



POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città

Anno accademico 2024 - 2025

Architettura della mente e visioni dell'arte.

Progettare spazi immersivi per narrare il disagio interiore

Relatori:

Pia Davico
Valeria Minucciani

Candidati:

Alessandra Gambino
Riccardo Zilli

INDICE :

01. I DISAGI ATTUALI NEI GIOVANI ADULTI

1.1 Soffrire di adolescenza.....	9
1.2 La pandemia sociale.....	21
1.3 Il ritiro dalla società.....	25
1.4 Il ruolo dell’architettura.....	31

02. LA CREATIVITA’ DEL MALESSERE

2.1 L’arte che rappresenta il disagio.....	47
2.2 Il disagio negli artisti del passato.....	53
2.3 Arte e sofferenza, un legame complesso.....	59

03. SINTESI DELLE TEORIE DELLA PERCEZIONE

3.1 Percezione.....	95
3.2 La percezione visiva.....	109
3.3 La percezione dei colori.....	153

04. LA STORIA: IL COMPLESSO DELL’EX MANICOMIO DI COLLEGNO

4.1 La fondazione e l’epoca d’oro.....	193
4.2 Il Regio Manicomio.....	217
4.3 Il cambiamento circolare.....	239

05. LUCI E OMBRE IN CONTRASTO: L’ARTE DELLA RINASCITA INTERIORE

5.1 Il rumore del silenzio, tra le mura che hanno ascoltato.....	253
5.2 Luci e ombre in contrasto: l’arte della rinascita interiore.....	261
5.3 Concept progettuale.....	265
5.4 Esperienza immersiva.....	272

06. CONCLUSIONI

6.1 La mente negli spazi: riflessioni finali.....	354
---	-----

Il lavoro propone un'indagine sul rapporto tra arte, malessere interiore e architettura, con l'obiettivo di esplorare come lo spazio espositivo possa farsi dispositivo narrativo e percettivo del disagio psicologico. A partire da un'analisi introduttiva sul malessere interiore nei giovani adulti, che ne evidenzia la crescente incidenza nella contemporaneità, il progetto si sviluppa come risposta architettonica e culturale alla necessità di spazi capaci di accogliere, interpretare e restituire emozioni profonde.

Attraverso lo studio delle vicende biografiche e delle opere di Frida Kahlo e Vincent van Gogh, vengono progettati due ambienti immersivi che traducono, mediante forma, luce, colore e materia, la complessità emotiva e il tormento interiore degli artisti. I due spazi costituiscono narrazioni indipendenti, capaci di generare esperienze multisensoriali e riflessive, in cui il visitatore è coinvolto attraverso un approccio corporeo, empatico e percettivo. La scelta dell'ex manicomio di Collegno come sede del progetto assume un forte valore simbolico e storico: un luogo della cura e dell'esclusione che diventa contenitore attivo di memoria e trasformazione. L'analisi del contesto architettonico e della sua stratificazione culturale ha guidato l'inserimento dei due ambienti immersivi, rafforzando il dialogo tra spazio e contenuto artistico. L'intervento si configura come una riflessione sul potenziale dell'architettura contemporanea di farsi strumento progettuale e percettivo nella traduzione spaziale del disagio emotivo, promuovendo una nuova relazione tra arte, sofferenza e spazio costruito.

01



I disagi attuali
nei giovani adulti

01 Soffrire di adolescenza

Viviamo in una società sempre più complessa e interconnessa, caratterizzata da rapidi cambiamenti e continue sfide. Distinguendo i problemi sistemici della società e quelli che, invece, si manifestano a livello personale si può comprendere meglio le radici del disagio sociale nei giovani adulti.

A livello macroscopico, ci troviamo di fronte a un contesto globale segnato da numerose criticità dove la crescente precarietà lavorativa (si parla sempre più di "precariato cronico") è la maggiore preoccupazione per i giovani. Molti faticano a costruire un futuro solido, rendendo difficile pianificare progetti a lungo termine, come l'acquisto di una casa o la formazione di una famiglia. Inoltre si è riscontrato come molti giovani abbiano più a cuore rispetto agli adulti i problemi legati all'impatto dei cambiamenti climatici, come per le disuguaglianze sociali e le discriminazioni, passando anche per la mancanza di fiducia nelle istituzioni. Questi problemi esterni si intrecciano con difficoltà personali, come i disturbi d'ansia, che crescono vertiginosamente in un contesto così instabile e complesso. Il risultato è un fenomeno diffuso di disagio sociale, che colpisce sempre più giovani adulti, compromettendo il loro benessere e la loro capacità di progettare una vita serena. L'interesse per il disagio sociale giovanile, almeno in Italia, è stato sviluppato durante gli anni Novanta del secolo scorso e poi sembra essere stato ripreso negli ultimi anni, soprattutto dopo l'esperienza della crisi sanitaria da coronavirus o Covid-19, che ha evidenziato alcune ferite sociali.



Oggi, la quotidianità che viviamo nella società occidentale sembra essere attraversata da una "crisi" costante. La crisi economica, la crisi politica, la crisi della democrazia, la crisi pandemica, la crisi del lavoro, la crisi del sistema sanitario, la crisi del sistema scolastico, la crisi delle famiglie, la crisi dei valori.

Una crisi che sembra essere diventata la compagna di vita delle persone, tra cui gli adolescenti, anch'essi definiti a priori "in crisi". Oltre che di crisi adolescenziale, è comune sentir parlare di disagio negli adolescenti. Tuttavia, viste le suddette premesse, oggi, più che di crisi e di disagio adolescenziali, ci sembra più veritiero parlare di una società in crisi, di una società a disagio; dunque, di crisi e di disagio come caratteristiche intrinseche non degli adolescenti, bensì della stessa società contemporanea, in cui anche i giovani hanno dovuto imparare, in un modo o nell'altro, a stare. Il disagio, in questa prospettiva diviene una sorta di condizione appresa e, in quanto tale, oggetto di studio da parte della pedagogia.

È innegabile, ormai, come tutto questo abbia delle importanti ripercussioni sulla salute mentale degli adolescenti, i quali sentono costantemente sulle loro vite il peso di un mondo preordinato dagli adulti; un mondo che, tra le altre cose, ha messo in crisi la loro possibilità di desiderare, e, di conseguenza, il loro futuro. L'impossibilità di proiettarsi in un futuro non è pensabile come un'esperienza che non abbia effetti sul benessere delle persone, ossia sul loro esserci, caratterizzato intrinsecamente da una progettualità che nella società contemporanea è sempre più scoraggiata, se non quasi del tutto negata.

- 01 Soffrire di adolescenza
- 02 La pandemia sociale
- 03 Il ritiro dalla società
- 04 Il ruolo dell'architettura

01 Soffrire di adolescenza

Viviamo in una società sempre più complessa e interconnessa, caratterizzata da rapidi cambiamenti e continue sfide. Distinguendo i problemi sistemici della società e quelli che, invece, si manifestano a livello personale si può comprendere meglio le radici del disagio sociale nei giovani adulti.

A livello macroscopico, ci troviamo di fronte a un contesto globale segnato da numerose criticità dove la crescente precarietà lavorativa (si parla sempre più di "precariato cronico") è la maggiore preoccupazione per i giovani. Molti faticano a costruire un futuro solido, rendendo difficile pianificare progetti a lungo termine, come l'acquisto di una casa o la formazione di una famiglia. Inoltre si è riscontrato come molti giovani abbiano più a cuore rispetto agli adulti i problemi legati all'impatto dei cambiamenti climatici, come per le disuguaglianze sociali e le discriminazioni, passando anche per la mancanza di fiducia nelle istituzioni. Questi problemi esterni si intrecciano con difficoltà personali, come i disturbi d'ansia, che crescono vertiginosamente in un contesto così instabile e complesso. Il risultato è un fenomeno diffuso di disagio sociale, che colpisce sempre più giovani adulti, compromettendo il loro benessere e la loro capacità di progettare una vita serena. L'interesse per il disagio sociale giovanile, almeno in Italia, è stato sviluppato durante gli anni Novanta del secolo scorso e poi sembra essere stato ripreso negli ultimi anni, soprattutto dopo l'esperienza della crisi sanitaria da coronavirus o Covid-19, che ha evidenziato alcune ferite sociali.



Oggi, la quotidianità che viviamo nella società occidentale sembra essere attraversata da una "crisi" costante. La crisi economica, la crisi politica, la crisi della democrazia, la crisi pandemica, la crisi del lavoro, la crisi del sistema sanitario, la crisi del sistema scolastico, la crisi delle famiglie, la crisi dei valori.

Una crisi che sembra essere diventata la compagna di vita delle persone, tra cui gli adolescenti, anch'essi definiti a priori "in crisi". Oltre che di crisi adolescenziale, è comune sentir parlare di disagio negli adolescenti. Tuttavia, viste le suddette premesse, oggi, più che di crisi e di disagio adolescenziali, ci sembra più veritiero parlare di una società in crisi, di una società a disagio; dunque, di crisi e di disagio come caratteristiche intrinseche non degli adolescenti, bensì della stessa società contemporanea, in cui anche i giovani hanno dovuto imparare, in un modo o nell'altro, a stare. Il disagio, in questa prospettiva diviene una sorta di condizione appresa e, in quanto tale, oggetto di studio da parte della pedagogia.

È innegabile, ormai, come tutto questo abbia delle importanti ripercussioni sulla salute mentale degli adolescenti, i quali sentono costantemente sulle loro vite il peso di un mondo preordinato dagli adulti; un mondo che, tra le altre cose, ha messo in crisi la loro possibilità di desiderare, e, di conseguenza, il loro futuro. L'impossibilità di proiettarsi in un futuro non è pensabile come un'esperienza che non abbia effetti sul benessere delle persone, ossia sul loro esserci, caratterizzato intrinsecamente da una progettualità che nella società contemporanea è sempre più scoraggiata, se non quasi del tutto negata.

Oggi la sofferenza degli adolescenti assume forme mai viste prima, caratterizzandosi per una profondità maggiore e per un legame frequente con comportamenti autodistruttivi e violenti. Le aggressioni al sé coinvolgono sia il corpo (come nei tagli o nei disturbi alimentari) sia la psiche (con ansia, depressione e dissociazione).

I nuovi adolescenti sono spesso molto amati e sostenuti perchè allora appaiono così fragili ?

Questi giovani si trovano a vivere sotto il peso di contraddizioni difficili da conciliare: pur essendo più ascoltati rispetto al passato, faticano a esprimere veramente ciò che provano, nonostante le numerose opportunità che hanno, spesso si sentono privi di speranza.

Seppur circondati da parole e attenzioni, rischiano di non riuscire a far sentire la propria voce, soffocando le emozioni più sincere. Questo porta a un vuoto interiore difficile da colmare, che si traduce in ansia sempre più diffusa e invadente.

Gli adolescenti che vivono in questo scenario e lottano contro la sensazione di non riuscire a trovare un senso nella propria vita, hanno una sola possibilità: cercare le verità più profonde che abitano dentro di loro, quelle che reclamano il diritto di esistere, per potersi davvero trasformarsi in adulti.

Lo spunto clinico a cui gli studi fanno riferimento è di una



megapoli come può essere Milano, ma ci siamo oramai omogeneizzati in territorio nazionale. I modelli di identificazione sono oggi universali a causa di internet che spalma le sue proposte in maniera democratica, si può affermare come si sia persa la specificità. I sintomi li troviamo infatti in modo uniforme dal tipo di ambiente ma anche dal genere. Tendiamo a pensare che dipenda dai genitori e dalla famiglia, ma parliamo di un contesto sociale ampio che ha un'origine nel campo sociale di riferimento, viviamo in una società che non permette di esprimere le parti più fragili o malfunzionanti di ognuno di noi, ma ci troviamo in uno Stato che sponsorizza solo il bello. Tutto nasce da una sensazione di ragazzi che si sentono traditi dalla famiglia o dalla società.

La mente adolescente richiede nuovi spazi di autonomia, una possibilità di riflettere appoggiandosi all'adulto, ma fatica a fare questo, spesso i genitori contemporanei depolperano la mente del figlio e si infilano al loro interno ventriloquando la propria esistenza, così in adolescenza non riesci a sentire quale sia la tua verità, cosa provi e cosa senti autenticamente, perché questo è come se ti fosse stato inibito.

Una volta i figli venivano cresciuti da una distanza affettiva, era una norma relazionale, non si dava idea di essere genitori disposti

all'ascolto, oggi però viene smentita nella logica del "dimmi pure tutto a patto che non mi dici che soffri"¹.

Proprio il concetto di sofferenza, come di disagio però, si può sviscerare in varie declinazioni, racchiudibili in due macro gruppi, il gruppo del **disadattamento** e il gruppo della **devianza**, due termini molto più utilizzati dalle scienze sociali. Il disadattamento, a differenza della devianza, non si manifesta attraverso comportamenti visibili e facilmente riconoscibili dalla società, poiché è difficile da esprimere e si radica nelle esperienze quotidiane. Per comprendere il concetto di disagio giovanile, è utile fare riferimento a diverse definizioni, tra cui quella proposta da **Federico Neresini** e **Costanzo Ranci**:

"Il disagio giovanile si può dunque definire, almeno in via preliminare, come la manifestazione presso le nuove generazioni della difficoltà di assolvere ai compiti evolutivi che vengono loro richiesti dal contesto sociale per il conseguimento dell'identità personale e per l'acquisizione delle abilità necessarie alla soddisfacente gestione delle relazioni quotidiane. È il disagio

*Il **disadattamento** è ciò che viene studiato in sociologia e si può pensare ad esso come una situazione relazionale tra il soggetto e un determinato ambiente, caratterizzata dalla passività, in cui viene di fatto impedita la partecipazione attiva e creativa in tutte le sue espressioni di libera adesione o di positivo cambiamento. Se il disagio diventa più forte e diffuso, quindi, può trasformarsi in disadattamento.

*La **devianza**, come anche il crimine, non esistono in natura ma sono il prodotto di una costruzione sociale e normativa. Come afferma Howard Saul Becker, infatti, sono gli stessi attori sociali che costruiscono e creano la devianza tramite delle norme sociali; se queste norme costruite vengono infrante, e per questo si assiste a una reazione sociale da parte di altri individui, viene così creata la devianza. Non esiste, difatti, tanto il soggetto deviante, quanto chi lo definisce tale.



Fig. 1 Federico Neresini, ricercatore presso il Dipartimento di Sociologia dell'Università di Padova.



Fig. 2 Costanzo Ranci, professore ordinario di Sociologia economica al Politecnico di Milano, dove coordina il Laboratorio di Politica Sociale. Ha pubblicato diversi libri e articoli scientifici sui temi del welfare, della vulnerabilità sociale.

di chi si sente coinvolto nella frammentarietà dei processi di socializzazione, di chi subisce le incongruenze del sistema educativo, dove famiglia, scuola, gruppo dei pari e territorio sembrano procedere ognuno per conto proprio."²

Come già detto in precedenza, è evidente che le fasi critiche si manifestano in ogni periodo dello sviluppo umano, alternandosi continuamente a momenti di equilibrio. Per questo motivo, è essenziale saper riconoscere la differenza tra le criticità patologiche e quelle fisiologiche. Queste ultime, infatti sono associabili alla difficoltà del crescere e maturare. Le crisi adolescenziali, dunque, sono del tutto naturali se vengono affrontate attraverso un pensiero astratto e schemi di autoreferenzialità adattabili. Un esempio tipico di questa fase è la depressione del tono dell'umore, un fenomeno comune nell'adolescenza, che può contribuire a sviluppare una visione della realtà più matura e consapevole. Tuttavia, in alcuni casi, questa condizione può evolversi in una problematica patologica che richiede un intervento tempestivo, soprattutto nei soggetti che incontrano difficoltà nella gestione delle emozioni. Un aspetto tipico dell'instabilità adolescenziale è il desiderio di stabilire nuove relazioni significative e trovare figure di

¹ L. CIRILLO, *Soffrire di adolescenza, il dolore muto di una generazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2024

riferimento, con il gruppo dei pari che gioca un ruolo cruciale in questo periodo. Questa instabilità si manifesta nell'opposizione di due bisogni:

- Bisogno di trovare una propria identità, una propria indipendenza.
- Bisogno di essere accettati dalla società, in particolar modo dal gruppo di coetanei.

Per questa ragione, il comportamento degli adolescenti è spesso ambivalente: a volte cercano di provocare per distaccarsi dalle figure adulte, altre volte si adattano ai pensieri degli adulti, appiattendosi la loro personalità e le proprie idee, e altre ancora si isolano, allontanandosi. Tale contrasto tra continuità con il passato e bisogno di cambiamento può sfociare in vari disturbi, soprattutto nella fase adolescenziale. Gli adolescenti che si focalizzano su un'immagine negativa di sé, sono frequenti comportamenti autolesivi, che spesso culminano in disturbi come la bulimia. In questi casi, l'individuo cerca di alleviare il dolore emotivo attraverso il danno fisico, cercando di contrastare la sofferenza esistenziale. Inoltre, è comune l'uso di droghe e alcol, che vengono consumati per cercare una parvenza di sicurezza nell'affrontare la vita. Al contrario, negli adolescenti che si impegnano a mantenere una visione positiva di sé, l'uso di sostanze stupefa-



*I **parametri di adattamento**, sono l'insieme delle reazioni di un individuo tendenti a modificare la sue strutture (psichiche e fisiche).

Tali parametri sono:

- **Flessibilità**: capacità che permette al soggetto di orientare il suo comportamento all'interno di una particolare situazione;
- **Generatività**: capacità che aiuta il soggetto ad attuare nuove strategie di comportamento;
- **Astrazione**: capacità che permette all'individuo di mantenere un distacco dalle situazioni contingenti;
- **Sequenzializzazione**: capacità attraverso la quale il soggetto riordina e monitora le esperienze vissute in maniera coerente;
- **Coordinamento**: capacità che aiuta il soggetto a gestire il suo bisogno di appartenenza e quello di demarcazione;
- **Autointegrazione**: attraverso tale capacità l'individuo pone le esperienze vissute in una concezione di sé e dell'ambiente che risulta coerente, definita ed unitaria.

centi è spesso visto come un tentativo di migliorare le proprie prestazioni in vari ambiti: nelle relazioni sociali, nello studio, nello sport o nelle dinamiche affettive. L'assunzione di droghe viene percepita come un mezzo per gestire l'ansia e aumentare la fiducia nell'affrontare la vita.

I cambiamenti sono intesi come stress, positivi o negativi, che vanno a modificare la coerenza interna e quando questi non vengono gestiti correttamente l'individuo intraprende percorsi disadattivi espressi da sintomi caratteristici dei disturbi mentali.

La patologia si manifesta a partire da una variazione quantitativa dei **parametri di adattamento**. Tanto più tali capacità diminuiscono, tanto più il soggetto sarà predisposto all'esordio di una patologia ma il passaggio tra queste due condizioni può essere reversibile.

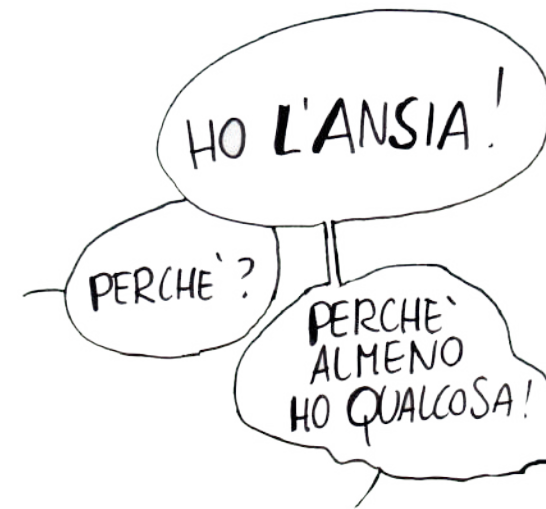
La patologia può esprimersi attraverso due condizioni:

- **Nevrosi**: la visione della realtà non è compromessa, l'individuo riconosce di avere dei sintomi che gli causano sofferenza;
- **Psicosi**: tale condizione risulta invalidante per il soggetto che non riconosce i sintomi che manifesta e non riesce quindi a valutarli e a criticarli; inoltre la percezione della realtà è completamente distorta e incoerente. Uno scompenso psicotico è

causato principalmente da eventi particolarmente intensi che causano l'attivazione di emozioni negative non integrabili nella rappresentazione di sé del soggetto.

- **Il disturbo psicotico** (la psicosi), è un disturbo psichiatrico grave caratterizzato da un'alterazione dell'equilibrio psichico della persona cui consegue una perdita del rapporto con la realtà e disturbi del pensiero. Tra i più comuni e sempre più frequenti troviamo:

1. **Depressione:** caratterizzata dalla presenza costante di un umore depresso per tutta la giornata con una totale assenza di reazione agli stimoli esterni al soggetto. Caratteristiche della depressione sono l'apatia (scarso interesse a qualsiasi cosa) e l'anedonia (diminuzione del piacere) che si notano in tutte le attività che il soggetto compie e in tutte le esperienze che vive.
2. **Disturbo da attacchi di panico:** l'attacco di panico insorge in maniera improvvisa senza un apparente evento scatenante e provoca nel soggetto una forte sensazione di paura e di morte imminente in quanto i sintomi di tale disturbo si possono identificare in un grande senso di soffocamento.
3. **Disturbo d'ansia generalizzata:** caratterizzato da un'ansia persistente per molti mesi; i sintomi di tale disturbo possono essere associati ad una sensazione perenne di nervosismo, tensione muscolare, palpitazioni, irritabilità, scarsa concentrazione, insonnia, attesa continua di eventi.
4. **Disturbo ossessivo-compulsivo:** disturbo composto dalla presenza di pensieri ossessivi (idee persistenti che si ripetono in maniera stereotipata ed intrusiva nella vita



⁶ Il progetto scuole "Mi vedete?", iniziativa, realizzata grazie alla collaborazione tra Lundbeck Italia e Your Business Partner, azienda di consulenza, vuole rappresentare un punto di partenza per disegnare un modello di ascolto e di lettura dei disagi adolescenziali al fine di dare risposte appropriate e tempestive, con il supporto di figure professionali. Dall'analisi risulta come il 49,4% dei giovani italiani tra i 18 e i 25 anni ha affermato di avere sofferto di ansia e depressione a causa dell'emergenza sanitaria. Per la stessa ragione, il 62,1% ha cambiato la propria visione del futuro.

ripetono in maniera stereotipata ed intrusiva nella vita del soggetto; tali idee possono essere di contaminazione, di aggressività, di pericolo, di colpa o di indegnità morale e il soggetto li percepisce come prodotti della propria mente) e da comportamenti compulsivi (comportamenti stereotipati che l'individuo attua in seguito ad un pensiero ossessivo per poter diminuire l'ansia e il disagio).

Questi ultimi tre sono sottogruppi derivano dal macrogruppo del **disturbo d'ansia**⁶, il cui termine proviene dal latino "soffocare", può essere descritto infatti, come un insieme di sensazioni caratterizzate da tensione e inquietudine, che emergono quando ci si trova in situazioni temute. A differenza della paura, però, l'ansia è più difficile da identificare in modo preciso, poiché non è legata a una minaccia concreta e definita.

La situazione, possiamo affermare, è andata ad aggravarsi con il susseguirsi di eventi catastrofici come l'avvento incalzante di guerre e il divenire della crisi pandemica da Covid-19. L'adolescenza si sa, è un periodo caratterizzato da numerosi cambiamenti e da momenti di difficoltà, esperienze che, tuttavia, fanno parte di ogni fase della vita di una persona. Questo periodo, tuttavia, è spesso considerato il più critico, poiché la crescita psicologica e fisica è molto irregolare, alternando periodi di stabilità

a momenti di disorientamento.

Sebbene i cambiamenti siano principalmente di natura fisiologica, spesso provocano disagio nel giovane e nelle persone a lui vicine, spingendolo così a sviluppare nuove abilità per adattarsi e a scoprire risorse interiori che gli permettono di affrontare le sfide.

Anche se c'è un limite entro il quale l'individuo ha un certo margine di manovra nella costruzione della propria reputazione e identità, gli attori sociali intorno a noi influenzano chi siamo, soprattutto gli agenti di socializzazione. Essi, infatti, socializzano l'attore sociale fin dalla nascita in modo tale da renderlo un effettivo membro della società, finché non interiorizza le norme sociali. Per interiorizzare le norme sociali si ricorre a dei veicoli di socializzazione come le istituzioni, per esempio la famiglia o la scuola. Le istituzioni, infatti, sono consolidate socialmente e, da un punto di vista sociologico, il ruolo delle istituzioni è essere "vincoli sociali e veicoli di socializzazione".

L'interesse per questa tematica, è nato anche dalle riflessioni emerse durante il periodo di lockdown causato dalla pandemia e dalle conseguenti modifiche nel funzionamento della società e delle dinamiche sociali. Per comprendere meglio il fenomeno nel contesto analizzato, risulta fondamentale per cercare se ci sia una correlazione con il periodo particolare che abbiamo vissuto e che, in parte, stiamo ancora vivendo. La risposta della psichiatra alla domanda relativa a questo tema evidenzia come tale situazione possa rappresentare un ulteriore fattore scatenante riguardo al fenomeno del ritiro sociale.

Quali sono i soggetti che hanno **subito** maggiormente le conseguenze ?

In merito al periodo di Lockdown, si osserva che: chi ne ha risentito di più sono state quelle persone con disturbi emotivi comuni o poco gravi piuttosto di chi, proprio a causa di disturbi più gravi, aveva già compromesso la socialità, mostrando una sofferenza minore alle limitazioni imposte dal Lockdown.



02 La pandemia sociale

La pandemia, come è noto, ha stravolto in modo improvviso ogni aspetto della nostra vita, modificandone l'organizzazione quotidiana, le modalità di interazione e comunicazione, le pratiche educative e persino i rituali di ogni giorno. La frattura della routine quotidiana, che in qualche misura dava ordine al caos della vita, ha provocato uno smarrimento comprensibile anche tra gli studenti. Un disorientamento che sembra essere stato portato anche nel periodo "post pandemia" e che ha fatto emergere difficoltà nell'organizzare nuovamente la propria esistenza. L'esperienza di un tempo/spazio meno strutturato durante i lockdown, ha probabilmente intensificato la sensazione di una vita "in emergenza", una condizione che esisteva già prima, ma che è divenuta più evidente con la pandemia. Questo potrebbe aver avuto un impatto significativo sul benessere mentale dei giovani, che, se non riescono a far fronte alle richieste sempre più complesse della vita, rischiano di rimanerne esclusi.

Il numero di giovani che si allontanano da questa "corsa", caratterizzata da standard specifici e prestazioni sempre più elevate, è in continuo aumento. Questi giovani hanno ormai interiorizzato l'indifferenza che la società riserva loro, vivendo ai margini, privi delle



opportunità per farne davvero parte.

In generale, si osserva una crescente consapevolezza dell'impatto che il Covid-19 ha avuto sul benessere mentale individuale e, più in generale, su quello dei giovani, con dati allarmanti che evidenziano l'aumento dei disturbi d'ansia e depressione.

Il ripensamento degli **spazi**⁷ e dei tempi, anche in ambito scolastico, causato dalla pandemia, sembra aver provocato un "debordamento" della scuola nella vita quotidiana, oltre l'orario scolastico.

Questo fenomeno continua anche dopo l'emergenza, generando ulteriore disagio tra gli studenti. Infatti, anche nel periodo successivo alla pandemia, la priorità scolastica sembra essere incentrata su una costante e alta performance.

Questo riflette una crescente pressione sociale verso il raggiungimento di elevati standard di perfezione ed efficienza, che investe in particolare i giovani, i quali si trovano a dover competere per dimostrare di "meritare" uno spazio in una società sempre più marginalizzante.

⁷ Il concetto di **spazio** durante il periodo della pandemia ha creato spesso crepe. All'interno in una famiglia su quattro, il lockdown ha comportato una nuova esperienza di vita con la presenza costante dei due membri della coppia e dei figli. Sono emersi molti conflitti perché ci si disturbava a vicenda, ed un aumento dell'89% delle chiamate ricevute dal 119, il servizio nazionale di accoglienza telefonica per l'emergenza infantile.

In questo contesto, emerge il ruolo fondamentale dell'educatore, ovvero dell'insegnante, che dovrebbe supportare gli studenti sul piano affettivo ed emotivo, creando una comunicazione aperta e un ascolto attivo, mettendo in discussione anche se stesso.

Dalle varie discussioni statistiche, infatti, sembra che venga riconosciuta l'importanza del ruolo educativo del docente nel promuovere la salute mentale e prevenire il disagio degli studenti; un ruolo che, secondo alcuni partecipanti, non viene sempre svolto adeguatamente dai docenti.

Questi ultimi vengono visti, da alcuni, come figure che dovrebbero anche "insegnare a vivere" ai ragazzi in questa società moderna, sostenendoli a sviluppare la loro autonomia. Sembrerebbe che, quindi, anche gli adolescenti intervistati stiano cercando "adulti competenti", ma non qualsiasi adulto: un adulto che li supporta nel loro percorso di crescita.

Tuttavia, questo desiderio sembra ostacolato dalla mancanza di fiducia nei confronti dei più grandi, percepiti come incapaci di affrontare la vita in questo mondo.

Inoltre, tale percezione di "incompetenza" si estende alla capacità del docente di confrontarsi all'interno di relazioni asimmetriche ma caratterizzate dal rispetto reciproco. Per alcuni studenti, questo rappresenta la causa di una scarsa partecipazione e di un disinteresse verso la materia e, più in generale, verso la scuola, come già sottolineato in precedenza. Così, emerge nuovamente il disagio legato al contesto scolastico. La scuola sembra essere percepita da alcuni partecipanti come separata dalla vita quotidiana, come un luogo di stress e malessere; un ambiente in cui non

si desidera stare, e dal quale si cerca di fuggire verso una vita che, fortunatamente esiste al di fuori della scuola.

In questo momento storico traspare un forte senso di "disappartenenza" alla scuola, che gli studenti vivono come uno spazio transitorio, ma che non sembra diventare un luogo significativo di identificazione. In questo senso, la scuola sembra trasformarsi per alcuni di loro in uno dei tanti **non-luoghi**⁸.

Nel contesto scolastico, quando si parla di scuola come un non-luogo, intendiamo che per alcuni studenti la scuola non rappresenta un luogo di crescita, identità o relazione, ma piuttosto uno spazio attraversato senza un legame emotivo o un senso di appartenenza, dove prevale l'idea di un semplice e superficiale "passaggio".

⁸ Il concetto di **non-luoghi** è stato introdotto dal sociologo francese Marc Augé nel suo libro *Non-lieux*. Introduzione a un'antropologia della surmodernità. Vengono considerati non luoghi tutti quegli spazi, come Aria, Stazione, Supermercati, Centri commerciali, Autostade, in cui le persone sono spesso estranee tra loro, non si fermano a creare legami duraturi o significativi e non vivono un'esperienza che li leghi emotivamente a quel contesto. Il "non-luogo" è un ambiente in cui prevale la funzionalità e la transitorietà, senza che il luogo stesso acquisisca una dimensione di significato profondo.

03 Il ritiro dalla società

Il concetto di ritiro sociale è strettamente legato ai disturbi d'ansia, infatti gli adolescenti che soffrono di ansia sociale tendono a temere il giudizio degli altri e ad avere difficoltà nell'interazione con i coetanei. Questo li porta a evitare situazioni che richiedono un'interazione sociale, come parlare in pubblico, partecipare a eventi di gruppo o fare nuove conoscenze.

Il ritiro dalla società può avere un impatto significativo sul benessere psicologico e sociale dell'adolescente, influenzando la sua capacità di sviluppare relazioni sane, di apprendere e di affrontare le sfide della vita.

I temi principali che sviluppano nel giovane la possibilità di ritirarsi dal mondo concreto, al di fuori del circoscritto perimetro della propria camera sono :

- La competizione con gli esponenti del proprio genere, l'incontro con il sesso opposto, l'aumento delle richieste sulla prestazione scolastica determinano un forte stato d'ansia e insicurezza legato al timore di essere giudicati e rifiutati.
- La bellezza, la popolarità e il successo personale diventano fondamentali
- La percezione di inadeguatezza e la vergogna per il non essere all'altezza portano il ragazzo a pensare che l'unica via d'uscita sia il ritiro.



Fig. 3 Tamaki Saitō, scrittore e psichiatra giapponese e coniatore del termine "Hikikomori".

Tale fenomeno però ha radici ben più lontane da noi, di fatti attualmente si osserva un interessante parallelo tra Occidente e Oriente riguardo alla percezione dell'adolescenza, che si traduce in una forma di disagio, nuova in Europa ma da tempo presente in Giappone: l'Hikikomori. Questo termine, che significa appunto "isolarsi, chiudersi, ritirarsi", fu coniato negli anni '80 dalla psichiatra giapponese **Saito Tamaki**, per descrivere un gruppo di adolescenti che, a seguito di difficoltà scolastiche, si allontanavano progressivamente da ogni contesto sociale, arrivando a un isolamento totale all'interno delle proprie abitazioni. Anche in Europa si sta verificando una crescente diffusione di questa fenomenologia, con un numero sempre maggiore di ragazzi che, senza una motivazione apparente, abbandonano la scuola e si ritirano da ogni forma di interazione sociale, chiudendosi nelle loro stanze e limitando i contatti con il mondo esterno ai soli ambienti virtuali. Le motivazioni emotive dietro questa scelta sono difficili da comprendere, poiché questi adolescenti, per lo più maschi con buone capacità scolastiche e cognitive, non manifestano segni evidenti di disagio psicologico riconducibili a disturbi psichiatrici, e spesso, durante colloqui psicologici, si mostrano simpatici e persino ironici in merito a questa scelta.

In un' intervista rilasciata all'Associazione Nazionale Ritiro Sociale Volontario, il dottor Tamaki Saitō ha affermato:

“Io simpatizzo per i ragazzi che intraprendono uno stile di vita Hikikomori, in quanto c'è stato un momento nel quale anche io sarei potuto diventare un hikikomori, anche se non so dire di preciso quando. Per esempio, se avessi fallito il passaggio all'anno successivo quando ero al college, oppure se avessi fallito l'esame nazionale, sarei potuto tornare a casa nella mia città natale e diventare un hikikomori [...] Sicuramente, persino ora lo farei se solo ci fosse un'uscita di emergenza. Se ci fosse un bottone che mi facesse smettere di essere un hikikomori dall'oggi al domani. Il pericolo è che se la condizione di isolamento comincia, non ci sarà un'interruzione. Se ne diventi dipendente, poi diventa difficile uscirne, non importa quanto lo desideri. Questo è il meccanismo dell'hikikomori. Questo è il motivo per cui io non voglio provare a vivere in una situazione del genere.”³

Questi "eremiti metropolitani" rappresentano una sfida educativa significativa, sia per la novità assoluta del fenomeno (poche sono le ricerche in letteratura al riguardo), sia per l'ampiezza del problema, che si manifesta sempre più frequentemente con l'ingresso alle scuole superiori. La scuola appare infatti come il principale contesto in cui si manifesta il disagio e viene spesso indicata dai giovani ritirati come il luogo fobico per eccellenza, da cui fuggire.



Il fenomeno del ritiro risulta particolarmente preoccupante, soprattutto per la rinuncia quasi ascetica a quella naturale spinta verso la scoperta e la sperimentazione che caratterizza l'adolescenza. Questa fase della vita, infatti, è solitamente segnata dal desiderio di uscire dalle mura domestiche per cercare il proprio posto nel mondo sociale, un processo di esplorazione che viene compromesso dal ritiro.

L'adolescenza rappresenta il momento in cui i giovani mettono alla prova le proprie capacità, che vengono valutate dal mondo esterno.

I ragazzi che in particolare scelgono di ritirarsi sembrano intimiditi dal confronto con i loro coetanei, al punto da rifiutare la competizione per paura di fallire. Il trauma che alimenta questa fobia non risiede nel loro passato infantile, ma si proietta nel futuro. Le loro narrazioni raccontano infatti un'infanzia serena, durante la quale si sono sentiti amati e sostenuti. La promessa di un futuro brillante li ha accompagnati con fiducia nei primi anni di vita, ma l'ingresso nell'adolescenza viene percepito come un momento in cui ci si deve confrontare con il mondo esterno, lontano dalla protezione familiare. Così, emerge il timore di non riuscire a soddisfare le alte aspettative che avevano costruito con l'aiuto degli adulti, e la paura di scoprire che non sono così speciali come immaginavano, ma piuttosto mediocri e ordinari.



Inoltre, la trasformazione del corpo, che avviene in modo imprevedibile e spesso poco armonioso, provoca confusione e un senso di estraneità, portando un disagio e imbarazzo. I

Il giovane sente di essere goffo e ridicolo, e teme che, uscito dall'occhio idealizzante della madre e sotto lo sguardo critico dei coetanei, la sua vera natura di ragazzo fragile.

La disponibilità di internet e delle tecnologie digitali però, ha permesso agli adolescenti di accedere facilmente ai mondi virtuali, dove possono interagire con gli altri senza la necessità di affrontare il contatto diretto o il confronto fisico. Piattaforme come i social media, i giochi online e le chat offrono un'alternativa sicura e protetta per chi ha paura del giudizio sociale o del fallimento nelle interazioni reali. In questo modo, gli adolescenti che iniziano a sentirsi sopraffatti dalla pressione sociale o dalla competizione si rifugiano nel mondo digitale, che li conforta e li isola dalle difficoltà della vita quotidiana.

Non è infine da sottovalutare tuttavia, come questi ragazzi che vivono quasi esclusivamente attraverso il filtro della rete siano però compromessi emotivamente dalla crescita del cyberbullismo e da dinamiche socio-tecnologiche sempre più incalzanti, ma sempre meno controllate e legiferate.

04 Il ruolo dell'architettura

Nel ampio spettro di approcci che è alla base dell'aiuto e della cura dei disagi psicologici, l'ambito architettonico entra in scena nel 1958, nel momento in cui negli Stati Uniti, ha inizio un'interessante collaborazione tra l'architetto Ewing Miller e lo psicologo Lawrence Wheeler. Da questo sodalizio, l'anno seguente, nasce la prima conferenza dedicata alla psicologia dell'architettura. Questa disciplina si sviluppa come parte della psicologia ambientale e, con il tempo, si diffonde anche in Europa. I primi studi si concentrano sull'impatto della ristrutturazione degli ambienti sul comportamento dei pazienti in ospedali psichiatrici, per poi estendere l'attenzione anche agli spazi lavorativi e residenziali.

