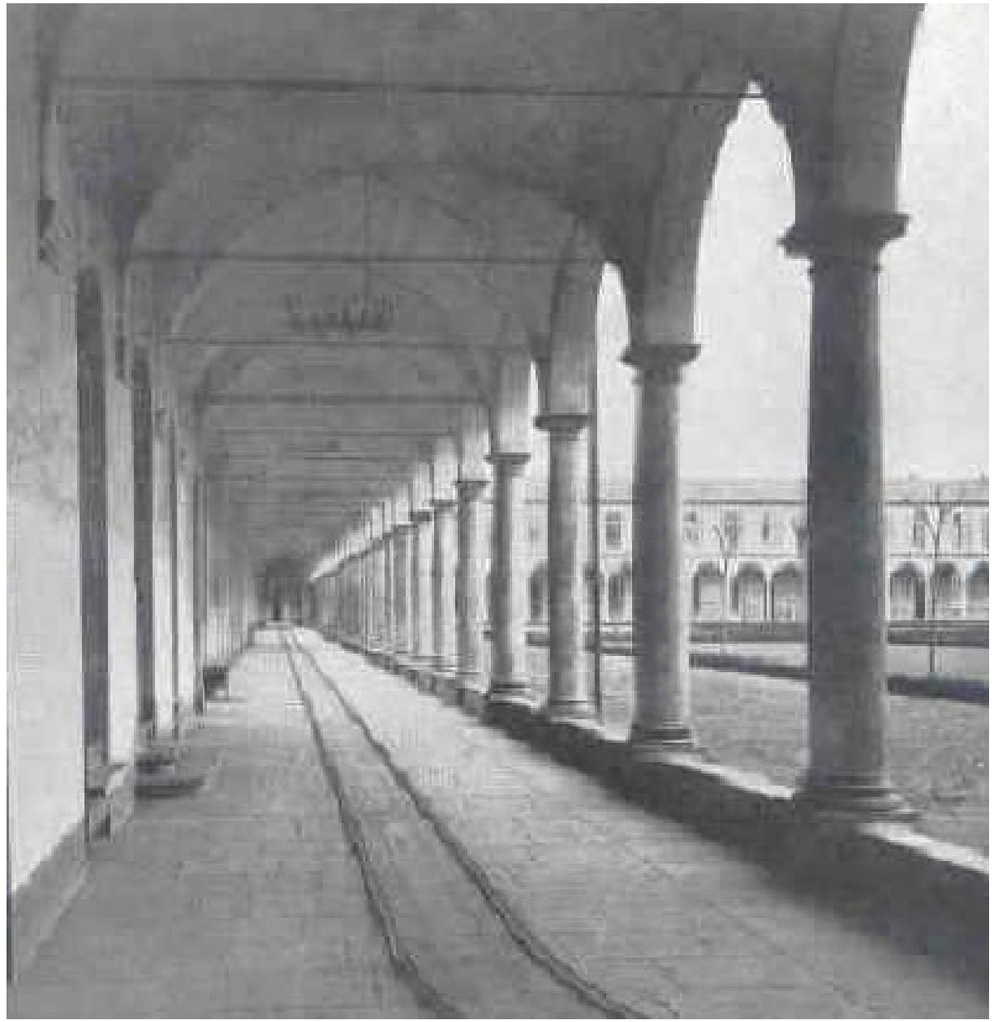


Fig.216 *Immagine storica del porticato del Grande Chiostro. Sono visibili i binari della Decauville, piccola linea ferroviaria interna.*

Fig.217 *Immagine odierna del porticato del Grande Chiostro. I binari della Decauville ormai non sono più presenti.*

Fig.218 *Immagine storica della cascina della Certosa.*

Fig.219 *Immagine odierna della cascina della Certosa, trasformata in centro diurno per disabili e nell'orto che cura, servizio riabilitativo della cooperativa sociale Il Margine di Torino.*

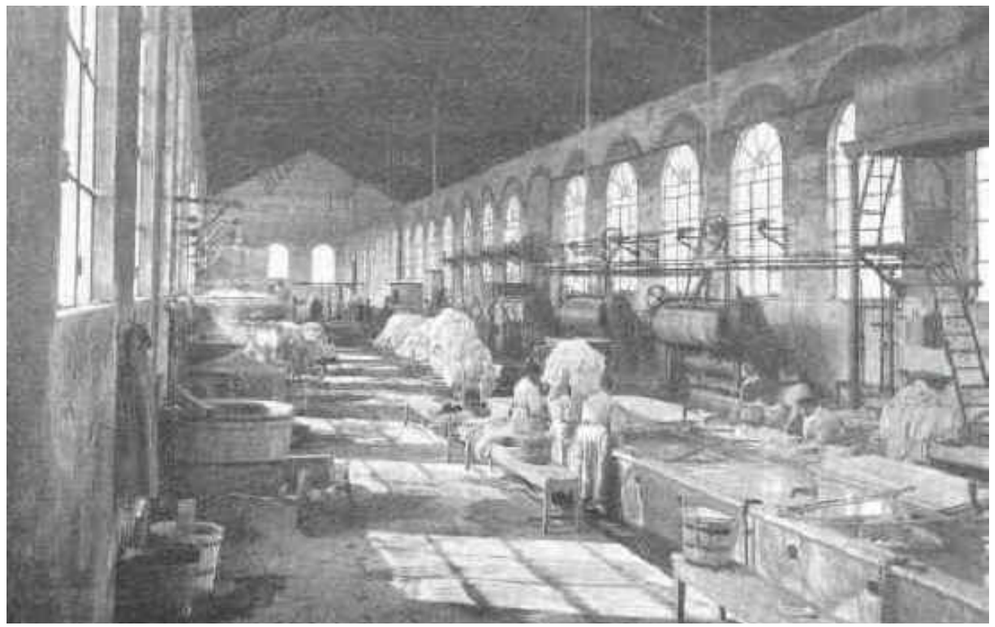


Fig.220 *Immagine storica della Lavanderia a Vapore.*

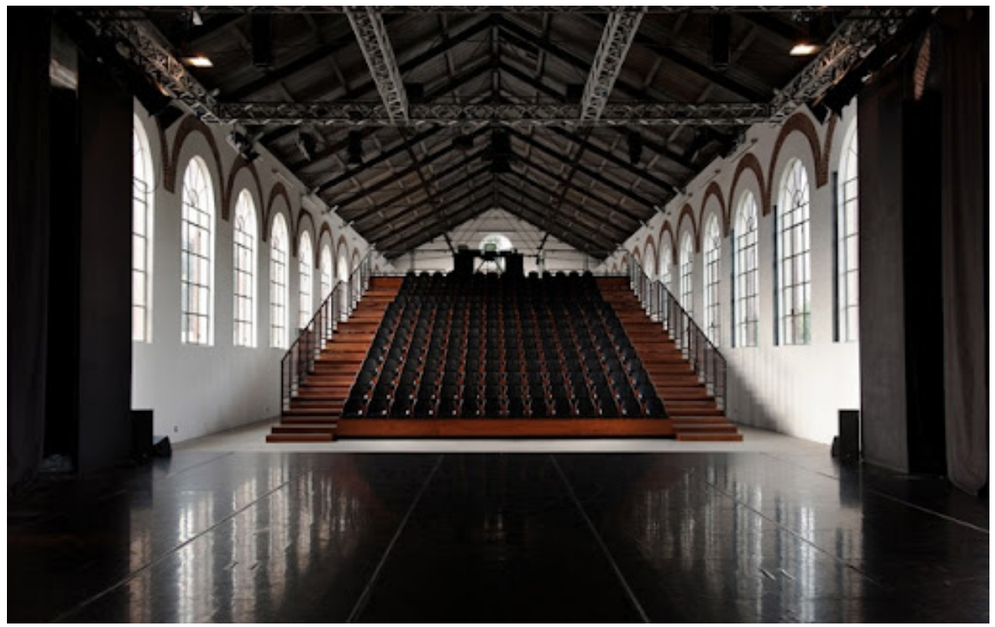


Fig.221 *Immagine odierna della Lavanderia a Vapore.*

6
FASE PROGETTUALE

6.1
OBIETTIVI DI PROGETTO

6.1.1
TEMA DELLA MEMORIA

Il tema cardine di questo lavoro è quello della **memoria**, in quanto essa non costituisce solo una capacità della mente umana, ma un bene inestimabile per le società e le culture di tutto il mondo, con l'obiettivo di conservare e recuperare le informazioni e le esperienze passate.

«La memoria è vita.»
Saul Bellow[1]

«La memoria è tesoro e custode di tutte le cose.»
Marco Tullio Cicerone[2]

La volontà è quella di richiamare la memoria del passato drammatico di quel luogo, che ha visto la **sofferenza** di tante persone; una sofferenza che in parte si poteva evitare o almeno attenuare. Riportarla alla memoria può

1 Cfr. Saul Bellow, *Il circolo di Bellarosa,* Mondadori, 2020, p. 9.
2 Cfr. Cicerone, *De Oratore*, 55/54 a.C.

essere un modo per evocare il passato di quel luogo e per avvicinarsi con grande rispetto e sensibilità a chi in quegli spazi ha vissuto tanta sofferenza, e per mostrare aspetti di un passato difficile e ancora poco conosciuto.

Un primo obiettivo di progetto è quello di proporre un **allestimento** che racconti la storia ed evochi la memoria racchiusa all'interno del complesso della Certosa di Collegno. Dal momento che, come sostiene Cicerone, "*Historia magistra vitae*[3]", il secondo obiettivo di progetto è quello di far interrogare il visitatore sul senso della **memoria**, in modo che essa possa essere attualizzata e servire a migliorare il presente e il futuro.

Il tutto verrà realizzato attraverso l'impiego di colori, segni, immagini, materiali, suoni, e luci, inducendo, così, un **coinvolgimento sensoriale ed emotivo** e un rapporto tra l'uomo, lo spazio e la memoria.

6.1.2
UNA SCELTA PERSONALE

La Certosa Reale di Collegno, come si è detto, è stata un luogo ricco di mutamenti ed evoluzioni. Tuttavia, delle numerose fasi che ha vissuto, abbiamo voluto dar voce a quella più buia o comunque **meno conosciuta**, tenuta celata ai più, ovvero la **realtà manicomiale** che per anni ha caratterizzato il complesso.

Ieri come oggi, la maggior parte dei cittadini non è a conoscenza di ciò che fosse realmente il manicomio e pertanto è proprio di questo che vogliamo lasciare traccia e memoria.

Cristina Ghiretti, residente a Collegno nei pressi del l'Ospedale Psichiatrico da quando era bambina, testimonia

3 Cfr. Cicerone, *De Oratore*, II, 9, 36. Citazione di origine latina che, tradotta letteralmente, significa "*La Storia è maestra di vita*"e che ci insegna che la conoscenza del passato è fondamentale per migliorare il futuro.

l'ignoranza diffusa tra le persone a proposito di tale realtà.

«Ovviamente il manicomio era cintato da mura altissime ovunque. C'era un muro di cemento che girava tutto intorno, al di sopra si vedevano spuntare le chiome degli alberi, ma non si sapeva molto dell'interno. [...] Nessuno aveva visto i malati di mente perché allora erano tenuti chiusi dentro i reparti e non avevano assolutamente accesso all'esterno. E quindi l'immaginario di noi bambini era molto più spaventoso della realtà. Ci immaginavamo mostri e folli gridanti e personaggi pericolosissimi. [...] Era una percezione di paura e di spavento dovuta all'assoluta ignoranza. In realtà nessuno di noi, come i nostri stessi genitori, conosceva che cosa in realtà ci fosse lì dentro».

Cristina Ghiretti[4]

4 Cfr. Laurana Lajolo, p. 191, op. cit.

6.2
INDIVIDUAZIONE AREA DI PROGETTO

6.2.1
ANALISI DEI PERCORSI

A partire dalle analisi precedentemente svolte sulle destinazioni d'uso dei fabbricati e sulla loro agibilità, abbiamo analizzato in che modo si intercettassero i percorsi delle persone all'interno dello spazio.

Dalla planimetria si evince la presenza di tre ingressi principali, uno su Piazza Maria Cristina di Francia, uno su Rotonda Falcone e uno in corrispondenza di Villa Rosa. In particolare, dal primo accedono soprattutto gli studenti dell'Università di Torino e gli operatori sanitari dell'ASL TO3; dal secondo gli studenti del liceo Istituto Marie Curie - Carlo Levi e gli sportivi diretti alle aree attrezzate; mentre dal terzo, gli studenti, gli anziani diretti verso Villa Rosa, gli sportivi e i bambini direzionati alle aree gioco.

Dalle analisi effettuate, quindi, si evidenzia come la parte sud del complesso sia quella più vissuta e frequentata, mentre quella a **nord** risulta ad oggi meno sfruttata e degradata. Identifichiamo quest'ultima come **area principale di intervento**, al fine di ridarle maggiore vita, consce del fatto che costituisse, inoltre, il cuore dell'ex complesso manicomiale.

6.2.2
AREA DI INTERVENTO

Entrando dall'ingresso aulico del Portale Juvarriano, una serie di **portici** conducono al **Chiostro Maggiore**, intorno al quale si distribuiscono quelli che erano i padiglioni maschili e femminili del manicomio. La mostra si articolerà, pertanto, in un percorso emozionale, che ha inizio dall'ingresso principale, passa per i portici, giunge nella corte centrale e si conclude in uno dei padiglioni a stecca.

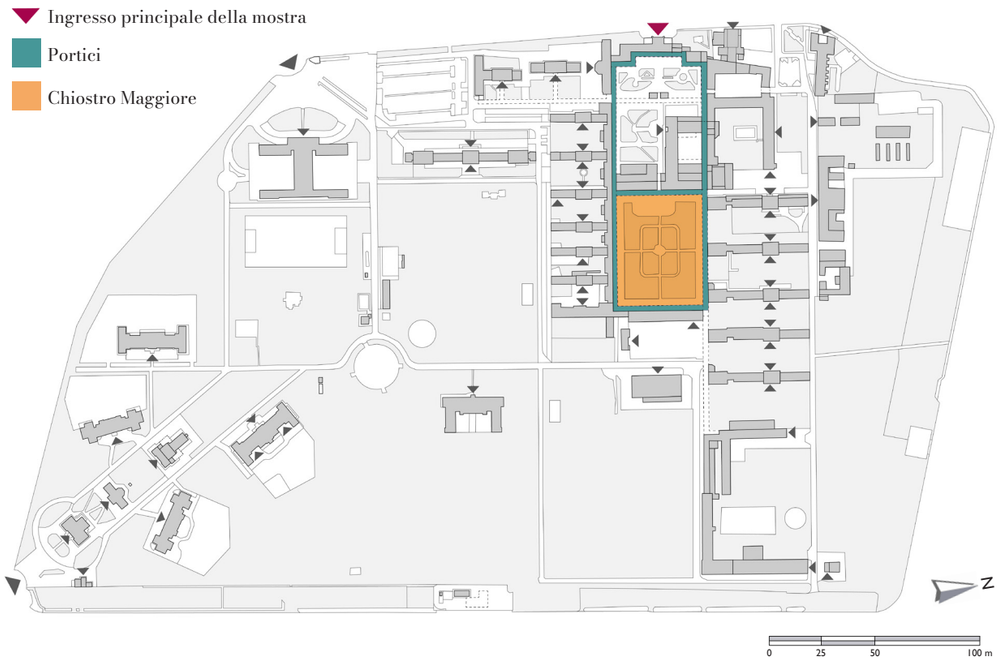


Fig.222 *Planimetria del Parco Generale Dalla Chiesa. Identificazione dell'area di progetto.*

Legenda

PERCORSI PRINCIPALI

VILLA ROSA
Uso attuale: Presidio Sanitario Villa Rosa
Categoria sociale principale: anziano, operatore sanitario

VILLA 4
Uso attuale: Istituto Marie Curie - Carlo Levi
Categoria sociale principale: studente, docente

CUCINA
Uso attuale: aula scolastica
Categoria sociale principale: studente, docente

PADIGLIONE 19
Uso attuale: RSA Maria Barbero
Categoria sociale principale: anziano, operatore sanitario

PADIGLIONE 4
Uso attuale: Università di Torino (Facoltà di Scienze della Formazione Primaria)
Categoria sociale principale: studente, docente

PADIGLIONE 16
Uso attuale: Krav Maga Fight, scuola di danza, eventi
Categoria sociale principale: ragazzo

PADIGLIONE 2 "San Carlo"
Uso attuale: polizia municipale
Categoria sociale principale: poliziotto, utente vario

PADIGLIONE 18
Uso attuale: Università di Torino (Dipartimento di Scienze della Sanità Pubblica e Pediatriche)
Categoria sociale principale: studente, docente

AREA GIOCO
Uso attuale: area gioco, campo sportivo
Categoria sociale principale: bambino

AREA ATTREZZATA
Uso attuale: area attrezzata
Categoria sociale principale: ragazzo

CORPO PRINCIPALE
Uso attuale: Azienda Sanitaria Locale ASL TO3
Categoria sociale principale: operatore sanitario

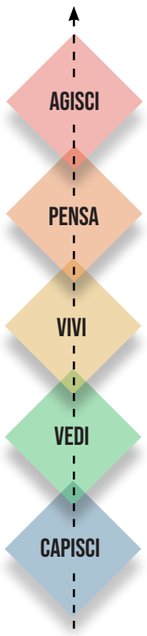
Fig.223 *Planimetria del Parco Generale Dalla Chiesa. Mappatura dei percorsi principali in funzione della destinazione d'uso dei fabbricati.*

6.3
CONCEPT PROGETTUALE

Il concept di progetto consiste nel fatto che il visitatore possa immergersi in un **percorso progressivo**, dalla conoscenza più oggettiva dei fatti storici ad un coinvolgimento sempre più emotivo incentrato sulla fase manicomiale del complesso. Lo scopo è quello di indurre, in definitiva, ad una **riflessione più ampia** sulle **problematiche sociali** attuali, che caratterizzano la società odierna.

L'idea è quella che la conoscenza della vita in manicomio e il successivo **coinvolgimento emotivo** del visitatore stesso, possano portare ad una maggiore **consapevolezza** di ciò che è stato e di ciò che l'essere umano fu artefice, al fine di suscitare un sentimento di **umanità** e un atteggiamento di **accoglienza**, da mettere in pratica nel presente e nel futuro.

Il percorso della mostra diventa in realtà un **percorso interiore** e l'allestimento ha l'intento di accompagnare il visitatore in un crescendo di emozioni e sensibilità nei confronti di ciò che è avvenuto e avviene tutt'oggi in forma differente.