La psicologia dell'architettura si fonda su principi scientifici che analizzano la relazione tra le caratteristiche degli ambienti e le risposte emotive delle persone, ponendosi l'obiettivo di progettare spazi che soddisfino sia le esigenze materiali che quelle cerebrali. La progettazione e la realizzazione di uno spazio fisico sono intrinsecamente legati agli aspetti psicologici ed emozionali delle persone. Ne deriva quindi, una collaborazione complementare tra lo psicologo, studioso del comportamento umano e il progettista. Questo rapporto si concretizza nel tradurre il pensiero razionale dell'architetto in



***L' Accademia delle Neuroscienze per l'Architettura di San Diego** raccoglie e promuove la ricerca multidisciplinare in cui neuroscienziati, architetti, psicologi e altri esperti esplorano i legami tra il design degli spazi e la risposta fisiologica e psicologica degli individui. I membri dell'accademia studiano come fattori come l'illuminazione, l'acustica, la disposizione degli spazi e altre caratteristiche architettoniche. Un aspetto importante della loro attività è la promozione di una progettazione basata sulla scienza, che tiene conto delle evidenze neuroscientifiche per creare ambienti che possano migliorare la salute, ridurre lo stress.

scelte progettuali e nell'individuare, da parte dello psicologo, gli elementi che rispondono alle esigenze mentali del fruitore. Nel processo di trasformazione dello spazio, l'opera architettonica evidenzia la necessità di esplorare come l'essere umano vive le proprie esperienze e soddisfa i propri desideri all'interno dell'ambiente costruito. Per questo, nella progettazione architettonica è fondamentale integrare diverse teorie psicologiche, come la prossemica e la teoria dei colori per citarne alcune. Il ruolo dello psicologo dell'architettura deve essere definito chiaramente, considerando che ogni elemento, dalle forme alle proporzioni, fino alla configurazione degli spazi, influisce in modo specifico sugli stati mentali. Pertanto, tutte le discipline legate alla progettazione dello spazio devono necessariamente studiare gli effetti emotivi che esso genera. Gli studi neuroscientifici più recenti hanno evidenziato che un uso appropriato dello spazio può arricchire la ricerca architettonica e valorizzare l'unicità delle realizzazioni.

Gli Stati Uniti sono all'avanguardia nella ricerca di tale tematiche: presso l'**Accademia delle Neuroscienze per l'Architettura di San Diego**, ad esempio, si analizzano le reazioni del sistema nervoso umano in relazione agli ambienti costruiti. Queste ricerche offrono una comprensione approfondita di come gli spazi influenzano la salute, il benessere e la capacità

delle persone di svolgere le proprie attività vitali e professionali, oltre a determinare gli stati d'animo che si sviluppano in tali contesti.

In passato, l'approccio teorico e progettuale portava spesso alla creazione di spazi che, a causa del ridotto coinvolgimento delle persone nelle attività svolte, generavano disagio ambientale. Si è quindi riconosciuto che il rapporto tra spazi, persone e attività, concepito come un sistema complesso di interazioni, è un elemento centrale per determinare la qualità delle esperienze.

Progettare uno spazio, secondo questa corrente di pensiero significa intrecciare la dimensione personale con quella collettiva, creando ambienti capaci di favorire connessioni, senso di appartenenza e la costruzione di un immaginario comune.

Questo richiede la sensibilità di progettare spazi, grandi o piccoli, che possano trasformarsi in luoghi carichi di significato. Il compito dell'architetto è quindi quello di dare forma a questi luoghi, rendendoli catalizzatori di relazioni autentiche e durature.

È indispensabile riscoprire il valore della curiosità e dell'osservazione, strumenti essenziali per approfondire la conoscenza e sviluppare una consapevolezza critica sui temi contemporanei. Questo richiede un approccio trasversale e multidisciplinare, capace di offrire prospettive diverse per osservare, ascoltare,

sintetizzare e raccontare. Sebbene impegnativo, è un processo intellettualmente stimolante che valorizza l'importanza dell'ascolto e del tempo, invitandoci a riflettere e a mettere in discussione le nostre convinzioni per costruire una visione più completa.

La neuroarchitettura può rappresentare una soluzione per ripensare al design degli spazi e migliorare il benessere psicologico e fisico delle persone ?

In realtà al giorno d'oggi tendiamo a usare le parole in modo eccessivo, spesso privandole del loro significato autentico. Creiamo termini come "neuroarchitettura" nella speranza di proporre idee innovative, dimenticando che esistono già spazi in cui ci sentiamo "naturalmente" a nostro agio grazie a una progettazione ben pensata. Non sempre serve inventare nuovi concetti, ma piuttosto riscoprire e valorizzare ciò che funziona e risponde ai bisogni fondamentali dell'essere umano. Dovremmo osservare attentamente gli esempi di luoghi in cui ci sentiamo bene e comprendere le ragioni di quel benessere, anziché ricorrere a nuove etichette per mascherare una mancanza di autenticità.

È necessario abbandonare un'architettura che non genera relazioni, che manca di generosità e che nasce da logiche puramente commerciali o esclusivamente funzionali.

Proprio quando ci interfacciamo con spazi progettati pensando al solo approccio funzionale, che cadiamo nell'errore di sottovalutare l'entità dell'individuo considerato come essere umano in primis. Questo ragionamento dev'essere, se vogliamo, rafforzato quando si progettano luoghi di cura, architetture che dovrebbero salvaguardare l'individuo, umanizzandolo.

Per afferrare al meglio il concetto, ci è stato utile questo passo del romanzo, *L'ultima estate* di **Cesarina Vighy**:

“ L'ospedale di Venezia è bellissimo per gli amanti delle cose d'arte, per i malati indigenti un po' meno. I saloni oscuri dalle volte altissime, così suggestivi, non sono l'ideale per chi è costretto a giacervi, in un'affollata e sgradevole promiscuità. Il paravento intorno a un letto non basta ad arginare la paura che da quel poco misterioso segnale si propaga nelle corsie. Addirittura è molto meglio l'indomani vedere il materasso arrotolato dove si era consumata una



Fig. 4 Cesarina Vighy è stata una bibliotecaria, scrittrice e attrice teatrale italiana.

vita, pronto, dopo la sprimacciatura, ad accoglierne un'altra, diversa ma molto simile. A mio padre, almeno, erano risparmiate queste umiliazioni, ma forse nemmeno le avrebbe colte. Stava in un reparto nuovo, sul retro, dove poteva permettersi una stanza solo per noi due. Le finestre affacciavano sulla laguna, proprio dirimpetto al cimitero. A qualche superstizioso quella vista non piaceva: aveva torto, perché quell'isola esclusivamente dei morti, dedicata a San Michele, unica in tutto il mondo, prometteva una pace elitaria.”⁴

La citazione sottolinea l'importanza delle caratteristiche degli spazi in termini di comfort fisico e mettono in evidenza la necessità di un approccio olistico alla cura. Questo approccio, oltre a concentrarsi sugli aspetti strettamente medici, considera anche i numerosi fattori che influenzano la vita quotidiana del paziente, sia nella struttura fisica dell'ospedale.

Diverse organizzazioni internazionali, che si occupano di sviluppare e diffondere la ricerca applicata connessa con l'approccio patient-centered, hanno concentrato il loro interesse anche sull'ambiente fisico dell'ospedale, ponendo come perno principale di tale corrente di pensiero, l'architettura.

Per citarne una, l'**Institute for Family-Centered care**, di Philadelphia (USA), ad esempio, ha promosso l'inclusione attiva di pazienti e familiari come consulenti durante le fasi di progettazione, sia per nuove costruzioni che per ristrutturazioni, adottando un approccio collaborativo.

Il loro coinvolgimento all'interno del team multidisciplinare di progettazione, che comprende progettisti, membri del personale, amministratori e consulenti specialisti, garantisce che i bisogni, gli interessi e le preoccupazioni del paziente, legate allo spazio che lo circonda siano sempre affrontate con estrema cura.

Per supportare questo processo, l'Istituto ha addirittura sviluppato una guida specifica per la conduzione della progettazione collaborativa, fornendo strumenti e indicazioni per favorire un dialogo efficace tra tutti i partecipanti.

La visione teorica e pratica secondo cui l'ambiente fisico dell'ospedale può incidere sul benessere e sulla salute dei pazienti, insieme alla crescente accettazione di questo approccio sia nel campo della progettazione che in quello medico, ha alimentato un interesse sempre maggiore verso i fattori che ne influenzano la progettazione.

Il **St. Alphonsus Regional Medical Center**, in Idaho (USA), è un esempio avanguardistico di

*Il modello di Assistenza incentrata sulle famiglie (**Family Centered Care**) pone al centro il valore di un sistema sanitario che tiene conto delle esigenze non solo dei pazienti, ma anche delle loro famiglie e della comunità di appartenenza. In questo approccio, i familiari del paziente lavorano attivamente, insieme agli operatori sanitari, al processo decisionale e alle pratiche di cura. L'obiettivo principale è creare un contesto assistenziale che supporti e coinvolga la famiglia, migliorando così la qualità dell'assistenza, il benessere psicologico, gli esiti clinici e l'esperienza complessiva.

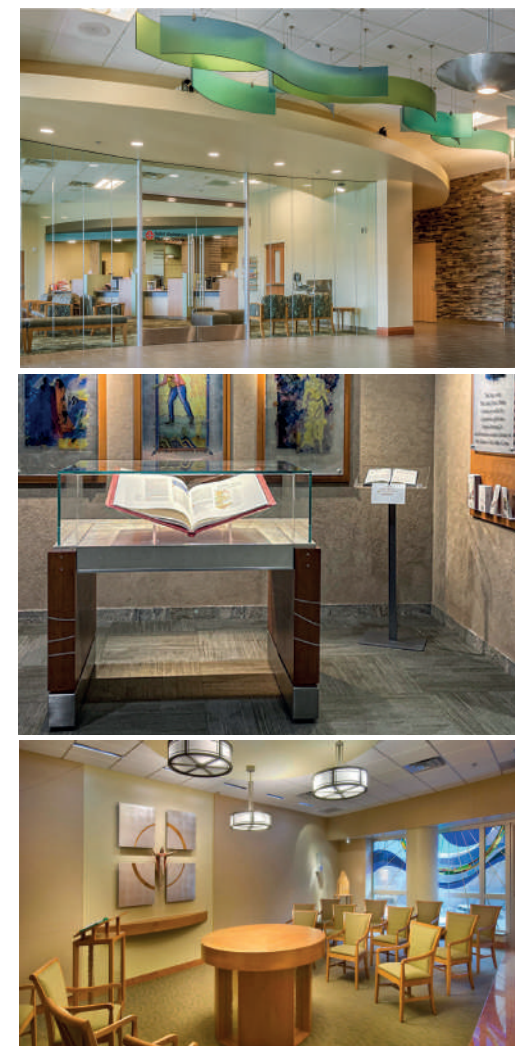


Fig. 5-6-7 Viste interne dei principali ambienti ristrutturati del St. Alphonsus Regional Medical Center, Idaho, 2014.

tutto ciò. Prima della costruzione del nuovo ampliamento, nel 2003 l'ospedale decise di rinnovare un reparto per testare una serie di soluzioni da adottare poi nel nuovo progetto.

I livelli di rumore furono ridotti grazie a stanze di degenza più ampie, all'uso di moquette agli ingressi, all'inserimento di nuovi materiali fonoassorbenti a parete e a soffitto, allo spostamento dei macchinari rumorosi in stanze lontane da quelle di degenza.

La riduzione della rumorosità (sotto i 51.7 dB) consentì il miglioramento della qualità del sonno dei pazienti (da 4.9 a 7.3 in una scala da 0 a 10) e il livello di soddisfazione degli stessi. Inoltre si fanno spazio tre ambienti con una concezione di base, decisamente nuova :

1 L'atrio, che è dotato di grandi finestre da pavimento a soffitto che consentono l'ingresso della luce naturale e il contatto visivo con il parco esterno.

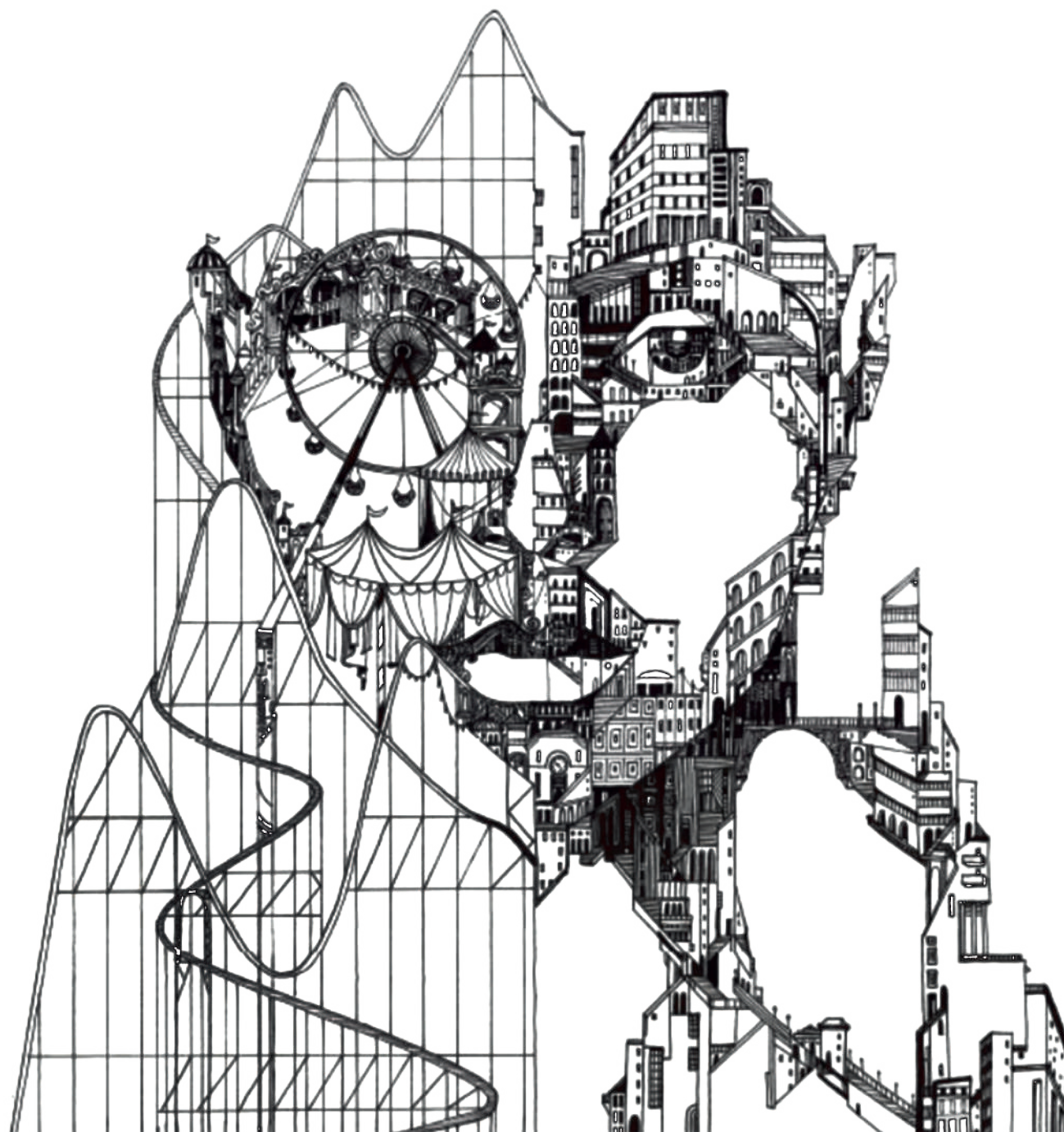
2 Nella zona davanti agli ascensori, pavimentata in granito e controsoffittata con doghe in legno, sono collocate opere d'arte, diverse ad ogni piano, che costituiscono un riferimento visivo per pazienti e visitatori.

3 La biblioteca dell'area chirurgica è attrezzata per la consultazione on line delle più avanzate ricerche mediche. E' un luogo tranquillo, dove poter navigare su internet, leggere e lavorare.

Come si evince da quanto abbiamo analizzato, la progettazione degli spazi destinati alla cura supera i confini di una visione puramente funzionale, tecnica ed economica, abbracciando un'idea di architettura che considera l'uomo, l'abitante, nella sua totalità fisica e psicologica. Si osserva, infatti, una crescente attenzione verso la qualità degli ambienti e il loro impatto sulla salute in senso lato: dalle forme architettoniche all'uso di colori e luce naturale, fino all'integrazione di elementi come il verde, l'arte e la qualità delle viste verso l'esterno.

In questa prospettiva, diventa particolarmente stimolante affrontare la transizione da un'architettura concepita per "prendersi cura" a un'architettura che, invece, "cura" attivamente, con particolare attenzione alla salute mentale.

Anche Giancarlo De Carlo, celebre per la sua concezione dell'Architettura della partecipazione, sosteneva che il rapporto tra lo spazio fisico ed i suoi abitanti fosse estremamente intenso, al punto che senza l'interesse verso questa relazione non avrebbe potuto esercitare la professione di architetto. Questa connessione profonda tra l'uomo e l'ambiente costruito definisce un vasto campo di studio, il cui perimetro, pur non nettamente delineato, è tracciato da disciplina come l'architettura, la medicina, le neuroscienze, le scienze cognitive, la filosofia, la psichiatria.



Oggi, il progetto architettonico è chiamato a considerare l'uomo in relazione a un "nuovo" punto focale, rappresentato dalla parola chiave salute.

La progettazione degli spazi abitativi dell'uomo va quindi oltre le tradizionali considerazioni funzionali, tecniche ed economiche, abbracciando una visione dell'architettura che pone l'essere umano al centro, integrando le sue dimensioni fisiche e

NOTE:

1 Loredana Cirillo, *Soffrire di adolescenza. Il dolore muto di una generazione*, Raffaello Cortina Editore, 2024.
2 Federico Neresini/Costanzo Ranci, *Disagio Giovanile e Politiche Sociali*, Carocci Editore, 1992.
3 Saitō Tamaki, "L'hikikomori? Una reazione difensiva dell'ego", Associazione Nazionale Ritiro Sociale Volontario, 2019.
4 Cesarina Vighy, *L'ultima estate*, Fazi Editore, 2009.

BIBLIOGRAFIA:

- P. Dimaggio, E. Hargittai, C. Celeste, S. Shafer, *Digital inequality: From unequal access to differentiated use*, Fondazione Russell Sage, 2004.
- C. Ricci, *Hikikomori: adolescenti in volontaria reclusione*, Franco Angeli, 2008.
- L. Cirillo M. Lancini, *Il trattamento delle dipendenze da internet in adolescenza*, Giovanni Fioriti Editore, 2013.
- R. Spiniello, A. Piotti, *Il corpo in una stanza*, Franco Angeli, 2015.
- R. Del Nord, G. Peretti, *L'umanizzazione degli spazi di cura*, Ministero della Salute, 2015.
- T. Gerosa, & M. Gui, *Dall'esclusione digitale al sovrautilizzo: Origini sociali, pervasività dello smartphone e rendimenti scolastici*, Polis, 2018.
- D. Poggioli, L. Gamberini, A. Casseti, A. Mancaruso, I. Apicella, L. Giamboni, E. Infante. Chiodo S., *Il quadro clinico del ritiro sociale (Hikikomori): elementi psicopatologici, diagnostici e di trattamento*. Giornale di neuropsichiatria dell'età evolutiva, 2019.
- I. Vrioni, *Adolescenza virtuale - L'impatto delle nuove tecnologie sullo sviluppo cognitivo e sociale*, 2019.

- R. Campo, *Il corpo celato. Riflessioni cliniche sui ragazzi ritirati*, Centro Clinico Koinè, 2022.
- M. Lancini, L. Cirillo, *Figli di internet. Come aiutarli a crescere tra narcisismo, sexting, cyberbullismo e ritiro sociale*, Erickson, 2022.
- R. De Stefani, *La psichiatria del fareassieme. Valori e pratiche orientate alla recovery*, Erickson, 2023.
- L. Cirillo, *Soffrire di adolescenza*, Raffaello Cortina Editore, 2024.

SITOGRAFIA:

- <https://www.agendadigitale.eu/scuola-digitale/intelligenza-artificiale-nellapprendimento-le-sfide-per-docenti-e-ragazzi/>
- <https://www.internetmatters.org/it/hub/research/what-is-generative-ai-gen-ai-and-how-can-it-impact-childrens-wellbeing/>
- <https://www.ebookecm.it/news/94/lincidenza-degli-schermi-digitali-negli-sviluppi-neurologici-dei-giovani.html>
- https://www.corriere.it/tecnologia/19_maggio_28/gaming-disorder-i-oms-dipendenzavideogiochi-ufficialmente-malattia-94e89774-808d-11e9-b3e5-8dab4c79b116.shtml
- <https://www.salvatoreiaconopsichiatra.it/il-disagio-giovanile-le-patologie-mentali-delladolescenza-e-dei-giovani-adulti-parte-1/>
- <https://www.adeo.com/it/news/in-che-modo-la-pandemia-e-il-lock-down-hanno-modificato-la-nostra-visione-sulla-casa/>
- <https://www.hikikomoriitalia.it/p/gli-hikikomori-possono-ribaltare-la.html>
- <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/hikikomori-il-fenomeno-cresce-anche-in-italia-come-affrontarlo-e-prevenirlo/#:~:text=Originario%20del%20Giappone%2C%20ma%20con,attraverso%20il%20filtro%20della%20rete.>
- <https://www.adeo.com/it/news/in-che-modo-la-pandemia-e-il-lock-down-hanno-modificato-la-nostra-visione-sulla-casa/>
- https://www.sanita24.ilsole24ore.com/art/medicina-e-ricerca/2024-05-29/disagio-giovanile-494percento-adolescenti-soffre-ansia-o-depressione-risultati-progetto-mi-vedete-094216.php?uuid=AFcRr3hB&refresh_ce=1

02



La creatività
del malessere

- 01 L'arte che
rappresenta il disagio
- 02 Il disagio negli
artisti del passato
- 03 Arte e sofferenza:
un legame complesso

01 L'arte che rappresenta il disagio

Una questione intricata come la creatività ci spinge a riflettere a fondo sulla vita degli artisti e sulla natura stessa del processo creativo.

Si è riscontrato che sin dai tempi antichi filosofi, scrittori, pittori e scultori hanno intrecciato un rapporto complesso con i disturbi dell'umore, in particolare con la depressione.

L'archetipo della creatività trova espressione in emozioni profonde, come quelle scaturite dall'elaborazione di un trauma, un lutto o una separazione. Nell'antica Grecia, ad esempio, la creatività degli artisti era caratterizzata da un intenso coinvolgimento emotivo, che si manifestava mediante il dolore. La scrittura, come la pittura e la musica, offre al malessere un atto liberatorio, reale o talvolta immaginario; questa esperienza assume un valore catartico, consentendo di liberarsi dall'ansia e dall'angoscia.

Grandi artisti spesso conducevano una vita solitaria, una scelta in gran parte volontaria.

La creatività, infatti, è strettamente legata alla solitudine, i cui aspetti positivi risiedono nell'ascolto profondo del flusso di idee ed emozioni che alimentano la creazione di un'opera d'arte.

Silenzio e isolamento diventano così terreno fertile per l'intuizione creativa. Al contrario, i contesti sociali troppo invadenti possono

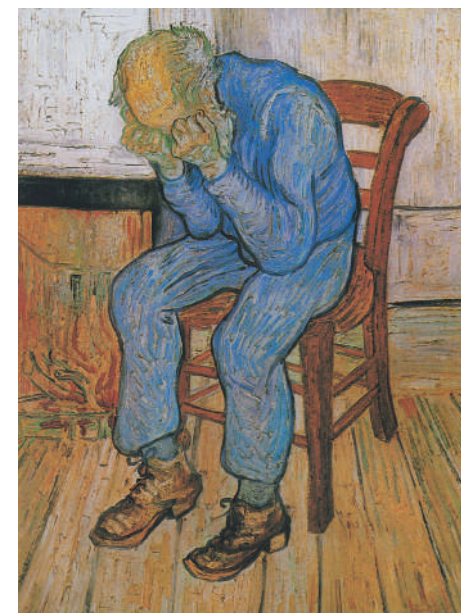


Fig. 1 Sulla soglia dell'eternità, Vincent Van Gogh, 1890.

generare confusione, ostacolando il processo creativo.

Un ruolo fondamentale nella creatività è giocato dalla dimensione negativa del trauma che, viene trasformata in una risorsa emotiva e canalizzata nella realizzazione artistica. Questa trasformazione spesso si nutre di un'emozione intensa, come una particolare sfumatura della tristezza esistenziale.

Molti artisti, inoltre, affrontavano condizioni di povertà che si riflettevano nelle loro opere. Tra gli strumenti chiave che impiegavano spicca il pensiero divergente, capace di rompere gli schemi convenzionali e di alimentare la forza creativa.

La creatività di molti artisti si manifestava durante periodi prolungati segnati da una profonda tristezza esistenziale o dalla depressione. Vincent Van Gogh ne è un esempio emblematico, come lui stesso affermava:

« Più sono spento, malato, una brocca rotta,
più sono un artista, un artista **creativo** ! »

Goethe (1749-1832) ha dimostrato come l'estro creativo possa trovare impulso in stati d'animo depressivi, tratti ansiosi, disturbi di personalità o difficoltà di adattamento.

Il legame tra creatività e malattia mentale è un argomento ricco e sfaccettato che ha affascinato e affascina tutt'oggi gli studiosi.

La creatività implica la capacità di produrre idee o opere nuove e originali che hanno valore. Non si limita all'arte, ma si estende a ogni campo come la scienza, la tecnologia e la letteratura.

La creatività spesso richiede di abbracciare l'incertezza, esplorare emozioni complesse e pensare fuori dagli schemi, tutti elementi che possono coincidere con tratti comuni nei disturbi mentali, come il pensiero non convenzionale o la vulnerabilità emotiva.

Vi sono poi studi psichiatrici, che alimentano tale teoria, trovando una diretta correlazione tra i principali tratti patologici e le varie sfaccettature artistiche.

- **Disturbo bipolare** : caratterizzato principalmente da episodi maniacali o ipomaniacali, sono associati a maggiore energia, produttività e pensiero divergente, tutti utili per il processo creativo.

- **Depressione** : gli stati d'animo depressivi possono spingere gli artisti ad esplorare temi esistenziali o emotivi più profondi, arricchendo le loro opere. Il loro disagio può favorire una riflessione profonda, anche se spesso rallenta la produzione.

- **Schizofrenia e schizotipia** : sebbene la schizofrenia grave possa essere debilitante,

alcuni tratti schizotipici (come pensiero magico, immaginazione vivida) possono giocare un ruolo fondamentale per innescare la creatività.

- **Ansia** : questo disturbo può alimentare una ricerca incessante di perfezione e innovazione, spingendo l'artista che si espone tramite quella opera, a dare il meglio di sé.

Inoltre, appare opportuno sottolineare come l'**iperconnettività cerebrale**¹ non è necessariamente positiva o negativa: il suo impatto dipende da diversi fattori.

In alcuni casi, può essere responsabile di funzioni cognitive superiori mentre in altri può essere associata a disfunzioni di vario genere; nelle personalità creative si riscontra con più frequenza, essendo predisposti ad una maggiore connettività tra le aree del cervello associate al pensiero divergente, al controllo cognitivo e all'immaginazione.

Una simile iperconnettività è stata osservata anche in persone con disturbi mentali, come il disturbo bipolare e autistico.

Vi sono però miti dannosi attorno agli artisti e il loro dolore. La società odierna infatti ha romanticizzato eccessivamente la sofferenza, esaltando l'immagine dell'artista tormentato, perpetuando l'idea che la sofferenza sia essenziale per la creatività. Questo può spingere le persone a non cercare aiuto per paura di

¹L' **iperconnettività cerebrale** si riferisce a una condizione in cui diverse aree del cervello presentano una comunicazione o una connessione funzionale eccessiva rispetto alla norma. Questo fenomeno può verificarsi sia a livello strutturale (connessioni fisiche tra le aree del cervello) sia a livello funzionale (sincronizzazione delle attività cerebrali tra le diverse regioni).

perdere la loro "ispirazione".

Così, collegando automaticamente la creatività alla malattia mentale si rischia di stigmatizzare sia i creativi, sia le persone che soffrono di disturbi psicologici.

Filosofi, psichiatri e artisti hanno riflettuto a lungo sulla relazione tra genio, creatività e pazzia e ci sono voluti diversi studi di svariati ambiti prima di riuscire ad avere un quadro un po' più chiaro, di arrivare alla moderna neuroscienza e alle moderne conoscenze sul cervello e sulla mente umana; nonostante questo, nessuno ha ancora compreso la relazione tra genio e follia.

Il legame tra creatività e malattia mentale non è né semplice né universale.

La creatività può essere alimentata da emozioni intense e da un pensiero divergente, caratteristiche comuni a molti artisti e, talvolta, a persone con disturbi mentali.

Tuttavia, non tutti i creativi soffrono di malattie psicologiche, e non tutti coloro che soffrono di malattie psicologiche sono creativi.

La vera sfida sociale è comprendere come sostenere il benessere mentale degli esseri umani, valorizzando la creatività che può generare arte e che quindi può essere favorevole nella comprensione di se stessi e nel controllo delle proprie emozioni, ma senza romanticizzare la sofferenza.



Fig. 4 Giuditta e Oloferne, olio su tela, Caravaggio, 1597.

02 Il disagio negli artisti del passato

La relazione tra arte e sofferenza psicologica è un tema che affascina da secoli. La storia è costellata di artisti straordinari — da Michelangelo Buonarroti a Van Gogh, da Edvard Munch a Kusama e Marina Abramović — che, pur confrontandosi con complesse esperienze interiori, hanno dato vita a opere di straordinaria intensità.

Gli artisti sono spesso individui straordinariamente sensibili, capaci di percepire il mondo in maniera più intensa e profonda. Questa sensibilità, se da un lato è il motore della loro creatività, dall'altro può esporli a emozioni più estreme, rendendoli più vulnerabili all'ansia, alla depressione o ad altri disturbi psichici. L'arte diventa sia un rifugio sia un amplificatore del loro stato interiore.

**L'artista si fa carico del dolore dell'umanità,
vivendo una vita segnata
dal conflitto interiore
e trovando **sollievo** nell'arte !**

L'arte è, per sua natura, un atto di esposizione di sé. Creare qualcosa di autentico significa scavare nelle proprie emozioni e nel proprio vissuto, spesso affrontando traumi, paure o insicurezze

Questo processo di introspezione può diventare estenuante e portare l'artista a confrontarsi con lati oscuri della propria psiche. L'incertezza del successo, la pressione sociale e la paura del fallimento possono contribuire ad aumentare lo stress e il disagio psicologico. Inoltre, il giudizio del pubblico e della critica può influenzare fortemente l'autostima dell'artista, alimentando insicurezze e frustrazioni.

Alcuni studi neuroscientifici suggeriscono che esiste una correlazione tra creatività e disturbi psichici come il bipolarismo o la depressione. Il pensiero divergente, tipico degli artisti, è spesso associato a una maggiore attività cerebrale nelle aree legate alle emozioni e alla percezione, il che potrebbe spiegare una maggiore predisposizione a stati alterati dell'umore. Paradossalmente, se da un lato la creatività può essere fonte di tormento, dall'altro rappresenta anche una via di guarigione. Molti creativi trovano nella loro opera un modo per esorcizzare il dolore, trasformandolo in bellezza e significato. L'arte diventa così non solo un riflesso della sofferenza dell'anima, ma anche un potente strumento di resilienza. La relazione tra arte e salute psichica è complessa e sfaccettata. Non è l'arte a causare il disagio, né il disagio a generare necessariamente il talento, ma esiste un intreccio profondo tra sensibilità, espressione e vulnerabilità. Riconoscere la dimensione emotiva degli artisti — e, più in generale, dell'essere umano — significa anche comprendere quanto sia fondamentale promuovere ambienti che sappiano valorizzare la creatività, senza però alimentare condizioni di disagio o sofferenza.

Nel passato, molti artisti trovavano nell'arte un mezzo di espressione e di sollievo, una forma di catarsi capace di aiutarli a elaborare stati d'animo complessi come dolore, ansia, solitudine o gioia. Creare diventava così un processo liberatorio, una via per affrontare le difficoltà della vita.

Michelangelo Buonarroti, noto per il suo genio artistico, fu anche una figura tormentata, incline alla malinconia e all'isolamento: la sua ossessione per il lavoro e il perfezionismo lo portarono a vivere una vita di solitudine e conflitto interiore.

Goethe, grande poeta e pensatore tedesco, visse diverse sofferenze emotive e interiori tra cui gravi crisi esistenziali legati al pensiero della morte e al senso della vita, conflitti interiori e il peso del successo; egli tramutò queste sofferenze in linfa per la sua produzione letteraria e filosofica, generando opere di grande profondità e universalità.

Anche la vita di Goya fu segnata da profonde sofferenze: a circa 30 anni venne colpito da una malattia devastante che lo rese sordo e profondamente instabile, "recluso nel silenzio". Dopo la malattia disse di servirsi dell'arte "per occupare la mia immaginazione, tormentata dal pensiero delle mie sofferenze". Tuttavia, trasformò questi tormenti in un'arte visionaria, cupa e penetrante, capace di sondare le profondità oscure dell'umanità e di segnare indelebilmente la storia dell'arte europea.

Artisti come Vincent van Gogh ed Edvard Munch vedevano nella loro arte un rifugio per elaborare emozioni e tormenti interiori, raccontando con i loro colori la disperazione esistenziale che li perseguitò per tutta la vita.

La vita di Frida Kahlo, segnata da gravi problemi di salute e da eventi dolorosi, fu trasformata in una straordinaria forza creativa, dove la sofferenza si tramutava in rinascita.

Allo stesso modo, Alda Merini, una delle poetesse italiane più significative del Novecento, visse un'esistenza travagliata, tra sofferenze psicologiche ed emarginazione, a cui si sommavano gli abusi subiti del sistema psichiatrico dell'epoca. Anche figure contemporanee come Kurt Cobain e Robin Williams hanno lottato con una combinazione di problemi fisici, mentali ed emotivi, amplificati dalla fama e dall'isolamento. Dietro il loro straordinario talento si celavano battaglie personali difficili, che non impedirono loro di continuare a creare.

L'artista giapponese Kusama Yayoi, affetta da disturbi psichici, ha trovato nella ripetizione ossessiva di motivi visivi un modo per affrontare le proprie allucinazioni e ansie, dovute alla diagnosticata schizofrenia.

Marina Abramović, invece, ha trasformato il dolore e la resistenza fisica in performance estreme, esplorando i limiti della mente e del corpo in relazione all'identità e alla sofferenza umana.

In tutte queste storie, l'arte non è solo il risultato di un talento eccezionale, ma il tentativo ostinato di dare forma al caos interiore, di trovare un senso nel dolore e una via di comunicazione laddove le parole mancano.

Se questi artisti hanno trasformato la loro vulnerabilità in opere che parlano ancora oggi alla nostra condizione umana, allora vale la pena domandarsi cosa accade quando questa tensione interiore incontra lo spazio fisico.

L'ambiente in cui viviamo può accogliere, sostenere e amplificare questa trasformazione?

Se la vera sfida è trovare un equilibrio tra il bisogno di esprimere il proprio mondo interiore e la tutela della salute mentale, allora diventa imprescindibile chiedersi quale ruolo possano avere gli spazi che abitiamo in questo processo. L'esperienza artistica ci insegna che la sofferenza, quando accolta e trasformata, può generare consapevolezza, connessione e persino bellezza. Ma questa trasformazione richiede contesti favorevoli, ambienti che non alimentino il disagio,

**bensì lo contengano, lo rispecchino
e lo traducano in esperienze significative.**

In una società sempre più accelerata e performativa, in cui il disagio emotivo è spesso invisibile o stigmatizzato, emerge con urgenza il bisogno di luoghi che offrano un'esperienza di riflessione, di comprensione, ascolto e rielaborazione. L'architettura, se guidata da una sensibilità neurologica ed empatica, può diventare strumento di cura non invasiva: un veicolo per facilitare la riconnessione con sé stessi e con gli altri, attraverso un'esperienza spaziale mirata. Non si tratta di creare edifici "terapeutici" in senso medico, ma ambienti capaci di stimolare il sentire, la presenza e la trasformazione.

A partire da questa consapevolezza, abbiamo analizzato diverse figure artistiche la cui biografia incarna in modo emblematico il legame tra genio creativo e vulnerabilità emotiva. Non si tratta solo di nomi noti, ma di voci che

hanno attraversato e restituito, ciascuna a modo proprio, il dolore, l'alienazione, la lotta per l'identità, il desiderio di essere compresi.

Edvard Munch, Alda Merini, Kurt Cobain, Robin Williams, Frida Kahlo e Vincent Van Gogh non sono stati scelti solo per il valore delle loro opere, ma per la forza espressiva con cui hanno dato corpo e voce al proprio malessere, trasformandolo in dono collettivo.

Ognuni loro tratto ci ha aiutati ad individuare diverse forme di malessere in quanto ognuno di loro rappresenta un'emozione prevalente, un'urgenza interiore che ha trovato sbocco in una forma artistica specifica.

Da qui ci siamo poi concentrati sui profili di soli due artisti, ovvero Frida Kahlo e Vincent Van Gogh, e di voler ricostruire le loro storie per enfatizzare il loro vissuto, il loro dolore e le loro difficoltà fisiche e psichiche. Dall'arte e dal vissuto degli artisti nasce l'idea di progetto che vuole dare voce alla loro creatività che è proprio lì che si insedia: nel gioco di contrasti che segna le loro vite fatte di continui periodi di buio a cui si contrappongono brevi spiragli di luce che loro, grazie alla loro percezione della realtà, hanno saputo trasformare in arte emblematica.

L'idea si tramuta, come vedremo nel capitolo 5, in un progetto espositivo dove il visitatore entra nella mente, nelle emozioni e nel vissuto dell'artista e, insieme all'artista, trova se stesso e la sua liberazione.

03 Arte e sofferenza: un legame complesso

Edvard Munch (1863-1944), celebre pittore norvegese noto per opere come "Il grido", ha vissuto una vita profondamente influenzata dalle sue patologie psicologiche. La sua arte e le sue esperienze personali sono intrinsecamente intrecciate, poiché il suo stato mentale ha avuto un ruolo cruciale nel plasmare il suo stile espressivo e il contenuto emotivo delle sue opere.

Munch soffriva di episodi ricorrenti di ansia e depressione. Questi stati d'animo profondi e debilitanti erano spesso accompagnati da un senso di isolamento e disperazione.

La sua opera più famosa, "Il grido", è considerata un'espressione visiva della sua esperienza con l'ansia esistenziale, in cui descrive "un urlo infinito che attraversa la natura".

Munch, di indole sensibile e fragile, incline, si è detto, alla depressione, vive le critiche con particolare pathos e amarezza, tutto è molto doloroso, ma, fortunatamente, funge anche da stimolo e da impulso creativo.

Edvard Munch è uno degli artisti più emblematici per comprendere il legame tra arte e psiche, e la sua vita e le sue opere offrono spunti straordinari per approfondire il tema.

Munch credeva che le emozioni umane, per quanto dolorose, fossero universali e necessarie.

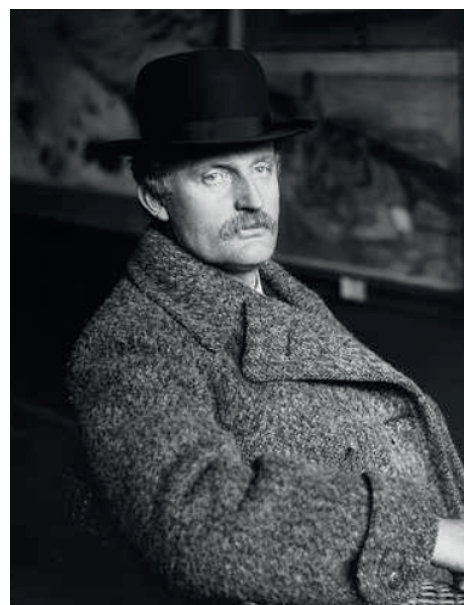


Fig. 7 Fotografia raffigurante Edvard Munch in età adulta, 1912.



« Senza paura o malattia, la mia vita
sarebbe stata come
una nave senza timone. »

Attraverso la pittura, poteva esprimere le sue sofferenze interiori senza bisogno di parole. Questo processo gli consente di esternare il dolore.

L'arte di Munch era spesso accompagnata da scritti autobiografici, dove rifletteva sul significato delle sue opere. Questo doppio processo creativo (scrittura e pittura) gli offriva uno spazio per esplorare il suo inconscio affrontando i traumi legati alla perdita in tenera età della madre e negli anni successivi della sorella.

Negli anni più floridi della sua carriera, attraverso le mostre delle sue opere e il riconoscimento da parte di altri artisti (come gli Espressionisti tedeschi) gli fornirono un contesto sociale in cui sentirsi valorizzato.

Munch trasformò le sue sofferenze in opere che non solo erano esteticamente potenti, ma che comunicavano una verità emotiva profonda. Questo processo lo aiutò a vedere il suo dolore non solo come una maledizione, ma anche come una fonte di ispirazione creativa.

Nel 1908, dopo un grave esaurimento nervoso e un periodo in clinica, Munch cambiò il suo approccio alla vita e all'arte:

Inizia a dipingere scene più luminose, come paesaggi e ritratti, riflettendo un miglioramento della sua salute mentale.

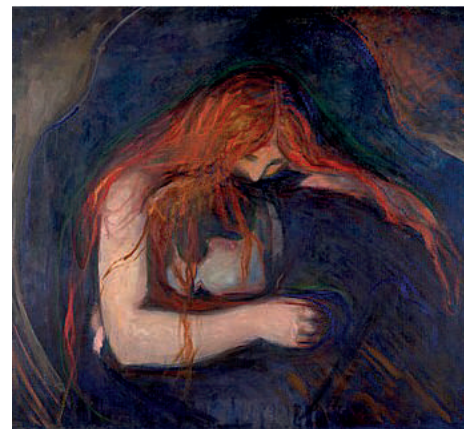


Fig. 8 Amore e dolore, Edvard Munch, 1895.

La storia di Mathilde Larsen, affettuosamente chiamata Tulla, e la sua relazione con l'artista Edvard Munch, che iniziò nel 1898, è una parte interessante della vita personale di Munch. La loro relazione tormentata e l'impossibilità di trovare un equilibrio.

Il quadro, che rappresenta una donna con capelli rossi avvolgere un uomo, è una delle sue opere più enigmatiche e cariche di simbolismo. In questa tela, la donna, con i suoi capelli rosso sangue, abbraccia l'uomo in un gesto che sembra essere al contemporaneo di consolazione e di morte. L'immagine evoca una dualità tra vita e morte, un tema ricorrente nell'opera di Munch. La donna sembra "succhiare" la linfa vitale dell'uomo, un'interpretazione che simboleggia la distruzione emotiva.

Il "Vampiro" riflette le angosce e le tensioni della vita sentimentale dell'artista, che Munch esplorò in vari dipinti e nella sua arte, trattando spesso temi di passione, gelosia, amore e morte. La figura di Tulla, nella sua relazione con Munch, è vista come una musica complessa, che ha profondamente influenzato le sue opere, creando una rappresentazione intensa e drammatica del mondo.

Pur non abbandonando mai del tutto i temi della sofferenza, trova un maggiore equilibrio tra luce e oscurità.

Con la scomparsa del tormento legato alla malattia, l'animo ritrova serenità e ciò si riflette nella sua arte. Questa diventa più aperta e luminosa, pur mantenendo la sua forza espressiva, e si arricchisce di un senso inedito di pace e armonia. Lasciando alle spalle le angosce familiari, trasfigurate in chiave universale nelle sue opere precedenti, il carattere dei soggetti cambia: si allontana dal pessimismo per abbracciare tonalità più vivaci e positive.

Sebbene si attenui la tensione drammatica tipica della sua fase più matura, rimane intatta la capacità di introspezione. In sintesi, per Edvard Munch, l'arte fu una terapia informale, un mezzo per affrontare la sua depressione e le sue ansie, dandogli un senso di scopo e una connessione con il mondo. Le sue opere non solo lo aiutarono a sopravvivere, ma gli permisero di trasformare il suo dolore in contributi immortali all'arte e alla comprensione della condizione umana.

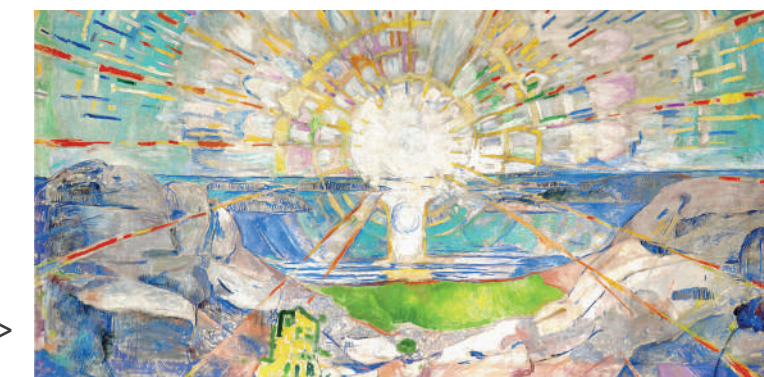


Fig. 9 Il Sole, Edvard Munch, 1911.

La tela è stata creata ai fini di un concorso per la decorazione dell'auditorium dell'Università di Kristiania, l'odierna Oslo.

Alda Merini (1931-2009) è una delle figure più rilevanti e complesse della letteratura italiana del Novecento, una poetessa che ha saputo trasmettere attraverso la sua scrittura la forza di un'esistenza segnata da luci e ombre, da momenti di straordinaria creatività e da periodi di profonda sofferenza. La sua opera è indissolubilmente legata alla sua biografia, e il suo percorso creativo non si può separare dalla sua lotta con il disturbo bipolare, una condizione che ha modellato la sua vita e la sua scrittura, donandole una potenza espressiva unica e un'intensità rara.

Il disturbo bipolare di Alda Merini si manifestava in alternanza tra episodi maniacali e depressivi, e se nei periodi di mania la sua mente diventava un flusso ininterrotto di creatività, nei momenti di depressione la sua vita precipitava in un abisso di solitudine e dolore, con un senso di vuoto che sembrava impossibile da colmare. Ma ciò che distingue la Merini è la sua capacità di trasformare questa sofferenza in arte, in un atto creativo che non solo le permetteva di sfuggire alla disperazione, ma che allo stesso tempo si rendeva universale, raggiungendo chiunque avesse conosciuto il dolore o l'isolamento. La scrittura, per Alda Merini, non è mai stata solo un atto terapeutico, ma un processo di purificazione, un modo per mettere ordine in un caos emotivo e mentale che la travolgeva.



« La depressione è un discorso
puro sulla creatività. »

Alda Merini

La sua poesia non è soltanto un'espressione di sofferenza, ma anche una via di salvezza, un rifugio in cui la disperazione diventava bellezza. Ogni verso, ogni parola, era il frutto di un lavoro di trasformazione del dolore in un linguaggio simbolico e potente. La poetessa parlava della sua malattia non come di un tabù, ma come di una realtà che andava affrontata, compresa e comunicata. Il suo stile, che mescolava realtà e fantasia, concretezza e astrazione, rifletteva questa fusione di opposti, come se la scrittura le permettesse di dar vita a un mondo parallelo in cui il dolore potesse essere raccontato.

La malattia mentale e il ricovero psichiatrico sono stati momenti cruciali della sua vita e della sua poesia. Alda Merini fu ricoverata in ospedale psichiatrico per più di dieci anni, un'esperienza che ha segnato profondamente la sua vita e la sua visione del mondo. Il suo soggiorno in ospedale non fu solo una parentesi di sofferenza, ma anche un periodo in cui la poetessa trovò, paradossalmente, una rinnovata forza creativa. Nonostante le restrizioni e le difficoltà della vita in un istituto psichiatrico, Alda Merini riuscì a continuare a scrivere, riuscendo a trovare in quel contesto un luogo dove la sua arte potesse emergere. La solitudine, l'isolamento e la durezza del trattamento non impedirono a Merini di scrivere, ma anzi, sembrarono intensificare la sua ricerca di una

verità più profonda, di un senso in un mondo che le sembrava alieno e ostile. La sua esperienza psichiatrica divenne così non solo un episodio di dolore, ma anche una catalisi poetica: i temi dell'alienazione, della morte e della rinascita si intrecciano nelle sue poesie, che diventano il frutto di una riflessione sull'esistenza, sulla solitudine umana e sulla condizione di chi vive ai margini della società.

La poetessa non si è mai sottratta a un confronto diretto con la propria sofferenza. Anzi, la sua capacità di affrontare il dolore in modo aperto e senza paura, senza nascondere dietro maschere o convenzioni sociali, ha fatto sì che la sua scrittura diventasse un atto di denuncia e un strumento di empatia per chi, come lei, si trovava a vivere in un mondo che spesso non comprendeva le difficoltà legate alla malattia mentale. Alda Merini non ha mai visto la malattia come un limite definitivo, ma come una condizione con cui convivere, una condizione che andava esplorata e raccontata. La sua arte, il suo linguaggio poetico, diventavano il ponte che la collegava al mondo e agli altri, trasformando la sua sofferenza personale in esperienza collettiva, in un messaggio che poteva arrivare a chiunque fosse disposto ad ascoltare.

Alda Merini ha reso il suo dolore comprensibile e gestibile, e la sua poesia, con la sua potenza simbolica, continua ad essere un faro di speranza per chi lotta contro le stesse ombre.

« La follia è una via per
scoprire la libertà ! »

Alda Merini

Scrivere, per lei, non era solo una necessità, ma una forma di liberazione: dissolvere la disperazione attraverso le parole, trasformando il buio in luce, il silenzio in voce. La scrittura le ha permesso di gestire la propria malattia e di condividere la sua esperienza con gli altri, non come una vittima, ma come una donna che, pur nella sua fragilità, ha scelto di resistere, di vivere e di comunicare.

In un contesto come quello dell'ospedale psichiatrico, dove la sofferenza mentale era spesso ridotta a una condizione di invisibilità e marginalizzazione, Alda Merini ha creato un linguaggio capace di dare voce a chi era invisibile, un linguaggio che, ancora oggi, resta un riferimento fondamentale per comprendere le complesse dinamiche della sofferenza mentale e del processo creativo che nasce dal dolore.

La sua poesia non è solo il risultato di una condizione psicologica estrema, ma un testamento di resilienza e di empatia, che ci invita a non dimenticare mai che la sofferenza, se affrontata con coraggio e consapevolezza, può trasformarsi in arte, in bellezza e in una comunicazione universale. Alda Merini ci insegna che, attraverso il dolore, è possibile trovare una via per connettersi con gli altri, per crescere e per superare le barriere imposte dalla nostra stessa sofferenza.

« Sono caduta, mi sono rialzata, fatta male e guarita. Sempre sola. Non cerco qualcuno che mi curi. Voglio qualcuno che non mi ferisca più. »

« Si va in manicomio per imparare a morire. »

« A pelle si sentono cose a cui le persone non sanno dare un nome. »

« La superficialità mi inquieta ma il profondo mi uccide. »

« E se diventi farfalla nessuno pensa più a ciò che è stato quando strisciavi per terra e non volevi le ali. »

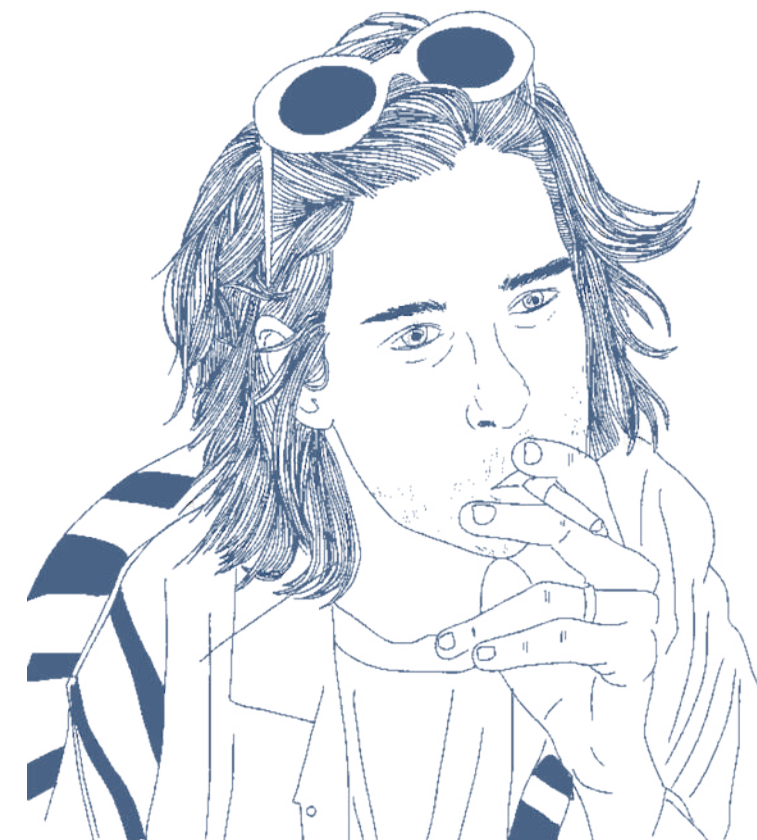
« Ognuno di noi ha vissuto qualcosa che l'ha cambiato per sempre. »

Alda Merini

Kurt Cobain (1967-1994), il leader dei Nirvana, è una delle figure più iconiche della musica rock degli anni '90 e una delle voci più rappresentative del movimento grunge. La sua musica, i testi e la sua vita hanno riflesso la sua sofferenza interiore, alimentata da diverse patologie psicologiche che lo hanno perseguitato per tutta la sua vita.

Cobain è spesso visto come una figura che ha lottato contro le proprie difficoltà mentali e fisiche, e il dolore si riflette nelle sue canzoni più famose. Egli ha spesso parlato della sua lotta con la depressione. Fin dall'adolescenza, si sentiva profondamente alienato e incapace di adattarsi alle aspettative sociali e familiari. La sua depressione si manifestava in una visione cupa del mondo e in sentimenti di inutilità, che trasparivano nei suoi testi. Il suo isolamento è evidente in molte delle canzoni, che trattano di temi come la solitudine, il disincanto e l'incomprensione. Cobain non vedeva la fama come una via di fuga, ma come una prigione che lo costringeva a essere qualcosa che non voleva essere.

Non era in grado di gestire la pressione derivante dalla suo essere celebre, e spesso si sentiva come se dovesse recitare un ruolo.



« Non sono stato mai molto felice in tutta la mia vita, e credo che la mia musica lo rifletta. »

Kurt Cobain

Kurt Cobain, come molti artisti, utilizzò la musica come una forma di espressione terapeutica per affrontare la depressione, il dolore e le altre difficoltà psicologiche.

Sebbene la sua lotta con la malattia mentale fosse complessa e spesso insormontabile, l'arte gli ha offerto un canale per gestire, seppur in modo doloroso e irrisolto, le sue emozioni. Cobain riuscì a "controllare" la depressione, non nel senso di eliminarla, ma nel senso di darle un'espressione e una struttura, rendendo visibile il suo tormento.

Cobain credeva che la musica fosse una forma di autoterapia. La sua musica, in particolare quella dei Nirvana, fu una manifestazione diretta delle proprie emozioni e dei suoi pensieri più oscuri. Piuttosto che tenere tutto dentro, lui canalizzava il dolore in canzoni che esprimevano il senso di alienazione, frustrazione e confusione che provava. Una canzone come "Something in the Way" ne è dunque un chiaro riferimento.

La sua scrittura non era solo un atto creativo, ma un modo per esternare ciò che sentiva senza bisogno di ulteriori parole, un mezzo per articolare l'angoscia.

Kurt Cobain usò l'arte per "controllare" la depressione nel senso che la trasformò in una forma di espressione.

La musica gli permetteva di esternare il suo



Fig. 10 Something In The Way - Unplugged, Nirvana, 1993.

Nel testo, Cobain canta di sentirsi intrappolato e di non riuscire a superare un ostacolo o una difficoltà che sembra "essere sulla strada", ovvero qualcosa che impedisce di andare avanti. La frase "Something in the way" può essere interpretata come una metafora per i vari problemi che Cobain stava affrontando nella sua vita, tra cui la depressione, le relazioni difficili, il senso di inadeguatezza e l'isolamento.

Nonostante ciò, durante l'esibizione l'artista pare trovare un senso di tranquillità ed accenna spesso a dei sorrisi genuini, segno che la musica e l'arte attraverso le quali si esprimeva, non sono altro che uno mezzo liberatorio.

dolore, di rendere visibile il tormento che lo consumava, di trovare un certo sollievo nel processo creativo. Sebbene la musica non lo guarisse, fu l'unico strumento che riuscì a conciliarne l'esistenza.

La storia di Kurt Cobain evidenzia una tragica mancanza di ascolto e risposta adeguata alle sue richieste di aiuto. Non c'è alcun riferimento a un sostegno psicologico, come se il dolore possa essere affrontato solo con soluzioni chimiche, siano esse droghe o farmaci. Questo approccio ignora il trauma sottostante, che invece traspare chiaramente nei suoi disegni, come sottolinea con sgomento il suo amico Krist Novoselic: "Era tutto scritto lì, bastava guardare!"

Ma perché è così difficile riconoscere e affrontare il trauma? Spesso, comportamenti che riflettono sofferenza profonda vengono etichettati come irrecuperabili o ridotti a semplice eccentricità. Questo miscuglio nega l'opportunità di un intervento significativo. Non possiamo sapere come sarebbe cambiata la vita di Cobain con un adeguato supporto psicoterapeutico o se la sua infanzia fosse stata gestita con più attenzione alle dinamiche familiari conflittuali.

Le richieste di aiuto meritano sempre di essere accolte, anche da chi, come gli artisti, riesce a incanalare il proprio disagio nell'arte. Sebbene l'arte offra un sollievo e sia un mezzo straordinario per esprimere emozioni, non può da sola curare il dolore profondo.

La figura di Robin Williams è, senza dubbio, una delle più iconiche nel panorama del cinema e della televisione, ma è anche emblematica della contraddizione tra l'immagine pubblica di un uomo sempre sorridente e la sofferenza privata che ha vissuto per gran parte della sua vita. La sua arte ha portato luce a milioni di persone, ma la sua esistenza era permeata da una sofferenza invisibile, che pochi sapevano cogliere al di là della risata. Questo dualismo — tra la sua abilità di far ridere il mondo e la lotta quotidiana con depressione, ansia e il peso delle malattie mentali — ha creato una figura tragica, tanto affascinante quanto dolorosa, che ci insegna l'importanza di guardare oltre le apparenze e di ascoltare i segnali del dolore silenzioso.

Robin Williams, come molti altri artisti, ha usato l'umorismo come un meccanismo di difesa, ma anche come un mezzo di connessione con gli altri, una forma di comunicazione che superava le barriere della tristezza e della solitudine. Il suo talento nel trasformare la sofferenza in risata è stato un dono raro, che ha dato conforto a milioni di persone, offrendo loro la possibilità di sfuggire alla realtà attraverso la magia del suo spirito. Ma quel sorriso pubblico nascondeva il profondo abisso di solitudine e sconforto che lo tormentava, un dolore che non poteva essere visto né compreso



« Credo che le persone che hanno vissuto la maggiore tristezza siano quelle che cercano sempre di rendere felici gli altri. »

Robin Williams

da chi lo ammirava semplicemente sullo schermo. Le sue performance non erano solo una vetrina del suo talento comico, ma anche il suo modo di confrontarsi con la propria realtà, utilizzando l'arte come uno strumento di sopravvivenza.

La sua morte, tragica e prematura, ha messo a nudo una verità dolorosa ma fondamentale: la salute mentale non risparmia nemmeno le persone che sembrano avere tutto. La sua battaglia interiore, segnata da una lunga sofferenza emotiva e, infine, dalla diagnosi errata di Parkinson, ha evidenziato la difficoltà di diagnosticare correttamente malattie come la demenza a corpi di Lewy, una condizione neurologica che comporta allucinazioni, paranoia e confusione mentale. Un'incomprensione che ha lasciato Williams intrappolato in un corpo e in una mente che tradivano la sua essenza, lasciandolo impotente di fronte al dolore crescente e alla perdita della lucidità.

Questa storia ci spinge a riflettere su come le malattie mentali siano ancora un tabù nella nostra società, nonostante i progressi nelle discussioni pubbliche. La battaglia di Robin ci insegna che dobbiamo smettere di ignorare il dolore nascosto dietro le facciate di successo e felicità apparente. La sua morte ci ha costretto a guardare la realtà con occhi diversi: tutti



Fig. 14 Patch Adams, 1998.

Robin Williams interpreta Hunter Adams, un uomo che, dopo aver affrontato difficoltà personali, decide di intraprendere la carriera medica. Patch si iscrive alla facoltà di medicina, ma il suo approccio non convenzionale e la sua visione della medicina, incentrata sull'importanza di curare anche l'anima del paziente e non solo il corpo, lo mettono spesso in contrasto con l'istituzione medica. Patch crede che il sorriso, la risata e la compagnia siano strumenti vitali per il benessere dei malati.



Fig. 15 Will Hunting - Scena "non è colpa tua!", 1997.

Interpretando il terapeuta Sean Maguire, Williams pronuncia una delle sue battute più iconiche in una scena profondamente emotiva, aiutando il protagonista (Will) a liberarsi dal senso di colpa e a trovare pace interiore.

La felicità nasce dal perdono di sé stessi e dall'affrontare il dolore. Questo momento dimostra che il supporto umano può portare a una trasformazione emotiva.

abbiamo bisogno di supporto, anche coloro che sembrano più forti, più luminosi, più felici. La sua lotta, il suo coraggio e la sua sensibilità ci invitano a creare uno spazio di accoglienza per il dolore mentale e a combattere per una cultura che non stigmatizzi, ma che abbracci e sostenga.

Oggi, onorare la memoria di Robin Williams significa non solo celebrare la sua straordinaria carriera, ma impegnarsi a costruire una società più empatica e consapevole. È un invito a parlare apertamente di salute mentale, a non ignorare mai i segnali di sofferenza negli altri, e a non sottovalutare mai il potere di una risata che, pur essendo una cura, non deve mai oscurare la necessità di affrontare il dolore nascosto. Robin Williams ci ha insegnato che l'empatia è la chiave per il cambiamento, e che parlare del nostro malessere è il primo passo verso una guarigione collettiva.

03.1 Frida Kahlo: La ferita fiorita

Frida Kahlo, figura emblematica dell'arte del XX secolo, è celebre non solo per il suo stile pittorico distintivo e gli autoritratti intensamente emotivi, ma anche per la straordinaria capacità di trasformare il dolore — fisico ed emotivo — in arte universale. La sua esistenza è stata segnata da una serie di eventi traumatici, malattie invalidanti e profonde sofferenze psicologiche, tutti elementi che hanno plasmato in modo indelebile la sua produzione artistica.

Il suo percorso fu segnato già nel fiorire da problemi di salute: a sei anni, Frida contrasse la poliomielite, che le lasciò una gamba più sottile e debilitata, costringendola a zoppicare e a nascondersi dietro abiti lunghi. All'età di diciotto anni, un autobus su cui viaggiava si scontrò con un tram. L'urto le causò un grave trauma: la colonna vertebrale fratturata in tre punti, numerose fratture a costole, bacino, gamba e ferite interne, inclusa una lesione all'utero. Subì più di 30 operazioni, rimase immobilizzata mesi in un busto e visse un dolore cronico debilitante. L'incidente danneggiò irrimediabilmente l'utero, rendendo impossibile una maternità felice. Subì almeno tre aborti, tra cui uno traumatico al Henry Ford Hospital, tema del celebre dipinto *Henry Ford Hospital* (1932), in cui rappresenta il dolore viscerale della perdita fetale.

Frida combatté costantemente con la depressione, alimentata dal dolore fisico, dalla solitudine e dalla frustrazione per le perdite e la malattia. Nei suoi diari emergono sentimenti di vuoto e disperazione, ma anche la volontà di dare significato alla sofferenza.



« Le cicatrici sono aperture attraverso le quali un essere entra nella solitudine dell'altro. »

Frida Kahlo

Tentò il suicidio più volte, specialmente dopo l'amputazione di una gamba nel 1953.

Anche il rapporto con Diego Rivera, famoso pittore e suo marito, fu tormentato. Il loro legame fu appassionato ma segnato da tradimenti, tensioni e separazioni. Questo amore complicato, tanto fonte di ispirazione quanto di sofferenza, ha occupato un ruolo centrale nella vita e nelle opere di Frida.

Eppure, Frida non fu solo un'artista segnata dal dolore. Fu anche una donna dotata di straordinaria vitalità, ironia, e forza espressiva. Le sue radici messicane, l'amore per la natura, il folklore, i colori vividi e gli abiti tradizionali — che indossava con orgoglio — erano per lei fonte di gioia e identità.

L'arte fu il suo rifugio e il suo strumento di resistenza. Nei periodi in cui era costretta a letto, dipingeva utilizzando uno specchio posto sopra il suo giaciglio: da lì nacquero molti dei suoi celebri autoritratti, in cui raccontava se stessa senza filtri. Frida trasformava il dolore in immagini potenti, mescolando simbolismo, surrealismo e realismo magico.

Inoltre, la sua casa — La Casa Azul — era un punto di incontro per artisti, intellettuali e rivoluzionari. Frida fu un'anima profondamente libera e politicamente impegnata, che ha lottato per l'emancipazione femminile e per la giustizia sociale.



Fig. 12 Fotografia di Frida Kahlo, nei suoi celebri abiti messicani, 1941.

Negli anni l'artista è divenuta anche icona di stile, infatti diversi designer sono stati ispirati dalla potenza di Frida Kahlo, come Maya Hansen con la collezione Skully Tulum del 2013, Dolce & Gabbana con una linea di stivali ispirata a quella che adornava la sua protesi, ma anche Carolina Herrera, Alberta Ferretti ed Etro.

Frida Kahlo ha ridefinito la nozione di stile, dimostrando che la moda è un'arte, un veicolo di valori e il modo migliore per darsi la forza di affrontare la vita.

La sua forza è leggibile nelle sue tele: opere come *The Broken Column* (1944) la ritraggono col busto spezzato e chiodi nel corpo, simboli del dolore fisico ed emotivo. La colonna rotta riflette la sua spina danneggiata, esposta alla vista per esprimere la fragilità e la forza di chi sopravvive.



Fig. 13 *Las Dos Frida*, Frida Kahlo, 1939.

La stessa artista si rappresenta in una doppia versione, come se avesse subito uno sdoppiamento. L'opera rappresenta la sofferenza di Frida causata dal divorzio dal marito Diego Rivera. Sulla destra una Frida in abito tradizionale, il Tehuana, ritratta con in mano la foto dell'amato marito, a sinistra una Frida vestita di bianco, con abiti europei, una donna nuova, senza Diego Rivera.

Frida Kahlo ha trasformato il dolore in arte, creando un linguaggio visivo potente e universale che continua a parlare al cuore delle persone. La sua vita, segnata da sofferenze fisiche e psicologiche, ha alimentato una produzione artistica straordinaria, in cui ogni pennellata racconta una storia di resilienza, identità e passione. Le sue opere, come *Le due Frida*, *Henry Ford Hospital* e *La colonna rotta*, sono finestre aperte sulla sua anima tormentata, ma anche sulla sua forza interiore. Frida non ha solo dipinto la sua realtà, ma ha creato un mondo in cui il dolore e la bellezza coesistono, invitando chi osserva a riflettere sulla condizione umana, sull'amore, sulla sofferenza e sulla rinascita. Ma la sua eredità va oltre l'arte: Frida è diventata un simbolo di emancipazione femminile, di lotta contro le convenzioni sociali e di celebrazione della diversità. La sua immagine, con i capelli intrecciati e i colori vivaci dei suoi abiti tradizionali, è riconosciuta in tutto il mondo come emblema di autenticità e forza. La sua Casa Azul, oggi museo, è un luogo dove la sua vita e la sua arte continuano a ispirare generazioni di artisti, attivisti e sognatori.

In un mondo spesso dominato dalla superficialità e dall'indifferenza, Frida ci insegna che la vera bellezza nasce dall'autenticità, dalla capacità di affrontare le proprie ferite e di trasformarle in qualcosa di significativo. La sua vita e la sua arte sono un invito a non arrendersi mai, a trovare nella sofferenza la forza per creare e a celebrare la vita in tutte le sue sfumature.

Come detto, Frida Kahlo ci ha lasciato un'eredità che va oltre l'arte: una lezione di vita che ci invita a essere autentici, a lottare per ciò in cui crediamo e a trovare bellezza anche nelle difficoltà.

03.2 Vincent Van Gogh: La quiete che urla

Vincent Van Gogh (1853-1890) è stato uno degli artisti più iconici e rivoluzionari della storia dell'arte. La sua vita è stata segnata da profondi contrasti: ombre intense e lampi di luce, che hanno alimentato e definito la sua produzione artistica. Le gravi difficoltà psicologiche e disturbi mentali hanno profondamente segnato il suo percorso, e molte delle sue opere riflettono il suo stato d'animo tormentato.

La sua infanzia è stata segnata da una profonda solitudine e da una ricerca incessante di significato nella vita. Dopo vari tentativi di intraprendere carriere come predicatore e insegnante, trovò finalmente la sua vocazione nell'arte. Tuttavia, la sua vita adulta è stata segnata da periodi di intensa sofferenza psicologica e fisica.

Van Gogh ha mostrato segni di patologie psicologiche fin dalla giovane età, ma i periodi più critici della sua salute mentale si manifestarono intorno agli anni 1880-1890. Di fatti nel 1888, durante un periodo di turbolenza emotiva, van Gogh si tagliò parte dell'orecchio sinistro dopo una discussione con l'amico e collega artista Paul Gauguin. Questo episodio segnò l'inizio di una serie di ricoveri in ospedali psichiatrici, dove fu diagnosticato con episodi psicotici e crisi depressive. Le diagnosi precise non sono mai state completamente confermate, ma diversi storici e psichiatri ritengono che Van Gogh soffrisse di una combinazione di disturbi, tra cui la depressione, che era probabilmente il suo disturbo principale.

Le lettere a suo fratello Theo raccontano spesso di periodi di profonda tristezza, solitudine e disperazione. La sua sensazione di inadeguatezza e il suo senso di impotenza di



« Non posso cambiare il fatto che i miei quadri non vendono. Ma verrà il giorno in cui la gente riconoscerà che valgono più del valore dei colori usati nel quadro. »

Vincent Van Gogh

fronte alle difficoltà della vita lo hanno accompagnato per gran parte della sua esistenza. Spesso descriveva sensazioni di vuoto, paura e disperazione, cercando conforto nella fede e nell'arte.

La depressione di Vincent van Gogh, pur essendo un ostacolo significativo nella sua vita, non gli ha impedito di produrre alcune delle opere artistiche più influenti e rivoluzionarie della storia dell'arte. Anzi, in molti casi, è possibile che la sua sofferenza emotiva e mentale abbia alimentato la sua creatività. Nonostante le sue difficoltà, van Gogh trovò nella pittura una via di espressione e liberazione. La sua arte divenne un mezzo per comunicare le sue emozioni più profonde e per cercare bellezza anche nei momenti più oscuri. Durante il suo soggiorno nell'ospedale psichiatrico di Saint-Rémy-de-Provence, vinse la sua malattia con la pittura, creando opere straordinarie come "La notte stellata" e "Campo di grano con corvi". Queste tele, caratterizzate da colori vivaci e pennellate energiche, riflettono la sua visione unica del mondo e la sua capacità di trasformare il dolore in bellezza. La sua passione per la natura e la luce del sud della Francia influenzarono profondamente il suo stile. Dipinse paesaggi, girasoli e scene quotidiane con una vivacità e intensità che trasmettono la sua connessione profonda con il mondo che lo circondava.



Fig. 5 La camera di Vincent ad Arles, Vincent Van Gogh, 1888.

Trattasi di un dipinto che, pur rappresentando un ambiente familiare e accogliente, trasmette sommessamente la solitudine di Van Gogh attraverso i vari elementi visivi. La stanza è vuota, privata di qualsiasi presenza umana. Sebbene siano presenti due sedie, un letto e altri oggetti che suggerirebbero un luogo vissuto, l'assenza di figure umane sottolinea la solitudine dell'artista. La disposizione degli oggetti crea una sensazione di attesa, come se qualcuno fosse appena andato via o non fosse mai arrivato.

La pittura lo aiutava a mantenere un **equilibrio mentale**, anche quando sembrava sopraffatto dalla tristezza e dalla **confusione interiore**.

Nonostante il suo malessere psicologico, Van Gogh cercava continuamente un significato nella sua vita e nel suo lavoro. Dipingere era per lui una via di redenzione, un modo per trovare una sorta di scopo in un mondo che gli sembrava oscuro e difficile. La pittura gli permetteva di dare forma alla sua realtà interiore, spesso esagerando i colori e le pennellate. La depressione di Van Gogh si manifestava con periodi di isolamento e angoscia, ma anche con un'incredibile intensità di lavoro creativo.

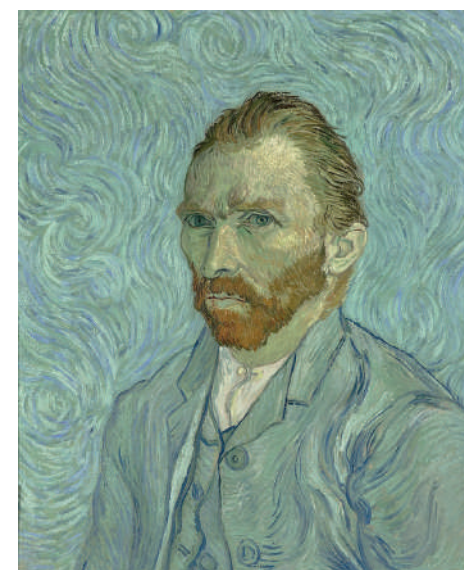


Fig. 6 Autoritratto, Vincent Van Gogh, settembre 1889.

Gli autoritratti in cui si scorge il bisogno ancora più profondo di introspezione sono quelli dipinti a Saint-Rémy, durante il suo periodo di reclusione, quando l'artista sceglie di rappresentare se stesso in mancanza di altri modelli. In questi dipinti Van Gogh pone al centro il suo sguardo intento a cercare quello dell'osservatore, sono gli occhi che rispecchiano l'anima di un uomo al quale è stata apposta l'etichetta di folle. Nell'Autoritratto del 1889 si percepisce chiaramente lo sforzo di Van Gogh di apparire controllato e calmo. Il colore blu tenue che attraversa l'intero dipinto sottolinea questa calma, fredda ma percorsa da perturbazioni rese attraverso le pennellate. C'è una continuità tra la figura e lo sfondo in cui sembra immersa. L'andamento turbinoso della pennellata vuole forse comunicare la perdita di orientamento successiva a numerose crisi nervose.

Quando era ispirato, la sua produttività artistica era impressionante. Durante i suoi periodi più difficili, dipingeva spesso fino a 15 ore al giorno, cercando di esprimere i suoi pensieri e sentimenti attraverso le sue tele. Questa dedizione alla pittura, anche in momenti di grande sofferenza, dimostra come l'arte fosse per lui un anelito di fuga e una forma di resistenza al suo stato mentale.

Van Gogh non solo non ha permesso che la depressione gli impedisse di fare arte, ma ha anche utilizzato il suo dolore come fonte di ispirazione.

In sintesi, mentre la depressione di Van Gogh ha segnato profondamente la sua vita, non ha mai impedito alla sua arte di fiorire; al contrario, la sofferenza ha spesso alimentato la sua creatività, spingendolo ad esplorare nuove forme di espressione e a produrre opere che continuano a toccare profondamente il pubblico.

La sua arte, quindi, non solo ha raccontato il suo dolore, ma ha anche dimostrato come l'arte possa essere un mezzo per combatterlo.

Vincent van Gogh è rimasto un personaggio iconico, simbolo di resilienza e di forza interiore. La sua capacità di affrontare le difficoltà della vita attraverso l'arte lo ha reso un esempio universale di come la creatività possa essere una risposta potente alla sofferenza. Le sue opere continuano a ispirare e a emozionare, testimoniando la sua visione unica del mondo e il suo spirito indomito.