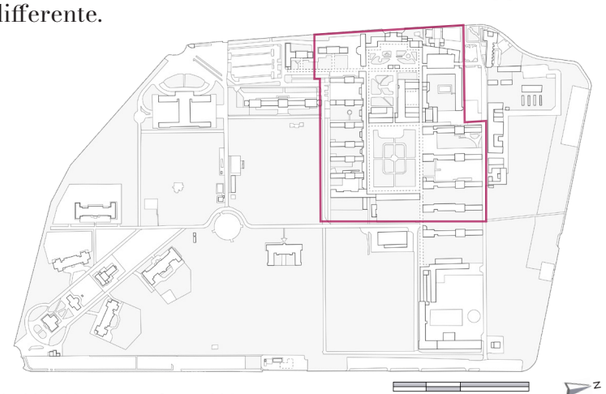


Fig.224 *Navigatore figura 225.*

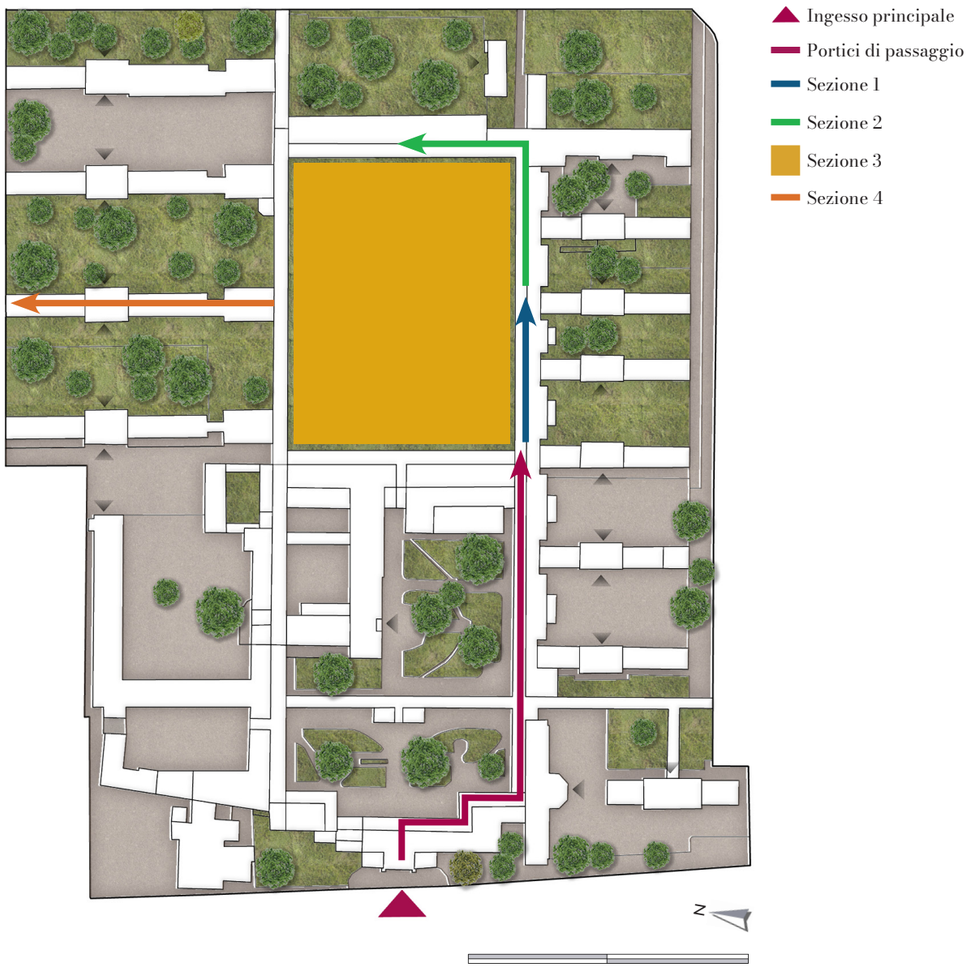


Fig.225 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'area di progetto, in cui si identificano schematicamente le sezioni allestitive.*

6.4
SEZIONE 1: "CAMMINO NELLA STORIA"

La prima sezione della mostra si pone come obiettivo quello di far ripercorrere alle persone le **tappe principali della storia** che ha caratterizzato il complesso. Questa è una fase prettamente **conoscitiva**, più oggettiva dei fatti. Conoscere è il primo passo per capire e capire è il primo modo di avvicinarsi al tema.

6.4.1
L'INGRESSO ALLA MOSTRA

Varcato il portale juvarriano dell'ingresso principale su piazza Maria Cristina di Francia e percorso il primo tratto porticato sulla destra, si giunge ai portici del Chiostro Maggiore nel quale ha inizio l'allestimento. Un cambio di luce, dovuto alla disposizione dei fabbricati, genera una zona d'ombra all'imbocco dei portici del chiostro ed è proprio a partire da questa **quinta scenica** che ha inizio l'immersione nella storia della Certosa Reale di Collegno.

L'ingresso alla mostra prevede il passaggio in una struttura a tunnel, illuminata da una serie di archi stilizzati realizzati con strisce al neon, che determinano così un effetto psichedelico e di disorientamento, come a distaccarsi dalla realtà presente per immergersi in quella passata.

Il fronte della quinta scenica, invece, richiama l'uso dei **colori**, dei **segni** e dei **disegni**, elementi cardine dell'allestimento, attraverso una composizione di opere di **Jean Dubuffet**. A tale pittore si deve, infatti, l'invenzione della cosiddetta *Art brut*, letteralmente "Arte grezza", che riconosce le produzioni dei non professionisti o internati degli ospedali psichiatrici come opere artistiche spontanee. La struttura d'ingresso comunica, oltre che l'oggetto dell'allestimento, ovvero l'ex Manicomio di Collegno, anche il fine

della mostra, cioè quello di **conoscere il passato per poter agire meglio nel futuro**.

Fig.226 *Fotoinserimento rappresentativo della quinta scenica di ingresso alla mostra.*

6.4.2
L'*EXCURSUS* STORICO

In questa prima sezione, il visitatore **percorre fisicamente** le tappe della storia, rappresentate su una pedana calpestabile posta sul pavimento. Una linea del tempo indica il tragitto da compiere e tra scritte e immagini permette di cogliere l'evoluzione del luogo su cui si sta camminando.

A prevalere, in tale parte allestitiva, è la **componente scritta**: parole principali evidenziate e brevi testi narrativi, accompagnati da immagini rarefatte, caratterizzano questo *excursus* storico.

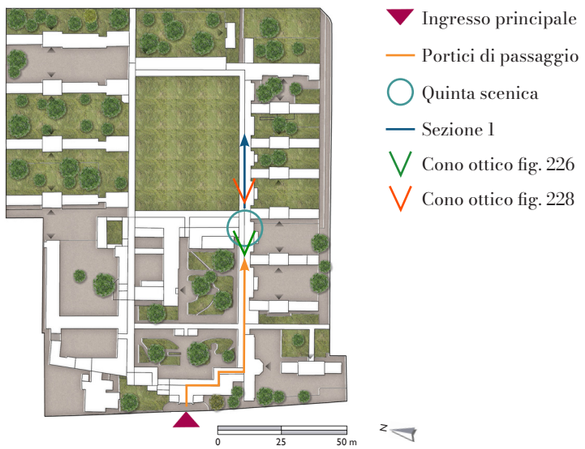


Fig.227 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'area di progetto, in cui si identifica l'ingresso alla mostra e il suo primo tratto allestitivo.*

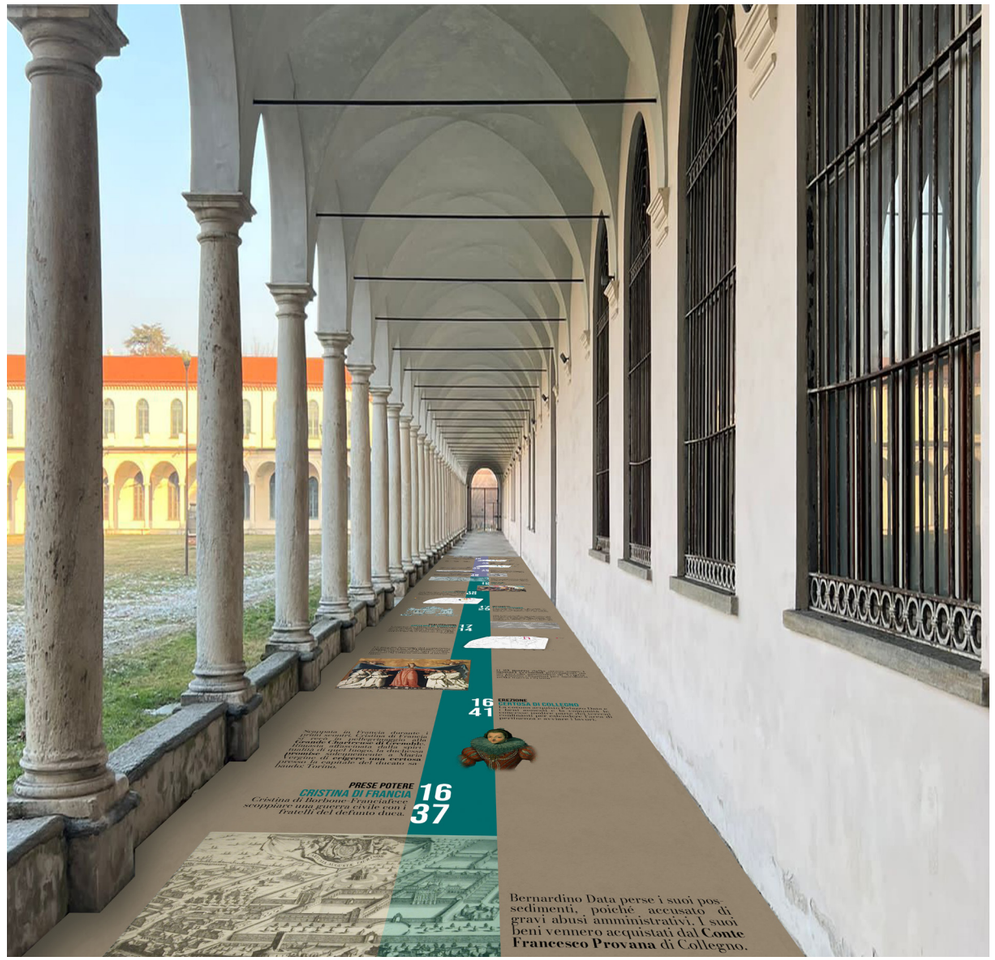


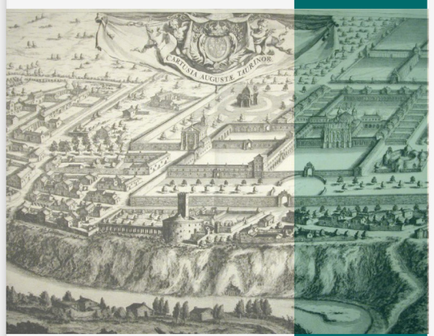
Fig.228 *Fotoinserimento dell'excursus storico della prima sezione.*

Di seguito si riporta la linea del tempo per una lettura facilitata dell'elaborato.

1614

COSTRUZIONE
RESIDENZA DI PIACERE

Il Consigliere Ducale **Bernardino Data** desiderò espandere le sue proprietà e si fece costruire una residenza di piacere nella campagna ad ovest di Torino.



Bernardino Data perse i suoi possedimenti, poiché accusato di gravi abusi amministrativi. I suoi beni vennero acquistati dal **Conte Francesco Provana** di Collegno.

1637

PRESE POTERE
CRISTINA DI FRANCIA

Cristina di Borbone-Franciafece scoppiare una guerra civile con i fratelli del defunto duca.

Scappata in Francia durante i primi scontri, Cristina di Francia si recò in pellegrinaggio alla **Grande Chartreuse di Grenoble**. Rimasta affascinata dalla spiritualità di quel luogo, la duchessa **promise** solennemente a Maria Vergine di **erigere una certosa** presso la capitale del ducato sabaudo: Torino.

1641

EREZIONE
CERTOSA DI COLLEGNO

La corona acquistò Palazzo Data e i beni annessi e la comunità le concesse inoltre parte dei terreni confinanti per estendere l'area di pertinenza e avviare i lavori.

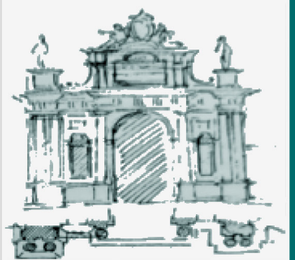
Il **25 marzo** dello stesso anno, i **monaci certosini** provenienti da un piccolo monastero di Avigliana furono chiamati per insediarsi nella nuova certosa.

La nascita formale del complesso certosino si ha il **31 marzo** con un **editto**, che andava di fatto a sancire la trasformazione del vecchio palazzo da villa di *delitiae* a monastero.

1714

REALIZZAZIONE
SISTEMA DI CHIOSTRI

L'ingegnere **Maurizio Valperga** venne incaricato di magnificare la grandiosità della dinastia sabauda; a partire dalla preesistenza, si sviluppò un sistema di **tre chiostri** sui quali si innestavano i fabbricati.



Dal 1719 al 1725 si verificò un'espansione piuttosto significativa per la Certosa, in quanto venne costruito il **Chiostro Maggiore**, intorno al quale furono disposte simmetricamente le celle dei monaci.

1725

INTERVIENE
FILIPPO JUVARRA

L'architetto **Filippo Juvarra** intervenne con un progetto che riguardava la porta, l'atrio, la cappella, il chiostro, la foresteria, nonché due ipotesi per la nuova chiesa.

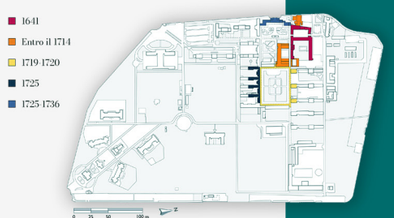


Fig.229 *Elaborazione grafica della linea del tempo che percorre le tappe storiche della Certosa Reale, da posizionare con una grafica a pavimento nella Sezione 1.*

1800 TERMINA L'EPOCA D'ORO

Con l'avvento della **Rivoluzione Francese**, si mise fine al periodo rigoglioso che aveva caratterizzato gli ultimi tempi della Certosa Reale. Il Piemonte venne annesso alla Repubblica Francese,determinando così la fine dell'ordine certosino.

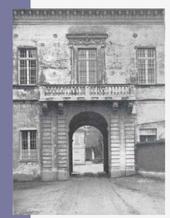
1816 RIAPERTURA CERTOSA

Con la Restaurazione i Savoia riacquistarono la guida del Piemonte e anche la Certosa venne riaperta.

Tuttavia, considerato ormai uno dei molti ordini religiosi presenti nella città di Torino, anche la famiglia sabauda aveva a mano a mano maturato un certo disinteresse e questo contribuì alla progressiva **disgregazione della comunità**.

1855 TRASFORMAZIONE IN OSPEDALE PSICHIATRICO

Data la necessità del Regio Manicomio di **nuovi spazi**, l'istituto religioso della Certosa di Collegno venne soppresso ed occupato come ospedale psichiatrico.



1864 INIZIO PRIMO AMPLIAMENTO

Vennero realizzati, ad opera dell'Ingegner **Giovanni Battista Ferrante**, i cosiddetti **padiglioni "dispari"**, ovvero sette edifici a stecca di due o tre piani fuori terra, disposti a pettine lungo il lato destro (ovvero a sud) del Chiostro Maggiore.

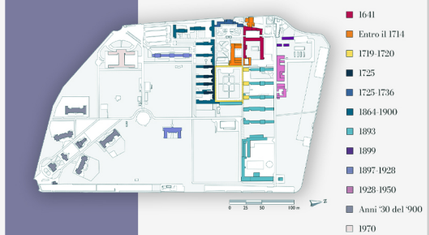
1893 INIZIO SECONDO AMPLIAMENTO

Vennero poi costruiti i **padiglioni "pari"**, per mano dell'Ingegner **Luigi Fenoglio**, ovvero cinque fabbricati dalla conformazione simile a quella dei precedenti, posizionati a pettine lungo il lato settentrionale dell'ex nucleo certosino.

1930 INIZIO TERZO AMPLIAMENTO

Su progetto dell'Ingegner **Mario Torretta** venne edificato il nuovo reparto per pensionanti abbienti, secondo i caratteri della garden city. Gli otto edifici costituirono le cosiddette **Ville Regina Margherita** e furono costruiti in mezzo al verde.

Vicino alle ville Regina Margherita, su progetto dell'Ingegner Mario Paolo Pratesi e dell'Architetto Luigi Pratesi, venne eretto il padiglione Psicogeriatrico femminile, denominato **Villa Rosa**.



1978 CHIUSURA MANICOMIO

Franco Basaglia concluse la sua battaglia per la chiusura dei manicomi il 13 maggio 1978 con la promulgazione della **Legge 180** che sancì ufficialmente la fine dell'istituzione degli Ospedali Psichiatrici sul territorio italiano.

Due anni dopo, l'Ospedale psichiatrico di Collegno diede l'avvio all'**abbattimento del muro** di cinta che separava il complesso dal mondo esterno.

6.5
SEZIONE 2: "RACCONTO PER IMMAGINI"

La storia della Certosa Reale lascia spazio, nella seconda sezione, alle storie di chi quel posto, durante la fase manicomiale, lo ha vissuto. Il **racconto delle storie** non è, in questo caso, scritto ma **rappresentato per immagini**.

Grazie all'uso integrato del colore, dei segni grafici, dei font e delle parole, l'osservatore viene **coinvolto emotivamente** da queste composizioni forti e comunicative degli stati d'animo principali che abitavano il manicomio.

Il secondo tratto della mostra si sviluppa ancora sotto i portici perimetrali del Chiostro Maggiore, sfruttando le catene degli archi delle volte, alle quali vengono appesi pannelli in *forex* su cui sono stampate le immagini.

Questa modalità di rappresentazione vede il prevalere della **componente figurativa** rispetto a quella scritta, confidando nel forte potere comunicativo delle immagini.

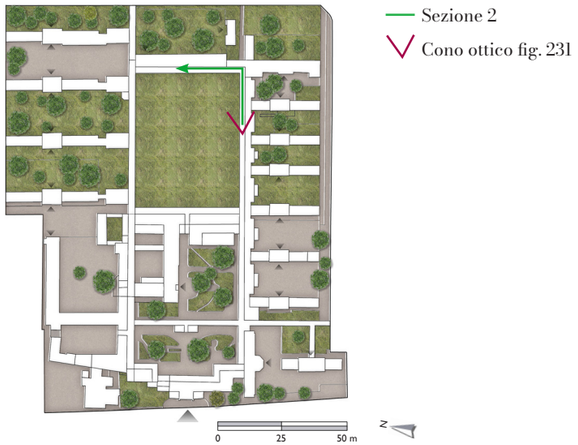


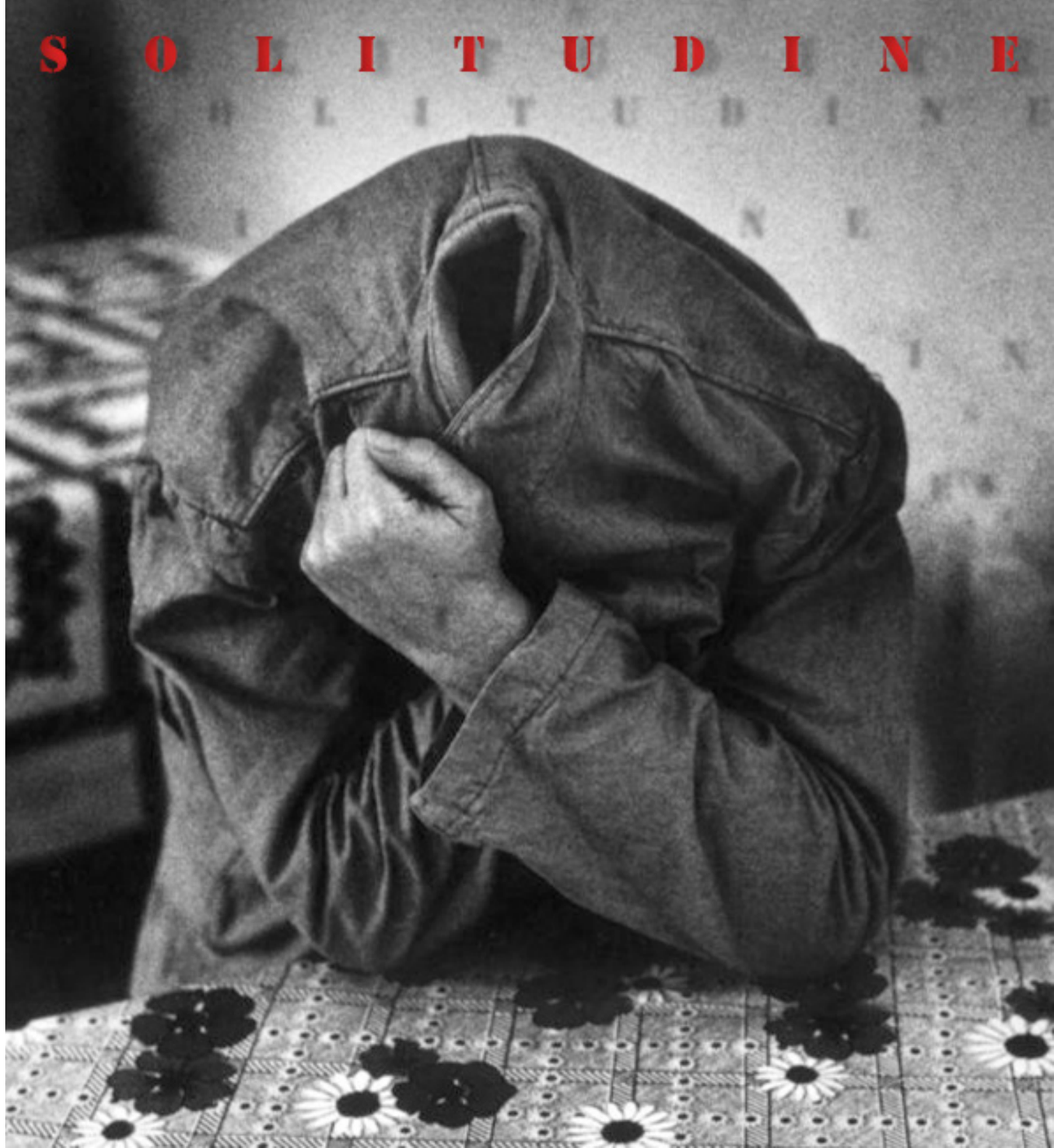
Fig.230 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'area di progetto, in cui si identifica il tratto della seconda sezione.*

Fig.231 *Fotoinserimento rappresentativo del "Racconto per immagini".*

Si riporta di seguito l'intera collezione delle immagini commemorative della vita in manicomio.