BIBLIOGRAFIA:

- P. Marabotto, E. Munch. *Il riflesso che non riflette ci fa riflettere*, Lapis, 2006.
- A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Rizzoli, 2007.
- O. Casares, *Memoria in chiaroscuro. Diario apocrifo di Frida Kahlo*, Iacobellieditore, 2010.
- A. Merini, *Aforismi e magie*, Rizzoli, 2013.
- M. Recalcati, *Melancholia e creazione in Vincent van Gogh*, 2014.
- S. Redaelli, *Alda Merini: la scelta della follia, la salvezza della parola*, Varsavia, 2013.
- A. Merini, *Sei fuoco e amore. Poesie in carne e spirito*, Sperling & Kupfer, 2018.
- A. Miglietta, *L'altra verità di Alda Merini: un diario di medicina narrativa ante litteram*, 2020.
- A. Percy, *Frida Kahlo per appassionati. 60 consigli per vivere la vita a modo tuo*, Giunti Editore, 2021.
- H. Herrera, *Frida. Una biografia*, Gramma Feltrinelli, 2021.
- E. Munch, *La danza della vita. La mia arte raccontata da me*, Donzelli, 2022.
- G. Duò, *Edvard Munch: consapevolmente in bilico tra genialità, follie spiritualità*, 2023.
- V. Arnaldi, *Robin Williams. L'alieno che ha conquistato Hollywood*, Ultra, 2023.
- A. Artaud, *Van Gogh. Il suicidato della società*, Luni Editrice, 2024.
- C.R. Cross, *Più pesante del cielo. Vita di Kurt Cobain*, Il Saggiatore, 2024.
- E. Assante, *Kurt Cobain. L'angelo caduto del rock'n'roll*, 2024.

SITOGRAFIA:

<https://www.painnursing.it/il-dolore-cronico-che-si-fa-arte-lesempio-di-frida-kahlo/>

<https://copernicoprato.edu.it/wp-content/uploads/2022/03/202021-Scheda-Didattica-Frida-Kahlo-Claudio-Puccetti>.

https://www.academia.edu/37527854/Kurt_Cobain_storia_della_voce_di_uninfanzia_infelice

https://www.ccdi.org/sites/default/files/media/pubs/cchr_la_distruzione_della_creativita.pdf

https://www.storicang.it/a/edvard-munch-il-tormento-di-artista_16566

https://www.utecinisellobalsamo.it/Dispense/letteraria/2017_storia_arte_contemporanea/dispensa_07.pdf

https://www.pacinimedicina.it/medicina_famiglia/genio-e-follia-la-utopia-psicologica-di-edvard-munch/

https://www.demenzemedicinagenerale.net/images/isola/Neurology-2016-Williams_13-6-2017_OK.pdf

<https://180gradi.org/salute-mentale/martina-cancellieri/vincent-van-gogh-tra-disturbi-della-mente-e-impressioni-sulla-tela>

<https://www.stateofmind.it/2012/09/kurt-cobain/>

<https://www.r3m.it/2019/04/17/le-5-rockstar-piu-famose-affett-e-da-disturbi-psichici/>

<https://superando.it/2014/04/16/storia-di-frida-kahlo-che-trasforma-la-sofferenza-in-arte/>

<https://www.francescorappoccio.it/perche-frida-kahlo-e-psicologia/>

<https://www.contactsrl.it/frida-kahlo-usala/>

<https://180gradi.org/salute-mentale/martina-cancellieri/vincent-van-gogh-tra-disturbi-della-mente-e-impressioni-sulla-tela>

<https://www.stateofmind.it/2016/05/van-gogh-pittura-nevrosi/>

<https://www.eticamente.net/60129/vincent-van-gogh-quando-la-pazzia-diventa-genialita.html>

<https://www.tag24.it/1018462-alda-merini-perche-e-stata-rinchiusa-in-manicomio>

<https://www.tuobiografo.it/post/storia-della-follia-in-italia-alda-merini-i-manicomi-e-il-dolore-dell'internamento>

<https://www.tag24.it/1018295-malattia-alda-merini-di-cosa-soffriva>



**Sintesi delle teorie
della percezione.**

00 Percezione

01 La percezione visiva

02 La percezione dei colori

01 Percezione

La percezione è il processo mediante il quale gli esseri viventi — uomo e animali — attuano la **conoscenza** dello **spazio** e della materia che li circonda per potersi adeguare, rendendo loro il luogo più familiare e **sicuro**.

E' il modo in cui l'essere umano prende consapevolezza della realtà che lo circonda facendo uso dei suoi **sensi** e delle sue **percezioni**, consciamente ed inconsciamente. Questo processo avviene grazie agli **stimoli sensoriali**, elaborati e interpretati attraverso meccanismi intuitivi, mentali e cognitivi.

In altre parole, la percezione consiste in un insieme di attività psicologiche che ci permettono di riconoscere, strutturare e attribuire significato alle sensazioni generate dagli stimoli dell'ambiente.

percepire [v. tr. dal lat. percipĕre, comp. di per-1 e capĕre «prendere»]

La parola intende proprio la **presa**, **raccolta** di informazioni che possono confermare l'esistenza di un mondo esterno.

Come ci dice Koher ne "La psicologia della Gestalt" del 1961, la percezione e la visione della realtà non sono processi passivi di acquisizione di immagini già definite, ma il risultato di un'interazione costante tra gli stimoli esterni e le informazioni presenti nella nostra memoria, accumulate attraverso le **esperienze passate**.

*La prima teoria sulla percezione ci giunge dall'ambito filosofico, in particolare da Cartesio (1596-1650), il quale distingueva le percezioni causate dall'anima e quelle provenienti dal corpo. In particolare, le percezioni dell'anima sono determinate dalla volontà, dall'immaginazione e dal pensiero per cui proviamo sentimenti;

le seconde, a loro volta, possono provenire da un corpo esterno «quando riportiamo la percezione a cose fuori di noi» o dal nostro corpo (come la percezione della fame, della sete, del sonno).

Il primo approccio più vicino al pensiero moderno si ha grazie a Immanuel Kant (1724-1804), il quale identifica la percezione con l'intuizione, intesa come risultato dell'elaborazione dei dati sensibili secondo giudizi a priori.

*La concezione kantiana della percezione come attività della coscienza si evolve successivamente nell'idealismo hegeliano (Georg Hegel, 1770-1831), con l'abbandono della materialità sensibile, facendo della percezione e del suo oggetto un'attività del tutto rapportabile al pensiero. I suoi studi misero le basi su quella che sarà successivamente la fenomenologia della percezione.

*La fenomenologia è una corrente filosofica che si concentra sull'analisi delle esperienze e delle percezioni vissute, cercando di descrivere come le cose appaiono alla coscienza. La fenomenologia si concentra principalmente del modo in cui noi viviamo e sperimentiamo la realtà, a discapito di ciò che possiamo conoscere in modo oggettivo attraverso il pensiero razionale o la scienza.

Quindi, il sistema percettivo degli esseri viventi consente di distinguere ciò che appartiene alla realtà da ciò che non lo è. Tuttavia, ogni specie vivente costruisce la propria visione del mondo in base alle proprie caratteristiche e alle esigenze di adattamento all'ambiente, dando origine a molteplici **interpretazioni diverse**.

Ne consegue che ciò che percepiamo e comprendiamo è il prodotto di un processo selettivo e trasformativo, funzionale alla nostra mente e al nostro corpo.

Diversi, nei secoli, sono stati gli studiosi che hanno studiato il concetto di percezione.

Già nel XVI secolo Cartesio si interrogò su questo aspetto della conoscenza dell'uomo, riconoscendo in particolare le **percezioni dell'anima** come strettamente legate al pensiero per cui proviamo **sentimenti**.

E' con lo sviluppo della **fenomenologia²** della **percezione**, corrente filosofica sviluppatasi intorno al XIX secolo (a seguito dell'idealismo hegeliano), che vediamo che l'attenzione degli studiosi si focalizza più che altro sull'analisi delle **esperienze**, **emozioni** e **percezioni** vissute dall'uomo. Quindi, lo sguardo si sposta sul modo in cui noi viviamo e sperimentiamo lo **spazio**, a discapito degli aspetti oggettivi che possiamo conoscere attraverso il pensiero razionale o la scienza.

Ad oggi, nella filosofia moderna, con il concetto di percezione si fa riferimento al prendere consapevolezza di qualcosa, ovvero all'essere coscienti del fatto che esistono altre cose rispetto a noi stessi.

L'atto del percepire è il risultato di un processo fisiologico e complesso che coinvolge i **sensi**, il **cervello** e la **memoria**; da un punto di vista fenomenico, può essere scomposto in diverse fasi, dove alla base vediamo il coinvolgimento dei sensi.

In sostanza, questo processo coinvolge anche aspetti cognitivi e intuitivi, che permettono di riconoscere oggetti, suoni, odori o sensazioni, e di collocarli nel contesto. Quindi possiamo dire che il fenomeno della percezione è **oggettivo** ma influenzato da componetti **soggettive**.

Quindi, la percezione non è neutrale ma è influenzata dalle emozioni, dalle aspettative, dalla cultura e dall'**esperienza personale**. Questo significa che ogni individuo percepisce la realtà in modo unico, grazie all'influenza di fattori soggettivi e ambientali.

Come vedremo, queste teorie saranno quelle che nel 1900 gli studiosi della Gestalt approfondiranno generando poi le **teorie della percezione visiva**, tutt'oggi di riferimento e strettamente connesse al mondo dell'architettura.

«tutti gli uomini per natura tendono al sapere. Segno ne è l'amore per le sensazioni: infatti essi le amano per sé stesse, indipendentemente dalla loro utilità, e, più di tutte, amano le sensazioni della vista [...]. E il motivo sta nel fatto che la vista ci fa conoscere più di tutte le altre sensazioni e ci rende manifeste numerose differenze fra le cose».¹

*Il processo di percezione ha inizio con la ricezione degli stimoli sensoriali: è la fase in cui gli organi di senso (vista, udito, tatto, gusto, olfatto) rilevano gli stimoli provenienti dall'ambiente esterno o interno; questi stimoli possono essere: luminosi, sonori, tattili, chimici o termici. Successivamente, gli stimoli vengono trasformati in segnali elettrici attraverso i recettori sensoriali; per quanto riguarda l'udito, ad esempio, il timpano trasforma la vibrazione delle molecole nell'aria (percepito dall'orecchio come suono) in segnali elettrici, trasmessi poi tramite i neuroni al sistema nervoso centrale.

Le informazioni sensoriali, quindi, arrivano alle specifiche aree del cervello per poi essere processate tramite l'analisi, l'organizzazione e l'integrazione dei dati ricevuti, confrontandoli con le esperienze passate e le informazioni già presenti nella memoria.

Quindi, il cervello interpreta gli stimoli, attribuendogli un significato e trasformandoli in percezioni consapevoli.

Quotidianamente percepiamo la realtà esattamente come si mostra al nostro sguardo, di fatti la **vista** è sicuramente il primo approccio che si ha con la realtà.

“La visione - con il conseguente pensiero ad essa correlato - è il più teoretico, ma anche il più immediato dei sensi”.²

Anche Plonio, nelle sue Ennedi, definisce e classifica l'osservare come l'azione più divina.

E ancora, Leon Battista Alberti ci parla dell'emblema dell'“occhio alato”, simbolo antico associato alla facoltà, divina ed umana, di scorgere ciò che risiede oltre il velo della realtà: divina in quanto in grado di smascherare ogni inganno e di superare ogni ostacolo, umana in quanto rappresentativa del fine ultimo della curiosità che spinge alla ricerca del sapere, della conoscenza e della comprensione del mondo.³

Come dicevamo, il fenomeno della percezione è stato ampiamente studiato e teorizzato, si è evoluto anche su basi scientifiche, psicologiche, neurologiche; sebbene il concetto ad oggi si dissocia dal pensiero dei primi studiosi, sicuramente Aristotele, Plonio, Leon Battista Alberti e altri capirono sin da subito il ruolo centrale che ha il **pensiero visivo** nell'architettura della percezione.

Addentrando nel mondo della percezione, è bene fare una **netta distinzione tra sensazione e percezione**, termini spesso scambiati erroneamente come sinonimi ma che in realtà definiscono due concetti differenti; successivamente introdurremo anche il termine di **attenzione**, utile a comprendere fino in fondo in che modo può mutare il nostro rapporto con la realtà.

A tal proposito vennero fatti molti studi, come l'**esperimento di Rock e Gutman** del 1981.⁴

Durante la prova, a un campione di persone vennero mostrate delle diapositive con forme sovrapposte di due colori, rosso e verde, e solo su una delle due bisognava concentrare l'attenzione.

Nella prova di riconoscimento successiva, i soggetti erano capaci di individuare quasi tutte le forme su cui avevano focalizzato l'attenzione, ma non le altre, di cui comunque avevano rilevato alcune caratteristiche fisiche (dimensioni particolarmente grandi o piccole e caratteristiche della linea del disegno, punteggiata o intera).

“Niente è nell'intelletto che prima non sia stato nei sensi”⁵

La citazione di Aristotele ci invita a riflettere sul ruolo dei **sensi** come mezzo per acquisire conoscenza, come strumento fondamentale per interpretare la realtà, e come base per l'apprendimento, la formazione di sensazioni ed emozioni, la creazione di immagini mentali e lo sviluppo della nostra identità.

Questo pensiero fu sicuramente il punto di partenza di studiosi come filosofi e psicologi che, a partire dal XVII secolo, che si sono approcciati allo studio della percezione, dividendosi in **due principali correnti**: gli innatisti e gli empiristi.

Gli **innatisti** sostengono che alcune conoscenze e schemi interpretativi siano **innate**, cioè presenti fin dalla nascita e sviluppati all'**interno** del **sistema recettivo e nervoso**, e non derivino dall'esperienza sensoriale.

Gli **empiristi**, al contrario, sostengono che tutta la conoscenza derivi dall'esperienza sensoriale e che quindi la percezione è il risultato delle **interazioni** con l'**ambiente esterno**. Il soggetto, in base alle sue esperienze, impara ad associare un significato agli stimoli esterni.

*La psicologia cognitiva si concentra sui processi mentali come il pensiero, l'apprendimento, la memoria, il linguaggio e, in particolare, la percezione. Essa esplora come le informazioni provenienti dall'ambiente vengono acquisite attraverso i sensi, elaborate e trasformate in rappresentazioni mentali che ci permettono di comprendere e interagire con il mondo.

*La psicologia della percezione, un sottoinsieme della psicologia cognitiva, si occupa specificamente di come il cervello riceve e interpreta i segnali sensoriali. In particolare, si concentra sul modo in cui vediamo, ascoltiamo, tocchiamo, annusiamo e gustiamo il mondo intorno a noi, creando una "mappa" interna della realtà.

Queste visioni hanno avuto un impatto importante sulla evoluzione della **psicologia cognitiva** e della **psicologia della percezione**, modellando la comprensione dei processi tramite i quali l'individuo acquisisce ed elabora le informazioni sensoriali.

Queste influenze sono interessanti per il modo in cui la mente umana viene analizzata in rapporto all'**ambiente**, all'**apprendimento** e alla **costruzione della realtà**.

Quindi, nel campo della psicologia cognitiva e della percezione, è fondamentale comprendere come il cervello riceve e struttura le informazioni sensoriali.

Tra i principali meccanismi vi sono:

- **Teoria bottom-up:** (dal basso verso l'alto) è in linea con l'approccio empirista, che sostiene che la percezione derivi completamente dall'**esperienza sensoriale**, partendo proprio dagli stimoli fisici; si fa riferimento quindi a una modalità di elaborazione «guidata dai dati»;

- **Teoria top-down:** (dall'alto verso il basso) questo approccio è più compatibile con la visione innatista. In questo caso l'elaborazione è influenzata dalle **conoscenze pre-esistenti**, dalle aspettative e dai processi cognitivi, che coinvolgono attenzione e memoria; l'elaborazione sarebbe «guidata dai concetti».

E' in questo contesto che, a partire dal XIX secolo, troviamo la prima **teoria empiristica** dello scienziato Hermann von Helmholtz (1821-1894), fondata sul concetto di esperienza e che abbraccia il concetto della teoria bottom-up.

Secondo Helmholtz, la **percezione** del mondo e degli oggetti con cui entriamo in contatto quotidianamente è resa possibile grazie all'**esperienza** e all'**apprendimento**, che derivano dalle nostre **interazioni** con l'**ambiente**.

Le sensazioni elementari, che di per sé sono isolate e frammentate, arrivano al nostro cervello dal mondo esterno e, grazie all'esperienza passata, vengono poi collegate e integrate tra loro, contribuendo alla costruzione delle conoscenze acquisite.

Negli adulti, questa organizzazione degli stimoli avviene attraverso meccanismi detti inferenza inconscia, che combinano le sensazioni disgiunte provenienti dall'esterno con il patrimonio di conoscenze individuali.

In particolare, nel campo della fisiologia sensoriale, Helmholtz è noto per i suoi esperimenti sul sistema visivo: la sua capacità di combinare la fisiologia con la psicologia cognitiva ha aperto la strada a molte delle moderne teorie sulla percezione sensoriale, che tratteremo di seguito.

A questa teoria seguì quella della **corrente strutturalista**, dove tra i principali esponenti troviamo Wundt, Titchener, Ebbinghaus e Fechner, sviluppata negli inizi del Novecento. Fino ad allora la percezione poteva essere spiegata come la combinazione di sensazioni elementari quali linee, punti e altre caratteristiche fisiche dello stimolo. Secondo la **teoria strutturalista**, questi elementi elementari si uniscono per formare nella nostra mente **immagini soggettive finite**.

In contrapposizione a queste teorie, nei primi anni 20 del 1900 nacque la **psicologia della Gestalt**.

Basandosi su un approccio globale della realtà, questi studiosi rifiutano la teoria frammentata della percezione di Helmholtz e abbracciano il pensiero alla base della teoria top-down; possiamo così definirli appartenenti alla **corrente** di pensiero **innatista**. Tra i principali esponenti del movimento troviamo Fritz Perls, Kurt Koffka, Max Wertheimer e Wolfgang Köhler; loro sostenevano che il significato degli oggetti percepiti dipenda soprattutto da **principi interni** di **organizzazione del campo percettivo di natura innata**, e che quindi la nostra mente seleziona tra le varie sensazioni quelle importanti e le organizza.

Il risultato è che il fenomeno della **percezione** non è influenzato dall'esperienza soggettiva e neanche dal passato o dal futuro, ma è la composizione di **stimoli frammentati e composti da più parti**: queste parti però si organizzano in maniera **automatica** a formare un **campo percettivo** sulla base delle **dinamiche interne** delle forze che li compongono (principio dell'autodistribuzione automatica), portando alla percezione dell'oggetto nella sua totalità.

Tali fenomeni di organizzazione (che sono la base di alcuni principi elaborati dagli studiosi tedeschi della Gestalt) permettono agli **stimoli** con cui ci rapportiamo di essere percepiti come delle **totalità coerenti** e ben strutturate caratterizzate da **proprietà e relazioni** immediatamente evidenziate.

Anche in Italia la teoria della Gestalt fu studiata da esponenti come Fabio Metelli e Gaetano Kanizsa, di cui analizzeremo di seguito la sua teoria sul "triangolo di Kanizsa."

Dalle loro teorie nasce la famosa espressione, molto ripresa e riutilizzata, "Il tutto è più della somma delle singole parti"⁶.

Come espresso da Zerbetto nel 1998, il motto dei Gestaltisti sottolinea che la **percezione della realtà** non si limita alla semplice somma delle sensazioni individuali, ma emerge come un **insieme più ricco e coerente**, che consente di cogliere la **forma globale** e il significato complessivo.

Il motto dei Gestaltici si rifa ai **principi della percezione visiva** da loro elaborati, che ad oggi hanno notevole

importanza per applicazioni nel mondo dell'architettura e della grafica, così come nella nostra quotidianità per il modo in cui interpretiamo la **realtà**. In queste leggi, come vedremo, si tengono in considerazione anche i **colori**, i **segni** e le **geometrie dello spazio**.

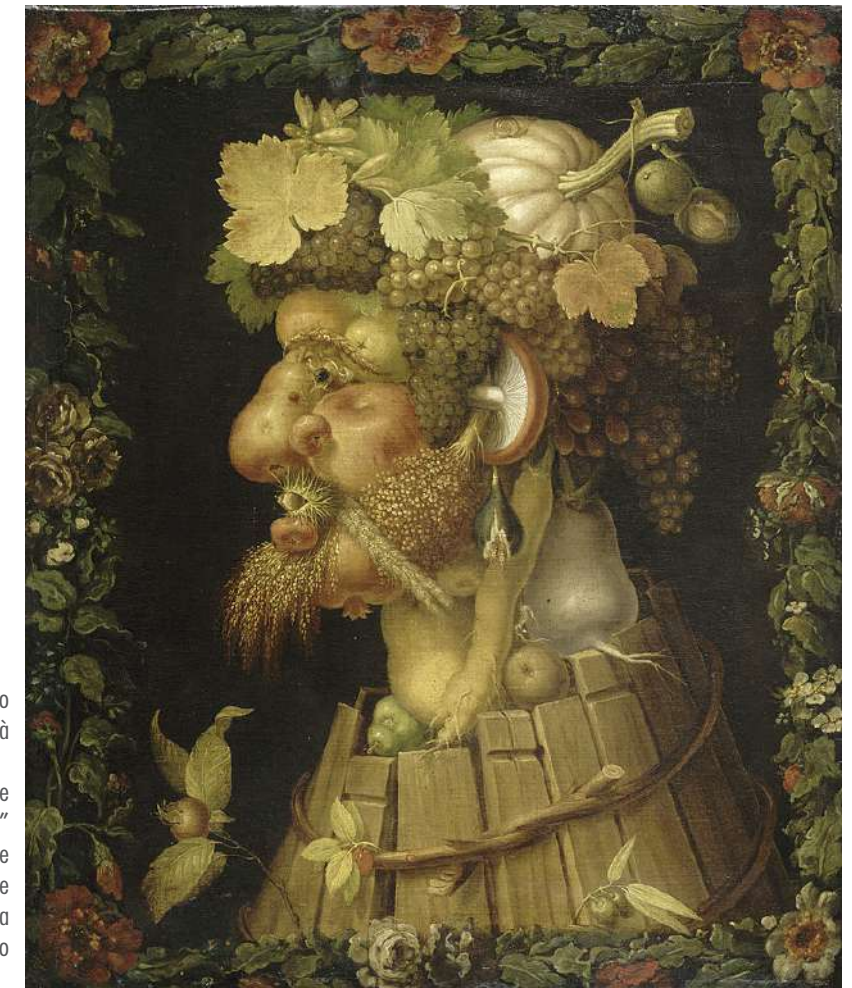


Fig. 1 Giuseppe Arcimboldo, Autunno.

Nel quadro in questione il profilo umano prende forma dalla fusione di un'ampia varietà di ortaggi e oggetti.

In questa forma di ambiguità figurativa, che sembra raffigurare perfettamente il "motto" della psicologia della Gestalt, è fondamentale prestare particolare attenzione nel riconoscere l'immagine complessiva, che emerge dalla combinazione di elementi più piccoli, spesso dotati di significati completamente diversi.

Agli inizi della seconda metà del 1900, negli Stati Uniti, vediamo la nascita del movimento **New Look of Perception** che diede una vera e propria svolta agli studi sulla percezione, appunto un nuovo punto di vista della percezione.

Secondo questi studiosi ogni **soggetto** è **personaggio attivo** nella costruzione delle proprie **esperienze percettive**, in quanto la percezione è influenzata dai bisogni, dalle emozioni, dalle aspettative e dalle motivazioni soggettive. La **psicologia del soggetto**, cioè, avrebbe un ruolo altrettanto, se non **più importante**, delle mere caratteristiche fisiche e fattuali dello **stimolo visivo**. Infatti, di fronte a uno stimolo complesso, le persone effettuano una **categorizzazione**, cioè una **identificazione** e **classificazione**, riconoscendolo e attribuendogli una categoria sulla base di indizi, che si organizzano attraverso le relazioni e alle caratteristiche del percepito, arricchiti dall'universo motivazionale e "personale" dell'individuo.

In questo movimento, ebbe maggior prevalenza un gruppo di psicologi americani dell'Università di Harvard, tra i quali Bruner, Postman, Goodman, McGinnies, che si richiamavano al vecchio funzionalismo della scuola di Chicago di Angell e cercarono di ridurre al limite della percettività l'intervento dei fattori "soggettivo funzionali". Il loro pensiero è legato a una distinzione tra fattori **autoctoni** (in funzione agli stimoli) e fattori **funzionali** (cioè legati al percepire) della percezione.

Secondo Bruner (1915-2016), la percezione è un **processo dinamico** che presenta delle **fasi caratteristiche**.

*Per approfondimento: Bruner è riconosciuto come uno dei principali esponenti della rivoluzione cognitivista in psicologia e poi della "rivoluzione contestuale", che ha rifondato una psicologia culturale capace di dialogare con la prospettiva evoluzionistica della biologia moderna.

Uno stimolo suscita, alla prima osservazione, la formulazione di un'ipotesi percettiva, che induce a esplorare nuovamente il **contesto stimolante**.

L' **ipotesi percettiva** ha una sua storia, ed esiste in **relazione all'esperienza passata**, potendosi considerare come il risultato delle precedenti esperienze adattive. Come si può vedere, almeno nella formulazione degli psicologi di Harvard si ha un ritorno abbastanza chiaro a Helmholtz e alla sua idea di processo percettivo basato su un giudizio inconscio determinato dall'esperienza.

E' famoso un **esperimento** condotto da Bruner⁷, in cui un gruppo di **bambini di 10 anni**, metà provenienti da famiglie con un **alto status socio-economico** e l'altra metà da famiglie più **umili**, doveva stimare le dimensioni di monete cercando di eguagliarne il diametro con una macchia di luce proiettata. Il risultato fu che non solo i bambini tendevano a **sovrastimare la grandezza** delle monete tanto più quanto **maggiore** era il loro **valore**, ma inoltre i bambini poveri sovrastimavano la grandezza delle monete di valore maggiore più di quelli ricchi. Bruner, nel mescolare scienza e letteratura, ci ricorda un passaggio del romanzo "Intruder in the Dust" di Faulkner, in cui un ragazzo percepisce mezzo dollaro come una ruota di carro. Tuttavia, come lo stesso Bruner osserva nel suo "Autobiografia", l'esperimento ha delle debolezze, poiché l'effetto può essere annullato concentrandosi sulle dimensioni degli stimoli. L'**aspetto innovativo** della ricerca si riscontra nell'attribuzione a **stati interni** anziché a stimoli esterni del **controllo del comportamento**.

In sintesi, questa scuola sottolinea l'**importanza**, che era stata completamente ignorata dall'approccio della Gestalt, delle attività e del **valore** (sia **personale** che **sociale**) degli oggetti percepiti.

Come evidenziato dalla teoria del New Look of Perception, i motivi e gli **stati emotivi** del soggetto, siano essi momentanei o duraturi, **influenzano** in modo selettivo la sua **attenzione** verso gli **oggetti** che rispondono alle sue inclinazioni o avversioni, generando processi di allontanamento, difesa percettiva o vigilanza. L'atteggiamento percettivo, che rappresenta una componente di un più ampio stile cognitivo, è strettamente legato al **modo** in cui l'individuo **vive** questi aspetti, **riflettendo** la sua **personalità** in senso globale, sia nei suoi aspetti consapevoli che inconsapevoli.

Negli stessi anni prese piede la **teoria ecologista** di James Jerome Gibson (1904-1979) o della **percezione diretta**, la quale rifiuta la concezione del processo percettivo come integrazione di informazioni sensoriali (esperienza passata, inferenze, schemi di organizzazione). Infatti, secondo questa teoria le **informazioni** provengono direttamente dalla **stimolazione percettiva** e possono essere comprese senza la necessità di elaborazioni aggiuntive, quindi deve solo **raccogliere** e cogliere le informazioni **dall'ambiente**. Di conseguenza, il soggetto non ha bisogno di rielaborare il percetto o di integrarlo con informazioni già acquisite, ma deve semplicemente percepire le informazioni presenti nell'ambiente.

Gibson descrive questo processo con il termine "affordances" ("disponibilità"), che riguarda sia le caratteristiche spaziali e temporali degli stimoli, sia le proprietà intrinseche degli oggetti. Ma...

"perchè le cose appaiono così come **appaiono** ?"⁸

02 La percezione visiva

La mente umana organizza costantemente l'attività percettiva in modo da cogliere gli stimoli in modo unitario e coerente. Ma ci siamo chiesti...

Quali sono le leggi che regolano l'organizzazione percettiva?

Come dicevamo, secondo la teoria della **Gestalt** le nostre esperienze non sono disorganizzate o semplicemente la somma di singoli elementi, ma sono **strutturate** in modo coerente. La percezione non è il risultato della somma delle singole sensazioni, ma si basa su una **visione complessiva** della forma dello **stimolo visivo**.

La Gestalt, mediante un approccio fenomenologico alla percezione, canonizza una serie di **leggi percettive** indipendenti dall'esperienza esterna (quindi non legate a fenomeni di apprendimento) e presenti sin dalla nascita; essendo **universali** e **innate** permettono di strutturare in maniera costante, coerente e logica configurazioni sensoriali complesse.

In particolare Max Wertheimer, uno dei principali teorici della Gestalt, nel 1923 sviluppò le **leggi dell'organizzazione percettiva**, ovvero i principi di descrizione del campo fenomenico, che forniscono indicazioni su come si organizza il medesimo campo e che diedero poi seguito all'articolazione di altre leggi della percezione. L'applicazione di questi criteri consente di **comprendere** le informazioni in modo **rapido e diretto**. Gli **otto principi della Gestalt** vengono di seguito descritti.

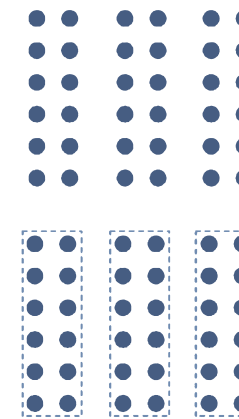


Fig. 2 Principio di prossimità o vicinanza.

Fig. 3 Pubblicità Coca-Cola

Uso del principio di prossimità in grafica: grazie a questa disposizione, il messaggio visivo non solo attira l'attenzione ma rafforza l'associazione emotiva tra Coca-Cola e momenti di gioia.



Il **principio di prossimità o vicinanza** avviene quando sono **raggruppati** insieme **elementi vicini** (figura 2). In natura questo fenomeno può essere riscontrato quando gli animali si muovono in branco e traggono vantaggio dal principio di raggruppamento confondendo i predatori circa il numero di individui che compongono il gruppo. In sostanza, questa legge afferma che gli elementi che si trovano vicini tra loro in un'immagine tendono a essere percepiti come un **unico insieme**, formando una figura complessa. Il cervello raggruppa i componenti del campo percettivo, con maggiore coesione quanto più vicini sono tra loro. Un esempio dell'**applicazione** di tale teoria ci viene dal famoso marchio Coca-Cola, che ha utilizzato la legge della prossimità come **strategia di marketing** in diverse campagne pubblicitarie, per evocare un senso di **felicità e associazione positiva** al marchio. Come si può vedere nella figura 3, la disposizione ravvicinata delle bottiglie della famosa bevanda forma un sorriso; questo layout grafico sfrutta la tendenza del nostro cervello a percepire elementi vicini come un gruppo unico, piuttosto che come oggetti separati. L'interpretazione immediata del sorriso enfatizza uno dei valori fondamentali del brand: la felicità.

Questa **strategia creativa** è stata ampiamente riconosciuta per la sua capacità di sfruttare la percezione visiva e creare un **impatto** duraturo sui **consumatori**.

Come mostra la figura 4, anche il marchio sportivo Adidas ha realizzato i suoi loghi iconici utilizzando il principio della prossimità.



Fig. 4 Marchi Adidas,

Il **principio di somiglianza** si manifesta quando **elementi** che **condividono** caratteristiche comuni come **colore, forma, dimensioni** o **orientamento**, vengono percepiti come appartenenti allo **stesso gruppo** (figura 5). In natura, questo principio è evidente nel mimetismo, dove un organismo assume caratteristiche che lo fanno assomigliare al suo ambiente. Ad esempio, gli orsi polari si fondono con la neve grazie alla loro pelliccia bianca, gli ippopotami si confondono con il fango per via del loro colore grigiastro, e i camaleonti possono adattare il loro colore per imitare la vegetazione circostante. Questo tipo di adattamento favorisce la sopravvivenza, rendendo gli animali meno visibili ai predatori o alle prede.

La legge della somiglianza permette, inoltre, di **individuare** in modo immediato le anomalie o **differenze** contenute all'interno di un'**illustrazione**. Nescafé ha sapientemente utilizzato l'associazione comune tra il sonno e la caffeina in una delle sue campagne pubblicitarie.

Fig. 5 Principio di somiglianza.

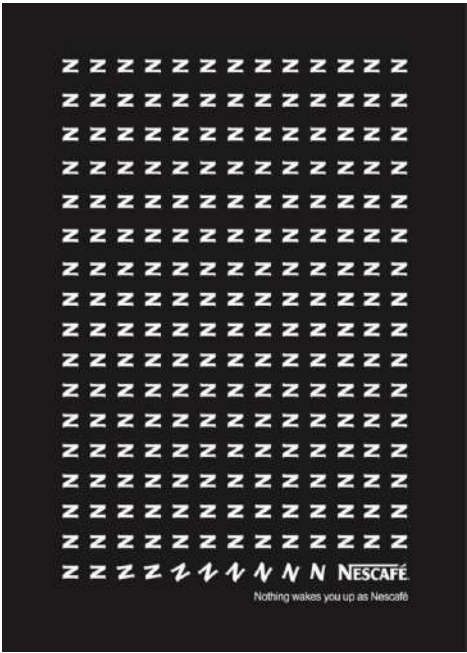
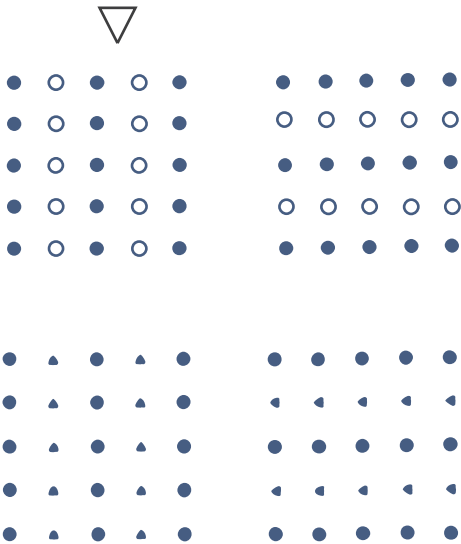
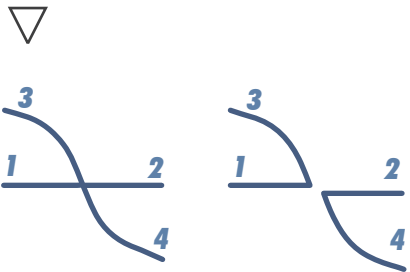


Fig. 6 Pubblicità Nescafé
Uso del principio di somiglianza in grafica: grazie a questa disposizione, alla somiglianza dei segni facilmente confondibili (in quanto varia solo la disposizione) che compongono la lettera N e Z, viene rafforzato il messaggio del brand e l'associazione al sonno. Questo concetto è rafforzato dallo slogan "Nulla ti sveglia come Nescafé", sottolineando il ruolo del prodotto nel combattere la stanchezza e fornire energia.

Fig. 7 Principio di continuità o continuazione della forma.



Come mostra la figura 6, la creatività si basa sulla somiglianza visiva tra le lettere "Z", che rappresentano il sonno, e "N", iniziale del marchio. Nella grafica, la "Z" si trasforma gradualmente in una "N", **comunicando visivamente** il **passaggio** dal sonno al risveglio, simbolicamente attribuito al caffè. Questo concetto è rafforzato dallo slogan "Nulla ti sveglia come Nescafé".

Il **principio di continuità o continuazione della forma** permette all'occhio di percepire come **armoniosi** e collegati quegli **elementi** che seguono una **linea** o una **direzione continua**. In natura, questo principio gioca un ruolo cruciale nella mimetizzazione: alcuni animali sfruttano la continuità tra il proprio corpo e l'ambiente circostante per confondersi meglio. Ad esempio, le zebre utilizzano il contrasto delle loro strisce per creare un'illusione di continuità con l'erba alta, rendendosi meno visibili ai predatori.

Immagini o contorni che hanno lo **stesso orientamento** tendono ad essere **raggruppati** a livello percettivo, in quanto il nostro sistema visivo tende a evitare bruschi cambiamenti di direzione e interruzioni. Questo spiega il motivo per il quale nella figura 7, percepiamo come un'unica linea 1-2 e 3-4, ma non le linee 1-3, 2-4, 1-4, 2-3.

Il **principio di chiusura o completamento** porta l'occhio umano a percepire come **complete** e collegate le **forme** che appaiono chiuse o che **suggeriscono una chiusura**. Anche quando i contorni di una figura non sono interamente definiti, la mente tende a riempire gli spazi mancanti per creare un'immagine completa. Questo fenomeno è evidente, ad esempio, nelle costellazioni, dove colleghiamo stelle distanti per formare figure riconoscibili, o nelle forme geometriche che percepiamo come intere anche quando sono solo parzialmente disegnate. Il nostro **cervello** ha una naturale predisposizione a **colmare le lacune** per completare una rappresentazione visiva o testuale. Per questo principio le **figure** (esempio figura 8), anche se con linee interrotte, riusciamo comunque a percepirle come **complete**.

Un esempio di questa organizzazione percettiva è il famoso **Triangolo di Kanizsa** (figura 8), un'**illusione ottica** in cui il cervello percepisce due triangoli, uno dello stesso colore dello sfondo e l'altro formato dall'assenza di linee continue e da tre cerchi, quando in realtà non ce n'è nemmeno uno.

Questo principio, noto come legge del completamento, è ampiamente utilizzato nel **design grafico** per realizzare scritte, pubblicità e loghi. Heinz, società statunitense, ha applicato questo principio in una sua pubblicità (figura 9).

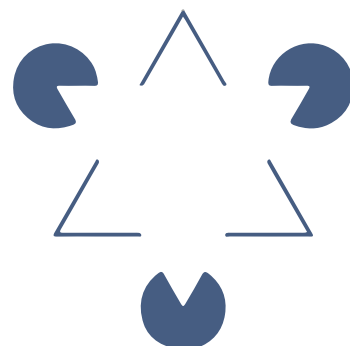


Fig. 8 Triangolo di Kanizsa, applicazione principio di chiusura o completamento.

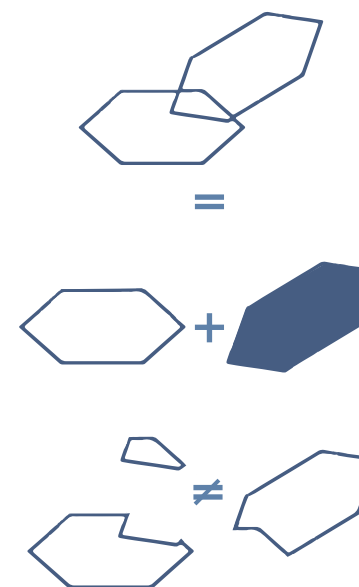
Fig. 9 Pubblicità Heinz, 1

Uso del principio di chiusura in grafica: grazie a questa disposizione, solo facendo man mano attenzione si riconoscono le fette di pomodoro che compongono la bottiglia. Heinz ha voluto comunicare il suo messaggio di marketing.



Fig. 10 Peter Scott, Logo WWF, 1
Applicazione principio di chiusura o completamento.

Fig. 11 Principio di pregnanza.



Ecco spiegato il motivo per il quale inizialmente vediamo una bottiglia di salsa di pomodoro, mentre se guardiamo più da vicino diventa chiaro che la bottiglia è composta da fette di pomodoro. In questo modo, l'azienda ha voluto **comunicare** ai consumatori che il loro Ketchup è prodotto con pomodori freschi.

Un esempio emblematico è il logo del WWF (figura 10), progettato da Peter Scott nel 1961, in cui il panda è rappresentato con aree bianche che non sono delimitate da contorni visibili, ma che il nostro cervello completa automaticamente per riconoscere l'immagine.

Il principio di pregnanza o buona forma ci dice che vengono **preferite** le **configurazioni semplici, stabili, regolari e simmetriche**, in quanto risaltano più facilmente dallo sfondo. Il termine "pregnanza" rappresenta un **concetto chiave** nella psicologia della Gestalt ed è alla base di tutte le altre leggi che regolano la percezione visiva. Esso si riferisce alla tendenza del cervello umano a **organizzare** gli elementi di una **scena** nel **modo più semplice**, ordinato e **coerente** possibile, in modo da attribuirgli un **significato chiaro**. Ecco perché, in presenza di due o più possibili interpretazioni della forma di un oggetto come quello in figura 11, si tende a scegliere le interpretazioni più semplici, più probabili; le **forme più regolari e semplici si impongono fenomenicamente**.

Il **principio di buona forma** ci offre uno spunto su quella che è l'illusione istintiva definita pareidolia, **riconoscendo forme familiari** e conosciute all'interno di nuvole, oggetti e immagini disordinate. Anche nell'arte molti artisti si sono divertiti a nascondere facce e personaggi all'interno di fitte vegetazioni o dentro le nuvole. Uno degli esempi più noti ed eclatanti è costituito dal gruppo di volti visibili tra le nubi del Mantegna nel dipinto "Trionfo della virtù" (figura 11), ma potremmo anche citare l'affresco di Giotto dedicato a San Francesco o le illusioni ottiche di Salvador Dalí, definito il maestro della pareidolia.

Fig. 11 Mantegna, Trionfo della virtù, 1502.
Applicazione principio di buona forma.

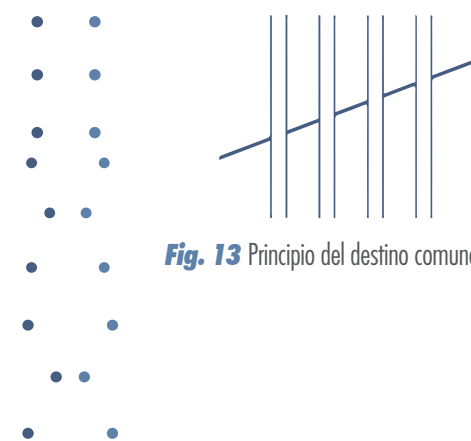


Fig. 13 Principio del destino comune.

Fig. 12 Principio del destino comune.

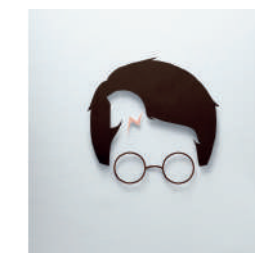
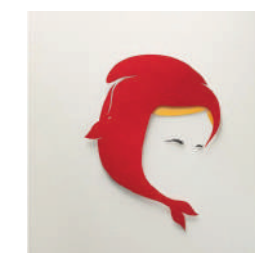


Fig. 13 Esempi di applicazioni in grafica del principio figura sfondo, nonché unito a quello della percezione multisensoriale.



Il **principio del destino comune** o **continuità della forma** si basa sul concetto che tutti gli elementi che si **muovono insieme** tendono ad essere **raggruppati**. Secondo questa legge, gli individui tendono a raggruppare all'interno dello stesso insieme gli elementi che si muovono in sincronia, separandoli dal resto (figura 12).

E ancora, nel caso della figura 13, le linee verticali sono percepite dal nostro cervello come un unico insieme in primo piano, separandole dalla linea obliqua, che risulta come in secondo piano; di fatti all'interno di un'immagine, gli elementi che hanno un **andamento simile e differente** da quello degli altri, vengono percepiti più facilmente come **forma unitaria**.

Importante è poi il **principio figura-sfondo**, secondo il quale tendiamo ad **associare** ogni **stimolo** percepito come "figura" a un corrispondente **sfondo**. Questo processo ci consente di mettere automaticamente in evidenza la figura (ciò su cui concentriamo la nostra attenzione) che appare ben definita e con un contorno chiaro, contrariamente allo sfondo che risulta più sfocato e indefinito. A questo principio sono direttamente collegati altri due: il **principio di area** (secondo cui la mente percepisce l'oggetto più piccolo della composizione come figura in primo piano, e l'oggetto più grande come sfondo) e quello di

convessità (gli elementi convessi sono più spesso associati alla figura, quelli concavi allo sfondo). Nel primo esempio (figura 14), la mente può percepire il volto del Pinguino o quello di Batman a seconda che consideri figura il primo o il secondo elemento.

Ancora, il corpo sinuoso del lupo ritaglia dallo sfondo il volto di un bambino (figura 15).

Per gli psicologi della Gestalt, lo **sfondo** è ciò con cui la **figura** è in **relazione** per poter emergere ed è amorfo; è la condizione percettiva che consente la dominanza della figura, mentre la figura organizzata, significativa, è l'unità di misura della percezione, che risponde alle leggi finora descritte. La potenza di questa organizzazione è evidente nelle cosiddette "**figure reversibili**" (di cui approfondiremo di seguito), ovvero immagini progettate in modo da essere percepite come instabili, causando una continua **alternanza** tra **figura** e **sfondo** durante l'osservazione. Postulato di questo principio è il fatto che la parte inferiore di un'immagine tende a essere percepita come figura, mentre quella superiore viene interpretata come sfondo, a prescindere dal contrasto tra chiaro e scuro delle due sezioni. Questa tendenza è legata alla associazione inconscia della zona inferiore con la solidità della terra (anche quando questa non ne richiama i colori) e della parte superiore con il vuoto dello spazio celeste (figura 16-17).



Fig. 14 Simon C Page, "Batman vs. Penguin", 2010 circa
Fig. 15 Autore sconosciuto, "Pierino e il Lupo".

Fig. 16 Giovanni Segantini, "Ritorno al paese natio" o "L'ultimo viaggio", 1895

Fig. 17 Patty Baker, "Colorado Fauve Landscape", data non reperita.

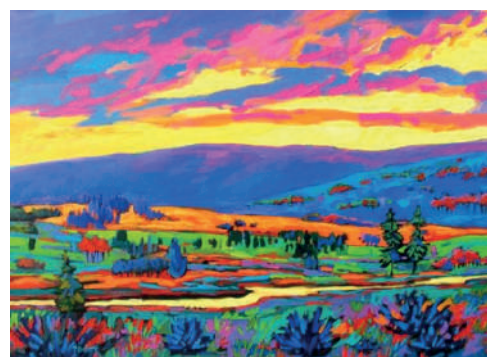


Fig. 18

Per un approfondimento:

Tendiamo a percepire come figura gli elementi vicini e raggruppati, mentre quelli più distanziati si confondono nello sfondo. Nell'opera "Il Quarto Stato" di Giuseppe Pellizza da Volpedo, questa percezione è ulteriormente guidata dalla legge della vicinanza, che ci porta a identificare come figura principale le tre persone in primo piano.

Come dicevamo, secondo la corrente della Gestalt la percezione non è la seconda fase di un processo preceduto da quella delle sensazioni, ma piuttosto un processo complesso guidato da leggi innate, primordiali e naturali. Ciò che percepiamo non è una semplice immagine proiettata sulla retina, ma una rappresentazione arricchita da significati complessi elaborati dal sistema nervoso centrale.

Quindi, il **processo di percezione** per i gestaltici si articola in due fasi principali:

- **analisi della forma**: riconoscimento e organizzazione delle caratteristiche visive.
- **elaborazione cognitiva**: attribuzione di significato a ciò che è stato identificato.

In pratica, il soggetto può percepire solo ciò che il cervello è in grado di elaborare e interpretare attraverso queste due fasi, rendendo la **percezione non solo un atto visivo, ma anche un processo cognitivo integrato**.

E' a questo concetto che si lega la settima legge di Wertheimer, il quale con il **principio dell'esperienza passata** introduce l'elemento empirico. Di fatti egli ci fa notare che, dinanzi ad alcune raffigurazioni, la **segmentazione** del campo percepito avviene, a parità di altre condizioni, anche in base alle nostre **esperienze passate**. In questo modo, risulterebbe **più facile** riconoscere oggetti con cui abbiamo **familiarità**, ossia quelli che abbiamo già visto, rispetto a forme sconosciute o poco familiari.

Un esempio è la figura 19, che il nostro cervello riesce a riconoscere e ad elaborare facilmente in quanto abituato a riconoscere elementi facente parte dell'alfabeto latino; chi non ha queste esperienze passate, però, percepirà semplicemente tre linee spezzate. Il pittogramma della NIKE ne è un ulteriore esempio (figura 20).

In una **visione più moderata**, i gestaltisti ritenevano che l'**esperienza passata** non influenzasse i processi percettivi fondamentali, ma che potesse **orientare** questi **processi** verso determinate direzioni piuttosto che altre. Questo principio della Gestalt può essere correlato, a livello psicologico, al concetto di "immaginario collettivo", emerso con l'avvento del cinema.



Fig. 19 Principio dell'esperienza passata.

Fig. 20 Carolyn Davidson, "Swoosh", 1971. Attuale logo del marchio Nike.



Tuttavia, tale fenomeno esisteva già in precedenza grazie a opere epiche o religiose come l'Iliade, l'Odissea, la Bibbia o il Corano. Quando una cultura predominante stabilisce un immaginario collettivo, sostenuto da un flusso continuo di immagini, narrazioni e valori condivisi, si genera un'**esperienza comune**. Questa condivisione facilita la comprensione e la riconoscibilità anche di riferimenti indiretti, poiché si attinge a un **patrimonio culturale condiviso e universale**.

Le leggi gestaltiche sono un pilastro della psicologia visiva e cognitiva, con implicazioni sia teoriche sia pratiche in numerosi ambiti della vita quotidiana e professionale.

Questi principi possono essere riassunti con l'immagine **21**, raffigurante la parola Gestalt (dal tedesco Gestaltpsychologie, 'psicologia della forma' o 'rappresentazione').

Fig. 21 Manifesto della Gestalt, autore sconosciuto.



Nella psicologia della percezione, un altro tema ampiamente trattato anche dai gestaltisti come Max Wertheimer è la costanza percettiva, che riguarda la modalità di percezione delle figure nel piano e degli oggetti nello spazio.

Il fenomeno della **costanza percettiva** è stato studiato da diversi psicologi e teorici, ma uno dei principali contributori è stato Helmholtz, che ha introdotto l'idea che il cervello utilizzi anche inferenze basate su **esperienze passate** per mantenere la **stabilità della percezione** nonostante i **cambiamenti nelle condizioni ambientali**. Successivamente, Richard Gregory e altri psicologi cognitivi hanno approfondito questo concetto, esplorando come la mente umana mantenga una "**costanza**" nella percezione di oggetti e caratteristiche, anche quando le condizioni fisiche (come la prospettiva, la distanza e l'illuminazione) cambiano.

Quando osserviamo un oggetto, la sua immagine viene proiettata sulla retina e cambia in base all'angolo e alla posizione da cui lo guardiamo, alla luminosità dell'ambiente, al colore e al movimento dell'oggetto.

Di conseguenza, l'oggetto dovrebbe apparire diverso in base alle circostanze ma, grazie al fenomeno della costanza percettiva, questa variazione non si verifica.

Per esempio, una copertina di libro bianca ci sembrerà bianca sotto luce naturale e rosa sotto una luce rossa intensa. Tuttavia, se dovessimo rispondere alla domanda "di che colore è la copertina del libro?", diremmo comunque "bianca", nonostante la discrepanza tra ciò che percepiamo e realtà.



Fig. 22 Dimostrazione costanza di grandezza.

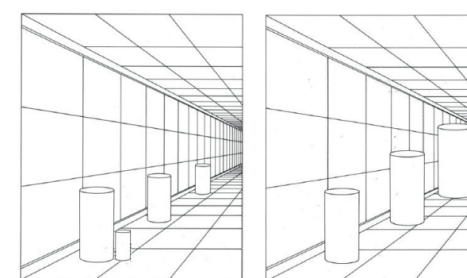
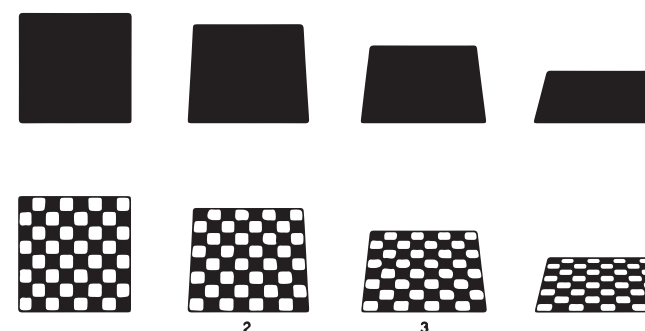


Fig. 23.1 - 23.2 Costanza di grandezza: le immagini a confronto con e senza indizi sulla distanza



Fig. 24 Applicazione costanza di forma.



Grazie a diversi contributi, è stato possibile identificare **tre diversi tipi** di costanza percettiva, analizzati di seguito.

Gli oggetti conservano la stessa dimensione anche quando la loro immagine sulla retina cambia. Grazie alla costanza di grandezza, un uomo viene percepito come più lontano e non come più piccolo (figura 22). In effetti, le **variazioni nella grandezza appaiono come cambiamenti nella distanza**, mentre la dimensione percepita rimane invariata. Tuttavia, se vengono rimossi progressivamente gli indizi relativi alla distanza, la costanza di grandezza diminuisce fino a svanire. Un ulteriore esempio ci è fornito nelle figure 23.1 e 23.2 a confronto.

Gli oggetti mantengono la medesima forma nonostante cambi la forma della loro immagine retinica. La **costanza di forma** è la tendenza ad **attribuire agli oggetti la stessa forma**, nonostante la loro immagine retinica cambi a seconda dell'angolazione di osservazione. Osservando la figura 24, troviamo un pratico esempio di tale principio, che si manifesta in quanto il sistema visivo umano tiene conto della profondità e della distanza. Di fatti, i quadrati distorti (percepiti come trapezi) mantengono lo stesso numero di righe del quadrato, nonostante il diverso grado di inclinazione.

Gli oggetti mantengono il loro colore di superficie (sia acromatico, sia cromatico), nonostante cambi la quantità o la qualità della luce della loro immagine retinica.

La **costanza di luminosità** è dovuta alla capacità della mente di **effettuare una valutazione comparata del grado di illuminazione dell'ambiente e della quantità di luce riflessa dall'oggetto** per inferire il grado di luminosità di quest'ultimo.

Ad esempio, due cartoncini bianchi, uno esposto alla luce e l'altro in ombra, sembrano avere lo stesso colore di superficie (lightness), nonostante presentino luminosità (brightness) molto diverse. Allo stesso modo, se si riduce progressivamente la quantità di luce che entra in una stanza, non si percepisce un cambiamento nel colore delle pareti, ma piuttosto una variazione nell'illuminazione.

Un esempio chiaro ci è fornito dalla figura 25, elaborata da Adelson, dove i quadrati A e B hanno la stessa tonalità di grigio, ma vengono percepiti come B più chiaro di A. Tale conclusione è il risultato di una elaborazione della luce e ombra che ricade sulla scacchiera.

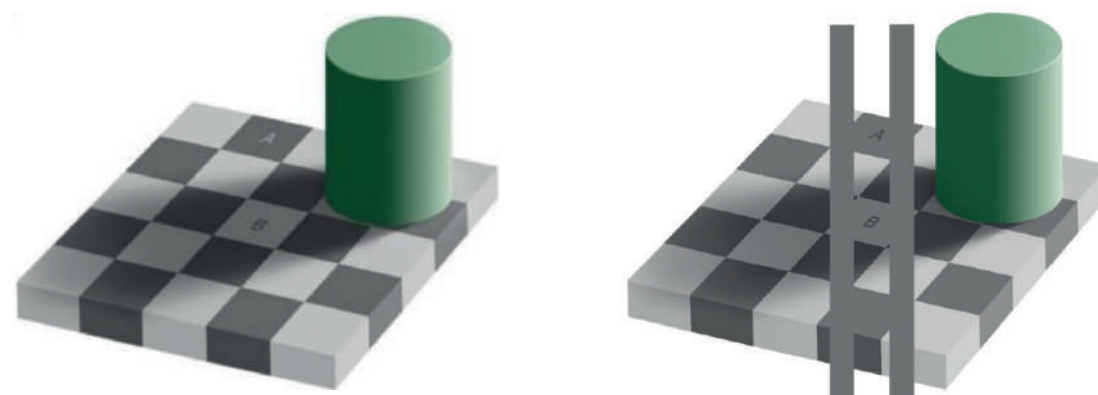


Fig. 25 Edward H. Adelson, dimostrazione costanza di luminosità.



Fig. 26 Applicazione Stanza di Ames, foto dal web.

Fig. 27 Stanza di Ames nel Parc de la Villette di Parigi.



Un'**applicazione** dei fenomeni delle costanze percettive, che fa parte dell'immaginario collettivo, è la stanza di Ames. Questa prende il nome dal suo inventore, lo psicologo Adelbert Ames Jr. che, approfondendo le analisi sulla percezione condotte da Hermann Helmholtz - in particolare legate al rapporto tra grandezze e distanza - nel 1946 applicò i suoi studi in questa dimostrazione.

La **stanza di Ames** (figura 26), progettata per apparire come un parallelepipedo, è in realtà frutto di un'**illusione ottica**, in quanto ha la forma della

stanza è trapezoidale, il soffitto e il pavimento risultano inclinati e gli oggetti sono posti secondo le regole della prospettiva.

Se osservata da un punto specifico, attraverso il foro che è posizionato in un punto prospettico, la struttura della camera non appare distorta; tale effetto prende il nome di **anamorfismo tridimensionale**. In questo modo, se due persone della stessa altezza sono collocate agli angoli opposti della stanza, sembreranno di dimensioni diverse. Questo accade perché, sebbene siano della stessa altezza, una persona si trova più lontana rispetto all'altra, facendo sembrare quella più distante notevolmente più bassa. Se guardiamo l'interno della stanza attraverso lo spioncino, vedremo una camera rettangolare comune, poiché la nostra retina proietta un'immagine che corrisponde a quella che normalmente osserviamo.

In realtà la distorsione è evidente solo se si cambia il punto di vista.

Questa illusione ottica nasce dalla particolare progettazione della stanza e proprio dalla **impossibilità di cambiare punto di vista**; se lo si facesse, l'osservatore percepirebbe l'irregolarità della stanza (figura 28).

Tale concetto ci fa riflettere sulla difficoltà di poter comprendere realmente quello che ci circonda se consideriamo (o ci limitiamo a) un solo punto di vista. Nonostante si è consapevoli della distorsione della stanza, l'illusione ottica persiste perché la nostra mente continua a percepire la stanza come l'abbiamo sempre conosciuta. Poiché la stanza non corrisponde alla realtà, il cervello non riesce a dare una spiegazione razionale e non riesce a richiamare correttamente le informazioni dalla memoria in base a ciò che vede.

In sintesi, la stanza inganna la mente sfruttando un gioco di prospettive. L'esperimento della stanza di Ames mostra come le **figure umane vengono trattate come oggetti secondari e adattate alla distorsione della stanza**, mentre interpretiamo il mondo in base alle nostre esperienze (passate o quotidiana), influenzando la percezione degli oggetti in un determinato contesto.

Fig. 29 Stanza di Ames in planimetria. ►

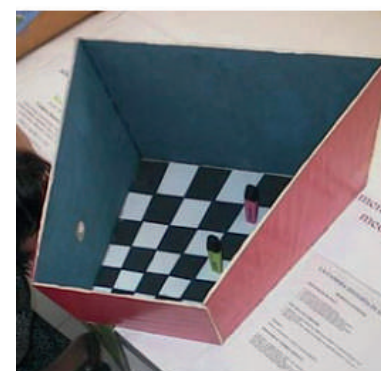
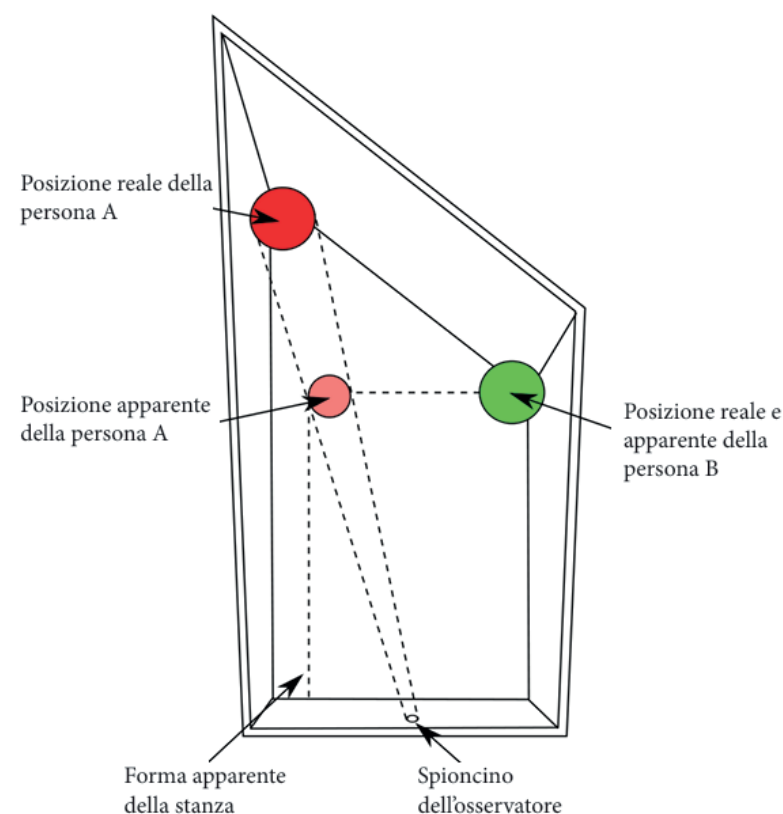


Fig. 28 Stanza di Ames fotografata da un altro punto di vista, foto dal web.

Fig. 30 La firma in bianco, René Magritte.

Questo dipinto sfrutta l'ambiguità tra figura e sfondo, basandosi sul principio di continuità della forma. Il cavallo e la figura femminile, pur essendo collocati in secondo piano, risultano interrotti da elementi situati su livelli di profondità ancora più distanti.

*La citazione di René Magritte riguarda il dipinto "La firma in bianco" (1965), in cui l'artista esplora la percezione visiva e il pensiero umano. In quest'opera, una figura equestre è parzialmente nascosta da alberi, creando un effetto di "completamento amodale", dove la mente colma le informazioni mancanti per formare un'immagine coerente.

Magritte sottolinea come la pittura possa rendere visibile il pensiero, rappresentando ciò che è invisibile o nascosto alla vista. Questo approccio invita lo spettatore a riflettere sulla natura della realtà e sulla relazione tra ciò che vediamo e ciò che comprendiamo.



"Le cose visibili possono essere invisibili. Se qualcuno va a cavallo in un bosco, prima lo si vede, poi no, ma si sa che c'è. Nella Firma in bianco, la cavallerizza nasconde gli alberi e gli alberi la nascondono a loro volta. Tuttavia il nostro pensiero comprende tutti e due, il visibile e l'invisibile. E io utilizzo la pittura per rendere visibile il pensiero".

Gli studiosi della Gestalt, oltre a formulare teorie e leggi come quelle già descritte, hanno approfondito anche il fenomeno delle **illusioni ottiche**.

Esistono infatti molteplici forme di **ambiguità figurali** che si possono generare, come le illusioni prospettiche, le percezioni errate delle geometrie, e quelle legate ai colori. Come già discusso riguardo alla scelta fisiologica di porre attenzione in toto a un solo stimolo, ignorandone altri in situazioni di sovrastimolazione (ormai oggettivamente molto ricorrenti nella nostra quotidianità: basti pensare al lavoro d'ufficio in un open space o sempre in contatto col pubblico, i continui "bombardamenti" dei media, delle app e notifiche del telefono che teniamo sempre sotto gli occhi...), anche per la percezione visiva **figura e sfondo non possono essere percepiti simultaneamente con lo stesso livello di attenzione**; il cervello tende a selezionare e classificare gli stimoli ricevuti in base alla loro importanza. Sappiamo ormai che, secondo una delle leggi della percezione, tutte le immagini e gli oggetti vengono percepiti come figure che emergono da uno sfondo. Tuttavia, quando questa distinzione risulta poco definita, il cervello fatica a interpretare e attribuire un significato a ciò che i nostri occhi osservano.

Sulla base di questa caratteristica percettiva sono state ideate numerose **immagini ambigue**, in cui **figura e sfondo assumono lo stesso peso nella composizione**, rendendo impossibile distinguere la prima dal secondo.

Un esempio ne sono le **immagini reversibili** (figura 30).

Fig. 30 Immagine ambigua basata sul concetto figura-sfondo, immagine web. Le forme sono bianche o nere?

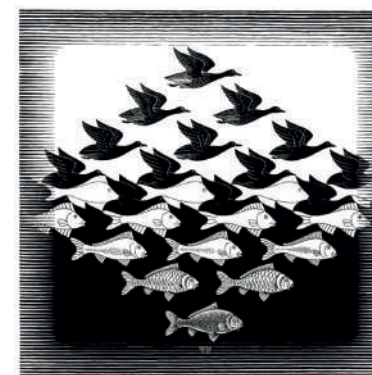
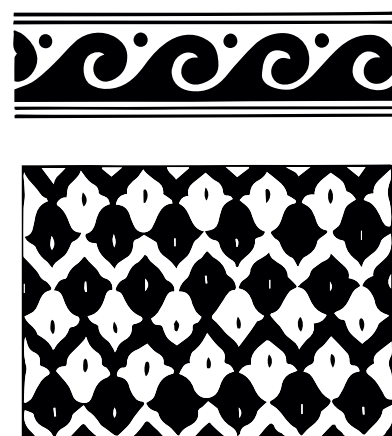
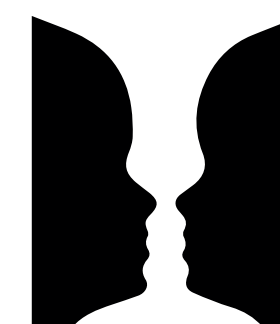


Fig. 31 Immagine ambigua basata sul concetto figura-sfondo, immagine web.



Fig. 32.1 e 32.2 Immagini dal web rielaborate che esplicano il principio alla base dell'opera "Vaso di Rubin".



Nella figura 30 le forme potrebbero essere:

- forme bianche su sfondo nero;
- forme nere su sfondo bianco;

Questo stimola l'ambiguità e la curiosità nell'occhio di chi la osserva.

E, ancora, sono forme che noi non riusciamo a vedere se non in maniera alterata (es. figura 31).

Una famosissima raffigurazione è il **"Vaso di Rubin"**⁹ (figura 32.1 e 32.2), dove lo sfondo può essere interpretato come l'area bianca o quella nera.

Questo varia a seconda di come percepiamo l'immagine: due volti che si guardano o un calice. In questa rappresentazione ambigua, figura e sfondo possono scambiarsi continuamente di ruolo.

A tal proposito è interessante lo studio condotto nel 2001 da Hasson e colleghi dove grazie all'aiuto della risonanza magnetica funzionale (fMRI), hanno evidenziato che le aree del lobo temporale (specializzate nel riconoscimento dei volti), mostrano un'attività più intensa quando la figura viene percepita come due volti su uno sfondo, rispetto a quando viene interpretata come un vaso.

Tale principio può essere osservato anche in numerose **raffigurazioni pittoriche**, di cui ci serviremo per illustrarlo.

Uno dei principali pionieri di questo tipo di rappresentazione, nonchè maestro incomparabile dell'illusione fu Salvador Dalì, celebre pittore del movimento surrealista.

Dalì era in grado di manipolare magistralmente la legge della pregnanza e di sfruttare la naturale inclinazione del cervello umano a riconoscere immagini familiari, in particolare volti.

Nei suoi dipinti complessi, riusciva a fondere figura e sfondo in modo tale che fosse impossibile stabilire con certezza dove terminasse l'una e iniziasse l'altro.

Un esempio sono i suoi quadri in figura 33 e figura 34.



Fig. 33 Salvador Dalì, "Apparizione di volto e fruttiera su una spiaggia", 1938.



Fig. 34 Salvador Dalì, "Il mercato di schiavi con busto di Voltaire", 1940.

Il pittore René Magritte, anch'egli esponente del Surrealismo, era un maestro nel generare confusione percettiva negli osservatori attraverso le numerose ambiguità presenti nelle sue opere. Si potrebbe definire una sorta di **illusionista dell'arte**.

Nel dipinto "Le Passeggiate di Euclide" (figura 35), l'ambiguità si basa interamente sulla continuità tra figura e sfondo. L'inganno visivo viene svelato solo dal bordo bianco della tela e dalla parte superiore del cavalletto.

In questi due dipinti (figura 36 e figura 37), Magritte sceglie di rappresentare ciò che il nostro cervello identifica come figura utilizzando lo stesso stile con cui normalmente si dipingerebbero gli sfondi, incorporando cieli nuvolosi e orizzonti montuosi.

Fig. 36 René Magritte, "Il ritorno", 1940.



Fig. 35 René Magritte, "Le passeggiate di Euclide", 1955.

Fig. 37 René Magritte, "Il museo del Re", 1966

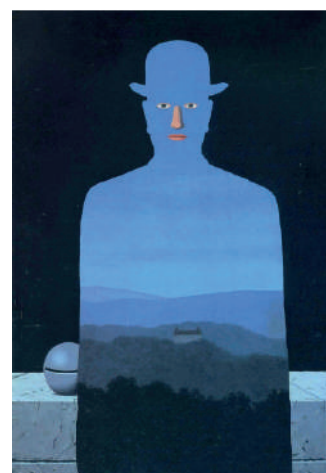


Fig. 38 e 39 Applicazioni, in immagini dal web, dell'illusione di significato.

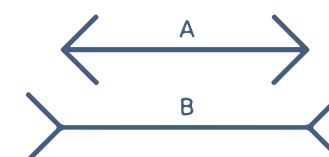
Nel caso delle **figure bistabili**, la segregazione tra figura e sfondo dipende principalmente dall'**interpretazione soggettiva dell'osservatore**, guidata da un cambiamento del focus attentivo.¹⁰

L'**illusione di significato non è un'inversione** figura-sfondo, bensì una ristrutturazione della configurazione anche semantica; ne sono un esempio le immagini 38 e 39.

Le figure bistabili (e, più in generale, quelle ambigue) dimostrano che, pur rimanendo invariato lo stimolo dal punto di vista fisico, la percezione è un processo dinamico e attivo. L'elaborazione delle informazioni, infatti, prosegue anche dopo aver raggiunto una prima interpretazione soddisfacente.

Le immagini fino ad ora osservate sono tutte frutto di un'**illusione ottica**, ovvero un fenomeno che **altera la percezione visiva**, portando l'occhio umano a vedere qualcosa che non esiste o a interpretare in modo distorto ciò che è reale. Nello specifico, le illusioni ottiche possono verificarsi in natura o essere create attraverso specifici stratagemmi visivi che rivelano le caratteristiche e i limiti del sistema percettivo umano. Esempi di figure che mostrano questi limiti ci vengono, ancora, dagli psicologi esponenti della scuola Gestalt.

Fig. 40 Illusione ottica di Muller-Lyer.



dove la dimensione del segmento B sembra più grande del A, pur essendo identici.

Un altro esempio di illusione ottica (figura 41) ci viene dall'indagine diretta di Richard Gregory, il quale descrive un curioso effetto che si creava nella decorazione a piastrelle di un bar in cui era solito recarsi a Bristol, dove malgrado le rette orizzontali fossero parallele tra loro, all'apparenza non sembravano.

Altre illusioni sono, ancora: l'illusione di Ponzo (figura 42) dove i segmenti azzurri, seppur di eguali dimensioni appaiono diversi ad una prima osservazione; ancora, l'illusione di Ebbinghaus-Titchener, dove la sfera arancione appare di due dimensioni diverse se si osservano a confronto le immagini 43.1 e 43.2, pur essendo identiche.

Una figura può risultare reversibile anche quando la sua posizione nello spazio consente di osservarla da prospettive diverse.

Un esempio classico è il **Cubo di Necker** (figura 44), introdotto nel 1832 dallo studioso svizzero Louis Albert Necker. Questo disegno, costituito unicamente da linee, rappresenta un cubo in proiezione cavalliera. Gli incroci delle linee non permettono di distinguere chiaramente quale si trovi in primo piano e quale sullo sfondo, rendendo impossibile determinare quale faccia del cubo sia rivolta verso l'osservatore e quale sia sul retro.

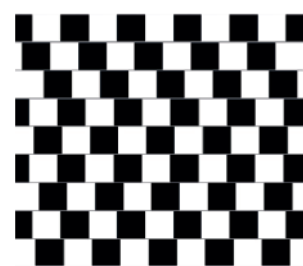


Fig. 41 Illusione ottica di Richard Gregory.

Fig. 42 Illusione ottica di Ponzo.

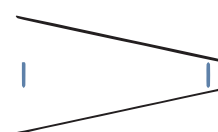


Fig. 43.1 e 43.2 Illusione ottica di Ebbinghaus-Titchener.

Fig. 44 Cubo di Necker, illusione ottica.

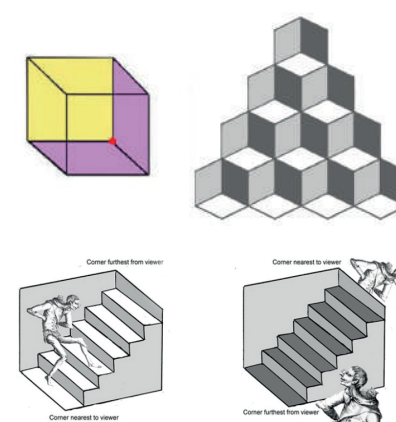
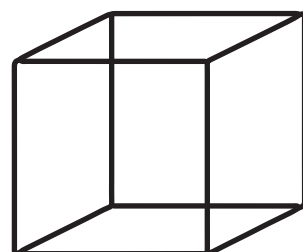


Fig. 45 Percezione multisensibile applicata a cubi e scalinate.

Fig. 46 Escher, "Belvedere", 1958.

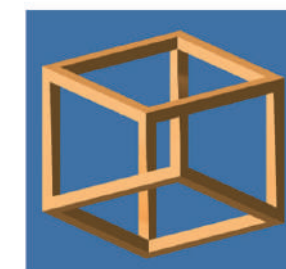


Questa ambiguità consente un rapido passaggio tra diverse interpretazioni, dando origine a una percezione multistabile. La stessa cosa avviene per texture di cubi o per delle scalinate (figura 45).

Secondo la teoria del processo indiretto di Helmholtz (precedentemente affrontata), davanti a questa figura - dove una serie di linee tracciate creano un'illusione di profondità - il cervello è costretto a scegliere tra due interpretazioni possibili. La scelta finale dipende dalle informazioni pregresse che abbiamo accumulato sulla realtà.

Attraverso le ambiguità visive è possibile, dunque, rappresentare solidi o spazi impossibili. Escher (1898-1972), nel 1958 realizza la sua prima litografia dedicata alle costruzioni impossibili: Belvedere. (figura 46)

Un ragazzo tiene in mano un cubo impossibile (il cubo di Necker) e, mentre osserva questo oggetto assurdo, non si rende neanche conto del fatto che l'intero Belvedere è basato su quella stessa struttura.



Escher ha utilizzato anche i **triangoli impossibili** per rappresentare un corso d'acqua che scorre dal basso verso l'alto, ricadendo su se stesso, come nell'opera "Cascata" (figura 47).

Il triangolo di Penrose, protagonista di questa illusione, è una figura tridimensionale in cui i lati appaiono coerenti a coppie, ma tutti gli angoli risultano di 90° . Questo crea un paradosso, poiché in un triangolo la somma degli angoli interni deve essere pari a 180° . Di conseguenza, questa forma non può esistere fisicamente, ma può essere rappresentata solo graficamente.

Un'altra famosa stampa impossibile è Salita e discesa (figura 48), in cui si vede un edificio a corte i cui abitanti, probabilmente monaci, percorrono una scala in un cammino continuo.

A prima vista, tutto appare perfettamente logico, ma osservando con maggiore attenzione si nota che i monaci seguono un percorso che li porta sempre a salire o sempre a scendere, lungo una scala impossibile.

La struttura bidimensionale dell'immagine è così convincente e ben organizzata da suggerire **spazi che, nel mondo tridimensionale, non potrebbero mai esistere**. L'opera sembra quindi rappresentare la proiezione di un oggetto tridimensionale su un piano, pur essendo qualcosa che non potrebbe mai avere una reale configurazione spaziale.