Poster 1

Poster 2



Poster 3

1977: ABBATTIMENTO DEL MURO
un'apertura verso una liberta' APPARENTE

Poster 4

con l'abbattimento del muro nasce una
speranza vana e illusoria

Poster 5

Poster 6

Poster 7

Poster 8

"La scossa elettrica annullava la mente del malato e faceva sembrare cadavere il corpo steso. Sadismo in nome della scienza"
Portami su quello che canta
Alberto Papuzzi

Poster 9

Alienazione totale
Fabbriche del castigo
Annientamento uman
Corpo senza voce

Poster 10

Poster 11

Passato...
Il manicomio ti riduce ad un corpo senza voce e senza nome
Si entra come persone e al suo interno si diventa cose

Poster 12

...Futuro
Una seconda possibilità dopo la chiusura del manicomio
Con Basaglia i matti tornano ad essere uomini

Poster 13

Uno scorcio del PASSATO...
La vita in manicomio
ALIENAZIONE
SEGREGAZIONE
SOLITUDINE
BUIO
L'anima si dissolve e
diventa polvere e silenzio.

Poster 14

...Una speranza per il FUTURO
Un nuovo futuro per la Certosa di Collegno
CONSAPEVOLEZZA
ACCOGLIENZA
MEMORIA
UMANITÀ
Accoglienza vuol dire costruire
dei ponti e non dei muri.

6.6
SEZIONE 3: "ESPERIENZA IMMERSIVA"

Come si è detto, l'idea dell'allestimento è quella che ci sia un crescendo di emozioni e di coinvolgimento del visitatore, tanto da toccarlo in prima persona e renderlo più sensibile alle problematiche sociali che esistono nella realtà attuale e futura.

Coerentemente al crescente coinvolgimento emozionale della mostra, la terza sezione vede protagoniste delle **strutture temporanee**, dislocate nello spazio del Chiostro Maggiore. Tali strutture sono prefabbricate in legno, in quanto tale sistema costruttivo consente di costruire in modo flessibile e rapido, facilitando, inoltre, l'eventuale smontaggio e riutilizzo dei materiali impiegati.

Queste box risultano differenti tra loro per organizzazione interna e colori e hanno l'obiettivo di suscitare emozioni e sensazioni differenti. In tali strutture, **il visitatore vive gli stati d'animo** che, in seguito all'ampia ricerca effettuata, risultano essere quelli più diffusi tra gli internati dell'ospedale psichiatrico, i loro famigliari e gli operatori sanitari cui era affidata la cura dei degenti.

I temi, quindi, che le box vogliono raccontare e far rivivere sono quelli della **solitudine**; dello **spaesamento**, dovuto alla ripetitività che caratterizza i fabbricati; del **silenzio**, infranto, tuttavia, da **urla** improvvise; della **violenza**, nelle sue forme più disparate; dell'**alienazione** totale della persona; della **segregazione**, a cui erano costretti i degenti; della **perdita dell'identità**, dovuta all'espropriazione di oggetti e effetti personali; della **paura**, generata dalle maniere forti, che spesso adoperavano gli infermieri e del **sovraffollamento**, che caratterizzava gli stanzoni dei padiglioni.

Il visitatore può, quindi, entrare e uscire dalle strutture, ritrovandosi prima immerso nella realtà cupa del

manicomio e poi catapultato fuori, nella tranquillità eterea di un ambiente ameno, quale è il Chiostro Maggiore. L'osservatore può rivivere, anche in questo senso, le stesse sensazioni che provavano gli internati quando uscivano dai padiglioni e si ritrovavano nel prato verde, circondato dalle bianche colonne.

Così come immaginiamo si alternassero in modo casuale quelle emozioni di paura e poi di solitudine e poi ancora di spaesamento, così è il percorso tra queste box: **dispersivo e casuale, confuso**, in ogni caso **libero**. Il visitatore può entrare e uscire dalle strutture a suo piacimento, **perdendosi** e cercando quel punto di riferimento che probabilmente anche i degenti speravano di trovare, ma che, come loro, difficilmente troverà.

6.6.1
ALLESTIMENTO DEL CHIOSTRO MAGGIORE

All'interno del Chiostro Maggiore si ha la collocazione delle box, definita da una griglia, costruita a partire dalle colonne del porticato. La scansione delle colonne determina, infatti, una **maglia regolare**, su cui si dispongono **ordinatamente** le sale allestitive. Tale griglia individua, inoltre, due **assi principali**, l'uno perpendicolare all'altro, corrispondenti alle aperture del porticato verso la corte, suddividendo così il chiostro in quattro porzioni identiche.

Le nove box, il cui numero corrisponde agli stati d'animo e alle emozioni individuate come principali della vita manicomiale, si collocano due per ogni quarto del chiostro e una centrale rispetto alla composizione. La loro disposizione ordinata e il loro **aspetto uniforme** all'esterno rispecchia la **ripetitività** dei fabbricati esistenti. L'idea è che da fuori il tutto trasmetta rigore e solidità, mentre all'interno l'allestimento è vario, inducendo ad emozioni contrastanti e caotiche.

Le box a loro volta sono integrate in una **pedana cal-**

pestabile, anch'essa dimensionata a partire dalla griglia. In questo modo ogni box presenta un'area di pertinenza e dei collegamenti che facilitano l'accessibilità e il passaggio tra le sale. Tale pedana risulta leggermente sopraelevata rispetto al terreno, in modo che in caso di maltempo non sia impedito o limitato il transito.

L'impiego di questo camminamento offre nuovamente l'occasione di comunicare il tema attraverso l'uso delle immagini e dei colori, tanto che riprende la composizione di opere appartenenti all'**Art Brut**, creando un filo logico con l'inizio della mostra.

Infine, nelle parti verdi del chiostro viene impiegata la **Wire Sculpture**, ovvero la tecnica scultorea che utilizza il filo metallico per ricreare oggetti e figure. In questo modo il chiostro si popola di presenze filiformi, eteree e prive di tridimensionalità, che raffigurano uomini in balia delle proprie paure e costrizioni, alludendo, così, agli internati del manicomio.

Legenda

- Griglia
- Assi
- Box
- Pedana

Box 1: SEGREGAZIONE

Box 2: DISORIENTAMENTO

Box 3: SOVRAFFOLLAMENTO

Box 4: PAURA

Box 5: SILENZIO E URLA

Box 6: VIOLENZA

Box 7: SOLITUDINE

Box 8: PERDITA DELL'IDENTITÀ

Box 9: ALIENAZIONE

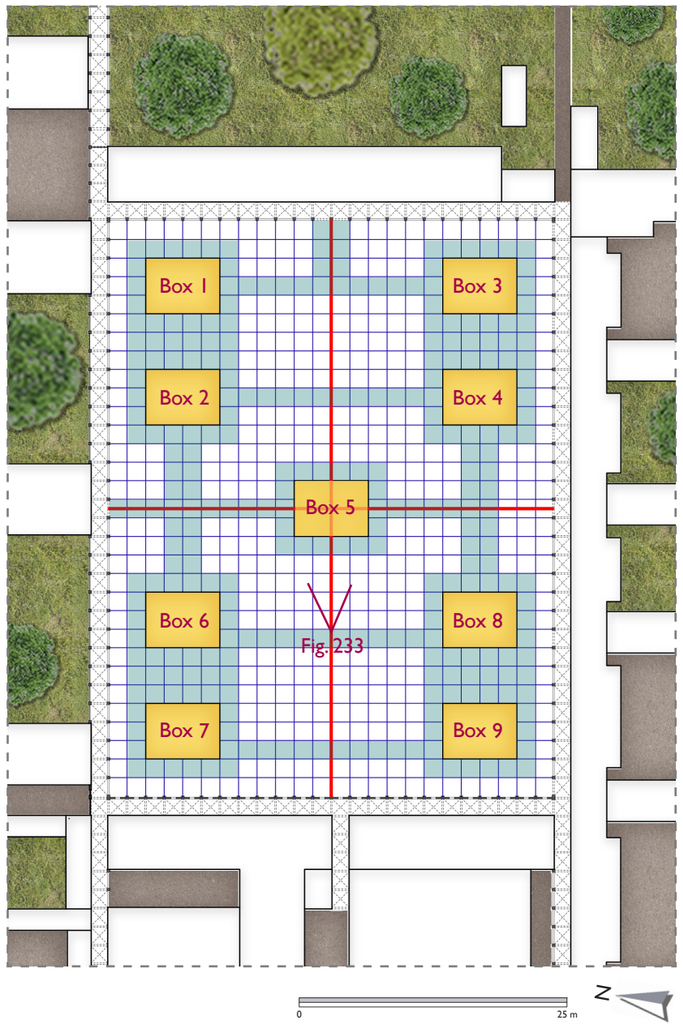


Fig.232 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'area di progetto, in cui si identificano la maglia regolare e gli assi principali del chiostro, rispetto ai quali si collocano le box.*

Fig.233 *Fotoinserimento delle box nel Chiostro Maggiore.*

6.6.2
SEGREGAZIONE

Una delle sale è dedicata al tema della segregazione, cui erano costretti gli internati del manicomio. Questi venivano, infatti, spesso legati ai letti o rinchiusi nelle celle d'isolamento o costretti nelle camicie di forza. Il tema della costrizione, in uno spazio più o meno limitato, ci sembra, pertanto, essere particolarmente significativo da far rivivere.

L'allestimento di questa box prevede un **percorso labirintico** da cui il visitatore deve tentare di uscire, cosa che rimanda allegoricamente ai tentativi di liberazione cui aspiravano i degenti.

Il labirinto, pertanto, è realizzato da tramezzature, talvolta opache, per ospitare immagini e scritte evocative del tema, talvolta con **sbarre**, proprio a ricreare l'ambiente di una cella.

Il materiale predominante è il **metallo**, un materiale freddo e difficile da deformare, caratteristiche che infondono sensazioni di poca accoglienza e comfort. Allo stesso tempo, il metallo è un materiale che, se colpito, produce un suono molto acuto, che tende a riverberarsi nell'ambiente. Esso ha inoltre una colorazione grigia o comunque scura, che contribuisce a rendere lo spazio cupo e triste.

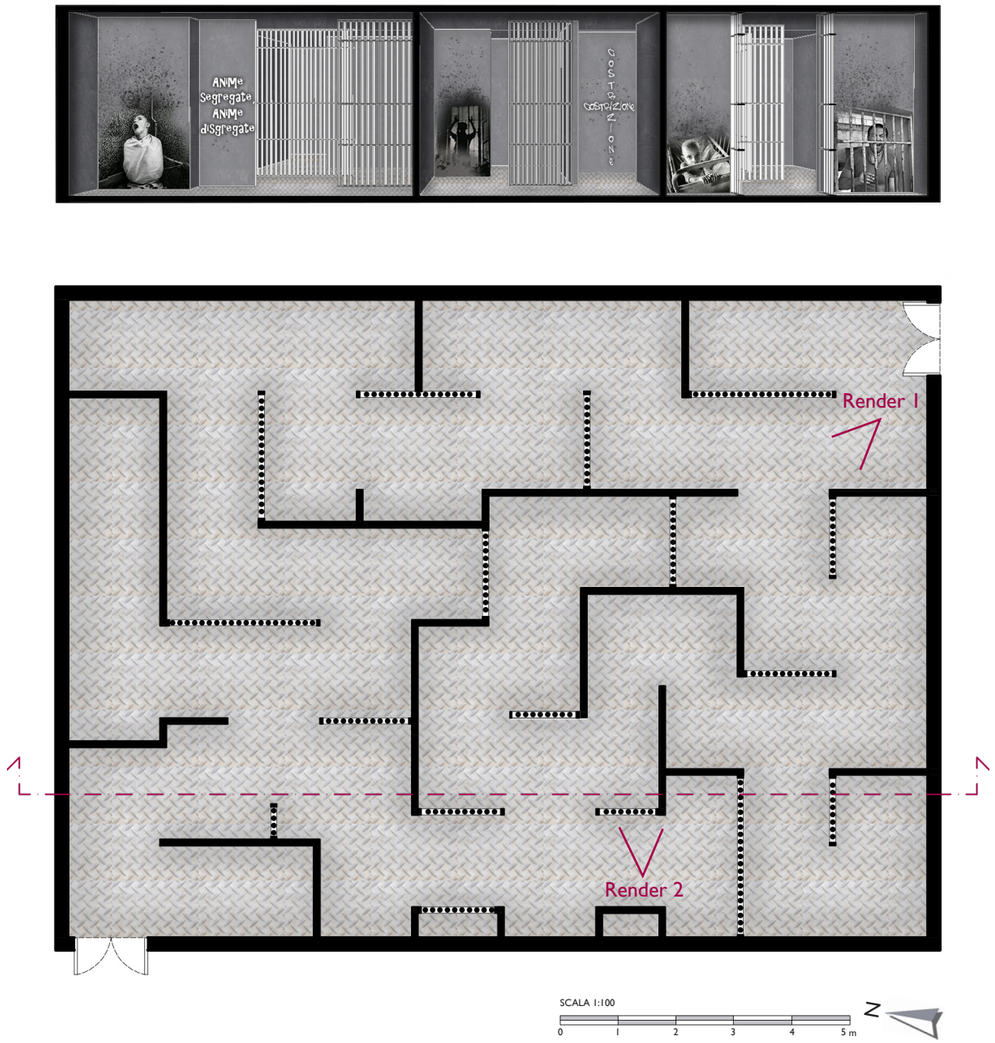


Fig.234 *Planimetria e sezione prospettica della box sul tema della segregazione.*

UN MALATO DI MENTE ENTRA
NEL MANICOMIO COME
"*PERSONA*"
PER DIVENTARE UNA
"*COSA*".

Franco Basaglia

COSTRIZIONE

COSTRIZIONE!

6.6.3
DISORIENTAMENTO

Altra sensazione diffusa tra gli internati dell'ospedale psichiatrico è quella del disorientamento, dovuto soprattutto all'**uniformità** dei fabbricati, che si sviluppano per un'ampia lunghezza, presentando i medesimi elementi architettonici. La **ripetitività** caratterizzava diversi aspetti della realtà manicomiale: dagli edifici, appunto, agli indumenti riservati ai degenti, alle azioni che si ripetevano sempre uguali e agli stessi orari.

Il tema, in questo caso, si esplicita in un ambiente totalmente **bianco**. Se è vero che questo colore, come si è già detto ampiamente in precedenza, è spesso associato alla purezza e castità, tuttavia, se applicato a tutte le pareti e gli oggetti di una stanza, trasmette una sensazione di sterilità, freddezza e disorientamento. Esso, infatti, rende difficoltosa la percezione delle distanze tra le cose e della profondità, enfatizzando la perdita di un punto di riferimento.

Su pareti, pavimento e soffitto vengono inoltre applicate delle **strisce led violacee** che sembrano suggerire la giusta direzione verso l'uscita, mentre in realtà ciò non accade, enfatizzando così il disorientamento. L'allestimento della box prevede il passaggio in numerose stanze che non ospitano un'unica apertura evidente, ma **diverse porte** che si confondono nel muro e di cui solo una conduce all'area successiva. Giunto alla fine di questa prima parte della sala, il visitatore entra in una ***immersive room***[5], dove diversi proiettori ricreano una realtà parallela. L'ambiente virtuale che in questo caso viene ricreato ha un **effetto psichedelico**, dove forme, luci e colori si susseguono, portando all'estremo la sensazione di spaesamento.

5 L'*immersive room* costituisce una stanza all'interno della quale, su tutte le pareti e a 360°, vengono proiettati video e immagini fortemente emotivi, oltre a suoni particolarmente suggestivi. Tale atmosfera coinvolge e stupisce gli spettatori, i quali si lasciano travolgere dalle emozioni.

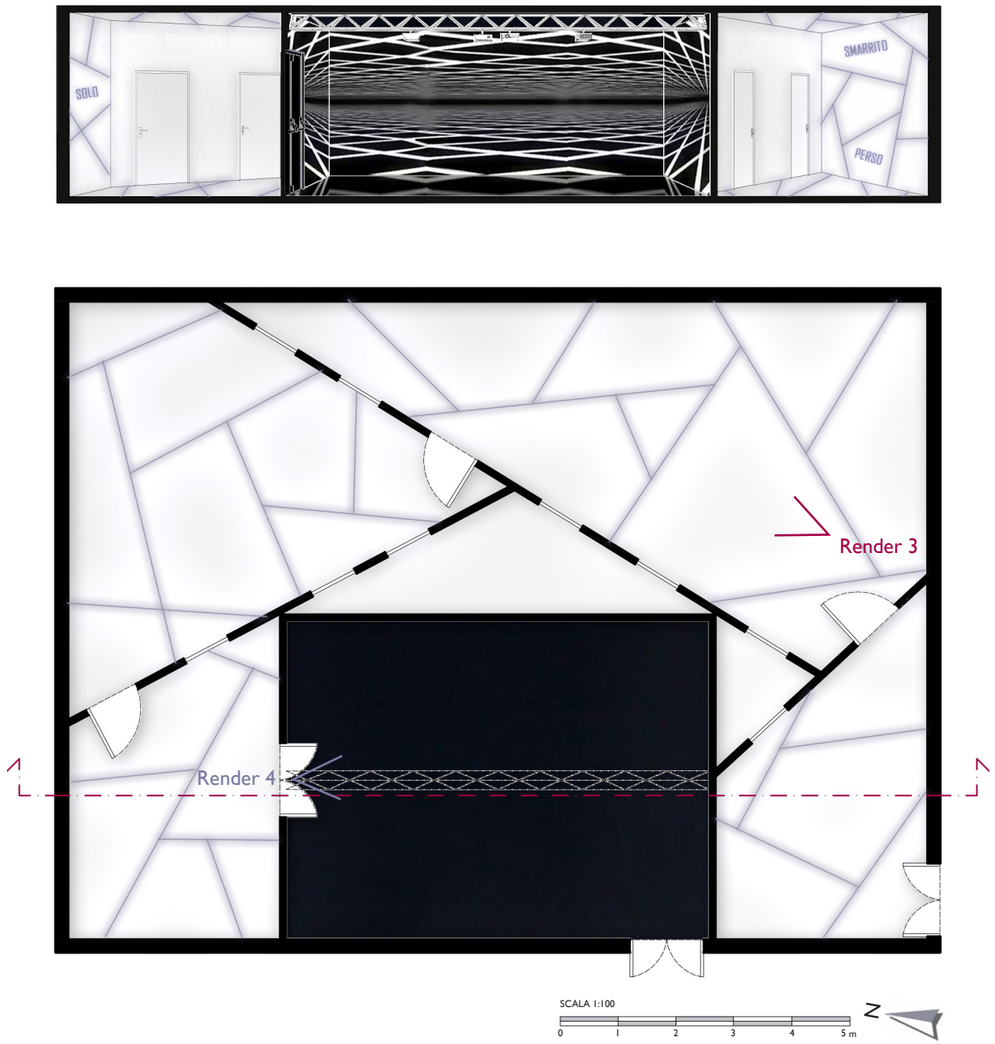
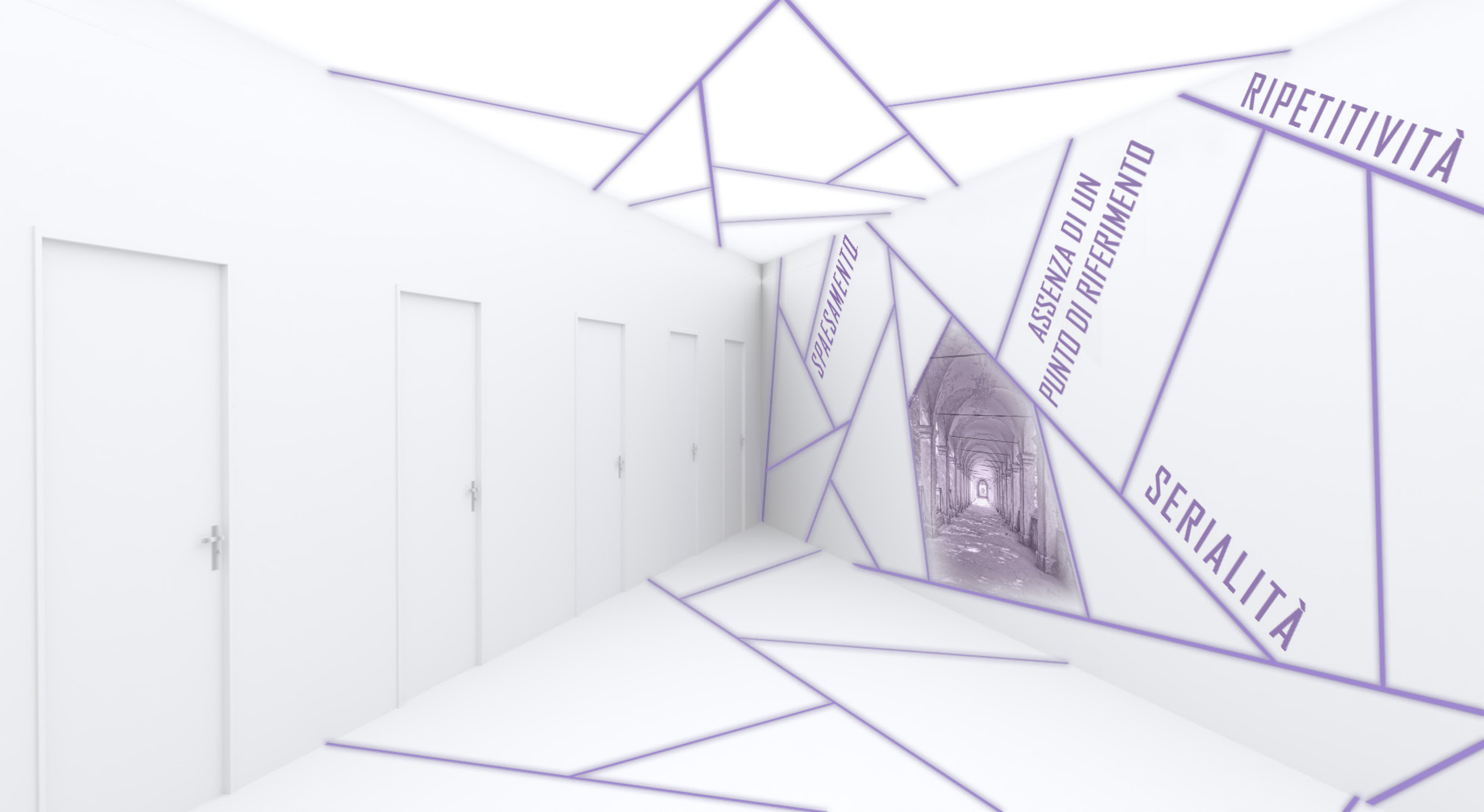


Fig.235 *Planimetria e sezione prospettica della box sul tema del disorientamento.*


RIPETITIVITÀ
ASSENZA DI UN
PUNTO DI RIFERIMENTO
SPAESAMENTO
SERIALITÀ

6.6.4
SOVRAFFOLLAMENTO

Il sovraffollamento è un tema particolarmente significativo degli ospedali psichiatrici, nonché è stato il motivo per cui è nato il Manicomio di Collegno, come succursale di quello torinese.