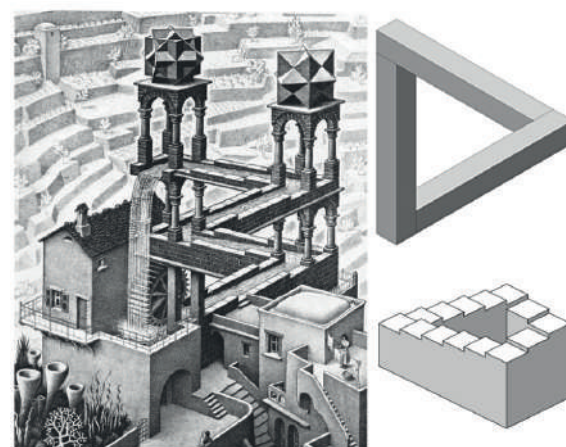


Fig. 47 Escher, "Cascata", 1961.

Fig. 48 Escher, "Salita e discesa", 1960.

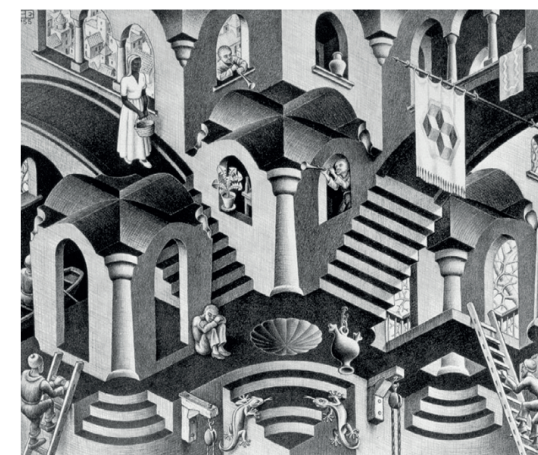
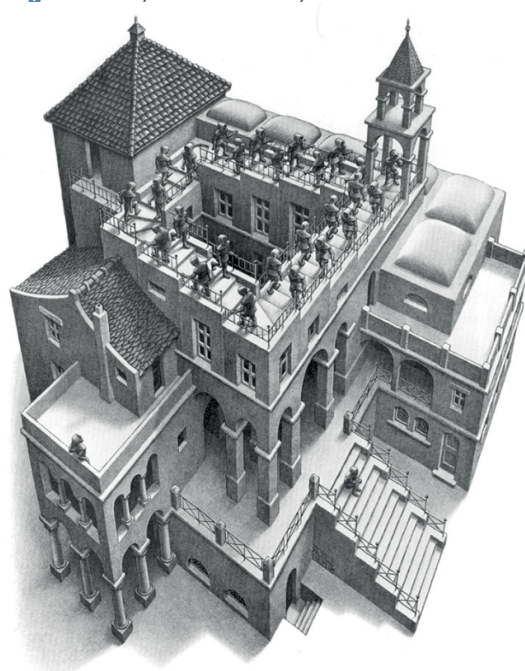
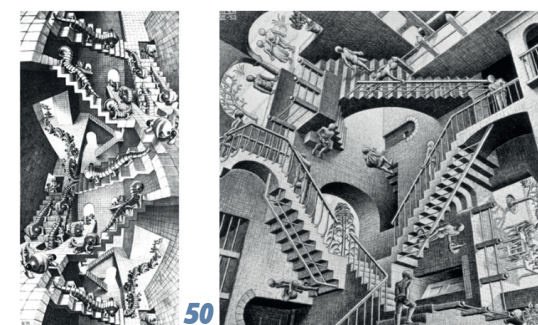
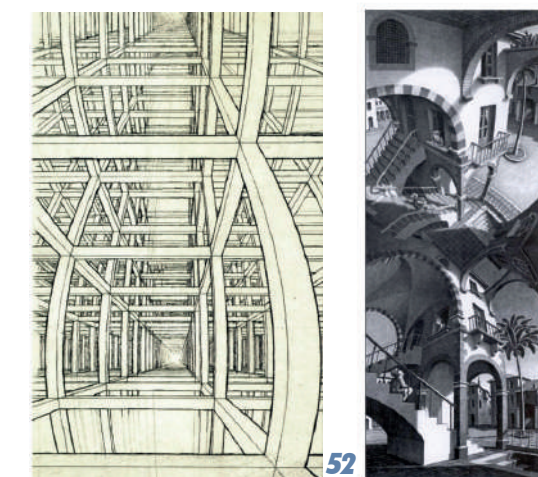


Fig. 49



50

Fig. 51



52

Fig. 53

In "Concavo e convesso" (figura 49) l'illusione ottica è creata attraverso l'alternanza di luci e ombre che porta al **rovesciamento percettivo** tra l'interno e l'esterno della figura.

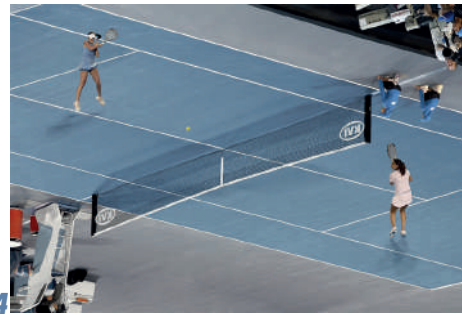
Tra il 1946 e il 1956, Escher si dedica allo studio approfondito della prospettiva, mostrando un forte interesse per angoli di visione inusuali. Questo gli permette di creare composizioni in cui l'orientamento degli oggetti — verso destra o sinistra, in alto o in basso — varia in base al punto di vista scelto dall'osservatore.

Nelle litografie "Casa di scale" (figura 50) e "Relatività" (figura 51), le direzioni e le superfici assumono significati mutevoli, dipendendo dall'elemento su cui si concentra lo sguardo e dalla porzione dell'immagine a cui si decide di dare attenzione.

La litografia più emblematica in questo contesto è "Alto e basso" (figura 52), in cui Escher rappresenta uno spazio impossibile sfruttando molteplici punti di fuga e combinando fasci di linee parallele con linee curve e convergenti. Quest'opera rappresenta, di fatto, un'applicazione diretta dei suoi studi sulle griglie prospettiche deformate (figura 53).

Un esperimento simile è stato realizzato dal fotografo Michael Kai nel progetto "This Side Up" nel 2008. Si tratta di una serie di **fotografie** abilmente **manipolate** in cui le immagini, apparentemente coerenti al primo sguardo, si dividono in due piani sovrapposti e contraddittori. Un esempio è il suo campo da tennis (figura 54).

Fig. 54



Sulla stessa scia sono i lavori di Erik Johansson, come quello mostrato in figura 55 dove vi è un incrocio assordante con automobili a due piani improbabili.

Fig. 55



Un altro artista, successore di Escher, è Istvan Orosz, noto per creare immagini basate su **solidi impossibili** con una precisione straordinaria e un'attenzione maniacale ai dettagli. Le sue incisioni, vere opere d'arte, sono arricchite da richiami colti e ironici alla grande tradizione pittorica europea, con riferimenti a maestri come Van Eyck, Dürer, Magritte e Piranesi. Un esempio sono le sue opere mostrate nelle figure 56, 57 e 58.

Fig. 56

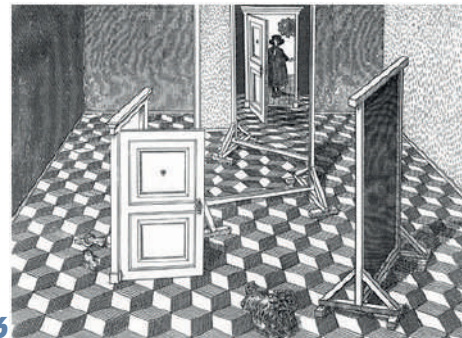
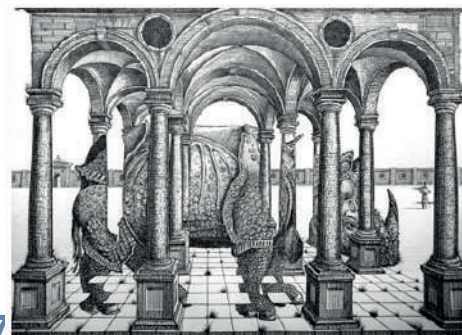


Fig. 57



Gli spazi che rappresenta sono surreali e impossibili, eppure appaiono tangibili e concreti, quasi simili agli ambienti reali che ci circondano.

Forse perché, come suggerisce lo scienziato Heinz von Foerster:

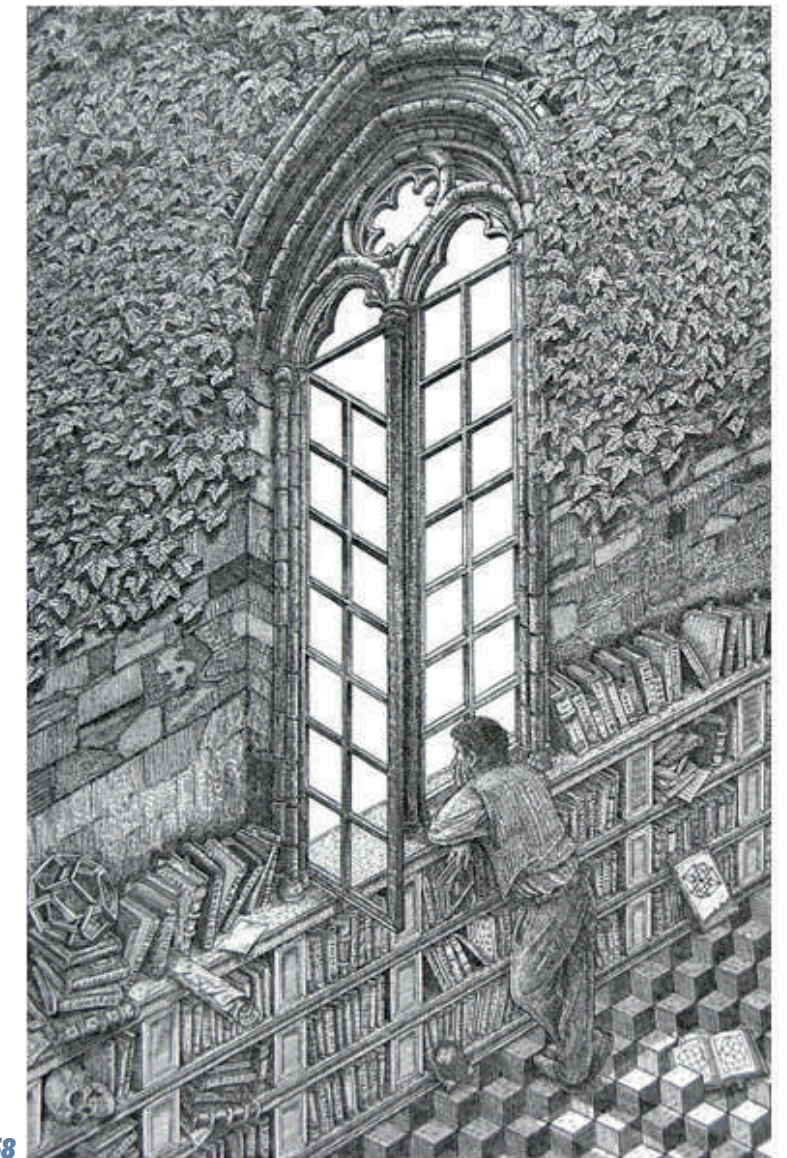


Fig. 58

L'ambiente, così come lo percepiamo, è una nostra **invenzione?**

La **sensazione** è un processo basilare, non ulteriormente scomponibile; deriva da ciò che gli organi di senso, presenti sul nostro corpo, rilevano e poi traducono in stimoli fisiologici.

La **percezione**, invece, è un processo molto più complesso, in quanto implica l'attribuzione di significato ai dati sensoriali che riceviamo; con il termine percezione si fa riferimento a un'attività mentale che ha l'obiettivo di identificare, organizzare e classificare gli stimoli sensoriali.

A questo punto, è utile introdurre il concetto di **attenzione** che, inconsciamente, muta il nostro rapporto con la realtà. Nella vita quotidiana ci troviamo continuamente nella condizione di dover selezionare gli stimoli a cui prestare attenzione, ignorando tutte le informazioni che non sono pertinenti con lo scopo del momento e scartando quelle che potrebbero interferire. E' qui che subentra l'attenzione selettiva, che può essere definita come l'insieme dei meccanismi che consentono di concentrare le risorse mentali su alcune informazioni piuttosto che su altre.

Tale processo può avvenire utilizzando diversi **canali sensoriali** (uditivo, visivo, ecc.) e diverse **caratteristiche sensoriali dello stimolo** (posizione, colore, forma, ecc.).

Una circostanza in cui tutti noi possiamo facilmente sperimentare la funzione selettiva dell'attenzione si presenta in situazioni molto stimolanti, come ad esempio in una festa affollata.

*Il contatto con gli oggetti esterni, pur essendo fenomenicamente immediato, è in realtà mediato da una serie di trasformazioni che compongono la catena psicofisica, costituita da:

- stimolo distale (corpi fisici, delimitati da superfici e immersi in un mezzo, l'aria, in cui la luce si propaga in linea retta);
- stimolo prossimale (immagine bidimensionale, generata dalla proiezione sulla retina della luce riflessa dalla superficie degli oggetti);
- percetti, ovvero l'informazione sensoriale dopo esser stata codificata e rielaborata.

Il percetto ci dice qualcosa dello stimolo fisico, ma qualcosa di diverso dallo stimolo fisico in sé. Ad esempio, quando siamo raggiunti da energia elettromagnetica di una certa lunghezza d'onda (620nm), facciamo l'esperienza del colore rosso. Il colore non è una proprietà intrinseca dell'energia elettromagnetica, ma è piuttosto l'esperienza sensoriale/percettiva che noi ne facciamo. Si genera, quindi, una catena psico-fisica che porta alla codificazione della informazione proveniente dall'esterno e all'organizzazione interna all'organismo, collegando il mondo esterno con quello interno.

Per quanto riguarda l'attivazione dello stimolo prossimale, da un punto di vista fisico bisogna tener conto della soglia assoluta e della soglia differenziale:

- la soglia assoluta corrisponde alla minima quantità di energia capace di produrre una sensazione;
- la soglia differenziale è la minima differenza percepibile tra due stimoli di grandezza leggermente differente. E' diversa da individuo a individuo e, nello stesso, può variare da momento a momento.

Inoltre, la legge di Weber-Fechner ci spiega il rapporto tra sensazione e stimolo: la sensazione (componente psicologica) è direttamente proporzionale al logaritmo dell'intensità dello stimolo (componente fisica). La relazione esistente tra stimolo e sensazione è stata sviluppata da Weber in seguito all'esperimento consistente nell'incrementare di una certa quantità il peso di un oggetto sostenuto da un uomo: la percezione di tale stimolo è risultata essere tanto meno accentuata, quanto più pesante era l'oggetto. Quindi, più grande è l'intensità di uno stimolo, maggiore sarà la differenza di intensità necessaria per poter rilevare la differenza con un altro stimolo.

Di solito, ci concentriamo sulla conversazione con una o più persone, ignorando (filtrando) le altre conversazioni che ci circondano, che comunque percepiamo. Tuttavia, se sentiamo qualcosa che troviamo più interessante (come ad esempio una conversazione in cui si parla di noi), la nostra attenzione si sposterà rapidamente su quella, che inconsciamente ricorderemo di più. E' il cosiddetto **effetto cocktail party**. Questo processo di selezione degli stimoli implica che la nostra mente sia in grado di percepire tutti gli stimoli, ma avendo a disposizione solo una limitata quantità di canali per l'elaborazione, può concentrarsi solo su uno stimolo alla volta (per un'elaborazione completa), pur rimanendo sensibile agli altri stimoli più rilevanti.

Un altro fenomeno legato alla percezione è l'**effetto Stroop**. Questo si manifesta con un rallentamento nei tempi di risposta quando al soggetto viene richiesto di indicare il colore con cui è scritta una parola che rappresenta un colore diverso. Ad esempio, se la parola "giallo" è scritta in rosso, il soggetto deve rispondere "rosso" e non "giallo". La selezione dell'informazione avviene nel momento in cui bisogna scegliere la risposta corretta. A volte, infatti, si attivano automatismi che ci spingono a dire ciò che non è richiesto dal compito di Stroop, cioè il significato della parola scritta. In questa situazione, il cervello compie un'elaborazione sensoriale che permette di focalizzarsi attentamente sull'informazione pertinente.

Come vedremo nel prossimo paragrafo, l'esperienza soggettiva dell'atto del percepire influenza anche la conoscenza e visione della realtà che ci circonda.

Oltre ai colori, anche i **segni** e le **figure geometriche** occupano un ruolo significativo nella percezione visiva.

I segni includono elementi semplici come punti e linee, mentre le figure geometriche sono più complesse, costituite da superfici delimitate da contorni o linee chiuse che, insieme al colore, le distinguono dallo sfondo.

Numerosi studiosi hanno approfondito sia i significati di queste figure, sia il modo in cui, in combinazione con i colori, possono trasmettere significati, emozioni e sensazioni. Tra i contributi più rilevanti si annoverano quelli degli psicologi della Gestalt, di Paul Klee con il suo "Quaderno di schizzi pedagogico" (1925) e di Vasilij Kandinskij con "Punto, linea, superficie" (1926), dove egli voleva individuare la natura e le proprietà degli elementi primordiali della forma, perciò in primis del punto, della linea e della superficie.

Queste opere hanno successivamente ispirato Rudolf Arnheim, che nel 1954 ha pubblicato "Arte e percezione visiva", un testo fondamentale sul tema della percezione visiva.

La comprensione di come segni, figure geometriche e colori interagiscano è fondamentale nella comunicazione visiva in quanto risulta essenziale per decifrare il linguaggio visivo e apprezzare l'espressività delle opere d'arte.

Questi elementi, infatti, non solo costruiscono la **struttura compositiva di un'immagine**, ma **influenzano** anche profondamente la **risposta emotiva dell'osservatore**, rendendo possibile una comunicazione visiva ricca e sfaccettata.

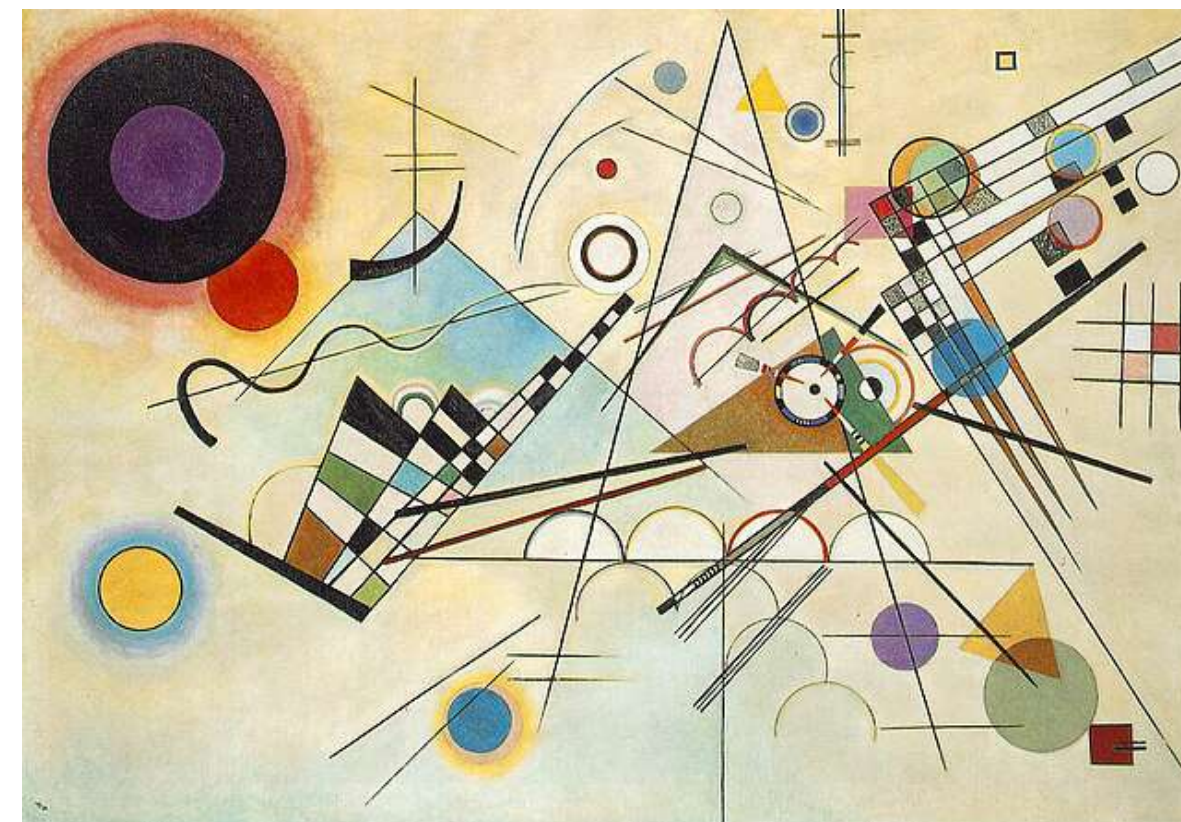


Fig. 59 Vasilij Kandinskij, "Composition VIII", 1923.

Il **punto** è l'elemento fondamentale dell'arte e della geometria, la cui comprensione è stata ampiamente approfondita da artisti e teorici.

Vasilij Kandinskij, nel suo saggio "Punto, linea, superficie" (1926), descrive il punto geometrico come un'entità invisibile e immateriale, considerandolo l'**origine di tutte le forme**. Secondo Kandinskij, il punto nasce dal primo contatto tra lo strumento di disegno e la superficie, rappresentando il nucleo iniziale di una composizione.

Nelle **arti visive**, il punto assume diverse funzioni e significati:

- in **geometria**, il punto rappresenta una posizione nello spazio definita da coordinate, priva di dimensioni, ma fondamentale per la costruzione di figure geometriche;
- nella **tipografia**, il punto è utilizzato come segno di punteggiatura per concludere una frase o un periodo, contribuendo alla chiarezza e alla struttura del testo;
- in **grafica e pittura**, l'aggregazione di punti può creare linee, forme e texture. Nel movimento artistico del Puntinismo, sviluppatosi in Francia nel XIX secolo, artisti come Georges Seurat e Paul Signac utilizzavano piccoli punti di colore puro accostati per comporre immagini, sfruttando l'interazione ottica dei colori per ottenere particolari effetti visivi;
- in **architettura**, il punto può fungere da riferimento visivo, segnando un luogo specifico o un elemento di interesse all'interno di una struttura. La dimensione e la posizione di un punto nell'ambiente costruito possono influenzare la percezione dello spazio, enfatizzando la centralità o l'inizio di un percorso.

Il peso visivo del punto in una composizione varia in base alla sua dimensione e posizione. Un punto di maggiori dimensioni attira l'attenzione dell'osservatore, assumendo un ruolo dominante e simbolico, spesso associato a un punto di partenza o a un centro focale. Al contrario, punti più piccoli o distribuiti in modo uniforme possono creare effetti di texture o suggerire movimento.

In sintesi il punto, pur essendo l'elemento più semplice e fondamentale nelle arti visive, possiede una versatilità che gli consente di assumere molteplici significati e funzioni,

influenzando profondamente la percezione e l'interpretazione delle opere da parte dell'osservatore.

Kandinsky, nel suo saggio "Punto, linea, superficie", approfondisce il significato della **linea** come evoluzione dinamica del punto. Secondo la sua teoria, la linea nasce dal movimento del punto, trasformando così un'entità statica in una forma dinamica. Questo passaggio rappresenta una transizione dalla quiete alla mobilità, evidenziando la linea come antitesi del punto originario.

Kandinsky identifica diverse tipologie di linee, ciascuna con proprie caratteristiche e significati:

- **linea retta orizzontale**: considerata la forma più semplice di retta, rappresenta la base su cui l'uomo si muove o si appoggia. Kandinsky la descrive come "la forma più concisa dell'infinita possibilità di movimento freddo", associandola a sensazioni di calma, piattezza e freddezza. La linea orizzontale richiama quindi la **quiete dell'ambiente** e la calma degli elementi che compongono lo spazio, oltre all'immobilità del corpo.

La retta orizzontale, inoltre, ci rimanda certamente alla linea dell'orizzonte (o alla linea di terra che per semplificazione è associata ad una retta uniforme e orizzontale), che richiama il piano terra e la sua estensione o profondità sino all'orizzonte.

- **linea verticale**: opposta alla linea orizzontale, sia internamente che esternamente, insieme formano un angolo retto. Se l'orizzontale rappresenta il freddo, la verticale incarna il caldo.

Kandinsky la definisce "la forma più concisa dell'infinita

possibilità di movimento caldo", associandola a vitalità, calore e altezza. Di fatti la linea verticale richiama l'impostazione vitale, **raffigura l'energia delle forme che si espandono verso lo spazio.**

La linea verticale, inoltre, può avere orientamento dal basso verso l'alto o dall'alto verso il basso. Il primo orientamento, considerato quello più vicino alla natura, richiama l'elevazione verso l'alto e in senso figurato rappresenta lo sforzo di arrivare alla perfezione divina, come la stessa architettura gotica ci racconta tramite i suoi archi rampanti con i quali tende ad innalzare l'energia dello spirito alla ricerca di Dio.

L'orientamento dall'alto verso in basso, invece, indica il radicamento alle proprie origini in quanto richiama le proprie radici, la propria storia e identità.

- **linea diagonale:** situata tra l'orizzontale e la verticale, rappresenta una via di mezzo tra freddo e caldo. Kandinsky la descrive come "la forma più concisa dell'infinita possibilità di movimento caldo-freddo".

Dal punto di vista visivo, trasmette un'energia che attira particolarmente l'attenzione in quanto è come una **rottura rispetto all'ortogonalità tipica** delle figure che appaiono nella nostra quotidianità.

La sua inclinazione e direzione influisce sulla percezione: una diagonale che scende da sinistra a destra può suggerire caduta o drammaticità e indica pessimismo, mentre la stessa diagonale con direzione opposta indica la volontà di guardare al presente ma con lo sguardo verso il passato; ancora, mentre una diagonale che sale da sinistra a destra può trasmettere un senso di ascesa, di crescita e sviluppo e

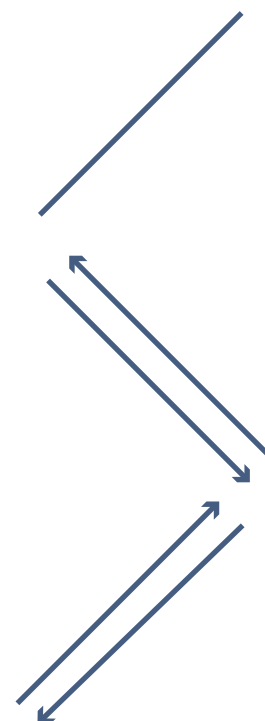
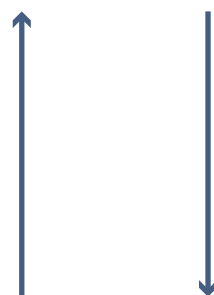


Fig. 60 Joost Schmidt, Manifesto della mostra del Bauhaus, 1923



quindi indica una sensazione positiva, la diagonale che va dal basso a destra e si innalza verso sinistra richiama la volontà di recupero di un passato migliore del presente.

Altre applicazioni in grafica della diagonale (figura 60 e 61) dimostrano che è un segno che attira particolarmente lo sguardo, generando un orientamento e un senso di lettura di un'immagine verso una direzione. Anche la **diagonale**, quindi, è associata al dinamismo e agli effetti di **movimento e profondità.**

Questa interpretazione è influenzata anche dalla convenzione occidentale di leggere da sinistra a destra.

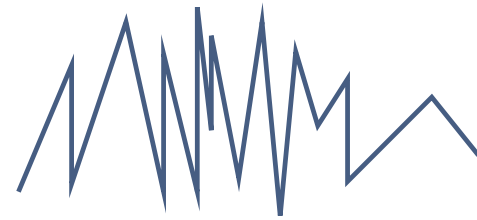
Fig. 60 Josef Müller-Brockmann, "Schützt das Kind!", 1953



- **linea curva**: generata da un movimento fluido, esprime calma e tranquillità. La sua morbidezza e continuità evocano sensazioni di **armonia** e delicatezza.



- **linea spezzata**: caratterizzata da bruschi cambi di direzione, è associata a nervosismo, aggressività e tensione. Le sue angolazioni acute e interruzioni trasmettono **dinamismo** e inquietudine.



Kandinsky attribuisce a ciascuna linea una "tensione spirituale", riflettendo sia le emozioni dell'artista durante la creazione sia le reazioni suscitate nell'osservatore. Questa analisi sottolinea come le **linee**, oltre alla loro funzione strutturale, abbiano un **profondo impatto emotivo e simbolico nell'arte e nella composizione grafica**.

Linee oblique, spezzate, miste e curve possono essere utilizzate nella composizione per creare un effetto di instabilità, più o meno acuto, ma comunque sempre carico di dinamismo.

Come abbiamo visto, anche l'**orientamento** del segno ci trasmette qualcosa in più dello stesso segno:

- un **andamento spezzato** si caratterizza per un orientamento visivamente marcato e dinamico, con un ritmo vivace, tagliente e combattivo. Il percorso a zigzag della linea spezzata copre una superficie, trasformando la sua natura da lineare a planare.

- un **andamento misto**, a seconda della sua configurazione, può suggerire un processo evolutivo di espansione o contrazione, ordine/caos, stabilità/ instabilità.

La combinazione di angoli alternati a linee curve può generare, a livello psicologico, una sensazione di ambiguità o incertezza, mantenendo comunque un carattere dinamico.

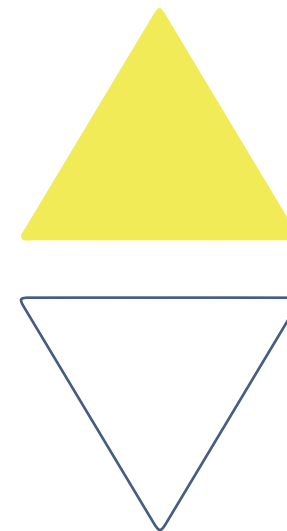
Una **superficie** si forma quando più linee si uniscono per delimitare uno spazio chiuso, creando una distinzione tra una figura interna e lo sfondo esterno. A differenza del punto e della linea, la superficie si estende in **due dimensioni**: larghezza e altezza. Analogamente a come il movimento di un punto genera una linea, il movimento di una linea può generare una superficie. Ad esempio, una superficie di rotazione si ottiene facendo ruotare una linea intorno a un asse, mentre una superficie di traslazione si genera spostando una linea lungo una direttrice. Combinando superfici orientate in diverse direzioni, si può creare uno spazio tridimensionale.

Come dicevamo, le figure e le forme sono molto importanti per il nostro orientamento nello spazio.

Il **triangolo** è la figura geometrica con il minor numero di lati, spesso associata a dinamismo ed energia. Data la sua caratteristica forma elementare, è l'unica figura geometrica che ha intrinseca una direzione, per questo molto utilizzata nella comunicazione visiva.

Il suo significato varia in base all'orientamento: con la punta verso l'alto, simboleggia **stabilità** ed equilibrio, mentre con la punta verso il basso, evoca pericolo e **tensione**.

In natura non è una figura facilmente individuabile, se non per il richiamo alla sua forma delle montagne o delle sfaccettature di una pietra come il diamante.



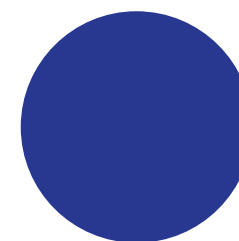
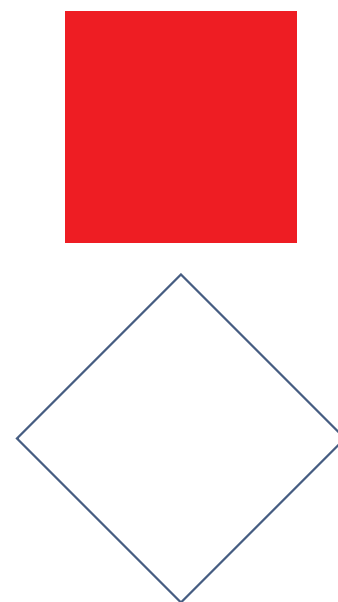
Kandinskij sosteneva che l'associazione tra forme e colori potesse amplificare l'espressività: i colori vivaci risultano più intensi in forme acute, come il giallo inserito in un triangolo (egli attribuiva al giallo anche un suono simile a quello di una tromba, sottolineando la sua natura squillante e dinamica).

Il triangolo è una figura geometrica che, a seconda della sua configurazione, può trasmettere diversi significati simbolici. In forma equilatera rappresenta stabilità, simmetria ed equilibrio; per questo in ambito religioso il triangolo equilatero è usato per rappresentare il concetto cristiano di Trinità. Quando si presenta come triangolo isoscele o scaleno, con lati di lunghezza diversa, può evocare sensazioni di tensione o imponenza.

Nell'ambito architettonico questa figura ci richiama all'elemento del tetto o dei frontoni, quindi utilizzata già dai Greci come immagine di divinità, conferendo un senso di solidità e protezione.

Il **quadrato**, caratterizzato da angoli uguali e lati di pari lunghezza, trasmette sensazioni di stabilità, staticità, **simmetria e perfezione**. Quando viene ruotato e appoggiato su uno spigolo, queste percezioni cambiano, evocando **instabilità, dinamicità**, movimento e squilibrio. Kandinskij associava il quadrato al colore rosso, attribuendo a quest'ultimo una qualità "viva, accesa, inquieta".

Il quadrato rappresenta l'intervento umano nella definizione e misurazione dello spazio, incarnando il passaggio da un ambiente naturale e incontrollato a uno spazio culturale, delimitato e organizzato. Questa figura



geometrica attiva contrasti come esterno/interno e ordine/caos, riflettendo l'opposizione antropologica tra natura e cultura.

Il quadrato simboleggia l'appropriazione, la trasformazione e il dominio che fa l'uomo di uno spazio finito e controllabile, estratto da uno spazio infinito e incontrollabile. Questa figura è spesso utilizzata per la sua capacità di riportare il disordine a una forma organizzata, grazie alla sua struttura razionale e forte; la sua evoluzione tridimensionale nel cubo esprime il controllo matematico e concreto dello spazio all'interno di un'immagine.

Mentre il quadrato è una figura facilmente individuabile nelle creazioni umane come edifici, libri e dispositivi elettronici, il **cerchio** è una forma prevalente in natura. Questo lo rende simbolo del **ciclo vitale**, dell'**eternità** e della perfezione; ma ancora, il cerchio può essere associato all'effetto protettivo e rassicurante del grembo materno, al dinamismo associato alla ruota e all'effetto di centralità e dominio espresso dal sole.

È una figura geometrica perfetta, chiusa e compatta, molto utilizzata in ambito artistico: è l'aureola religiosa, è il sole, ma anche il rosone delle cattedrali che simboleggia "l'occhio di Dio".

Kandinsky associa al cerchio il colore blu.

L'integrazione di forme circolari in un sistema ortogonale, obliquo o di linee libere, introduce un elemento di mediazione e regolazione tra le diverse parti, favorendo un effetto complessivo di armonia ed equilibrio generale.

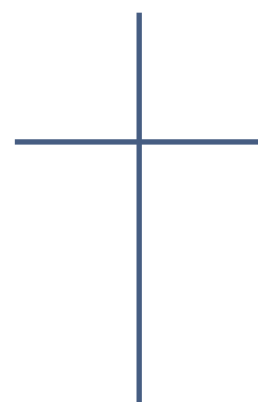
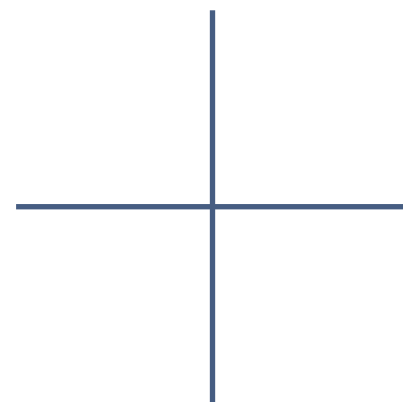
Derivata dalla suddivisione del quadrato tramite le sue mediane e in contrapposizione formale ad esso, la **croce** rappresenta concetti fondamentali come **centro, equilibrio, simmetria, direzione, intersezione** e il numero quattro, collegandosi a significati universali legati alla relazione tra uomo e cosmo.

L'armonia della sua struttura risiede nel rapporto ortogonale tra il braccio longitudinale e quello trasversale, assi che emergono dalla forma completa e chiusa del quadrato, ma che al contempo suddividono lo spazio in sezioni opposte e/o complementari, aperte o chiuse.

A livello cognitivo, la croce simboleggia la divisione equilibrata dell'unità in quattro parti uguali. Se posizionata orizzontalmente, richiama la dimensione materiale e l'**organizzazione umana dello spazio**; eretta verticalmente, rimanda alla dimensione immateriale e divina, evocando l'idea di infinito e di connessione con il trascendente.

Mentre la croce greca, con bracci di uguale lunghezza, racchiude simbolismi alchemici, matematici e religiosi, la croce latina, simbolo del cristianesimo, trae la sua forma dal corpo di Cristo crocifisso, con un braccio verticale più lungo, modellandosi sulle proporzioni umane e conferendo alla croce latina un significato intriso di dolore e spiritualità. Essa, inoltre, in posizione verticale può richiamare l'albero maestro di una nave, mentre in orizzontale richiama la pianta delle chiese.

Per le sue implicite sensazioni di patimento e dolore, secondo Jung, la croce rappresenta la sofferenza fisica e spirituale, manifestandosi come un archetipo psicologico universale.



A differenza della croce, che rappresenta una figura statica ancorata al suolo in un unico punto, la **spirale** incarna il **dinamismo puro**, sviluppandosi da un punto centrale e proiettandosi inesorabilmente verso l'infinito.

La sua potenza risiede nell'espansione centrifuga, che le **conferisce crescente solidità e determinazione**, analogamente a un suono che, da tenue, si intensifica progressivamente, evocando così sinestesie musicali.

In due dimensioni, la spirale visualizza un movimento che, attraverso la percezione visiva, invita a trascendere il sé; in tre dimensioni, si manifesta come un vortice che coinvolge l'intera sfera sensoriale.

Le scale a chiocciola di piccole dimensioni e le maestose scale a spirale ogivali testimoniano come, in architettura, la ricerca spaziale miri a coniugare le misure fisiche con l'aspirazione spirituale.