La box dedicata a tale tematica presenta una prima stanza, dalle colorazioni molto cupe, all'interno della quale sono collocate diverse **sagome cartonate**, che hanno lo scopo di enfatizzare l'effetto di affollamento nella sala, oltre a quello determinato dal numero di visitatori. Sulle pareti sono inoltre presenti frasi e citazioni che rimandano al tema in riferimento alla realtà manicomiale.

Percorso il primo tratto, si giunge in una seconda stanza, il cui arredamento richiama quello tipico degli stanzoni dei degenti. Tale spazio ha la caratteristica di presentare sulle pareti un susseguirsi di **specchi**, che permettono, insieme all'arredo, di conferire l'**illusione ottica** di una stanza di lunghezza infinita, in cui letti e persone ripetuti enfatizzano il sovraffollamento dell'ambiente.

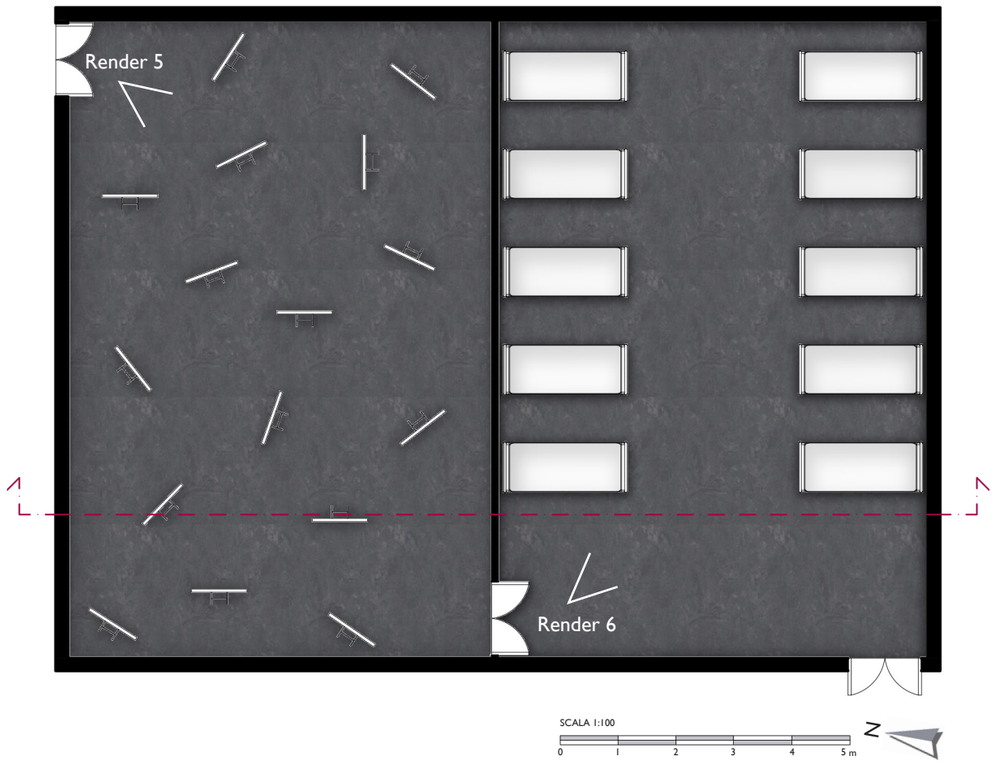


Fig.236 *Planimetria e sezione prospettica della box sul tema del sovraffollamento.*

ASSENZA DI OGNI PROGETTO, LA PE DEL FUTURO,
L'ESSER COSTANTEM NTE IN BAL GLI ALT
S LA MINI SPINTA P
Fran Basagl
DENTRO DIGLIONI CI AMAVAMO COSTO, RITAGLIANDO
UN A HE FOSS SOLO IL N CORDO I P HI
ISTA CI SE IVAMO VIV LE CAR
NICH TIPATE N
none

6.6.5
PAURA

Paura dei degenti di essere maltrattati dagli operatori sanitari, paura degli infermieri di essere aggrediti dagli internati più agitati, paura dei cittadini dei pazienti psichiatrici identificati come persone pericolose. Insomma, la paura è un sentimento rappresentativo dell'istituzione manicomiale e nell'allestimento trova spazio in una box.

La sala che affronta questo tema è caratterizzata da un percorso a serpentina, dove si sfrutta il concetto della **retroilluminazione** di teli semitrasparenti, per cui interponendo un oggetto tra la fonte luminosa e il telo, si ottiene così la proiezione dell'oggetto stesso. Nello specifico, sagome cartonate, rappresentative della paura, vengono poste a terra tramite un piedistallo di cui sono dotate, e proiettano la loro **ombra nera su un telo bianco**. In questo modo, gli oggetti sembrano voler uscire dalla parete e avvicinarsi al visitatore, creando in lui una sensazione di ansia e a sua volta di paura.

L'effetto che si ottiene da questo sistema è quello di un contrasto tra il bianco e il nero, dove le figure non risultano definite ma sfocate. L'atmosfera è molto particolare perché l'ambiente non è illuminato direttamente, ma in modo soffuso attraverso le lampade poste dietro gli oggetti retroilluminati.

Nel secondo tratto del percorso, un telo di maggiori dimensioni viene interposto tra i visitatori in uscita e coloro che ancora devono terminare la visita. Pertanto, i primi, grazie allo stesso sistema utilizzato nella prima parte, proietteranno le loro ombre in movimento sul telo, le quali verranno viste dai secondi. Il **visitatore**, in questo modo, **partecipa inconsapevolmente all'allestimento** della box.

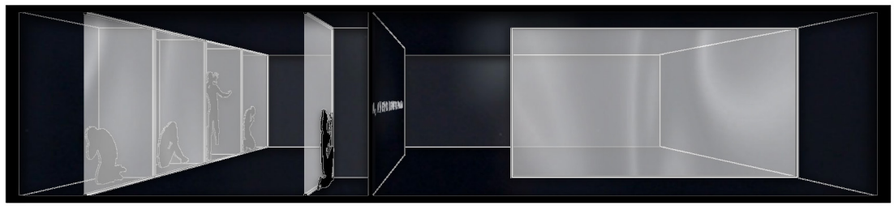


Fig.237 *Planimetria e sezione prospettica della box sul tema della paura.*

PAURA, AVEVO SEMPRE PAURA

6.6.6
SILENZIO E URLA

Nonostante la presenza di numerose persone, all'interno delle mura manicomiali vigeva sostanzialmente il silenzio: la solitudine, la segregazione, la violenza, l'alienazione facevano sì che si creasse una distanza sociale molto ampia, che si traduceva in assenza di dialogo e condivisione. Tuttavia, questo **silenzio assordante**, che non va confuso con una sensazione di pace, veniva dilaniato da **urla improvvise**, espressione di dolore, paura, rifiuto.

Tale tematica viene espressa all'interno della box con la realizzazione di una prima sala, dedicata principalmente al silenzio. Infatti, le pareti e il soffitto sono rivestiti da **pannelli fonoassorbenti**, che minimizzano suoni e rumori, riducendo il visitatore ad una condizione di ovattamento. La sala è inoltre allestita con **pannelli espositivi**, i quali presentano su un lato immagini manicomiali evocative del silenzio, mentre sull'altro immagini evocative delle urla. Anche le pareti rievocano il tema nella colorazione: pareti e pavimento bianchi, identificativi del silenzio, e il soffitto rosso, rappresentativo delle urla che, tutto a un tratto, frantumano il silenzio.

Percorsa la prima stanza, si accede ad una *immersive room*, che sfrutta luci, suoni e colori per creare **contrasti improvvisi**, che nello spettatore possono suscitare sensazioni di disagio e paura. I colori che vengono prediletti sono colori forti che spezzano l'uniformità del bianco o del nero, enfatizzati dall'impiego di flash e fulmini.

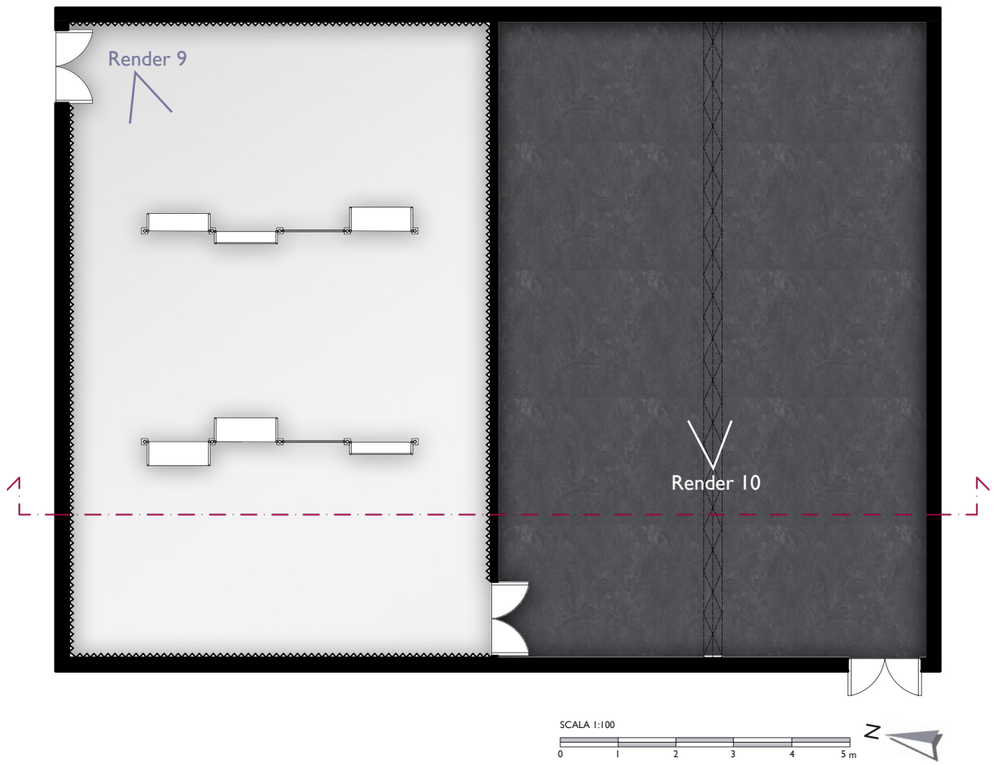


Fig.238 *Planimetria e sezione prospettica della box sul tema del silenzio dilaniato dalle urla.*

6.6.7
VIOLENZA

Il sistema che vigeva negli ospedali psichiatrici era particolarmente gerarchico e repressivo e gli operatori stessi subivano un progressivo processo di istituzionalizzazione, che li portava spesso ad assumere atteggiamenti aggressivi. I degenti, come si è riportato già nella sezione precedente, venivano frequentemente sottoposti a **torture indicibili**, quali sedute di elettroshock, bagni in acqua ghiacciata, lobotomie, costrizioni nelle camicie di forza, legature al letto, alle finestre o ai termosifoni, e tanto altro.

Questo tema è, pertanto, particolarmente significativo di ciò che sono stati i manicomi. Tale tematica è sviluppata nell'allestimento attraverso un ambiente che di per sé sembra essere pericoloso e violento per il visitatore stesso: **solidi piramidali in gommapiuma**, che fuoriescono dalle pareti, come fossero spine in grado di ferire.

I colori predominanti sono il **rosso**, colore molto forte, facilmente associabile al sangue e alla rabbia, e il **nero**, colore della paura, che conferisce un tono tetro all'ambiente. Ad alimentare queste sensazioni, vengono applicate alle pareti immagini richiamanti il tema, anch'esse squarciate dalla presenza degli elementi appuntiti sulle pareti.

Un'illuminazione puntuale dal basso, inoltre, implementa la drammaticità dell'atmosfera, creando luci e ombre sugli elementi murali aggettanti.

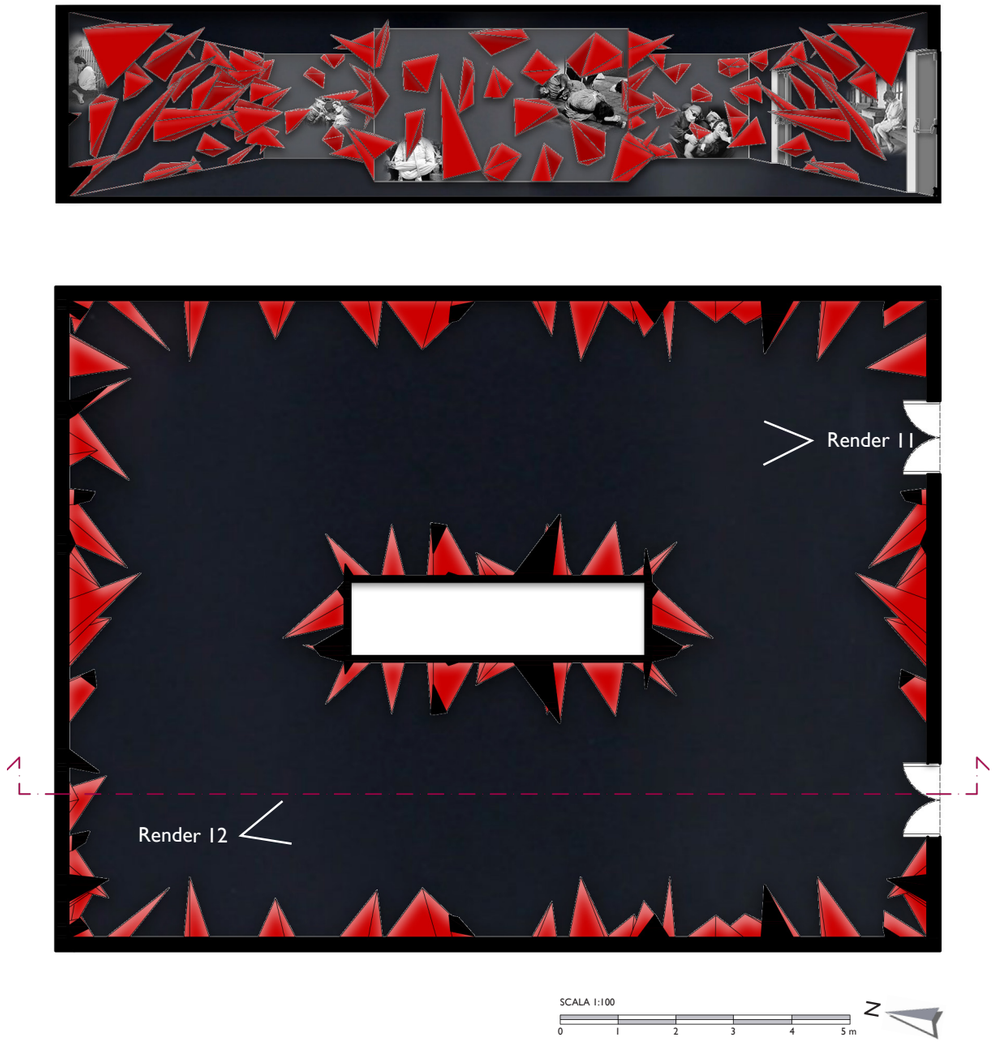
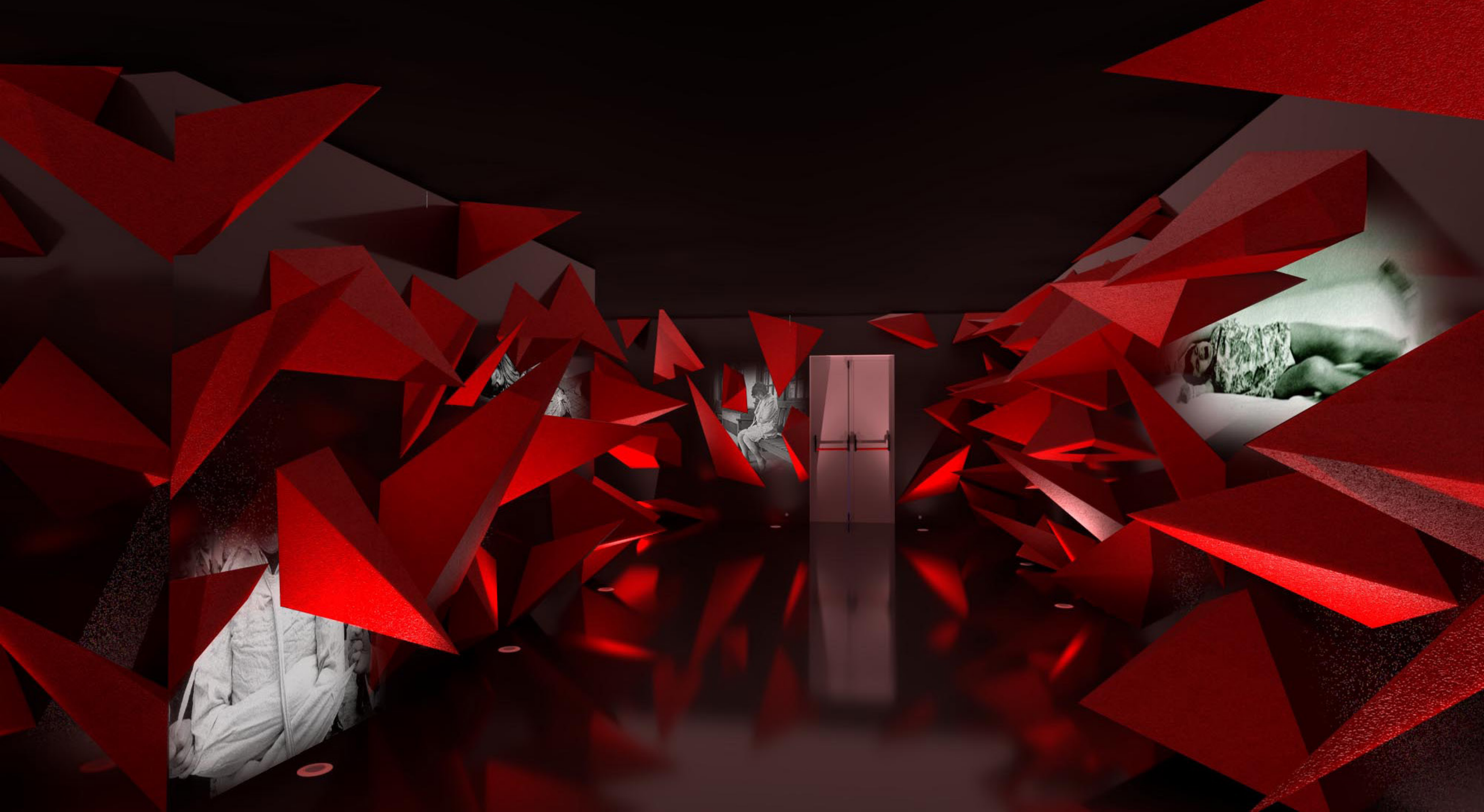


Fig.239 *Planimetria e sezione prospettica della box sul tema della violenza.*



6.6.8
SOLITUDINE

La solitudine è una sensazione che spesso accompagnava il paziente psichiatrico per tutta la sua vita: prima dell'ingresso in manicomio, dentro il manicomio, e fuori dal manicomio, una volta chiusa l'istituzione manicomiale. La solitudine è un sentimento vissuto anche spesso dai famigliari dei pazienti, a causa della mancanza di sostegno e vicinanza da parte degli altri parenti, che non vedevano di buon occhio l'avere un figlio con problemi mentali. Ma ancora, la solitudine è uno stato d'animo che poteva essere vissuto anche dagli operatori sanitari dell'ospedale psichiatrico, dal momento che dall'esterno era difficile comprendere la fatica di dover gestire un gran numero di pazienti con problematiche di quel tipo.

La solitudine, come tematica, trova spazio nell'allestimento in una box dall'atmosfera particolarmente cupa, nella quale si sfrutta il sistema "***box in box***", per cui stanze di dimensioni minori sono contenute all'interno di una box maggiore. Quelle più piccole sono, in questo caso, la riproduzione di **celle d'isolamento**, emblematiche della solitudine. Queste ultime sono pensate per essere totalmente **bianche e spoglie**, se non per una piccola branda posizionata al loro interno, ad identificare l'assenza di stimoli e di emozioni per il paziente internato. La loro stessa collocazione nella stanza maggiore, enfatizza la mancanza di dialogo anche tra le celle stesse. Inoltre, all'interno di ogni cella, in corrispondenza della parete frontale rispetto l'ingresso, è collocata un'immagine espressiva della tematica. L'atmosfera cupa è accentuata dalla presenza di una **traccia audio** che racconta la testimonianza di **Armida**, donna internata nel Manicomio di Maggiano.[6]

6 Cfr. *La rinascita di Armida: dopo una vita rinchiusa in manicomio trova una famiglia, Fanpage.it*, <https://www.youtube.com/watch?v=vvjzS-3sWrdE&t=12s>

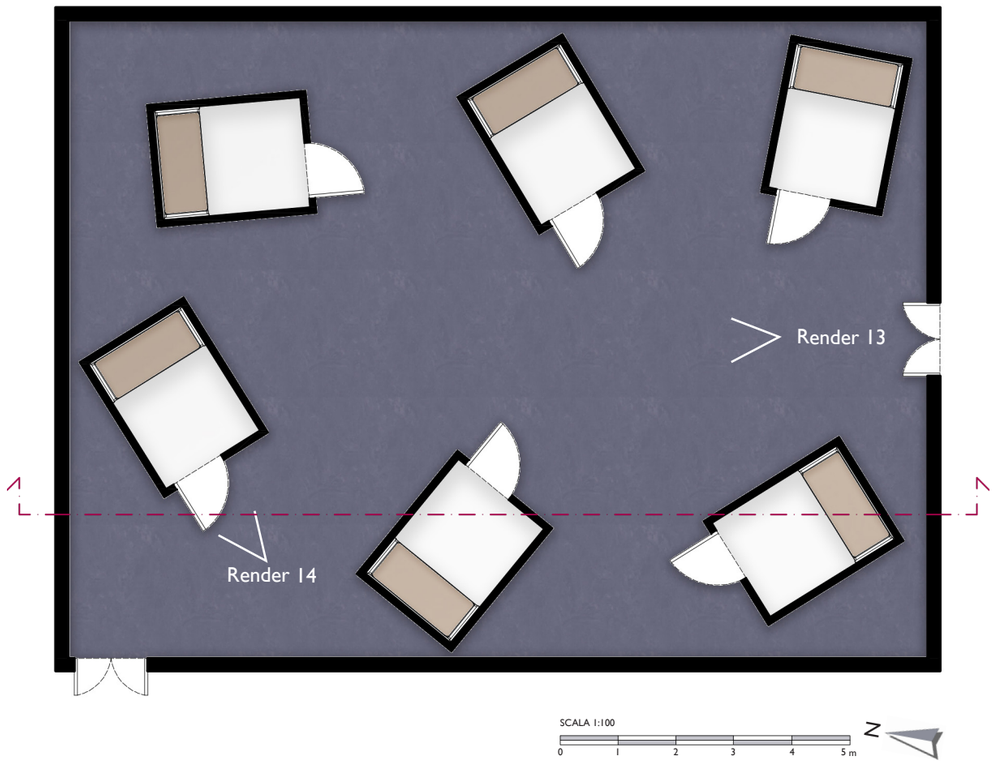


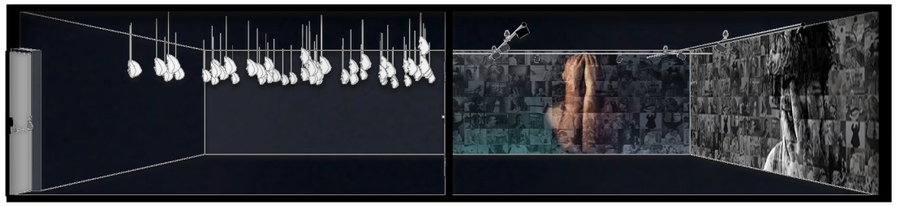
Fig.240 *Planimetria e sezione prospettica della box sul tema della solitudine.*

6.6.9
PERDITA DELL'IDENTITÀ

La violenza che si può subire non è solo quella fisica, neanche solo quella verbale, ma può essere una violenza più sottile, che non si vede, un po' come quella che subivano i pazienti dell'ospedale psichiatrico quando, già dal loro ingresso, venivano **spogliati di tutto**, perdendo in questo modo una propria identità.

La box che racconta e fa rivivere questo tema prevede l'ingresso in una prima sala, sul cui soffitto è appesa una serie di **maschere bianche**, a diversa altezza, che realizzano una **costellazione di "volti" tutti identici e inespressivi**. La maschera è il simbolo per eccellenza per identificare la perdita delle proprie caratteristiche, che ci distinguono dagli altri. In questo caso, sono proprio le maschere ad essere protagoniste della sala, spiccando grazie al loro bianco che contrasta l'ambiente nero, oppressivo.

Procedendo nella visita, si giunge in una seconda sala, dove **stampe a tutta parete** avvolgono il visitatore. La particolarità di queste immagini è che sono realizzate tramite un **collage** di foto della realtà manicomiale. Grazie alla **sovrapposizione** del pattern realizzato per collage e di una immagine maggiore, esplicativa del tema, si ottiene una diapositiva nuova: l'immagine principale sembra essere composta dalla moltitudine di fotografie manicomiali.



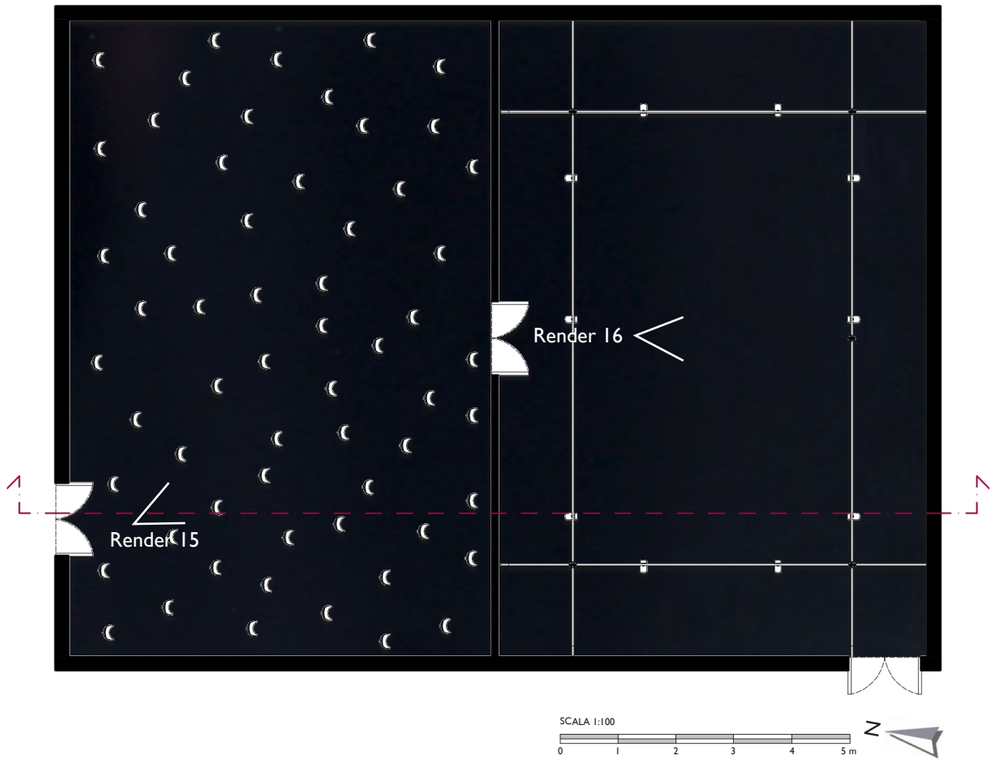
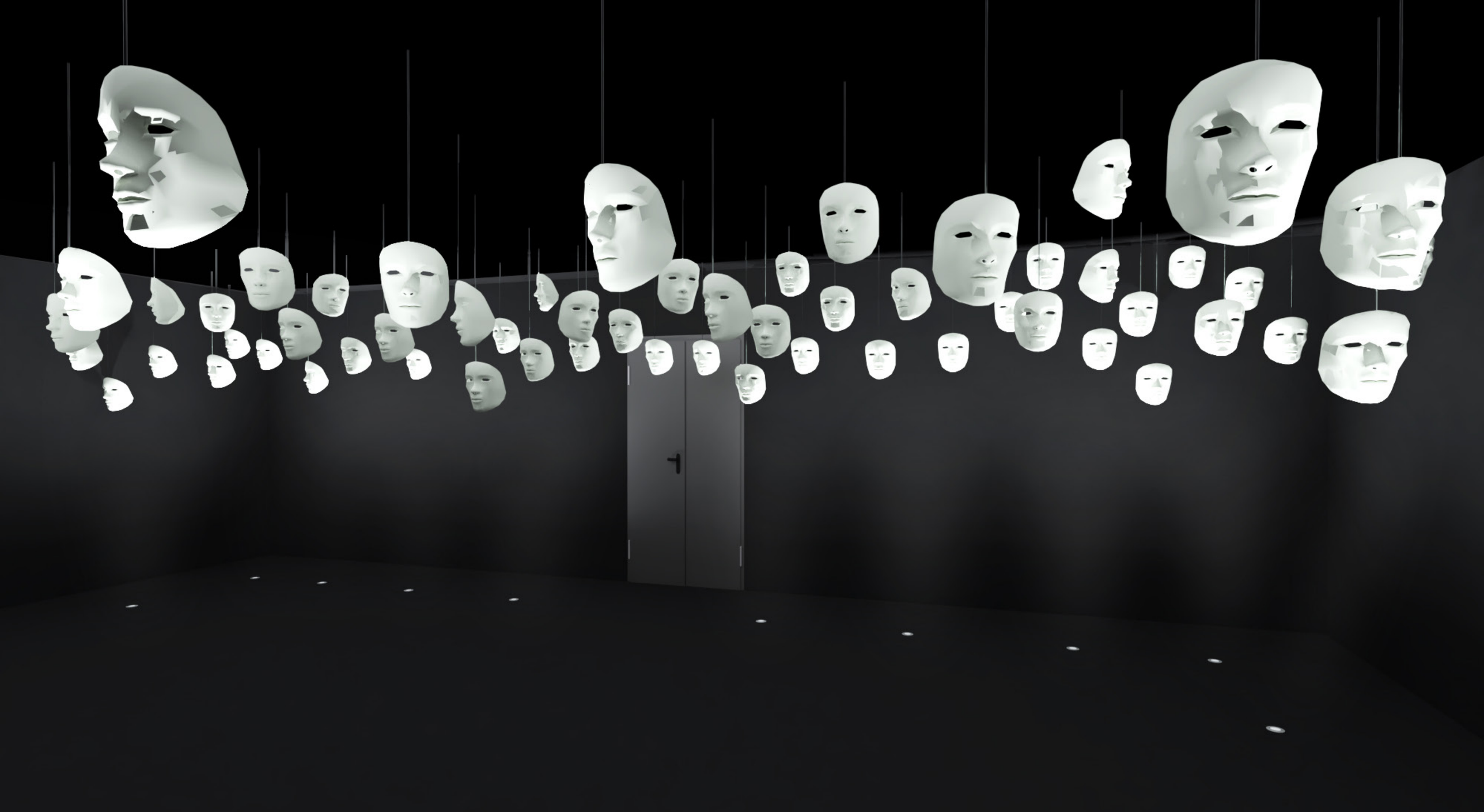
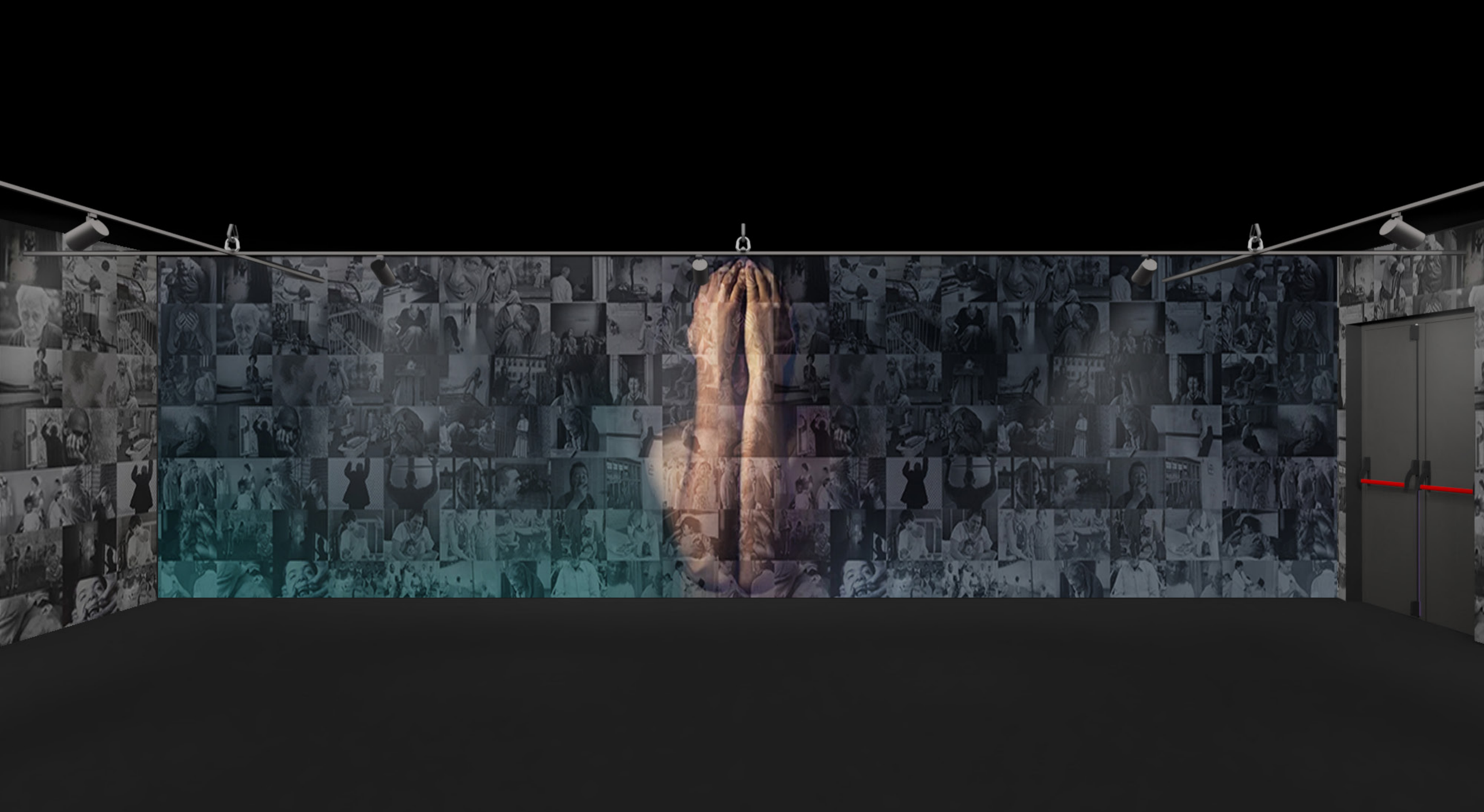


Fig.241 *Planimetria e sezione prospettica della box sul tema della perdita dell'identità.*



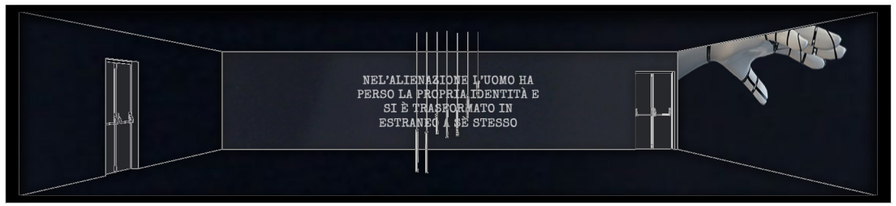


6.6.10
ALIENAZIONE

Un tema particolarmente significativo che, si potrebbe dire, riassuntivo di tutti quelli precedenti è quello dell'alienazione. L'alienazione è estraneazione dell'essere umano a causa del sistema, che appiattisce la sua volontà, rendendolo pertanto sottomesso.

Questo tema della **disgregazione** del proprio essere, dell'anima, oltre a permeare in diversi altri modi la mostra, trova esplicito spazio in una box, la quale presenta un ingresso centrato sul lato corto della sala, in modo ottenere una **prospettiva centrale** una volta entrati. Questo dettaglio è significativo, in quanto, nel centro della stanza, sono posizionate le **porzioni scomposte di un corpo umano** che, grazie proprio all'effetto della prospettiva, il visitatore **coglierà come componenti di un solo corpo**. Tuttavia, proseguendo avanti, l'osservatore vedrà la figura umana scomporsi, ne vedrà solo i pezzi separati, a rappresentare come l'intero sistema manicomiale rendesse umani gli internati solo in apparenza, dal momento che loro, di fatto, non lo erano.

La figura centrale del corpo è coronata da una parete di fondo che contribuisce a costruire l'immagine, mentre il resto dell'ambiente rimane scuro, facendo confluire l'attenzione unicamente sull'oggetto principale.