Inoltre la spirale è una forma ricorrente in natura, presente in molte culture come simbolo della ciclicità della vita e del legame con il divino. Per questo, fin dall'antichità, è stata utilizzata per rappresentare l'evoluzione, il movimento della vita e la connessione tra l'umano e il divino.

La spirale è anche una configurazione che troviamo spesso osservando il mondo animale e vegetale, rappresentando la crescita naturale e quindi molte delle forme naturali viventi.

03 La percezione dei colori

“Il colore definisce ciò che ci circonda e le nostre emozioni.”¹²

Anche i **colori** giocano un ruolo fondamentale nella percezione delle immagini, delle forme e della realtà che ci circonda. Associamo ogni oggetto partendo dal suo colore che, in contrapposizione al suo sfondo, aiuta a definirne la forma e la sua geometria nello spazio, e quindi la comprensione e conoscenza dell'oggetto.

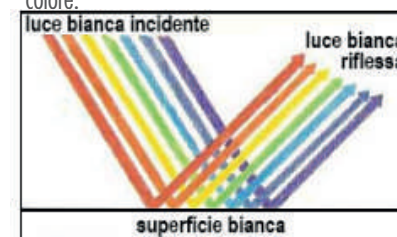
Di fatti, se noi vediamo gli oggetti, è perché questi ricevono un fascio di luce e ne riflettono una parte. L'oggetto “bianco” è tale perché riflette tutte le lunghezze d'onda, quello “rosso” perché riflette solo la parte rossa dello spettro mentre l'oggetto “nero” assorbe tutta la luce incidente (figura 61).

Il colore può essere analizzato da un punto di vista oggettivo, e quindi fisico, scientifico, chimico, oppure soggettivo, tenendo questa volta in considerazione gli studi psicologici.

Ma che cos'è il colore?

Il colore è una sensazione che nasce dalla luce. La luce, colpendo un oggetto, viene parzialmente assorbita o riflessa, a seconda del colore. La parte riflessa è trasmessa ai recettori cromatici (all'interno dell'occhio umano) che

Fig. 61 Raffigurazione dello spettro del colore.



hanno il compito di trasformare la luce assorbita in impulsi che, percorrendo le vie nervose, raggiungono il cervello; qui viene interpretata, così da dar vita alla sensazione cromatica.

Ma non tutte le luci bianche possiedono lo stesso spettro. Di conseguenza, la luce riflessa da una superficie non dipende unicamente dalla sua composizione molecolare, che stabilisce quali onde vengono riflesse, ma anche, e in modo significativo, dallo spettro della luce che illumina l'oggetto.

Il **colore** quindi, dal punto di vista **biologico**, costituisce un'**impressione sensoriale** essendo prodotto all'interno dell'occhio dell'osservatore. Nella percezione del colore ci sono tre elementi che entrano in gioco: la luce, l'oggetto e l'osservatore.

La **luce** è una radiazione elettromagnetica che esiste all'interno di una determinata porzione dello spettro, cioè quella percepibile dall'occhio umano.

La luce naturale sembra bianca ai nostri occhi, ma in realtà è formata da un insieme di colori che corrispondono a quelli dell'arcobaleno.

Dal punto di vista fisico, questo fenomeno si spiega con il fatto che la luce è caratterizzata da una specifica lunghezza d'onda e frequenza. Le onde elettromagnetiche, inclusa la luce visibile, fanno parte dello spettro elettromagnetico, che le classifica in base alle loro proprietà.

Questo concetto fu dimostrato da Isaac Newton nel 1672: la luce è una **vibrazione elettromagnetica** che permette di rendere visibile un oggetto che la emette o la riflette. Immaginando la luce come una frequenza generata da un corpo vibrante, possiamo dire che, se la vibrazione è lenta e presenta poche oscillazioni, il colore percepito è il rosso.

Con l'aumento della frequenza, il rosso si trasforma gradualmente in giallo, poi in verde, blu e infine in violetto.

Frequenze più basse di quelle del rosso (infrarosse) o più alte di quelle del viola (ultraviolette) generano radiazioni che non sono visibili all'occhio umano (figura 62).

Le radiazioni visibili dall'occhio umano rappresentano una porzione molto ristretta dello spettro elettromagnetico, con lunghezze d'onda comprese tra circa 380 e 760 nanometri. Tuttavia, questo intervallo può variare leggermente da individuo a individuo a causa delle differenze nella sensibilità visiva, quindi soggettiva. Quando l'occhio percepisce una radiazione con una lunghezza d'onda di, ad esempio, 470 nm, il colore associato è il blu, mentre una radiazione di 600 nm viene percepita come arancione-rossastro.

È importante notare che il **colore che vediamo** non **corrisponde** al colore reale della materia, ma a quello **riflesso dalla sua superficie**.

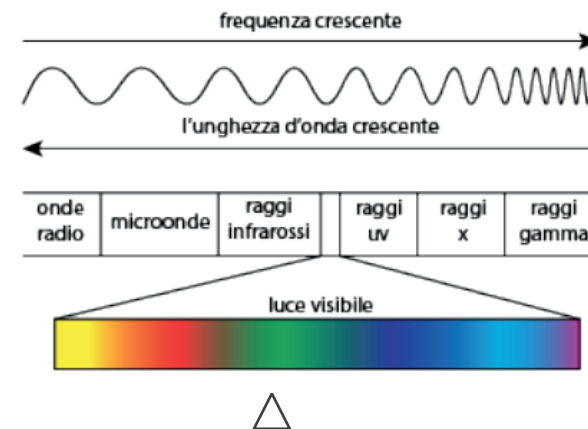
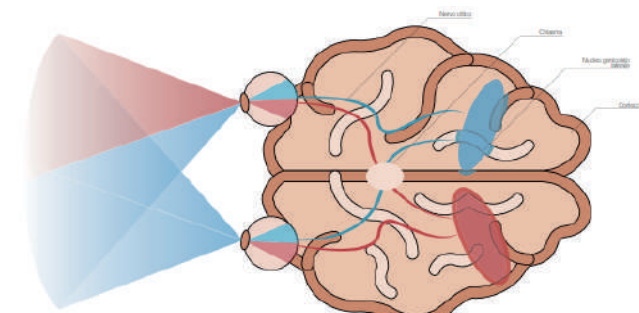
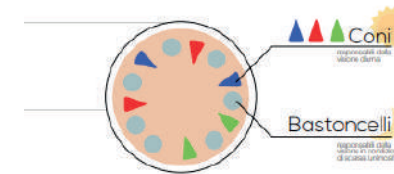
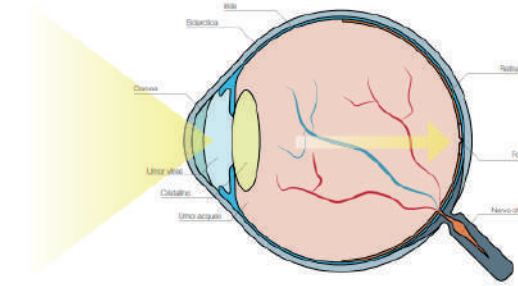


Fig. 62 Raffigurazione dello spettro del colore.



La **percezione della luminosità** di una superficie dipende dal numero di fotoni - ovvero pacchetti di energia elettromagnetica - che raggiungono la retina.

In prima battuta i fotoni attraversano la cornea, una membrana sottile che protegge l'occhio e devia i raggi luminosi in modo preliminare.

L'iride si occupa di regolare la quantità di luce che entra nell'occhio, restringendosi o dilatandosi a seconda dell'intensità luminosa.

All'interno dell'occhio, la luce passa attraverso il cristallino, una lente biconvessa che concentra i raggi luminosi e contribuisce alla trasformazione dell'energia elettromagnetica in impulsi nervosi.

Sul fondo dell'occhio si trova la retina, e al suo centro, nella zona detta fovea, sono presenti i fotorecettori: coni e bastoncelli.

I bastoncelli sono responsabili della visione in bianco e nero e permettono di vedere in condizioni di scarsa luminosità.

I coni, responsabili della visione diurna, si suddividono in tre tipi, ciascuno sensibile a una specifica gamma di lunghezze d'onda: rosso o coni-L, verde o coni-M e blu o coni-S. Questi recettori inviano i segnali a una serie di quattro strati cellulari, che li trasmettono al nervo ottico. Infine, i segnali raggiungono la corteccia visiva, dove vengono elaborati per permettere il riconoscimento degli oggetti e delle immagini percepite.

Quindi, se da un punto di vista fisiologico il colore è figlio di un processo oggettivo-soggettivo, esso è **oggettivamente definibile** tramite tre sue principali caratteristiche:

- **tonalità;**
- **luminosità;**
- **saturazione.**

La **tonalità**, o tinta, è uno degli attributi fondamentali del colore e si riferisce al colore dominante percepito, determinato dalla lunghezza d'onda prevalente della luce visibile riflessa o emessa da un oggetto. È ciò che ci permette di identificare un colore come rosso, verde, blu, giallo, ecc.

La **luminosità** la seconda caratteristica fondamentale del colore: si riferisce alla percezione di quanto un colore appaia chiaro (luminosità più alta) o scuro (luminosità più bassa). Questa proprietà è strettamente legata alla quantità di luce che una superficie riflette verso i nostri occhi. In altre parole, la luminosità dipende dal grado di riflettività della superficie colpita dalla luce.

La luminosità è indipendente dalla tonalità (il tipo di colore, come rosso o blu) e dalla saturazione (l'intensità del colore), ma può influenzare entrambe nella percezione visiva. Ne è un esempio la figura 63.



Fig. 63 Un colore rosso con alta luminosità può apparire come un rosa chiaro. Lo stesso rosso con bassa luminosità potrebbe sembrare un bordeaux o un marrone.



Fig. 64 Un colore rosso con alta saturazione a confronto dello stesso con saturazione al minimo.

Fig. 65 Cerchio di Johannes Itten (1961).



La **saturazione** è una delle tre caratteristiche fondamentali del colore e si riferisce all'intensità o alla purezza di una specifica tonalità; indica quanto un colore è vivace, brillante e libero da contaminazioni di grigio o da altre tonalità.

La saturazione è una lunghezza d'onda monocromatica che rappresenta un colore puro. Un colore altamente saturo è puro, ossia composto da una singola lunghezza d'onda dominante (ad esempio, il blu di un cielo limpido o il rosso di un semaforo). Al contrario, un colore con bassa saturazione appare più attenuato o smorzato, spesso mescolato con grigio o reso meno intenso dalla presenza di altre lunghezze d'onda (figura 64).

Partendo da queste loro caratteristiche, i colori possono essere classificati in **primari**, **secondari** e **terziari**. I primari sono i più importanti di tutti, in quanto è proprio dalla loro miscela che possono venir fuori i colori secondari, e a loro volta anche i terziari.

Una rappresentazione molto chiara ci viene dal **cerchio di Johannes Itten** (figura 65):

- i colori primari sono posti in un triangolo equilatero, inscritto in un esagono;
- vertici opposti dell'esagono rappresentano i colori secondari, ottenuti mescolando i pigmenti di due colori primari;
- il cerchio esterno mostra tutti i colori terziari, in opposizione polare con la tinta opposta.

Partendo a questo, possiamo porre l'accento sul fatto che i colori secondari si ottengono combinando due colori primari in proporzioni uguali, mentre quando due colori primari vengono miscelati in proporzioni diverse, danno vita ai colori terziari.

Tra i colori **primari** e **secondari** esistono tre coppie chiamate **complementari**. Una coppia di complementari è composta da un colore primario e dal secondario creato dalla mescolanza degli altri due primari.

Ogni coppia di colori complementari include un colore più luminoso e uno meno luminoso. Ad esempio, nelle coppie giallo-viola, rosso-verde e arancione-blu, il primo colore è generalmente più luminoso rispetto al secondo. L'accostamento di due colori complementari genera il **massimo contrasto visivo**.

Questa analisi consente anche di definire la **temperatura dei colori**. I colori vengono classificati in caldi, freddi e neutri in base alle sensazioni che evocano. In linea generale possiamo dire che:

- i **colori caldi** (come rosso, arancione e giallo) trasmettono energia e calore;
- i **colori freddi** (come blu, verde e viola) evocano calma e freschezza;
- i **colori neutri** (come bianco, nero e grigio) sono associati a equilibrio e neutralità.



La distinzione tra colori caldi e freddi si basa sulle diverse sensazioni che evocano e sulle immagini o situazioni che richiamano alla mente. Tuttavia, il confine tra queste due categorie non è sempre chiaro, poiché un colore può avere caratteristiche che lo rendono caldo o freddo a seconda delle sue sfumature.

Ad esempio (figura 66), un giallo cadmio chiaro viene percepito come caldo per la sua vicinanza all'arancione, mentre un giallo limone appare freddo perché tendente al verde. Inoltre, il contesto in cui un colore si trova può influenzarne la percezione. Il viola, essendo un colore intermedio nato dalla combinazione di rosso e blu, può sembrare freddo accanto a un colore caldo come il rosso, ma caldo se posto vicino a un colore freddo come il blu (figura 67).

Questa percezione della temperatura del colore può essere sfruttata per creare diversi **effetti visivi**. I colori **caldi**, ad esempio, tendono a **emergere rispetto allo sfondo**, dando l'impressione di avvicinarsi all'osservatore, mentre i colori **freddi** sembrano **arretrare**, creando una sensazione di profondità o distanza (figura 68).

Altri effetti ottici legati alle caratteristiche del colore possono essere ricreati ad esempio utilizzando la luminosità.

La **tabella di Bartleson-Breneman** (figura 69) mostra come la **luminosità** dello sfondo influenzi la percezione dei livelli di luminosità dei riquadri, che in realtà mantengono gli stessi valori in ogni riga.

Quando lo sfondo è scuro, i grigi appaiono spostati verso il bianco, riducendo le differenze percepite di luminanza. Al contrario, con uno sfondo chiaro, i grigi sembrano spostarsi verso il nero, evidenziando maggiormente il contrasto reale tra le tonalità. Questo effetto diventa particolarmente evidente se confrontato con un fondo uniforme, che fornisce una percezione più equilibrata.

Ciò che appare nel campo visivo è, quindi, percepito come un insieme di relazioni dove **ogni cosa assume un senso in rapporto alle altre**.

Un'altra illusione ottica di questo genere, che riguarda caratteristiche proprie del colore, è il contrasto simultaneo (che approfondiremo maggiormente di seguito).

Un esempio ne è la figura 70: la relazione tra i quadratini e lo sfondo ne altera la percezione cromatica, pur essendo lo stesso colore. Questa percezione distorta nasce dal fatto che alcune coppie di colori riescono ad enfaticizzarsi a vicenda molto più che a fianco di qualsiasi altro colore. Questi sono i già citati colori complementari, ovvero tinte che si trovano in posizioni diametralmente opposte sul cerchio cromatico e che, se mescolate nella sintesi sottrattiva, danno il nero.

L'uso dei colori complementari è stato largamente adottato dai pittori del Novecento per dare vivacità e intensità alle loro opere. In particolare, i Fauves ne hanno fatto un utilizzo estremamente audace, al punto da spingere la critica dell'epoca a definirli "belve" (fauves, in francese), un appellativo che rifletteva la forza e l'aggressività delle loro scelte cromatiche. Nelle figure di fianco vediamo qualche esempio di Matisse (figura 71; figura 72; figura 73;).

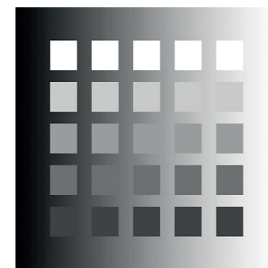


Fig. 69 La tabella di Bartleson-Breneman, 1967.

Fig. 70 Esempio di contrasto simultaneo.



Fig. 71 Matisse, "Finestra blu" (1911).
Contrapposizione tra viola e giallo.



Nelle sue raffigurazioni il confronto con il contesto non riguarda solo il colore, ma tutta la scena percepita.

La struttura di queste scene non è una semplice somma di elementi isolati.

Come sottolinea Rudolf Arnheim nel suo "Arte e percezione visiva" richiamando i principi della Gestalt:

*"il tutto è più della somma delle singole parti."*¹³

Fig. 72 Matisse, "Pesci rossi" (1911).
Contrapposizione tra rosso e verde.



Fig. 73 Matisse, "La danza" (1910).
Contrapposizione tra azzurro e arancione.



I colori possono essere combinati attraverso due principi fondamentali: l'**additività** e la **sottrazione**, che si basano su meccanismi diversi di interazione della luce con le superfici e con il sistema visivo umano.

I colori primari della luce – rosso, verde e blu (RGB) – sono di **natura additiva**. Questo significa che si ottengono combinando diverse lunghezze d'onda di luce emessa. La sintesi additiva funziona sovrapponendo fasci di luce:

- tutti e tre insieme generano il bianco, ovvero la somma di tutte le lunghezze d'onda visibili.
- due colori primari combinati formano i colori secondari: rosso e verde producono il giallo, rosso e blu creano il magenta, verde e blu danno il ciano.

Questo metodo è tipico dei dispositivi elettronici come schermi, monitor e proiettori.

I colori primari dei coloranti – ciano, magenta e giallo (CMY) – sono di **natura sottrattiva**. Questo principio si basa sulla specifica gamma di lunghezze d'onda assorbite dai diversi pigmenti.

- quando un pigmento assorbe alcune lunghezze d'onda della luce e ne riflette altre, si percepisce il colore riflesso.
- sovrapponendo i tre colori primari sottrattivi, si ottiene il nero e quindi il massimo contrasto, dato che tutte le lunghezze d'onda vengono assorbite.

Sovrapponendo più filtri colorati il colore che giunge al nostro occhio è quello che riesce a passare per tutti i filtri; ogni filtro sottrae una parte della luce. Questa tecnica è stata usata molto in pittura, oltre ad essere impiegata principalmente nella stampa e nei materiali colorati.



armonia s.f.

[dal lat. *harmonia*, gr. *ἁρμονία*, affine a *ἁρμόζω* «comporre, unire»].

Essa rappresenta la qualità di più elementi di combinarsi senza che uno prevalga sugli altri.

Armonizzare significa **combinare** e bilanciare i **diversi aspetti del colore** all'interno di una **composizione**, scegliendo tonalità che condividono elementi comuni.

Le armonie cromatiche si basano su **tre categorie** principali di colore:

- **colore dominante**: è quello che occupa la porzione più estesa nella composizione e svolge il ruolo di definire e supportare la struttura generale degli altri colori;
- **colore tonico**: complementare al colore dominante, ha la tonalità più intensa o il valore più elevato. Viene spesso impiegato in arredamento per dare risalto a dettagli come tappeti, tende e altri accessori decorativi;
- **colore di mediazione**: funge da collegamento tra il dominante e il tonico, creando una transizione armoniosa e bilanciata all'interno della composizione.

Questa combinazione permette di ottenere un **effetto visivo coerente ed equilibrato**, essenziale sia nelle arti visive che nel design d'interni.

Un insieme di colori scelti in base a precise posizioni sulla ruota cromatica genera accostamenti particolarmente gradevoli alla vista. Queste combinazioni sono note come **colori armonici**, in contrapposizione ai **contrast**. Esistono sei principali tipi di armonie cromatiche, analizzate di seguito.

- Le **combinazioni di colori complementari** si creano scegliendo un colore sulla ruota cromatica e accoppiandolo con il suo opposto esatto, chiamato complementare.

Quando vengono utilizzati insieme, questi colori creano un contrasto visivo forte e dinamico, ma allo stesso tempo equilibrato, poiché si completano a vicenda. Ne sono un esempio gli accostamenti nella figura 74.

Queste coppie sono molto utilizzate sia nell'arte che nel design per ottenere accostamenti vivaci e armoniosi, capaci di attirare l'attenzione e conferire profondità visiva. Tuttavia, per evitare un effetto troppo intenso o "aggressivo", spesso si modulano con l'aggiunta di tonalità intermedie o varianti meno sature.



Fig. 74 esempi accostamenti complementari: rosso e verde, blu e arancione, giallo e viola

- Le **armonie triadiche** si creano combinando tre colori equidistanti sulla ruota cromatica, formando un triangolo equilatero. Questo schema produce accostamenti vivaci e dinamici, mantenendo un senso di equilibrio visivo.

Per utilizzare questa tecnica, basta individuare tre tonalità posizionate a intervalli regolari sulla ruota dei colori, come gli esempi in figura 75. Ruotando il triangolo sulla ruota, si possono ottenere ulteriori combinazioni armoniche.

Inoltre, se si scelgono tonalità sature, l'effetto sarà energico e vibrante, mentre se si opta per versioni più attenuate o pastello, l'effetto diventa più morbido e sofisticato.

Fig. 75 esempi accostamenti in armonia triadica: rosso, giallo e blu; arancione, verde e viola.

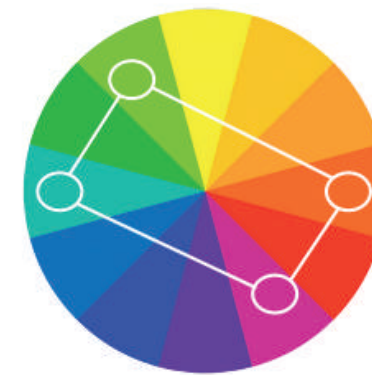
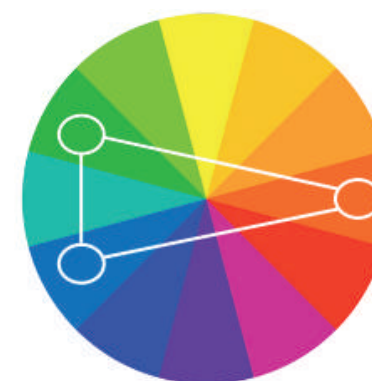


Fig. 76 esempi accostamenti in armonia tetradica: rosso e fucsia, ciano e verde.

Fig. 77 esempi accostamenti di colori semi-complementari: rosso, verde e azzurro.



- Le **armonie tetradiche** si basano sull'uso di quattro colori selezionati in modo da formare un rettangolo sulla ruota cromatica. Questo schema include due coppie di colori complementari, da cui deriva il nome "doppia combinazione di colori complementari". I quattro colori vengono scelti in modo che siano equidistanti a coppie, posizionati ai vertici di un rettangolo immaginario sulla ruota dei colori (figura 76); ruotando il rettangolo, si possono ottenere numerosi abbinamenti armonici. Questo tipo di combinazione è molto ricco e versatile, poiché permette di sfruttare sia il contrasto delle coppie complementari, sia la varietà di tonalità incluse; per bilanciare l'insieme, è consigliabile scegliere un colore dominante e utilizzare gli altri tre come accenti o elementi di supporto.

- I **colori semi-complementari** si ottengono attraverso una combinazione di tre colori. Questo schema parte dalla scelta di un colore principale sulla ruota cromatica, quindi, anziché selezionare direttamente il colore complementare, si sceglie il colore che precede il complementare e quello che lo segue immediatamente. In pratica, si crea una triade formata dal colore iniziale e dai due colori adiacenti al suo complementare (figura 77). Questacombinazione offre un contrasto vivace e armonioso, senza la forte opposizione che si ottiene con i colori complementari diretti.

- La **combinazione a quadrato** è una tecnica che prevede l'uso di quattro colori disposti sui vertici di un quadrato immaginario sulla ruota cromatica. Questi colori sono equidistanti tra loro e formano una struttura equilibrata e dinamica, simile alla configurazione di un rettangolo, ma con una distanza uniforme tra ciascun colore (figura 78). Questa combinazione genera un ampio spettro di colori, risultando particolarmente ricca e vivace. La combinazione a quadrato è utile quando si desidera una palette diversificata ma equilibrata, con una sensazione di completezza e dinamismo, adatta a design complessi o a opere d'arte che richiedono un impatto visivo forte ma armonioso.

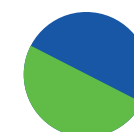
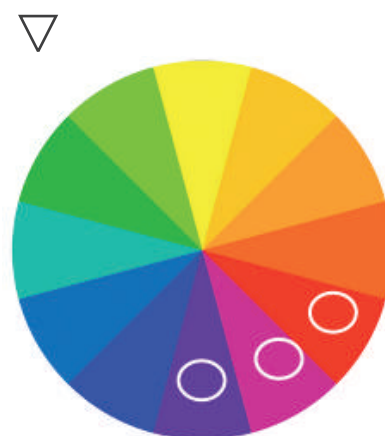


△
Fig. 78 esempi accostamenti a quadrato:
verde, arancione, fucsia e azzurro.

- I **colori analoghi** sono una combinazione di colori che si ottengono selezionando tre tonalità consecutive sulla ruota cromatica. Questi colori sono vicini tra loro, creando un effetto più armonioso e naturale rispetto alle combinazioni di colori complementari o contrastanti.

Si scelgono tre colori adiacenti sulla ruota dei colori, cioè un colore principale e i due colori che lo precedono o lo seguono. I colori analoghi tendono a creare composizioni visivamente calme, piacevoli e coerenti, con transizioni morbide tra le tonalità; poiché i colori sono simili tra loro, non c'è un forte contrasto, ma una sensazione di unità, tranquillità, armonia.

▽
Fig. 79 esempi accostamenti colori analoghi:
rosso, fucsia e viola.



△
Fig. 80 Contrasto tra colori puri.

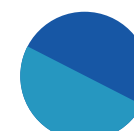
Il **contrasto cromatico** si riferisce all'effetto visivo che si crea quando due o più colori vengono combinati in modo tale da risultare dissonanti o distinti tra loro. Itten ha identificato sette diverse tipologie di contrasti cromatici, analizzati di seguito.

- Il **contrasto di colori puri** è uno dei contrasti cromatici più facili da ottenere. Si crea semplicemente accostando colori nella loro forma più satura, cioè al massimo della loro intensità e senza alcuna aggiunta di bianco, nero o grigio (figura 80). Questo tipo di contrasto genera un effetto visivo molto vibrante, energico e vivace, poiché i colori saturi sono particolarmente distinti e non si mescolano facilmente. Molti artisti hanno sfruttato questo contrasto nei loro lavori per ottenere composizioni fortemente espressive e visivamente stimolanti.

- Il **contrasto tra chiaro e scuro** si crea accostando colori con valori di luminosità differenti, che possono riguardare sia i colori puri che le mescolanze di colori. Questo tipo di contrasto è una delle tecniche visive più potenti per generare profondità, enfasi e dinamismo in un'opera.

Il contrasto tra luce e buio o tra chiaro e scuro è tra i contrasti più estremi, capaci di suscitare forti emozioni visive e creando sensazione di drammaticità, profondità e volume, come se le forme emergessero dalla superficie o si ritirassero nell'oscurità. Questo contrasto è cruciale per creare dimensione in un'opera d'arte e per dirigere lo sguardo dell'osservatore verso determinati punti. Le aree illuminate tendono ad attirare l'attenzione, mentre le zone in ombra possono suggerire mistero o profondità.

▽
Fig. 81 Contrasto tra colori chiari e scuri.



- Il **contrasto di freddo e caldo** si riferisce alla combinazione di colori che evocano sensazioni di calore o freddo.

Questo tipo di contrasto è particolarmente potente perché i colori non sono solo percepiti visivamente, ma possono anche suscitare risposte emotive e fisiologiche, influenzando il nostro stato d'animo e comportamento. Le reazioni a questi colori sono legate alle sensazioni termiche che i colori stessi evocano.

Gli studi psicologici e fisiologici hanno dimostrato che gli esseri umani reagiscono in modo diverso a seconda della temperatura associata ai colori. Ad esempio, i colori caldi possono aumentare l'attività fisica e mentale, generando sensazioni di eccitazione o aggressività. Al contrario, i colori freddi possono avere un effetto calmante, ridurre la tensione e persino abbassare la temperatura corporea percepita, inducendo una sensazione di rilassamento.

Nell'arte, il contrasto di freddo e caldo viene spesso utilizzato per creare dinamismo ed equilibrio.

Accostare colori caldi e freddi all'interno di un'opera può non solo bilanciare l'estetica visiva ma anche influenzare la percezione dello spettatore. Il contrasto di freddo e caldo ha anche un forte impatto sul comportamento umano.

I colori caldi possono stimolare l'attività e la socializzazione, mentre i colori freddi sono spesso associati a tranquillità e introspezione. Per questo, i colori caldi vengono spesso usati in spazi che richiedono interazione sociale, come ristoranti o sale da pranzo, mentre i colori freddi sono preferiti in ambienti dove si desidera un'atmosfera rilassante, come camere da letto o spa.

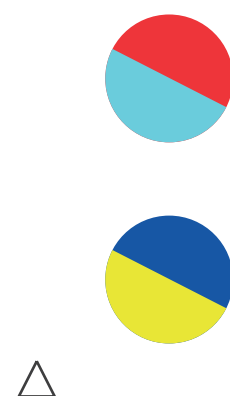


Fig. 82 Contrasto tra colori caldi e freddi.



Fig. 83 Contrasto tra colori complementari.

- Il **contrasto complementare** si verifica quando vengono accostati due colori che si trovano agli opposti della ruota dei colori, come il rosso e il verde, il blu e l'arancio, o il giallo e il viola. Questi colori sono definiti in contrasto complementare perché, quando messi insieme, raggiungono la loro massima luminosità, mentre se mescolati si annullano a vicenda.

Il contrasto di colori complementari è ampiamente usato nell'arte, nel design e nella pubblicità per attirare l'attenzione e creare dinamismo; è anche utilizzato per creare equilibrio e armonia in una composizione visiva. La giustapposizione di colori complementari può attirare l'attenzione su un oggetto o un elemento specifico, mentre il contrasto crea un equilibrio tra le diverse parti di un'opera o di un design.

- Il **contrasto simultaneo** si basa sul fenomeno psicologico secondo cui, quando il nostro occhio percepisce un colore, ha una tendenza naturale a cercare il suo colore complementare. Se questo complementare non è presente nell'ambiente circostante, il nostro cervello lo "crea" automaticamente. Il colore che nasce da questo processo non esiste realmente nel mondo fisico, ma è una percezione generata dalla risposta del nostro occhio.

Questo effetto si può ottenere in due modi: uno è accostando un colore a una superficie grigia, l'altro consiste nell'affiancare due colori che non sono complementari. In entrambi i casi, i colori si influenzano vicendevolmente, creando una sorta di interazione cromatica. Quando si combinano colori non complementari, ciascuno dei due sembra perdere la sua identità originale e diventa più

Fig. 84 Contrasto simultaneo.



vivace o luminoso, poiché il nostro occhio "crea" il complemento che manca, generando una nuova sensazione visiva. Questo tipo di contrasto produce un'illusione visiva che aumenta la luminosità e la percezione di vivacità dei colori, dando origine a nuove sfumature e contrasti che non sono effettivamente presenti nel mondo fisico, ma sono frutto della percezione visiva.

- La qualità cromatica fa riferimento al grado di purezza o saturazione di un colore, ovvero quanto il colore sia intenso e privo di mescolanze. Il contrasto per qualità riguarda la variazione della luminosità dei colori e il loro confronto in relazione a questa intensità.

I colori possono essere modificati in diversi modi per alterare la loro saturazione e luminosità:

- con il bianco, riducendo la sua saturazione e così da creare un colore più chiaro e fresco; questo processo è noto come "tintura", e produce colori pastello (figura 85) ;

- con il nero, aggiungendo il nero a un colore puro, questo diventa più scuro e meno luminoso, producendo delle ombre o dei colori più sobri; spesso sono chiamati "toni scuri" (figura 86) ;

- con il grigio. Mescolare un colore puro con il grigio permette di ottenere toni offuscati o meno saturi, che possono variare in luminosità a seconda della quantità di grigio aggiunta. Questo crea una gamma di colori più tenui e discreti, mantenendo una certa sofisticazione cromatica (figura 87) ;

- unendo il colore al suo complementare. Combinare un colore con il suo complementare produce una mescolanza di toni intermedi tra i due colori di partenza; questo approccio

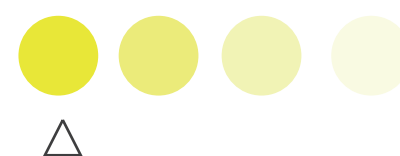


Fig. 85 Contrasto di qualità, esempio di combinazione col bianco

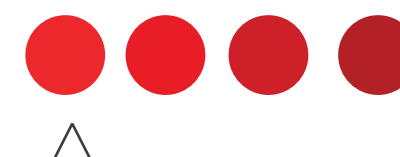


Fig. 86 Contrasto di qualità, esempio di combinazione col nero

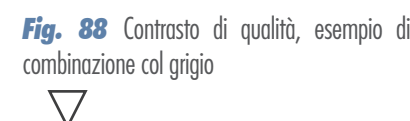


Fig. 88 Contrasto di qualità, esempio di combinazione col grigio



Fig. 89 Contrasto di qualità, esempio di combinazione con il complementare.

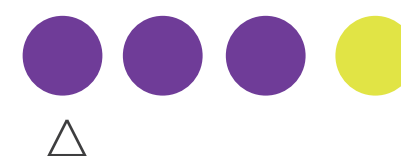


Fig. 90 Contrasto di quantità, esempio di combinazione 9:3.



Fig. 91 Contrasto di quantità, esempio di combinazione 8:4.

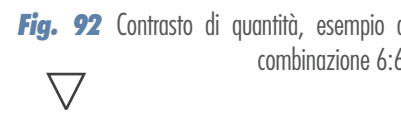


Fig. 92 Contrasto di quantità, esempio di combinazione 6:6.

abbassa la saturazione di entrambi i colori e crea colori meno vividi, ma più bilanciati.

- Il contrasto di quantità si basa sul bilanciamento tra le proporzioni relative di due o più colori all'interno di una composizione. L'obiettivo è creare un effetto visivo armonico regolando l'estensione occupata da ciascun colore in funzione della loro luminosità.

Johann Wolfgang von Goethe ha elaborato una scala numerica per rappresentare i valori di luminosità dei colori principali:

- Giallo = 9
- Arancio = 8
- Rosso = 6
- Verde = 6
- Blu = 4
- Viola = 3

Dalla scala di luminosità è possibile determinare i rapporti quantitativi tra i colori complementari.

Per esempio, giallo e viola hanno un rapporto di luminosità di 9:3. Per bilanciare visivamente questi due colori, il giallo, essendo tre volte più luminoso, dovrebbe occupare una superficie tre volte più piccola rispetto al viola (figura 90).

Per creare una combinazione armonica, i rapporti numerici calcolati in base alla luminosità vanno invertiti. Questo significa che i colori più luminosi richiedono meno spazio, mentre quelli meno luminosi, per compensare, necessitano di una maggiore estensione.

“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.”¹⁴

Se è vero che da un punto di vista oggettivo il colore può essere descritto come fenomeno esistente in natura grazie alla luce e con caratteristiche proprie, è anche vero che può essere descritto come fenomeno di percezione, quindi in senso soggettivo e spostando l’attenzione sugli effetti che può generare nell’uomo, quindi in ambito psicologico.

La **percezione emotiva** del colore si basa sulla capacità di associare le tinte a esperienze personali e ricordi passati. Questa relazione tra colore ed emozione non è immediata: richiede un processo di consapevolezza che coinvolge sia la memoria che l’immaginazione.
Per comprendere pienamente il significato di un colore, è necessario riflettere sulle **sensazioni** e sulle **esperienze** che esso evoca, influenzate da diversi fattori. Questi fattori possono essere rappresentati in una **piramide**, dove ciascun livello contribuisce alla costruzione dell’**esperienza cromatica**.

1. Reazioni biologiche allo stimolo cromatico:
Le reazioni biologiche ai colori sono processi involontari, al di fuori del nostro controllo consapevole. Il colore, essendo una componente intrinseca dell’ambiente naturale, rappresenta una caratteristica evolutiva cruciale per la sopravvivenza delle specie.
Ad esempio, nel regno vegetale, molte piante sviluppano petali dai colori vivaci per attirare gli insetti impollinatori, garantendo così la riproduzione. Allo stesso modo, gli animali e gli esseri umani rispondono biologicamente ai segnali cromatici e alla luce colorata non solo attraverso gli occhi, ma anche tramite la pelle, che può percepire e reagire a determinate radiazioni luminose.
La capacità di distinguere i colori è stata fondamentale per l’evoluzione, consentendo agli esseri viventi di riconoscere ed evitare pericoli o predatori e interpretare segnali essenziali per la sopravvivenza, come quelli legati alla maturazione dei frutti o ai segnali di allerta nella natura.



2. Inconscio collettivo:

L'inconscio collettivo è un concetto della psicologia introdotto da Carl Gustav Jung, che lo descrive in opposizione all'inconscio personale e in condivisione tra tutti gli uomini. Secondo Jung, questa dimensione psichica comune ha origine dai nostri antenati e non è influenzata dalle esperienze personali o dalle reazioni consapevoli o inconsapevoli dell'individuo.

Essa comprende immagini primordiali e archetipi legati alle fasi più antiche dello sviluppo psichico umano; è come se queste conoscenze fossero già presenti nel nostro cervello fin dalla nascita, formando una sorta di memoria collettiva che influenza profondamente il nostro modo di percepire e reagire al mondo.

3. Simbologia del conscio:

Tendiamo a stabilire associazioni con significati universali; ad esempio: il rosso richiama il fuoco, il blu il cielo, e il verde la natura. Questi legami simbolici, ereditati dal nostro passato, continuano a far parte integrante della nostra vita quotidiana. L'applicazione del colore quindi diventa importante in svariati ambiti: design, moda, pubblicità, marketing e l'architettura. Proprio in architettura il colore, insieme ai materiali, ha il compito di trasmettere emozioni, definire aree e livelli, la lussuosità o meno di uno spazio, e così via...

4. Influenze culturali:

Le associazioni di idee, la simbologia e le tradizioni culturali specifiche hanno avuto e hanno un'influenza significativa sulla percezione e sull'utilizzo del colore.

5. Tendenze di gusto e moda:

Le tendenze cromatiche evolvono nel tempo per rispondere alle mode di un'epoca e, soprattutto, a esigenze di marketing. I prodotti pubblicitari tendono a modificare ogni paio d'anni i loro colori, in modo da generare interesse e non far ricadere nel senso di noia il consumatore, così da invogliarlo nell'acquisto del prodotto. Questo succede in molti contesti che circondano il quotidiano, basti pensare all'azienda Pantone che associa ogni anno ad un nuovo codice colore, suscitando molto hype nel campo del design.

6. Rapporto personale con il colore:

Ogni individuo ha un rapporto unico con i colori: una tonalità che può risultare gradevole per qualcuno potrebbe invece suscitare emozioni negative o indifferenza in un'altra persona. Di conseguenza, la reazione ai colori è influenzata da tutti i livelli della piramide e, a sua volta, agisce sull'essere umano sia a livello psicologico che fisiologico.