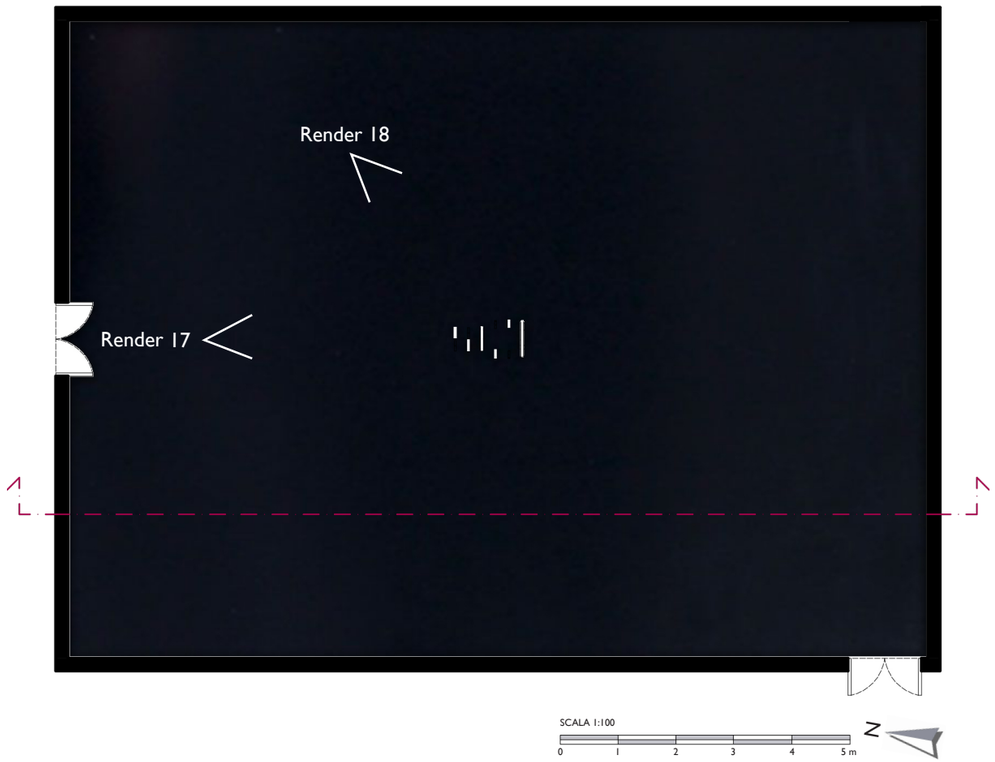
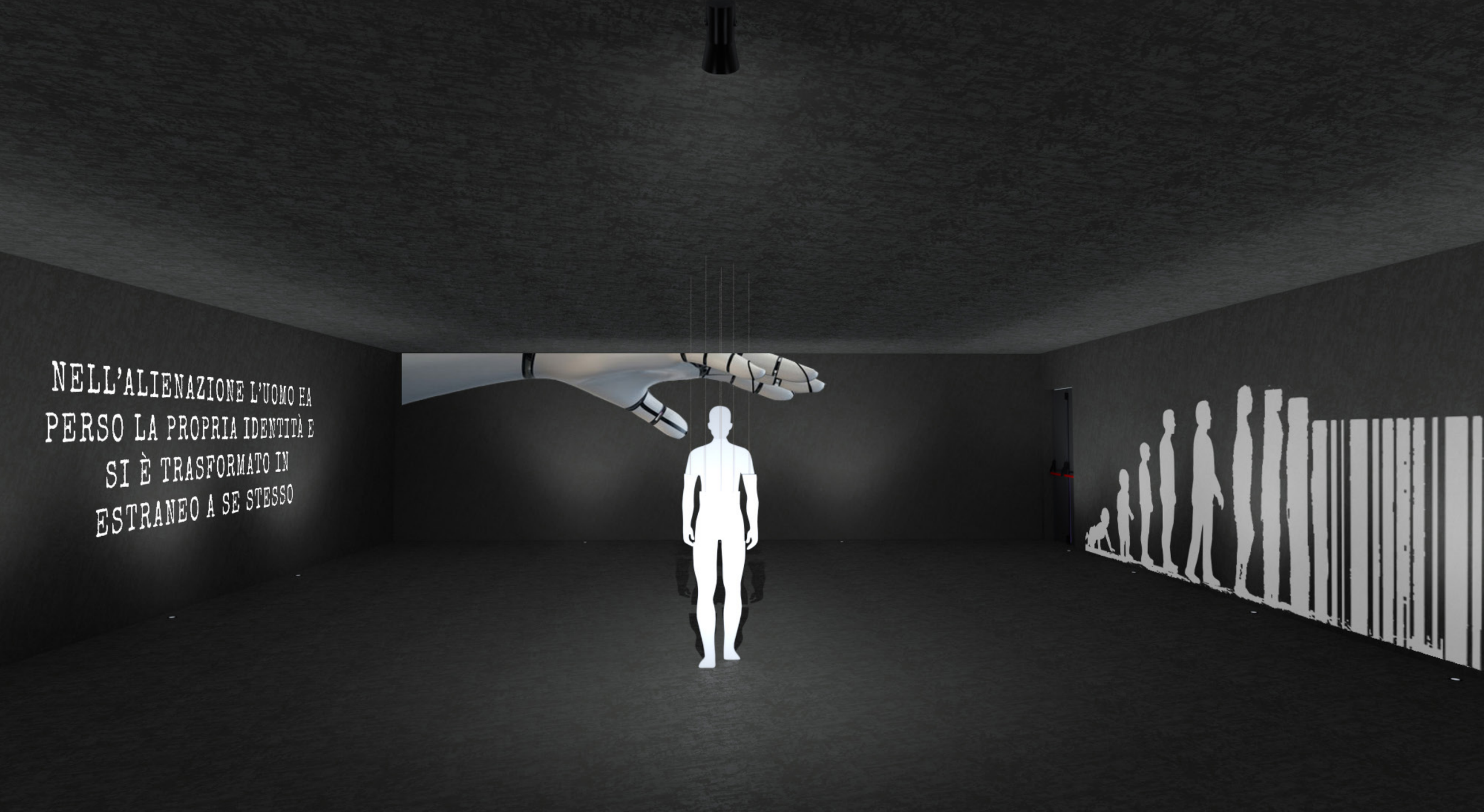
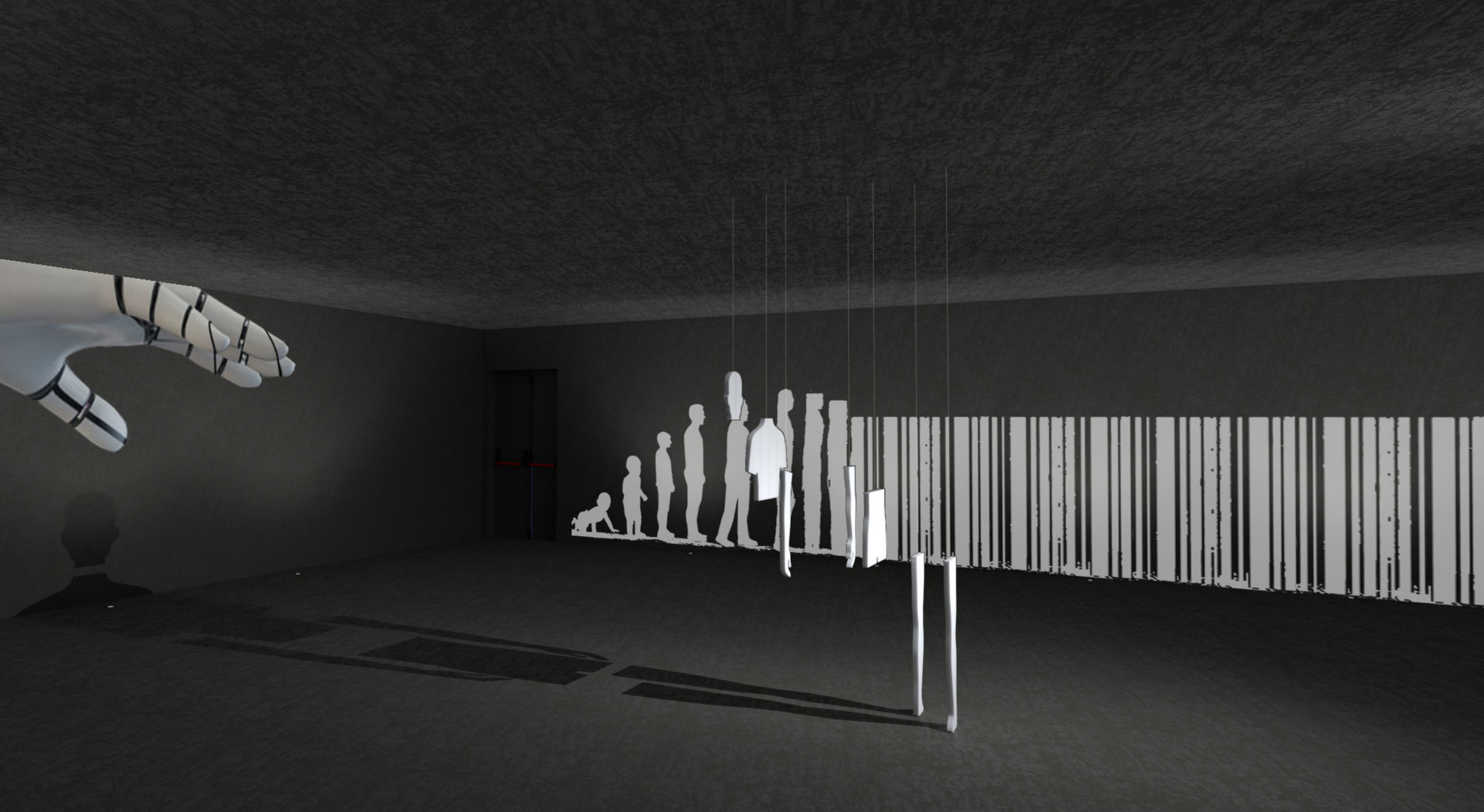


Fig.242 *Planimetria e sezione prospettica della box sul tema dell'alienazione.*


NELL'ALIENAZIONE L'UOMO HA
PERSO LA PROPRIA IDENTITÀ E
SI È TRASFORMATO IN
ESTRANEO A SE STESSO



6.7
SEZIONE 4: "UNA RIFLESSIONE PIÙ AMPIA"

La quarta sezione costituisce la parte finale dell'allestimento e rappresenta, pertanto, il momento di massimo coinvolgimento emotivo del visitatore che, una volta uscito della mostra, dovrebbe portarsi con sé emozioni e riflessioni.

Tale sezione allestitiva prevede la suddivisione in **due aree distinte**: una di ricostruzione dell'ambiente manicomiale e una di confronto tra passato e presente.

6.7.1
AREA 1: LA VISITA NEL PADIGLIONE

Conclusa l'esperienza immersiva nelle box, il visitatore è invitato ad entrare fisicamente nelle mura che sono state, per tanti anni, la casa dei degenti. In questa sezione è infatti previsto **l'ingresso in uno dei padiglioni** che si innestano sul Chiostro Maggiore, con l'obiettivo di far comprendere a pieno la vita e le condizioni in cui erano costretti i pazienti.

In particolare, per tale visita è stato scelto il **padiglione 6**, utilizzato in passato per la degenza delle internate inferme e collocato in posizione centrale rispetto al chiostro. L'accesso al fabbricato si ha dall'ingresso sotto il porticato, in modo che il percorso del visitatore risulti fluido e continuativo tra una sezione e l'altra.

Per ospitare tale allestimento, il padiglione necessita di opere di messa in sicurezza, **senza alterazioni della struttura originaria**, in modo da non modificare la percezione dell'ex realtà manicomiale. In particolare, per tale sezione verrà sfruttato esclusivamente il piano terreno del fabbricato.

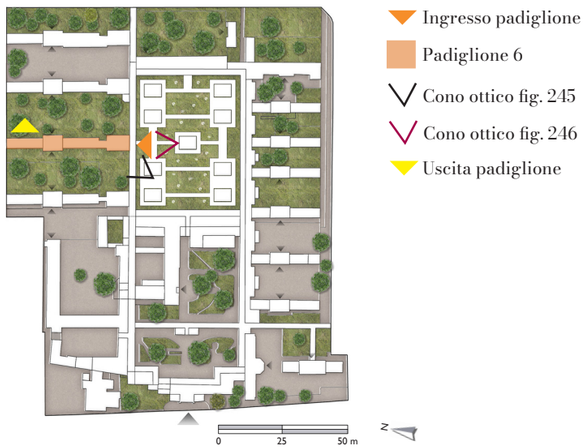


Fig.243 *Elaborazione grafica rappresentativa dell'area di progetto, in cui si identifica il Padiglione 6 in cui avviene l'allestimento della quarta sezione.*

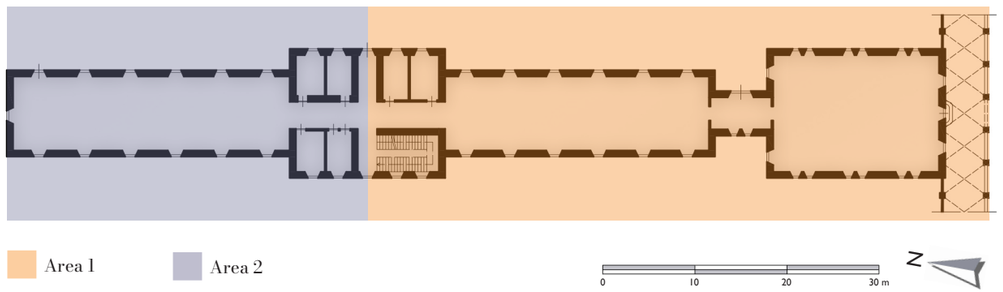


Fig.244 *Elaborazione grafica rappresentativa delle due aree allestitive all'interno del piano terreno del Padiglione 6.*

Fig.245 *L'esterno del Padiglione 6.*

Fig.246 *L'ingresso del Padiglione 6.*

Il Padiglione 6, così come tutti gli altri, era caratterizzato da grandi stanzoni, lunghi corridoi, assenza di arredo e molta sterilità. L'allestimento vuole comunicare **un'immagine verosimile** di quelli che erano gli spazi destinati agli internati, pertanto ci si limiterà, oltre che a mettere in sicurezza il fabbricato, a posizionare letti e tavoli così come, grazie alle testimonianze fotografiche, sembra fossero collocati.

Di seguito si riportano alcune delle immagini storiche che costituiscono il riferimento per il riallestimento del padiglione.

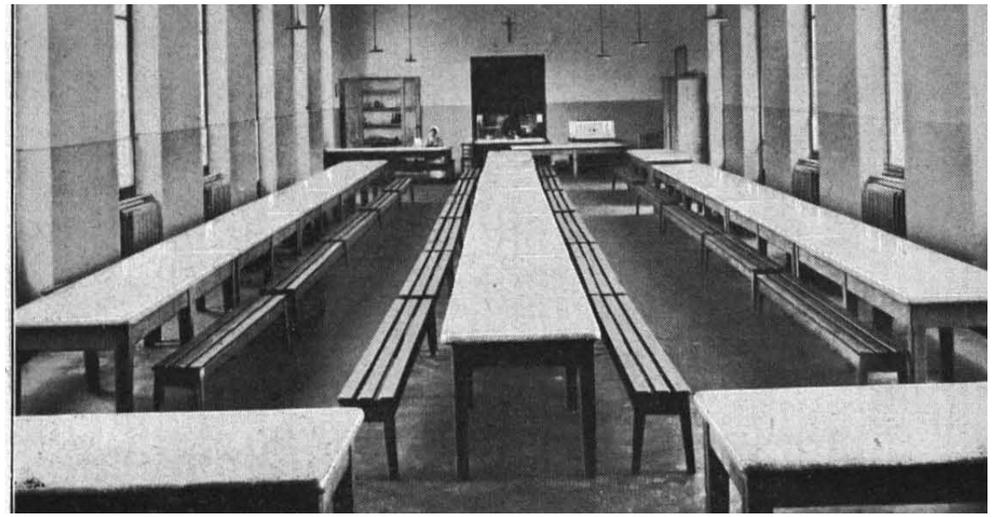


Fig.247 *Un refettorio del ricovero provinciale di Torino.*

Fig.248 *Un dormitorio del ricovero provinciale di Torino.*

La visita nel padiglione porta il visitatore in un **cammino silenzioso**, **senza spettacolarizzazione**, in cui realizza tutte le cose viste e sentite fino a quel momento durante la mostra. Questo diventa un momento **intimo e riflessivo**, ricco di emozioni, che accompagna l'osservatore verso la fine di questo **percorso introspettivo**.

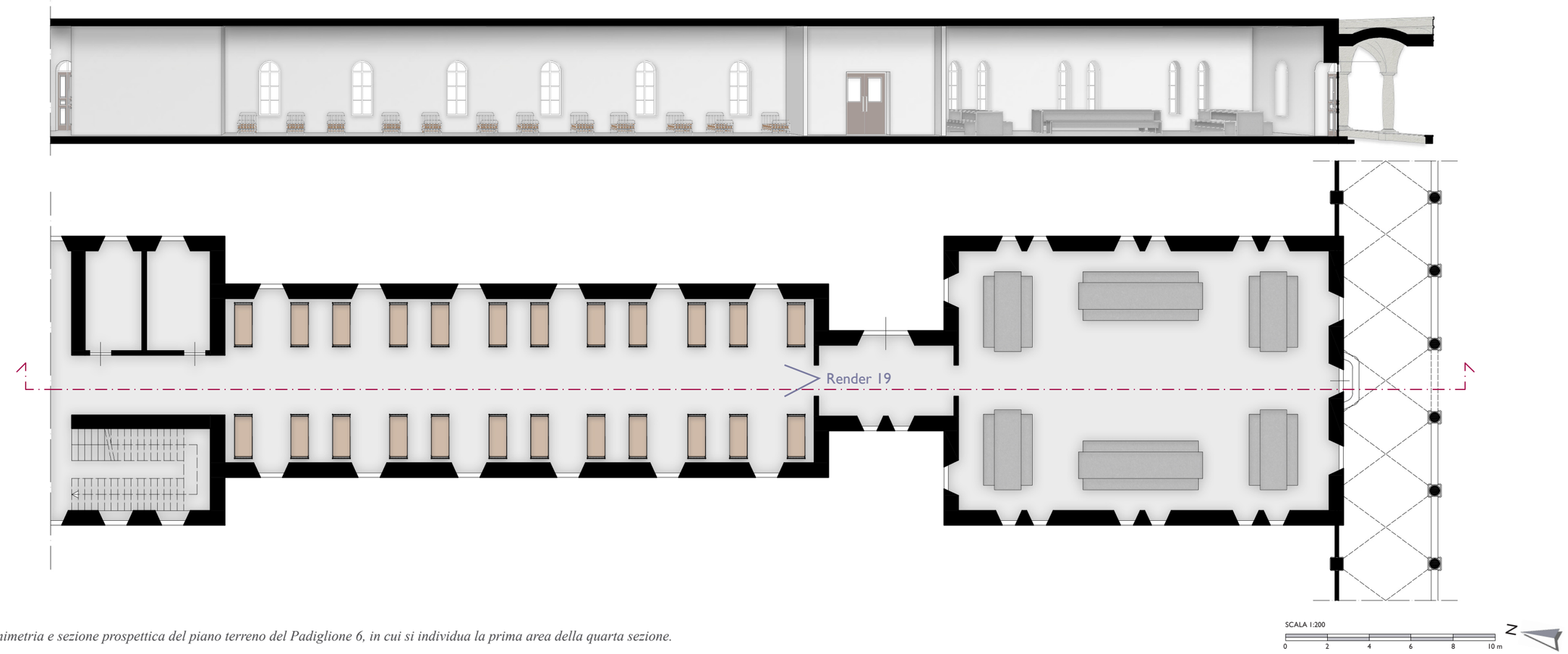


Fig.249 *Planimetria e sezione prospettica del piano terreno del Padiglione 6, in cui si individua la prima area della quarta sezione.*

ASSATO È LA MEMO
UTURO È LA SPERA
PRESENTE È L'AGI

6.7.2
AREA 2: PARALLELISMO TRA IERI E OGGI

Effettuata la visita dei locali nel Padiglione 6, l'allestimento non si esaurisce con l'uscita dal fabbricato, in quanto l'ultimo tratto del padiglione offre spazio ad un ultimo **confronto tra passato e presente**. Infatti, a seguito delle ricerche effettuate sul manicomio e sulle vite di coloro che lo hanno abitato, ci siamo rese conto come molte delle tematiche emerse in relazione alla realtà manicomiale evochino parallelismi con situazioni attuali.

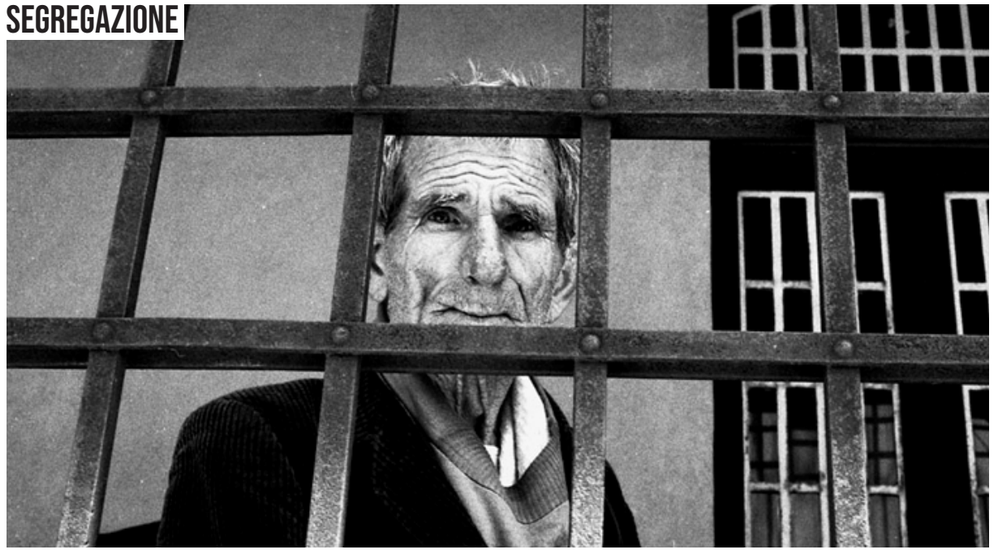
Temi quali la **segregazione**, il **sovraffollamento**, la **solitudine**, la **violenza**, l'**alienazione**, lo **sfruttamento**, la **disperazione** e l'**abbandono** sono tutt'oggi presenti in episodi quotidiani a cui talvolta non si presta abbastanza attenzione.

Il secondo tratto allestitivo di questa sezione sfrutta **immagini particolarmente comunicative**, fornendo un parallelismo tra la realtà manicomiale di "ieri" e fatti quotidiani di "oggi", accomunati dalle stesse tematiche sopra elencate. L'allestimento di tali rappresentazioni avviene mediante una struttura intelaiata, costituita da porzioni in **plexiglass retroilluminato**, su cui vengono stampate le immagini, e da parti opache, che oscurano l'ingresso della luce proveniente dalle finestre del fabbricato.

Fig.250 *Planimetria e sezione prospettica del piano terreno del Padiglione 6, in cui si individua la seconda area allestitiva della quarta sezione.*

SOLITUDINE
ALIENAZIONE
SFRUTTAMENTO
IL PASSATO È LA MEMORIA,
IL FUTURO È LA SPERANZA,
IL PRESENTE È L'AGIRE
ABBANDONO
DISPERAZIONE
VIOLENZA

SEGREGAZIONE



SOVRAFFOLLAMENTO

SOLITUDINE

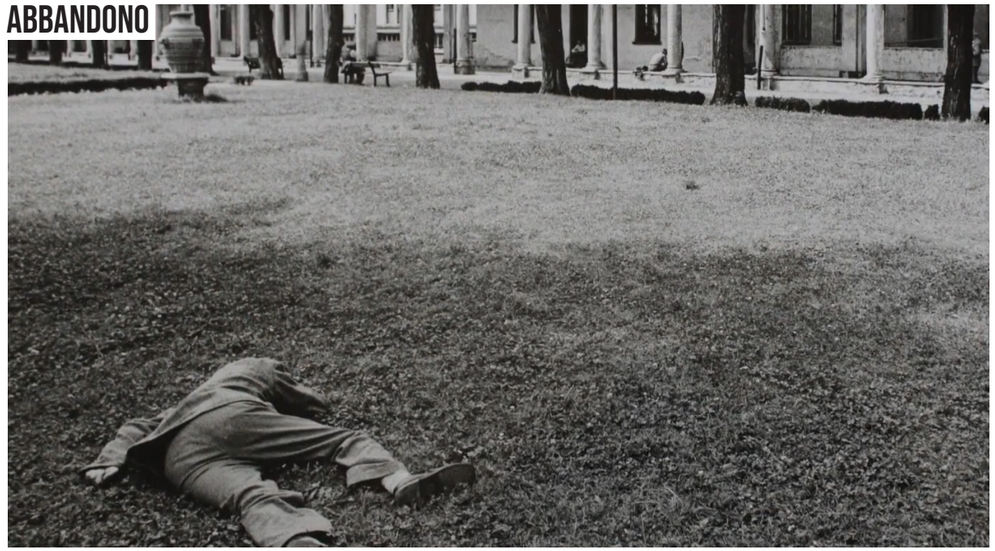
SFRUTTAMENTO

VIOLENZA

ALIENAZIONE

DISPERAZIONE

ABBANDONO



6.8
SEZIONE 5: "IL PRESENTE È L'AGIRE"

La quinta sezione della mostra è in realtà **metaforica**, in quanto non è previsto uno spazio fisico allestito, ma esso corrisponde alla realtà quotidiana, in cui **ognuno può essere artefice di umanità e altruismo**. Infatti, terminata la mostra, il visitatore non si deve abbandonare ad una sensazione di rassegnazione, bensì ad un senso di apertura e sensibilità nei confronti del genere umano.

*Il **passato** è la **memoria**,*
*il **futuro** è la **speranza**,*
*il **presente** è l'**agire**.*

Conclusioni

Il lavoro sopra descritto si inserisce in un contesto di ricostruzione e documentazione della **Memoria**, il che ha da subito messo in evidenza la difficoltà di imbattersi in una quantità di risorse particolarmente consistente. Unitamente alle informazioni riguardanti il complesso architettonico e la sua evoluzione nel tempo, si è presentato un numero corposo di memorie, di storie, probabilmente meno auliche ma allo stesso tempo dignitose, di internati, operatori e persone che in una qualche misura hanno vissuto il **Manicomio di Collegno**, a cui abbiamo voluto dar voce. Ed è proprio a partire da tali testimonianze, dalle emozioni e sensazioni percepite dalle fotografie, dai racconti e dalle trascrizioni, che è nata la volontà di costruire una narrazione di questa **memoria immateriale** che, all'epoca come ora, è sconosciuta ai più. Dalla volontà di preservare la memoria storica del luogo, congiuntamente all'intenzione di commemorare la realtà manicomiale che ha caratterizzato le nostre città, scaturisce l'idea progettuale di un allestimento, ubicato nel cuore del complesso, che valorizzi e al contempo avvicini le persone a tali tematiche. Il progetto si avvale della conoscenza delle principali **teorie percettive**, del colore e dei segni grafici e in particolare degli effetti psico-fisici ed emozionali che questi hanno sullo spazio interno.

L'impiego e la combinazione di tali elementi consente, infatti, di realizzare **ambienti coinvolgenti**, agendo sui sensi del fruitore e sulla sua percezione dello spazio, al fine di suscitare in lui **emozioni** forti e avvicinarlo emotivamente ai temi trattati. L'allestimento vuole guidare l'osservatore in un percorso

che transita progressivamente dalla conoscenza più oggettiva dei fatti ad un coinvolgimento sempre più emotivo, con il fine ultimo di indurlo ad una **riflessione più ampia** riguardante le problematiche sociali attuali. Il percorso della mostra diventa in realtà un **percorso interiore** e l'intento è quello che la conoscenza e il coinvolgimento emotivo possano portare l'osservatore ad una **maggiore consapevolezza** e suscitare in lui un sentimento di umanità e un atteggiamento di accoglienza, da mettere in pratica nel presente e nel futuro.

La sfida più stimolante è stata proprio quella di inserire il recupero della Memoria e la sua valorizzazione in un progetto più ampio di **umanizzazione** e, nonostante la consapevolezza della difficoltà di fornire un quadro unitario, completo e per quanto possibile senza giudizio della realtà manicomiale, ci auguriamo di esserci riuscite.

Fig.251 *Immagine da noi rielaborata, esplicativa dell'obiettivo ultimo di progetto.*

Ringraziamenti

Conclusa questa ultima tappa del nostro percorso universitario, ci teniamo a ringraziare chi ci ha affiancato in questo cammino e ha contribuito ad accrescere le nostre conoscenze.

Un ringraziamento particolare va alla professoressa Pia Davico, docente titolare del Workshop da cui è nato l'interesse inerente le tematiche trattate, la quale ci ha accompagnato con entusiasmo e sostegno in questo lungo lavoro di tesi. Ringraziamo, inoltre, la professoressa Valeria Minucciani per aver contribuito ulteriormente al nostro lavoro con le sue intuizioni e osservazioni critiche, atte a migliorare il progetto.

Un grazie speciale va alle nostre famiglie, che ci hanno sempre sostenuto e incoraggiato nel proseguire i nostri percorsi, e ad Alessandro e Matteo, per essere stati al nostro fianco anche nei momenti più difficili.

Un ultimo ringraziamento lo voglio dedicare a te, Lucrezia, per aver condiviso con me tutta l'esperienza universitaria, riponendo in me fiducia ed essendo presente nei momenti di bisogno.

A te, Marta, voglio ringraziare per avermi fatto scoprire un'amica sincera, una persona su cui so di poter contare e che mi ha sempre spronato a dare il meglio di me.

Crediti immagini

Sezione 01_La comunicazione visiva

Fig. copertina capitolo 1: <https://www.drgiorgini.it/blog/ascolta-il-tuo-cuore/>

Fig. 1: Elaborato auto prodotto

Fig. 2: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IBM_logo.svg>

Fig. 3: <https://barbarapicci.com/2014/11/26/operart-aleksandr-malin/>

Fig. 4: Elaborato autoprodotto

Fig. 5: Elaborato autoprodotto

Fig. 6: Elaborato autoprodotto

Fig. 7: <https://www.insidemarketing.it/glossario/definizione/gestalt/>

Fig. 8: Elaborato autoprodotto

Fig. 9: Elaborato autoprodotto

Fig. 10: Elaborato autoprodotto

Fig. 11: <https://www.didatticarte.it/Blog/?p=400>

Fig. 12: Elaborato autoprodotto

Fig. 13: <https://www.hinhanhsieudep.net/wallpaper-iphone-hd-harry-potter>

Fig. 14: <https://twitter.com/reddevlin/status/1389398105125265408>

Fig. 15: <https://it.wikipedia.org/wiki/Stanza_di_Ames>

Fig. 16: <https://www.frammentirivista.it/golconda-magritte-analisi/>

Fig. 17: <https://www.arteworld.it/la-nascita-di-venere-sandro-botticelli/>

Fig. 18: <https://ilchaos.com/il-bacio-di-klimt-in-un-abbraccio-simbolo-di-universalita/>

Fig. 19: <http://www.gallerianazionalemarche.it/collezioni-gnm/citta-ideale/>

Fig. 20: <https://www.gaetanokanizsa.it/d-concavo-convesso/>

Fig. 21: <https://it.wikipedia.org/wiki/Campo_di_grano_con_cipressi>

Fig. 22: <https://www.cs.swarthmore.edu/courses/CS21Labs/f19/labs/lab06.html>

Fig. 23: <https://www.psypedia.it/psicologia/psicologia-sociale/>

Fig. 24: <https://it.wikipedia.org/wiki/Cubo_di_Necker>

Fig. 25: <https://www.posterlounge.it/p/603507.html>

Fig. 26: Elaborato autoprodotto

Fig. 27: Elaborato autoprodotto

Fig. 28: <https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/597_2012_322_14993.pdf>

Fig. 29: <https://emmapretti.wordpress.com/2020/10/09/la-figura-nascosta/>

Fig. 30: < https://en.wikipedia.org/wiki/Pittsburgh_Zoo_%26_PPG_Aquarium>

Fig. 31: <https://it.wikipedia.org/wiki/Scala_di_Penrose#/media/File:Impossible_staircase.svg>

Fig. 32: <http://www.riflesso.info/eventi/item/escher-sbarca-a-napoli>

Fig. 33: <https://www.homelook.it/prodotti/1911490/artopweb-escher-day-and-night-pannello-decorativo-legno-mdf-multicolore-58x34-cm>

Fig. 34: <https://www.bitculturali.it/2015/05/mostre-eventi/escher-mani-che-disegnano/>

Fig. 35: <https://piantatastorta.wordpress.com/2012/09/04/e-sempre-questione-di-punti-di-vista-relativita-di-m-c-escher/>

Fig. 36: <https://www.thedaliuniverse.com/it/il-mercato-degli-schiavi-con-busto-di-voltaire-salvador-dali-dipinti>

Fig. 37: <https://www.thedaliuniverse.com/it/apparizione-di-un-volto-e-di-una-fruttiera-sulla-spiaggia-salvador-dali-dipinti>

Fig. 38: <https://www.analisidellopera.it/la-condizione-umana-di-rene-magritte/>

Fig. 39: <https://www.falsi-d-autore.it/simbolico-c-5426_5435/il-ritorno-p-105927.

html>

Fig. 40: <https://it.wikipedia.org/wiki/Illusione_di_M%C3%BCller-Lyer>

Fig. 41: <http://www.richardgregory.org/papers/cafe_wall/cafe-wall_p1.htm>

Fig. 42: <https://www.bristolpost.co.uk/news/history/life-work-master-illusion-richard-78406>

Fig. copertina capitolo 2: <https://www.villasavardo.it/i-colori-delle-donne/>

Fig. 43: <https://www.andreaminini.org/fisica/elettromagnetismo/radiazione-visibile>

Fig. 44: <https://pixers.it/carte-da-parati/prisma-65773033>

Fig. 45: <https://www.chirurgia-refrattiva.com/cenni-anatomici-sullocchio/>

Fig. 46: <https://training.gattosulweb.com/course/view.php?id=98>

Fig. 47: <https://www.pentachem.it/prodotti/cerca-per-additivo-18/pigmenti-1815>

Fig. 48: Elaborato autoprodotto

Fig. 49: Elaborato autoprodotto

Fig. 50: <https://www.crearecreativita.it/sintesi-additiva-e-sintesi-sottrattiva/>

Fig. 51: <https://www.crearecreativita.it/sintesi-additiva-e-sintesi-sottrattiva/>

Fig. 52: Elaborato autoprodotto

Fig. 53: <https://it.wikipedia.org/wiki/Tonalit%C3%A0_(colorimetria)>

Fig. 54: <https://it.wikipedia.org/wiki/Tonalit%C3%A0_(colorimetria)>

Fig. 55: Elaborato autoprodotto

Fig. 56: Elaborato autoprodotto

Fig. 57: <https://it.wikipedia.org/wiki/Tonalit%C3%A0_(colorimetria)>

Fig. 58: Valentina Bianco, *Volare a colori. La percezione del colore in cabina come elemento influenzante il benessere*, Politecnico di Torino, 2018

Fig. 59: Valentina Bianco, *Volare a colori. La percezione del colore in cabina come elemento influenzante il benessere*, Politecnico di Torino, 2018

Fig. 60: Valentina Bianco, *Volare a colori. La percezione del colore in cabina come elemento influenzante il benessere*, Politecnico di Torino, 2018

Fig. 61: Valentina Bianco, *Volare a colori. La percezione del colore in cabina come elemento influenzante il benessere*, Politecnico di Torino, 2018

Fig. 62: Valentina Bianco, *Volare a colori. La percezione del colore in cabina come elemento influenzante il benessere*, Politecnico di Torino, 2018

Fig. 63: Valentina Bianco, *Volare a colori. La percezione del colore in cabina come elemento influenzante il benessere*, Politecnico di Torino, 2018

Fig. 64: Elaborato autoprodotto

Fig. 65: Elaborato autoprodotto

Fig. 66: Elaborato autoprodotto

Fig. 67: Elaborato autoprodotto

Fig. 68: Elaborato autoprodotto

Fig. 69: Elaborato autoprodotto

Fig. 70: Elaborato autoprodotto

Fig. 71: Elaborato autoprodotto

Fig. 72: Elaborato autoprodotto

Fig. 73: Elaborato autoprodotto

Fig. 74: <http://www.didatticarte.it/Blog/?p=6746>

Fig. 75: <http://www.didatticarte.it/Blog/?p=6746>

Fig. 76: <http://www.didatticarte.it/Blog/?p=6746>

Fig. 77: <http://web.tiscalinet.it/liceodavinci/la_radio/PAGINE%20WEB/teoria_colore.htm>

Fig. 78: <http://www.didatticarte.it/Blog/?p=6746>

Fig. 79: Elaborato autoprodotto

Fig. 80: Elaborato autoprodotto

Fig. 81: Elaborato autoprodotto

Fig. 82: Elaborato autoprodotto

Fig. 83: Elaborato autoprodotto
Fig. 84: Elaborato autoprodotto
Fig. 85: Elaborato autoprodotto
Fig. 86: Elaborato autoprodotto
Fig. 87: Elaborato autoprodotto
Fig. 88: Elaborato autoprodotto
Fig. 89: Elaborato autoprodotto
Fig. 90: Elaborato autoprodotto
Fig. 91: Elaborato autoprodotto
Fig. 92: Elaborato autoprodotto
Fig. 93: Elaborato autoprodotto
Fig. 94: Elaborato autoprodotto
Fig. 95: Elaborato autoprodotto
Fig. 96: Elaborato autoprodotto
Fig. 97: Elaborato autoprodotto
Fig. 98: Elaborato autoprodotto
Fig. 99: Elaborato autoprodotto
Fig. 100: Elaborato autoprodotto
Fig. 101: Elaborato autoprodotto
Fig. 102: Elaborato autoprodotto
Fig. 103: Elaborato autoprodotto
Fig. 104: Elaborato autoprodotto
Fig. 105: Elaborato autoprodotto
Fig. 106: Elaborato autoprodotto
Fig. 107: Elaborato autoprodotto
Fig. 108: <https://www.frammentiarte.it/2014/0-opere-di-seurat-la-grande-jatte/>

Fig. 109: Elaborato autoprodotto
Fig. 110: Elaborato autoprodotto
Fig. 111: Elaborato autoprodotto
Fig. 112: Elaborato autoprodotto
Fig. 113: Elaborato autoprodotto
Fig. 114: Elaborato autoprodotto
Fig. 115: Elaborato autoprodotto
Fig. 116: Elaborato autoprodotto
Fig. 117: Elaborato autoprodotto

Sezione 02_Il caso studio: l'ex Manicomio di Collegno

Fig. copertina capitolo 1: Theatrum Sabaudiae, 1683, <http://www.podisticanone.org/percorso_CrossCertosaCollegno.html>

Fig. 118: <https://it.wikipedia.org/wiki/Cristina_di_Borbone-Francia>
Fig. 119: Elaborato autoprodotto
Fig. 120: <http://www.certosareale.it/la-certosa/>
Fig. 121: L. Rattero, *Il regio manicomio di Torino nel suo secondo centenario : 22-VI-1728 - 22-VI-1928*, 1928, p. 65
Fig. 122: Elaborato autoprodotto
Fig. 123: L. Rattero, p. 57, op. cit.
Fig. 124: Emanuela Audi, Laura Burbui, Roberta Zuccolini, *Analisi e valutazione del parco della chiesa-certosa reale di Collegno : proposte di riqualificazione*, Politecnico di Torino, 2006, p.19
Fig. 125: Elaborato autoprodotto
Fig. 126: Città di Collegno, Settore Urbanistica e Ambiente, *Memorie del manicomio Ricerca didattica: funzionamento, chiusura e rifunzionalizzazione dell'Ospedale psichiatrico di Collegno*, 2008

Fig. 127: L. Rattero, p. 23, op. cit.

Fig. 128: L. Rattero, p. 131, op. cit.

Fig. 129: Rino Falconio, *Cenni storici sul Regio Manicomio di Torino, Psichiatria e Storia,* <https://www.eziocristina.it/psichiatria/bicentenario/cenni%20storici.htm#casacollegno>

Fig. 130: L. Rattero, p. 116, op. cit.

Fig. 131: Elaborato autoprodotto

Fig. 132: L. Rattero, p. 138, op. cit.

Fig. 133: L. Rattero, p. 136, op. cit.

Fig. 134: Elaborato autoprodotto

Fig. 135: Elaborato autoprodotto

Fig. 136: L. Rattero, p. 120, op. cit.

Fig. 137: L. Rattero, p. 144, op. cit.

Fig. 138: L. Rattero, p. 120, op. cit.

Fig. 139: L. Rattero, p. 142, op. cit.

Fig. 140: L. Rattero, p. 146, op. cit.

Fig. 141: L. Rattero, p. 126, op. cit.

Fig. 142: Antonin Artaud, *Lettera ai primari dei manicomi*, illustrato da Massimo Benucci, risorsa online: <http://www.stradebianchelibri.com/uploads/3/0/4/4/30440538/artaud_antonin_-_lettera_ai_primari_dei_manicomi_ill._massimo_benucci.pdf>

Fig. 143: Renzo Miglio, *Oltre i muri : immagini dal manicomio*, Torino : Cooperativa Sociale Marca, 2008, p. 21

Fig. 144: Renzo Miglio, p. 24, op. cit.

Fig. 145: Renzo Miglio, p. 23, op. cit.

Fig. 146: Renzo Miglio, p. 22, op. cit.

Fig. 147: Estratto da *Trailer Portami su quello che canta*, marinobronzino, <https://www.youtube.com/watch?v=yMAm4NTj8TE>

Fig. 148: Estratti da *Processo Coda 1974*, Anita Eusebi, <https://www.youtube.com/watch?v=tZbpr0pKLtI>

Fig. copertina capitolo 2: Renzo Miglio, p. 52, op. cit

Fig. 149: Renzo Miglio, p. 54, op. cit.

Fig. 150: Giovanni Giolitti su Wikipedia (<https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Giolitti>)

Fig. 151: Gazzetta Ufficiale 22 febbraio 1904, risorsa online: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1904/02/22/43/sg/pdf>

Fig. 152: Sergio Sut, *Oltre i muri : immagini dal manicomio*, Torino : Cooperativa Sociale Marca, 2008, p. 57

Fig. 153: L. Rattero, p. 130, op. cit.

Fig. 154: Estratto da *Trailer Portami su quello che canta*, op. cit.

Fig. 155: Manuela Giordano, *Contenzione ieri e oggi*, risorsa online: <https://www.eziocristina.it/psichiatria/Torino%20a%20Collegno/Giordano%20Manuela%20Contenzione.htm>

Fig. 156: Manuela Giordano, op. cit.

Fig. 157: Manuela Giordano, op. cit.

Fig. 158: Manuela Giordano, op. cit.

Fig. 159: Manuela Giordano, op. cit.

Fig. 160: Manuela Giordano, op. cit.

Fig. 161: Manuela Giordano, op. cit.

Fig. 162: Manuela Giordano, op. cit.

Fig. 163: Estratto da *Trailer Portami su quello che canta*, op. cit.

Fig. 164: Estratto da *Trailer Portami su quello che canta*, op. cit.

Fig. 165: Estratto da *Trailer Portami su quello che canta*, op. cit.

Fig. 166: Renzo Miglio, p. 28, op. cit.

Fig. 167: *Rivalta, i 'Matti' di Vallinotto: le foto-scandalo al Castello Orsini*, 10 aprile 2018 su lunanuova.it

Fig. 168: Estratto da *Trailer Portami su quello che canta*, op. cit.

Fig. 169: <http://www.storiadellamedicina.net/ugo-cerletti-lelettroshock/>

Fig. 170: Estratto da *C'era una volta il MANICOMIO DI COLLEGNO*, KOSMOKI, <https://www.youtube.com/watch?v=5kwLn54yGT8>

Fig. 171: Estratto da *C'era una volta il MANICOMIO DI COLLEGNO*, op. cit.

Fig. 172: Estratto da *La vita di routine al manicomio di Collegno*, Il sonno della Ragione, <https://www.youtube.com/watch?v=3XgOxmxizdg>

Fig. 173: Estratto da *C'era una volta il MANICOMIO DI COLLEGNO*, op. cit.

Fig. 174: Estratto da *C'era una volta il MANICOMIO DI COLLEGNO*, op. cit.

Fig. 175: *Mauro Vallinoto*, 26 maggio 2016 su ecomarchenews.com

Fig. 176: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, Psicotypo, La psicologia oggi, <https://www.youtube.com/watch?v=VqtBGjRBRvA>

Fig. 177: L. Rattero, p. 59, op. cit.

Fig. 178: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 179: Renzo Miglio, p. 35, op. cit.

Fig. 180: Renzo Miglio, p. 36, op. cit.

Fig. 181: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 182: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 183: Dominella Trunfio, *Il manicomio dei bambini: legati ai letti e torturati con gli elettrodi*, <https://www.greenme.it/vivere/speciale-bambini/manicomi-bambini-villa-azzurra/>

Fig. 184: Renzo Miglio, p. 58, op. cit.

Fig. 185: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 186: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 187: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 188: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 189: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 190: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 191: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 192: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Fig. 193: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit.

Sezione 03_Applicazione delle teorie per ricostruire la memoria dell'ex Manicomio

Fig. copertina capitolo 5: Fotografia personale

Fig. 194: Elaborato personale

Fig. 195: Fotografia personale

Fig. 196: Fotografia personale

Fig. 197: Fotografia personale

Fig. 198: Fotografia personale

Fig. 199: Fotografia personale

Fig. 200: Fotografia personale

Fig. 201: Fotografia personale

Fig. 202: Fotografia personale

Fig. 203: Fotografia personale

Fig. 204: Fotografia personale

Fig. 205: Fotografia personale

Fig. 206: Sito ufficiale del Comune di Collegno <www.comune.collegno.gov.it>

Fig. 207: *Flowers Festival 2019 – Da domani al 20 luglio alla Certosa di Collegno (TO)*, 26 Giugno 2019, su Musicandthecity.it

Fig. 208: Elaborato personale

Fig. 209: Fotografia personale

Fig. 210: Fotografia personale

Fig. 211: Elaborato personale

Fig. 212: <https://www.podisticanone.org/percorso_CorriCollegno.html>

Fig. 213: Fotografia personale

Fig. 214: <https://unpomeriggioallacertosa.wordpress.com/>

Fig. 215: Fotografia personale

Fig. 216: <https://unpomeriggioallacertosa.wordpress.com/>

Fig. 217: Fotografia personale

Fig. 218: <https://www.eziocristina.it/psichiatria/bicentenario/fotografie.htm#1>

Fig. 219: Fotografia personale

Fig. 220: <http://www.postspritzum.it/redazione/danza/la-lavanderia-a-vapore-polo-regionale-della-danza.php> e < https://www.eziocristina.it/psichiatria/bicentenario/fotografie.htm#1>

Fig. 221: Fotografia personale e <http://www.ilcaffetorinese.it/articolo.php?NOTIZIA=2005>

Fig. copertina capitolo 6: <https://www.diariodelweb.it/torino/foto/?nid=20160809_388353>

Fig. 222: Elaborato personale

Fig. 223: Elaborato personale

Fig. 224: Elaborato personale

Fig. 225: Elaborato personale

Fig. 226: Elaborato personale

Fig. 227: Elaborato personale

Fig. 228: Elaborato personale

Fig. 229: Elaborato personale

Fig. 230: Elaborato personale

Fig. 231: Elaborato personale

Immagine rielaborata 1: Fotografia personale e <https://www.greenme.it/vivere/arte-e-cultura/manicomi-foto/>

Immagine rielaborata 2: <https://www.tpi.it/foto/manicomi-italiani-foto-legge-basaglia/>

Immagine rielaborata 3: Fotografia di Renzo Miglio. *Oltre i muri : immagini dal manicomio*, Torino : Cooperativa Sociale Marca, 2008, p. 23.

Immagine rielaborata 4: Fotografia di Renzo Miglio. *Oltre i muri : immagini dal manicomio*, Torino : Cooperativa Sociale Marca, 2008, p. 22.

Immagine rielaborata 5: <https://innerworkings.substack.com/p/the-asylum>

Immagine rielaborata 6: <https://www.keblog.it/foto-malati-mentali-manicomi/2/>

Immagine rielaborata 7: <https://mariapinaciancio.wordpress.com/2019/08/07/libri-il-manicomio-dei-bambini-di-alberto-gaino/>

Immagine rielaborata 8: <https://www.librinews.it/varie/libri-manicomi-ospedali-psichiatrici/>

Immagine rielaborata 9: Fotografia di Renzo Miglio. *Oltre i muri : immagini dal manicomio*, Torino : Cooperativa Sociale Marca, 2008.

Immagine rielaborata 10: Fotografia di Renzo Miglio. *Oltre i muri : immagini dal manicomio*, Torino : Cooperativa Sociale Marca, 2008, p. 57.

Immagine rielaborata 11: <https://nupost.it/2020/10/07/viaggio-nei-manicomi-del-passato-crudelta-abusi-e-spaventose-pseudo-cure/>

Immagine rielaborata 12: <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/vienimi-a-prendere-dai-manicomi-alle-rems-percorso-nellalienazione/>

Immagine rielaborata 13: Fotografia personale

Immagine rielaborata 14: Fotografia personale

Fig. 232: Elaborato personale

Fig. 233: Elaborato personale

Fig. 234: Elaborato personale

Render 1: Elaborato personale

Render 2: Elaborato personale

Fig. 235: Elaborato personale

Render 3: Elaborato personale

Render 4: Elaborato personale

Fig. 236: Elaborato personale

Render 5: Elaborato personale

Render 6: Elaborato personale

Fig. 237: Elaborato personale

Render 7: Elaborato personale

Render 8: Elaborato personale

Fig. 238: Elaborato personale

Render 9: Elaborato personale

Render 10: Elaborato personale

Fig. 239: Elaborato personale

Render 11: Elaborato personale

Render 12: Elaborato personale

Fig. 240: Elaborato personale

Render 13: Elaborato personale

Render 14: Elaborato personale

Fig. 241: Elaborato personale

Render 15: Elaborato personale

Render 16: Elaborato personale

Fig. 242: Elaborato personale

Render 17: Elaborato personale

Render 18: Elaborato personale

Fig. 243: Elaborato personale

Fig. 244: Elaborato personale

Fig. 245: Fotografia personale

Fig. 246: Fotografia personale

Fig. 247: L. Rattero, p. 120, op. cit.

Fig. 248: L. Rattero, p. 121, op. cit.

Immagine comparata 1: Lillo Rizzo, *Agrigento: perdersi in manicomio*, <https://lillorizzo.wordpress.com/2012/01/10/perdersi-in-manicomio/> e *Asylum-seekers stuck in Cyprus' cramped camp want out*, <https://www.clickondetroit.com/news/2021/02/06/asylum-seekers-stuck-in-cyprus-cramped-camp-want-out/>

Immagine comparata 2: *Agrigento: perdersi in manicomio*, <https://www.laregione.ch/estero/estero/1476233/tribunale-utepova-giornalista-anni-kazakistan-governo> e *Le mani della finanza speculativa sui centri per migranti*, <https://www.pressenza.com/it/2019/01/le-mani-della-finanza-speculativa-sui-centri-per-migranti/>

Immagine comparata 3: *Patients et traitements psychiatriques à l'écran*, <http://histoiresante.blogspot.com/2012/12/patients-et-traitements-psychiatriques.html> e Eleonora Spagnolo, *Operazione Dionea, plauso della Lega: "Stroncare il business dell'immigrazione"*, <https://www.latinaquotidiano.it/operazione-dionea-plauso-della-lega-stroncare-il-business-dellimmigrazione/>

Immagine comparata 4: Rattero, p. 128, op. cit. e *L'economia italiana ha bisogno di 150mila immigrati all'anno*, <https://asud.net/leconomia-italiana-ha-bisogno-di-150mila-immigrati-allanno/>

Immagine comparata 5: *Berengo Gardin, Basaglia e la chiusura dei manicomi*, <https://rudighedini.wordpress.com/2013/07/03/berengo-gardin-basaglia-e-la-chiusura-dei-manicomi/> e *Escapa reo y destituyen a su vigilante*, <https://www.noticel.com/la-calle/20110315/escapa-reo-y-destituyen-a-su-vigilante/>

Immagine comparata 6: Allison Bersani, *Fotografia e Follia*, <http://www.memecult.it/fotografia-e-follia/> e *Crisis migratoria en Canarias: 55 inmigrantes llegan a Canarias durante el fin de semana*, <https://diariodeavisos.elespanol.com/losjardinerostenerife/2020/11/55-inmigrantes-llegan-a-canarias-durante-el-fin-de-semana/>

Immagine comparata 7: Fabio Casalini, *Giorgio Coda, Psichiatra, noto come l'elettricista*, <https://www.viaggiatoriignoranti.it/2019/02/giorgio-coda-psichiatra-noto-come-lelettricista.html> e *Initial Response Plan for the Refugee Crisis in Europe*, <https://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/UNHCR%20RCE%20Emergen-

cy%20Appeal%208%20September%202015.pdf>

Immagine comparata 8: Estratto da *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, op. cit. e *How a photographer is busting the stereotype of Syrian refugees*, <https://mscpix.com/new-blog/2017/1/30/how-a-photographer-got-involved-with-syrian-refugees>

Fig. 249: Elaborato personale

Render 19: Elaborato personale

Fig. 250: Elaborato personale

Render 20: Elaborato personale

Fig. 251: Fotografia personale

Bibliografia

Sezione 01_La comunicazione visiva

Libri

- Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie : contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Milano : Adelphi, 1968
- Gyorgy Kepes, *Il linguaggio della visione*, Bari : Dedalo, 1971
- Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano : Feltrinelli, 1971
- Frank Mahnke, *Il colore nella progettazione : l' uso del colore come elemento di benessere nella progettazione dell'ambiente architettonico*, Torino: UTET, 1998
- Anna Marotta, *Policroma : dalle teorie comparate al progetto del colore*, Torino : Celid, 1999
- Augusto Garau, Rudolf Arnheim (a cura di), *Le armonie del colore : analisi strutturale dei colori, la teoria delle mescolanze, la trasparenza percettiva*, Milano: Hoepli, 1999
- Goethe Johann Wolfgang von, *La teoria dei colori*, Il Saggiatore Tascabili, 2008.
- Lucia Cataldo, *Percezione visiva e psicologia della percezione. Orientamento teorici ed applicazioni al campo dei beni museali*, Simple, 2010
- Rudolf Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, Ghibli, 2018
- Clemente Francavilla, *Teoria della percezione visiva e psicologia della forma*, Schena Editore, 2019

Tesi di Laurea

- Carlo Corronca, *Psicolor : la psicologia del colore nell'architettura*, Politecnico di Torino, 2010
- Marco Faure, *Complessità Visiva Modelli Grafici e Virtuali*, Politecnico di Torino, 2018
- Valentina Bianco, *Volare a colori. La percezione del colore in cabina come elemento influenzante il benessere*, Politecnico di Torino, 2018
- Elena Costanzo, *Disegno, colore e teorie della percezione visiva. La comunicazione percettiva e sensoriale per un allestimento in un ex fabbricato industriale torinese*, Politecnico di Torino, 2021

Siti internet

- *Arte e percezione visiva di Rudolf Arnheim – Colore*, StuDocu, <https://www.studocu.com/it/document/accademia-di-belle-arti-di-palermo/estetica/arte-e-percezione-visiva-di-rudolf-arnheim-colore/15168451>, (consultato il [27/09/2021])
- Paola Campanella, *Si parla di... arte la percezione visiva - breve sintesi delle teorie "storiche"*, Foto Arte Architettura, <https://www.fotoartearchitettura.it/si-parla-di-arte/percezione-visiva.html>, (consultato il [28/09/2021])
- *La percezione dei colori in architettura*, TMD Studio LTD, <https://medium.com/studiotmd/the-perception-of-color-in-architecture-cf360676776c>, (consultato il [28/09/2021])
- *Percezione*, State of Mind, <https://www.stateofmind.it/tag/percezione/>, (consultato il [17/10/2021])
- Lamberto Maffei, Adriana Fiorentini, *Percezione visiva e arte*, Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/percezione-visiva-e-arte_%28XXI-Secolo%29/>, (consultato il [17/10/2021])
- *I principi della Gestalt nella Grafica*, Lorenzo Miglietta, <https://www.youtube.com/watch?v=ABPuCGCtSV4&t=1131s>, (consultato il [24/10/2021])
- *Relationship between color and emotion: a study of college students*, Naz Kaya, <http://irtel.uni-mannheim.de/lehre/expra/artikel/Kaya_Epps_2004b.pdf>, (consultato il [7/11/2021])
- *Effects of Color on Emotions*, Patricia Valdez and Albert Mehrabian, <https://www.academia.edu/40623320/Effects_of_Color_on_Emotions>, (consultato il [7/11/2021])

Sezione 02_Il caso studio: l'ex Manicomio di Collegno

Sezione 03_Applicazione delle teorie per ricostruire la memoria dell'ex Manicomio

Libri

- L. Rattero, *Il regio manicomio di Torino nel suo secondo centenario : 22-VI-1728 - 22-VI-1928*, 1928
- Anna Maria De Leonardis, *La Certosa reale di Torino a Collegno e i luoghi di devozione per la città, 1641-1853*, Torino : Celid, 1998
- Laurana Lajolo e Massimo Tornabene (a cura di), *Memorie del manicomio : l'ospedale psichiatrico di Collegno a trent'anni dalla 180*, Boves : Araba Fenice, 2008
- *Oltre i muri : immagini dal manicomio*, Torino : Cooperativa Sociale Marca, 2008
- Pier Maria Furlan, *Sbatti il matto in prima pagina*, Donzelli, 2017

Articoli

- Francesco Biasi, *La Certosa di Collegno: una Storia in continua evoluzione*, in "Il Caffè torinese", 27 marzo 2019 su ilcaffetorinese.it

Tesi di Laurea

- Emanuela Audi, Laura Burbui, Roberta Zuccolini, *Analisi e valutazione del parco della chiesa-certosa reale di Collegno : proposte di riqualificazione*, Politecnico di Torino, 2006
- Manuela Giordano, *Contenzione ieri e oggi*, risorsa online: <https://www.eziocristina.it/psichiatria/Torino%20a%20Collegno/Giordano%20Manuela%20Contenzione.htm>

Siti internet

- Diana Cossa, Rosanna Cosentino (a cura di), *Ospedali Psichiatrici di Torino ARCHIVIO STORICO (1685-1987) INVENTARIO*, Torino : Acta Progetti s.n.c., 2012, pp. V-XIII, risorsa online: <http://www.cartedalegare.san.beniculturali.it/fileadmin/redazione/inventari/Torino_OspedalePsichiatrico.pdf>, (consultato il [14/09/2021])
- Rino Falconio, *Cenni storici sul Regio Manicomio di Torino, Psichiatria e Storia*, <https://www.eziocristina.it/psichiatria/bicentenario/cenni%20storici.htm#casacollegno>, (consultato il [14/09/2021])
- Fabio di Bitonto, *Manicomio di Collegno - La pazzia dell'abbandono, Luoghi fantasma*, <http://www.paesifantasma.it/Luoghi/manicomio-di-collegno.html>, (consultato il [14/09/2021])
- Aspi - Archivio storico della psicologia italiana, *Memoriale dal Brasile: lo "Smemorato di Collegno" scrive a padre Gemelli*, <https://www.aspi.unimib.it/collections/collection/detail/15/>, (consultato il [14/09/2021])
- *Certosa della Santissima Annunziata in Collegno*, Cathopedia l'enciclopedia cattolica, <https://it.cathopedia.org/wiki/Certosa_della_Santissima_Annunziata_in_Collegno>, (consultato il [20/10/2021])
- Accademia delle scienze Torino, sito ufficiale <https://www.accademiadellescienze.it/>, (consultato il [24/10/2021])
- *Legge Basaglia* in Wikipedia, <https://it.wikipedia.org/wiki/Legge_Basaglia>, (consultato il [31/10/2021])

Video

- *Storia del manicomio di Collegno*, SonnoDellaRagioneYT, <https://www.youtube.com/watch?v=FCB4IJrfsM4>, (consultato il [14/09/2021])
- *Trailer Portami su quello che canta*, marinobronzino, <https://www.youtube.com/watch?v=yMAm4NTj8TE>, (consultato il [14/09/2021])
- *#Piemonte : Villa Azzurra - Il manicomio dei Bambini*, RaccontiDalleOmbre, <https://www.youtube.com/watch?v=tZbpr0pKLtI>, (consultato il [14/09/2021])
- *Processo Coda 1974*, Anita Eusebi, <https://www.youtube.com/watch?v=tZbpr0pKLtI>, (consultato il [14/09/2021])
- *L'ex Manicomio di Collegno e la storia di Natale*, Psicotypo, La psicologia oggi, <https://www.youtube.com/watch?v=VqtBGjRBRvA>, (consultato il [28/09/2021])

- *La vita di routine al manicomio di Collegno*, SonnodellaRagioneYT, <https://www.youtube.com/watch?v=3XgOxmxizdg>, (consultato il [29/09/2021])
- *Ergoterapia*, SonnodellaRagioneYT, <https://www.youtube.com/watch?v=0WYim-0gi9oQ>, (consultato il [29/09/2021])
- *Intervista al giornalista Alberto Papuzzi - I ª parte*, Mirko Capozzoli, <https://www.youtube.com/watch?v=qZ52i37ZpIY&t=9s>, (consultato il [9/11/2021])
- *C'era una volta il MANICOMIO DI COLLEGNO*, KOSMOKI, <https://www.youtube.com/watch?v=5kwLn54yGT8>, (consultato il [12/11/2021])
- *La rinascita di Armida: dopo una vita rinchiusa in manicomio trova una famiglia*, Fanpage.it, <https://www.youtube.com/watch?v=vvjzS3sWrdE&t=12s>, (consultato il [15/01/2022])