Come già trattato, ogni colore ha un impatto sia sulla psiche che sul corpo umano, ed è su questa base che si è sviluppata la psicologia del colore. Essa si suddivide in due ambiti: uno riguarda la psicologia del colore applicata, o pratica, e l'altro l'uso del colore nella psicologia vera e propria, conosciuta anche come psicologia cromatica profonda.

Il primo settore si concentra sull'uso pratico dei colori per progettare ambienti o oggetti che possano favorire il benessere psicologico, mentre il secondo comprende sia i test psicodiagnostici che utilizzano il colore per analizzare la personalità di una persona, sia l'impiego del colore come strumento psicoterapeutico.

La psicologia del colore pratica verrà trattata nei capitoli successivi, mentre adesso ci concentreremo sulla psicologia vera e prpopria del colore, analizzando tramite alcuni risultati a test le emozioni che essi sono in grado di generare.

Nel 1991, Frank H. Mahnke, direttore e ricercatore presso l'American Information Center for Color & Environment di San Diego, ha condotto uno studio sulle associazioni tra colori e emozioni.

Il campione comprendeva persone di età compresa tra i 25 e i 60 anni. Mahnke afferma: "Di solito, i test sulle associazioni cromatiche chiedono ai partecipanti di scegliere, tra diversi gettoni colorati, quello che meglio esprime un'emozione o un'associazione con una determinata parola. Ho deciso di evitare l'uso di gettoni colorati, poiché una gamma cromatica predefinita limita le scelte dei partecipanti" ²⁴. In questo esperimento, i soggetti dovevano assegnare colori a specifiche parole senza fare riferimento a oggetti particolari. I colori scelti furono poi abbinati ad altri per dimostrare che le associazioni cromatiche non erano legate a una singola tonalità.

Nel 1993, lo stesso test fu ripetuto in Europa, con risultati molto simili a quelli ottenuti negli Stati Uniti. I dati emersi evidenziano una sorprendente somiglianza nelle associazioni tra colori ed emozioni in due gruppi culturali diversi. Quindi è lecito domandarsi: "Si tratta di reazioni innate o acquisite?" Probabilmente si tratta di una combinazione di entrambe. Per approfondire questo tema, Mahnke ha condotto lo stesso test su bambini di otto anni.

Qui di seguito si riportano due test recenti sull'associazione tra emozioni e colori.



Relationship between color and emotion: a study of college students, a cura di Naz Kaya, Helen H. Epps, 2004.

L'esperimento è stato condotto su un gruppo di 98 studenti volontari (44 maschi e 54 femmine), con età compresa tra i 18 e i 25 anni. Sono stati selezionati dieci colori dalla scala cromatica di Munsell (figura 93): rosso, giallo, verde, blu, porpora, giallo-rosso, blu-verde, porpora-blu, rosso-porpora. Ogni partecipante è stato sottoposto all'esperimento singolarmente.

I colori venivano mostrati su uno schermo di un computer posto di fronte ai partecipanti, a cui venivano fatte le seguenti domande: "Quale emozione associ a questo colore?";

"Come ti fa sentire?";

"Perché ti senti così?".

Gli studenti potevano esprimere una sola emozione per ogni colore. I risultati sono stati analizzati utilizzando il software Statistical Package for the Social Sciences (SPSS). Nella figura 94 sono riportati i risultati del test.

TINTE PRINCIPALI	EMOZIONE POSITIVA	EMOZIONE NEGATIVA	ASSENZA DI EMOZIONE
Rosso 5R	63	32	3
Giallo 7.5Y	92	6	0
Verde 2.5G	94	0	4
Blu 10B	78	17	3
Porpora 5P	63	32	3
TINTE INTERMEDIE			
Giallo-Rosso 5YR	73	18	7
Verde-Giallo 2.5GY	24	70	4
Blu-Verde 5BG	80	15	3
Porpora-Blu 7.5PB	64	30	4

Rosso-Porp 10 RP	73	15	8
Bianco	60	36	2
Grigio	7	98	3
Nero	19	77	2

Effects of Color on Emotions, a cura di Patricia Valdez and Albert Mehrabian, 1994. ¹⁵

Patricia Valdez e Albert Mehrabian hanno realizzato questa ricerca per rispondere a queste domande fondamentali:

In che modo luminosità e la saturazione dei colori, insieme alla tonalità e alla luminosità dei colori acromatici, influenzano le emozioni?

Studio 1: Impatto emotivo della saturazione e della luminosità del colore.

Costituito il campione di partecipanti, 250 soggetti di cui 103 uomini e 147 donne, per il test sono stati selezionati almeno 7 campioni di colore (dalla scala Munsell) per ciascun livello di tonalità, in modo da includere variazioni rappresentative di luminosità e saturazione per ogni tonalità. In totale, sono stati utilizzati 76 stimoli cromatici. I campioni di colore erano posizionati su cartoncini di 22x28 cm di colore grigio. L'esperimento si è svolto in una stanza senza finestre, illuminata da 8 lampade fluorescenti da 40 W con temperatura di 5000 K (condizione diurna, ma artificiale).

I partecipanti sono stati divisi in gruppi di due e ogni individuo doveva valutare da 7 a 9 campioni all'interno della stessa tonalità. I colori venivano presentati singolarmente. Per la valutazione è stato utilizzato il sistema PAD (Piacere, Arousal, Dominanza). Ogni campione è stato valutato da almeno 25 soggetti, e sono state analizzate le reazioni medie riguardo a Piacere/Eccitazione/Dominanza per ciascun campione.

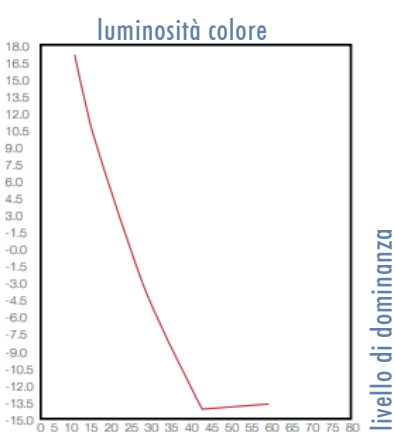
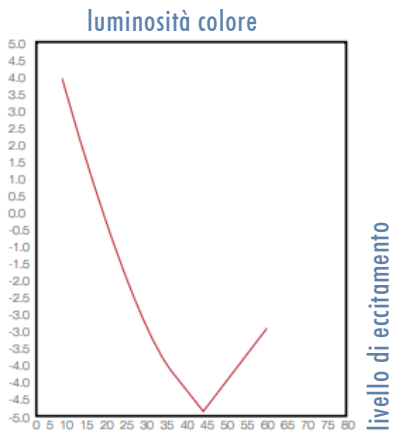
Le analisi statistiche si sono basate sui punteggi medi anziché sulle singole risposte, riducendo così il numero di osservazioni e producendo stime più significative. È stata utilizzata una scala

graduale di regressione per esplorare il contributo di luminosità e saturazione sugli stati emotivi. La media delle risposte di piacere/dispiacere per ciascun campione di colore è stata utilizzata come variabile dipendente, mentre luminosità e saturazione sono state trattate come variabili indipendenti. Sono state condotte due analisi di regressione simili per eccitazione/calma e dominanza/sottomissione.

Il risultato ha prodotto tre equazioni:

Queste aiutano a definire che:

- i colori più brillanti tendono ad essere associati come più piacevoli;
- i colori meno brillanti e più saturi sono più eccitanti e inducono una maggior sensazione di dominio;
- i colori scuri hanno suscitato sensazioni di forza e dominio;
- l'eccitazione diminuisce quando i colori variano da scuro a chiaro con un'inversione di tendenza per i colori chiari.



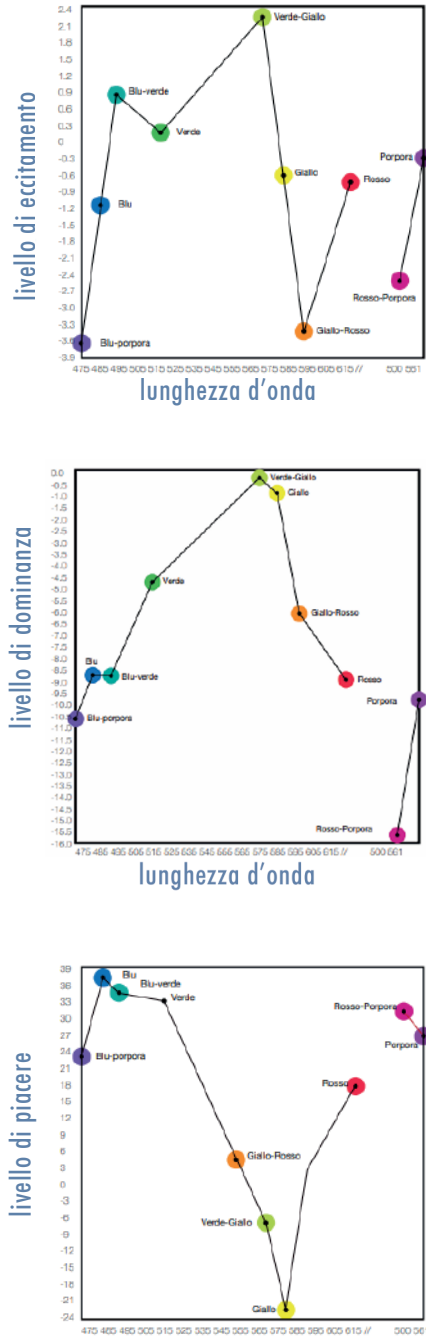
Effects of Color on Emotions, a cura di Patricia Valdez and Albert Mehrabian, 1994.
In che modo luminosità e la saturazione dei colori, insieme alla tonalità e alla luminosità dei colori acromatici, influenzano le emozioni?

Studio 2: Impatto emotivo della saturazione e della luminosità del colore; efetto dei colori sulle emozioni

Costituito il campione di partecipanti, 121 soggetti (47 uomini e 74 donne), sono stati impiegati 5 set di colori, ciascuno con 10 tonalità diverse, mantenendo invariata luminosità e saturazione. L'ambiente dell'esperimento, l'illuminazione, la presentazione dei campioni e le misurazioni sono stati identici a quelli utilizzati nel primo studio. Per questa ricerca, sono stati utilizzati 50 campioni cromatici, ognuno dei quali è stato valutato da circa 25 partecipanti.

Come nel primo studio, le reazioni medie di piacere, eccitazione e dominanza per ciascun campione sono state calcolate sulla base delle valutazioni emotive espresse dai soggetti. I valori medi ottenuti sono stati utilizzati come variabili dipendenti nelle analisi dei dati, mentre i campioni di colore sono stati trattati come variabili indipendenti. Questo ha prodotto dei risultati:

- come nel precedente studio, non sono emerse differenze significative tra uomini e donne nelle loro reazioni emotive;
- le tonalità con lunghezze d'onda corte sono state valutate come più piacevoli;
- le tonalità con lunghezze d'onda intermedie hanno ricevuto punteggi di piacevolezza più bassi.

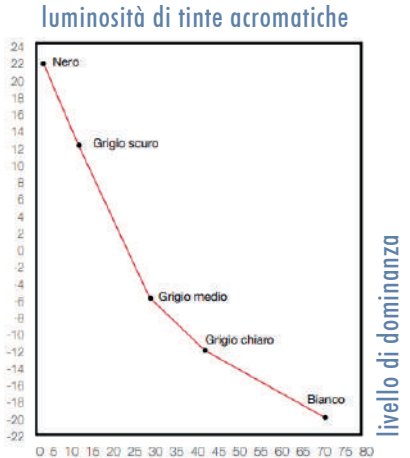
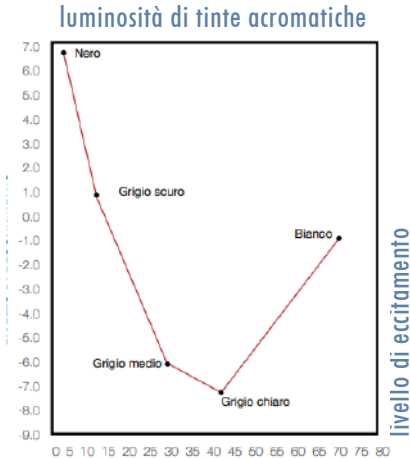


- con lunghezze d'onda più lunghe, c'è stata una inversione della tendenza, con un aumento della piacevolezza.

Studio 3: Impatti emotivo delle tinte acromatiche (Bianco/Grigio/Nero).

Viene costituito il campione di partecipanti, 25 soggetti (7 uomini e 18 donne). Come negli studi 1 e 2, le reazioni medie di piacere, eccitazione e dominanza per ciascun campione sono state calcolate basandosi su tutti i soggetti che avevano fornito una valutazione emotiva del colore. Anche la sala dell'esperimento, l'illuminazione, la modalità di presentazione di ogni campione e le misurazioni sono state identiche a quelle degli studi precedenti. I risultati sono così riassumibili:

- le reazioni di piacere sono aumentate man mano che i campioni di colore passavano dal nero al bianco;
- le reazioni di eccitazione erano più forti per il nero, più basse per le tonalità di grigio e aumentavano di nuovo per il bianco;
- la dominanza si riduceva all'aumentare della luminosità, con una pendenza del grafico che diminuiva per i colori più brillanti.



Dopo aver esaminato questa serie di studi su come il colore, la sua luminosità e saturazione influenzino l'essere umano e le sue reazioni emotive, possiamo così riassumere i punti principali:

- i colori meno brillanti e più saturi tendono a essere più eccitanti;
- i colori più brillanti sono percepiti come più piacevoli;
- i colori scuri evocano sensazioni di forza e dominio;
- l'eccitazione diminuisce man mano che i colori passano da scuri a chiari, ma per i colori chiari c'è una tendenza inversa;
- le tonalità a corta lunghezza d'onda sono ritenute più piacevoli;
- le tonalità a lunghezza d'onda intermedia sono associate a sensazioni di piacevolezza;
- per le tonalità a lunghezza d'onda maggiore, si verifica un'inversione con un aumento della piacevolezza;
- i colori caldi suscitano eccitazione;
- i colori freddi hanno un effetto rilassante sul corpo.

NOTE:

1 Aristotele, "Metafisica", IV secolo a.C.
2 Napolitano Valditara, 1994
3 Rylcweit e Engel, 1994
4 Irvin Rock e Dan Gutman, "The effect of inattention on form perception", in *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 1981.
5 Aristotele, "De anima", 350 a.C. circa.
6 Rudolf Arnheim, "Arte e percezione visiva", 1962.
7 Jerome Bruner, "Perception and Personality", in *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1956.
8 Kurt Koffka, "Principi di psicologia della Gestalt", 1935, cap. III
9 Edgar Rubin, "Vaso di Rubin", 1915.
10 Gaetano Kanizsa, "I processi psicologici", 1975.
11 Heinz von Foerster, "La verità è l'invenzione di un bugiardo", 1998.
12 Anderson Feisner, "Color Studies", 2014.
13 Rudolf Arnheim, "Arte e percezione visiva", 1962.
14 Wassily Kandinsky, "Lo spirituale nell'arte", 1912
15 Albert Mehrabian e Patricia Valdez, "Effects of Color on Emotions" in *Journal of Experimental Psychology: General*, Volume 123, Pagine 394-409. Anno 1994

- ertura del manicomio alla nuova legge s

BIBLIOGRAFIA:

- W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, 1912
- K. Koffka, *Principi di psicologia della Gestalt*, 1935
- A. Rudolph, *Verso una psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1969.
- G. Kanizsa, *I processi psicologici*, 1975
- A. Feisner, *Color Studies*, 2014
- A. Rudolph, *Arte e percezione visiva*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2019.

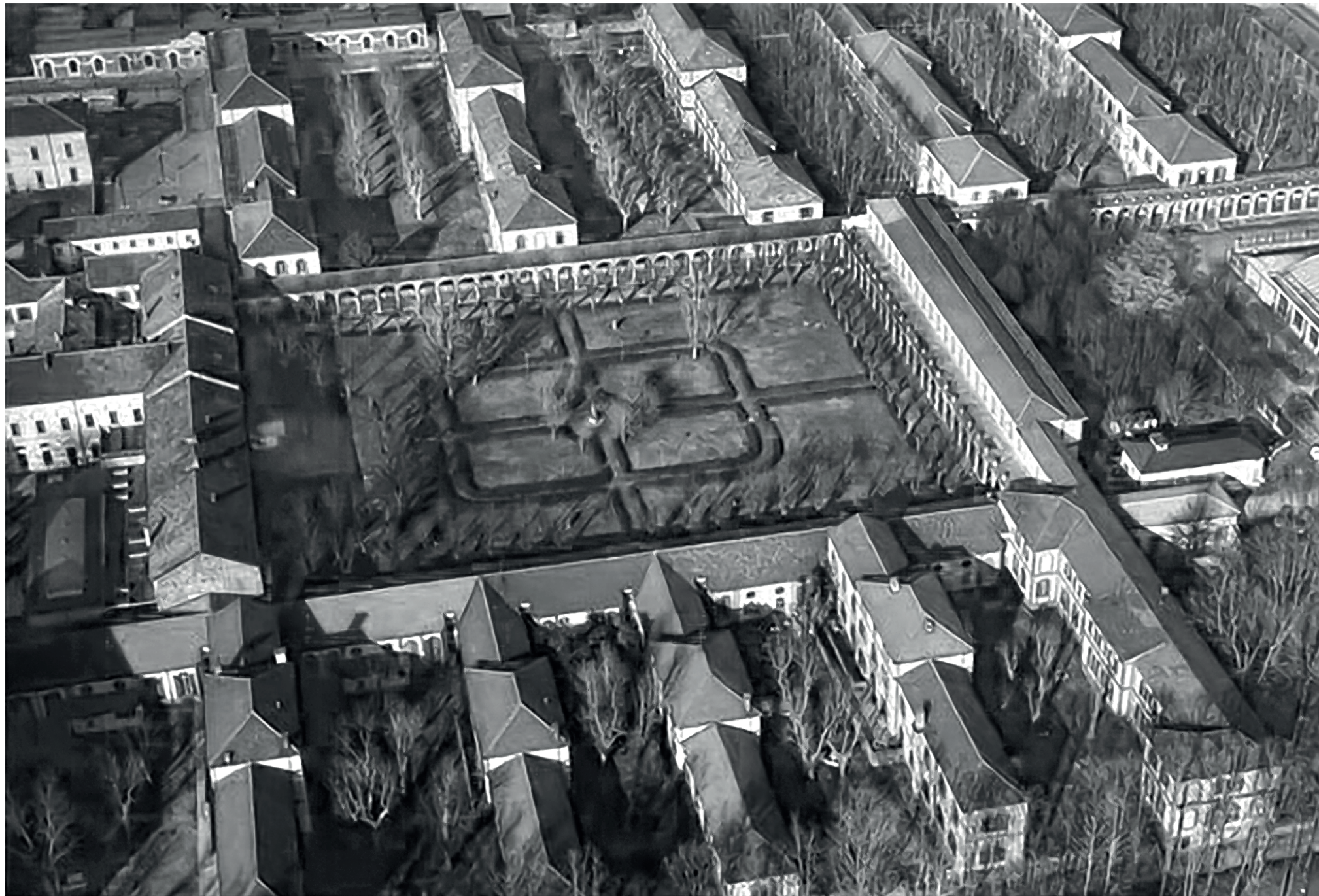
SITOGRAFIA:

<https://www.stateofmind.it/2019/01/top-down-bottom-up-percezione/>
<https://www.stateofmind.it/percezione/>
https://it.wikipedia.org/wiki/Percezione#cite_note-0-1
<https://www.sapere.it/sapere/strumenti/studiafacile/psicologia-pedagogia/Psicologia/La-psicologia-cognitiva/La-percezione.html>
<https://www.dsu.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid656656.pdf>
<https://www.dsu.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid868594.pdf>
https://it.wikipedia.org/wiki/Stanza_di_Ames
<https://www.onicedesign.it/teoria-della-gestalt-e-principi-del-design-alcuni-esempi>
<https://www.uniba.it/it/docenti/ribatti-raffaella-maria/attivita-didattica/capitolo-3.pdf>
<https://www.impararestudiando.eu/bruner-percezione-e-categorizzazione/>
https://www.unipi.it/athenet/22/art_4.htm
<https://www.stateofmind.it/2016/03/percezione-introduzione-psicologia/#:~:text=Secondo%20il%20movimento%20del%20New,costruttore%20delle%20proprie%20esperienze%20perceptive.>
https://www.psicologia.unicampania.it/images/FIT_24_CFU/materiali/PsicologiaGenerale/Gruppo1/Percezione_FIT_Gruppo1_PsicologiaGenerale_FR.pdf
<https://www.unidformazione.com/psicologia-della-gestalt-cose-e-come-applicarla-in-strategia-marketing/>
<https://eosmarketing.it/it/post/la-teoria-della-gestalt-cose-e-come-applicarla-al-marketing-e-al-graphic-design/>
<https://journals.openedition.org/estetica/1546>
<https://estriemaestri.altervista.org/la-percezione-visiva/>
<https://www.zetatielle.com/pareidolia-illusione-di-vedere-facce-ovunque/>
<https://www.didatticarte.it/Blog/?p=2020>
<https://garofanogigliogigliorosa.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/12/La-percezione-visiva.pdf>
https://www.psicologia.unicampania.it/images/FIT_24_CFU/materiali/PsicologiaGenerale/2018-2019/Gruppo6/2-lezione_SENSAZIONE-E-PERCEZIONE.pdf
https://www.psicologia.unicampania.it/images/FIT_24_CFU/materiali/PsicologiaGenerale/Gruppo4/Attenzione_Percezione_II_.pdf
<https://psicologiaarte.wordpress.com/2012/10/24/la-psicologia-della-gestalt-e-larte-il-contributo-di-rudolf-arnheim/>
<https://www.didatticarte.it/Blog/?p=3210>
<https://iris.polito.it/retrieve/handle/11583/2847169/397444>
<https://webthesis.biblio.polito.it/secure/17122/1/tesi.pdf>
<https://www.didatticarte.it/Blog/?p=6369>
<https://webthesis.biblio.polito.it/secure/24022/1/tesi.pdf>
<https://webthesis.biblio.polito.it/secure/8290/1/tesi.pdf>
<https://www.didatticarte.it/Blog/?p=2096>
<https://www.imagery.academy/blog/la-percezione-del-colore-e-linganno-visivo>



La Storia: il
complesso dell'ex
Manicomio di
Collegno

01 La fondazione e l'epoca d'oro
02 Il Regio Manicomio
03 Il cambiamento circolare



Nel 1853, a causa dell'inefficienza delle vecchie strutture manicomiali, sia per un numero sempre più elevato di pazienti che per la previsione di un'epidemia di colera, iniziò il trasferimento dalle vecchie strutture ospedaliere di Torino verso quello che sarebbe diventato uno dei principali manicomi d'Italia: la Certosa di Collegno. La storia di quest'area, però, ripercorre delle tappe già dal terzo e quarto decennio del XVII secolo, quando Cristina di Francia esprime il desiderio di istituire un monastero certosino, arrivando ai nostri giorni, in cui è sede delle principali attività territoriali, e viene inoltre vissuto come snodo della cultura e della convivialità cittadina, poichè ospita attività e spazi adatti a persone di ogni età. La storia di questo complesso, come culla di continue trasformazioni, è sintomo di una società che cambia e che adatta e fonde le proprie esigenze con l'ambiente circostante.

◁ **Fig. 1** Vista aerea del chiostro maggiore, 1890.

01 La fondazione e l'epoca d'oro

La Certosa di Collegno è un nucleo edificato o più propriamente un'area su cui insiste un complesso edificato, che ha le sue origini nella prima metà del '600, quando il Consigliere Ducale Bernardino Data, allora aiutante di Camera del Duca di Savoia Carlo Emanuele I, nel 1614, decise di ampliare i suoi possedimenti acquistandola e facendosi costruire una residenza nella campagna ovest di Torino. Accanto alla chiesa dei Santi Pietro e Paolo, in un'area in cui sorgevano già modesti fabbricati rurali, fu edificata una dimora di campagna caratterizzata da un corpo centrale affiancato da due ali laterali, che delimitavano un piccolo cortile d'onore. A causa della posizione di prestigio che Data ricopriva all'interno della corte Sabauda, la sua nuova villa era spesso il teatro di eventi mondani, quali commedie, feste e balli.

Nel 1628, tuttavia, Data fu accusato di peculato e gravi abusi amministrativi nei confronti dell'erario regio e, complici altri illeciti da lui commessi, venne condannato a morte. Nonostante ciò, riuscì nell'intento di mutare la pena in esilio perpetuo in Inghilterra, per mano dei suoi molti amici potenti, ma l'erario, come risarcimento della truffa ai suoi danni, sottrasse all'esiliato tutti i suoi beni, compresi la villa e la Chiesa di San Pietro. In quegli



Fig. 2 Vittorio Emanuele I in un ritratto del XVII sec.



Fig. 3 San Bruno di Colonia, riceve la regola dell'ordine certosino, da Jusepe de Ribera. (XVI sec)

stessi anni si stava presentando all'attenzione della casata ducale, l'urgenza della ricollocazione di un gruppo di **monaci Certosini** provenienti dalla Certosa di Bando.

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.

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 sabauda: Torino.

*L'espansione dell'Ordine certosino venne segnata dall'arrivo a Roma di San Bruno, chiamato da papa Urbano II come suo consigliere, nel 1090; il pontefice permise, infatti, la fondazione di una prima certosa a La Torre, in Calabria. Da quel momento, tale espansione subì una significativa accelerata, che interessò l'intero Vecchio Continente nel periodo compreso fra il 1109 ed il 1136.

In Piemonte, vengono presi in considerazione diversi possibili siti che potessero essere idonei a soddisfare le esigenze di nuovo monastero, si pensò quindi in breve tempo una nuova sistemazione, ovvero l'Abbazia benedettina della Novalesa.

Tuttavia, anche la possibilità di convivenza dell'ordine certosino con quello benedettino svanì, a causa dell'opposizione dell'abate che in quel momento era a capo del nucleo monastico.

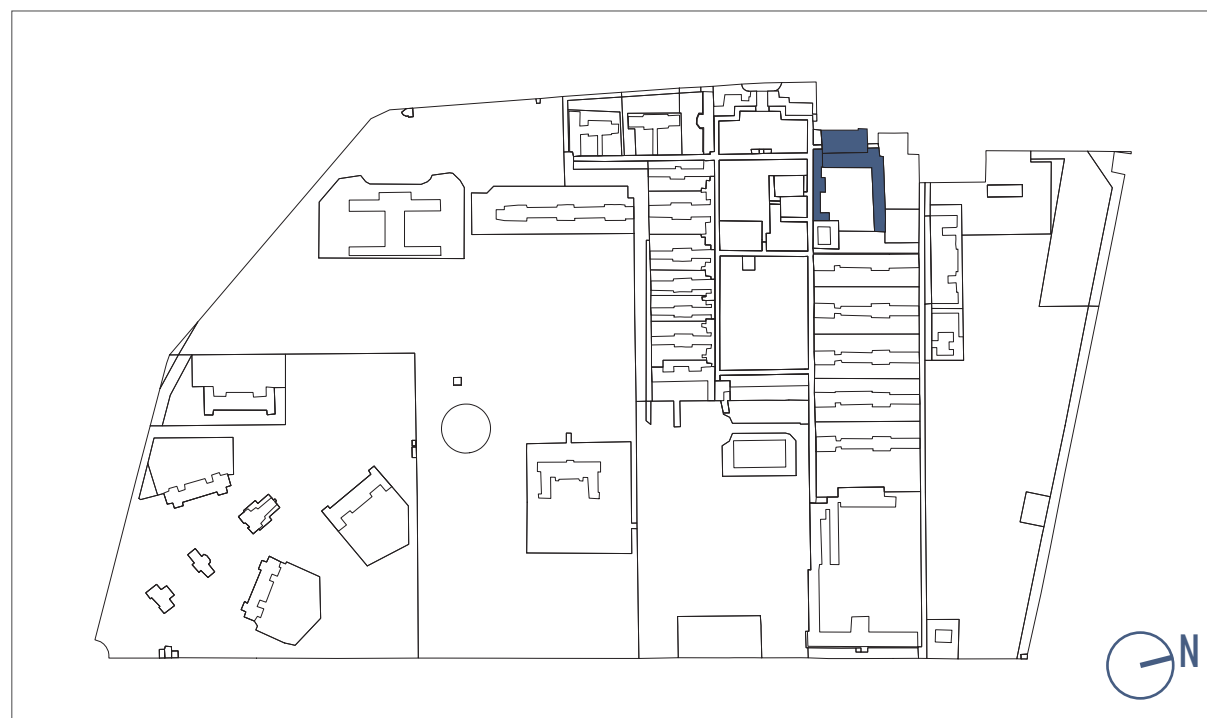


Fig. 4 Elaborazione grafica in cui è evidenziato l'originale palazzo di Bernardino Data, rispetto alla conformazione del fabbricato poi sviluppatosi.



Fig. 5 Ritratto di Christine Marie di Francia in abiti festosi, da Francesco del Cairo. (data sconosciuta)

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, le vennero concesse parte dei territori confinanti, in modo da estendere l'area di pertinenza e poter avviare i lavori.

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.

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.

Dalla descrizione del sito si delinea come l'insediamento del nuovo complesso intervenga a mutare e incidere sul territorio preesistente, causando lo smembramento di quella parte degli airali posti a sud ovest dell'ex proprietà del Data.

Tale proprietà era formata da diversi piccoli possedimenti, tra corti rustiche, i rispettivi edifici e adiacenze che saranno, negli anni a venire, oggetto di continue acquisizioni da parte dei monaci come un' opera di accorpamento fondiario senza precedenti per quell'epoca.

La struttura architettonica si sviluppa in quattro nuclei, costruiti da diversi architetti nell'arco dei vari secoli. Il primo nucleo, che si attribuisce a Maurizio Valperga, corrisponde alla trasformazione del palazzo di Bernardino Data e risale al 1645, anno in cui i certosini vi si stabilirono la prima volta.

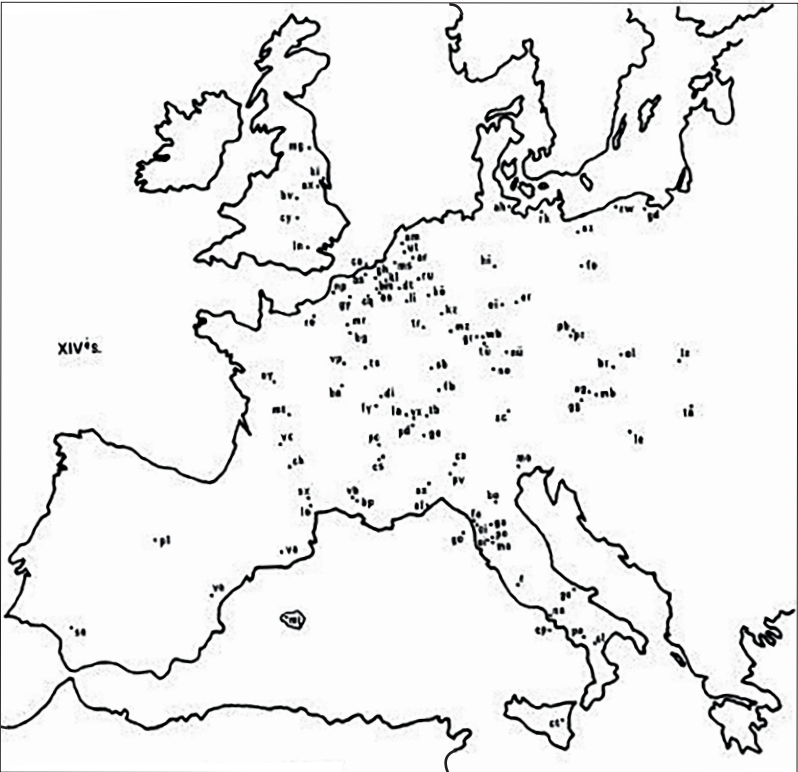
I lavori della nuova costruzione però, iniziarono solo alcuni anni dopo, inoltre il progetto ambizioso dell'ingegner Valperga dovette inoltre ricevere un sostanziale ridimensionamento della sua imponenza.

Come testimonianza di questa prima grandiosa versione del progetto si ha l'incisione di una vista a volo d'uccello nella tavola del **Theatrum Sabaudiae**.

La tavola, intitolata *Cartusia Augustae Taurinorum*, venne realizzata tra il 1667 e il 1668, e rappresenta la miglior testimonianza grafica di mediazione tra il progetto di Maurizio Valperga e ciò che è stato poi realizzato concretamente.

L'immagine in questione mostra una

*Il **Theatrum Sabaudiae** (o "Teatro della Savoia") è un'opera cartografica e iconografica di grande rilevanza storica e artistica, pubblicata nel 1682 ad Amsterdam. Fu commissionata dai duchi di Savoia, in particolare Carlo Emanuele II e successivamente sua moglie Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, con l'obiettivo di celebrare e promuovere il Ducato di Savoia e i suoi territori.



Implantation cartusienne au XIV^e siècle

Ag Aggsbach	Cp Capri	Gu Guillonese	Mz Mayence	Sb Strasbourg
Ah Ahrensbock	Cq Chercq	Gy Gosnay	Na Naples	Sc Schnals
Al Albenga	Cs Chalais	Hi Hildesheim	No Nordlingen	Se Seville
Am Amsterdam	Ct Catane	Ki Kingston	Np Notre-Dame-des-Prés	Si Sienna (Belriguardo)
Ar Arnhem	Cy Coventry	Kl Kiel	Nü Nuremberg	Sx Saix
As Asti	Di Dijon	Kö Cologne	Oi Olomouc (Litomysl)	Sz Stettin
Ax Axholme	Dt Diest	Kz Coblenz	Oy Oyron	Ta Tarkan
Ba Basseville	Ei Eisenach	La Lance	Pa Padula	Tb Thorberg
Bg Bourgfontaine	En Enghien	Le Leweld	Pb Podiebrad	Tr Trèves
Bm Bois-Saint-Martin	Er Erfurt	Li Liège	Pc Pierre-Châtel	Ts Troyes
Bo Bologne	Fa Farneta	Ln Londres	Pd Part-Dieu	Tü Tüchelhausen
Bp Bonpas	Fb Fribourg-cn-B.	Lo Louvetière	Pi Paular	Ut Utrecht
Br Brno	Fo Francfort/O.	Lz Lechnitz	Po Pontignano	Va Vallparadis
Bs Bruges	Fy Fontenay (Beaune)	Ma Maggiano	Pr Prague	Vb Val-de-Bénédiction (Villeneuve)
Bv Beauvale	Ga Galuzzo (Florence)	Mb Mauerbach	Pv Pavie	Vc Vauclaire
Ca Cadzand	Gd Gdansk	Mg Mountgrace	R Rome	Vo Val-de-Christo
Ch Cahors	Ge Geronde	Mj Majorque	Rk Rostock	Vp Valprofonde
Ci Calci	Gg Galing	Mo Montello	Ro Rouen	Vx Val-de-Paix
Cl Chiaromonte	Gn Gand	Mr Mont-Renaud	Ru Ruremonde	Wb Würzburg
Co Carignano	Go Gorgona	Ms Mont-Sainte-Gertrude	Rw Rugenwald	
	Gr Grünaw			



Fig. 6 Mappa della diffusione dell'ordine certosino al XIV secolo J. P. Aniel, Les maisons de Chartreux: des origines à la Chartreuse de Pavie, Genève: Droz, 1983.

costruzione imponente, che si articola in vari corpi di fabbrica, al cui interno domina la facciata della chiesa.

Il complesso monastico dei certosini viene pensato come un impianto che interseca lo spazio tra giardino e architettura, tra verde e costruito. Un rapporto attentamente studiato e ricercato, caratterizzato da una distribuzione spaziale pacata, ma allo stesso tempo, complessa e articolata, infatti ogni spazio non nasce casualmente, ma risponde a precise esigenze funzionali, distributive e simboliche.

I primi lavori di edificazione però, apportarono al complesso solo le maniche nord ovest del vecchio Palazzo Data che furono adibite a foresteria, biblioteca e farmacia.

Il progettista Maurizio Valperga è una figura emersa a seguito della guerra civile e della scomparsa di Carlo di Castellamonte, già aiutante di quest'ultimo dal 1626 e ingegnere per Vittorio Amedeo I nel 1634.

Fedele monarchico dopo il 1637, egli viene riabilitato e nominato ingegnere di corte dalla Madama Reale. Compilò il primo disegno dell'impianto monastico di cui però non ci è giunta alcuna testimonianza, se dobbiamo però rifarci all'incisione del *Theatrum Sabaudie*, si nota come il corpo principale del monastero dovesse essere costituito da due cortili consecutivi, da ponente a levante, e fiancheggiati da portici. Nel primo cortile, nel quale si apriva



Fig. 7 Giovanale Boetto (su disegno di). Veduta idealizzata della Certosa Reale e del borgo cittadino. *CARTUSIA AUGUSTAE TAURINORUM, Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis, Pedemontii Principis, Cypri Regis*, Amsterdam, 1682. In R. Miglio, E. Giacosa, *Nel cuore di Collegno. Storia di una Certosa*, Torino, 1997.

la gran porta d'entrata nella Certosa, di doveva costruire la chiesa, con la facciata rivolta verso la suddetta porta; il secondo cortile era, invece, destinato ad avere su tre dei suoi lati, le celle dei monaci.

Nonostante il progetto venne redatto tra il 1642 ed il 1644, i lavori iniziarono solo nell'Agosto del 1648 (anno in cui venne posata la prima pietra della chiesa, dedicata alla Santissima Annunziata), e si protrassero per diversi anni a causa della mancanza di fondi.

La suddetta immagine sembra mostrare un impianto ben definito; tuttavia, si trattava in realtà di una rappresentazione idealizzata, concepita per rispecchiare l'immagine della nuova città-capitale. In contrasto, la disposizione spaziale del monastero risultava frammentaria, riflettendo la distribuzione delle proprietà terriere circostanti.

I principali lavori di costruzione vennero realizzati a partire dal Settecento. In questo periodo furono edificati i corpi di fabbrica siti all'interno del chiostro minore e prospicienti il Palazzo Data e il blocco che da progetto originale era destinato a refettorio venne adibito a sede della cappella conventuale.

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).

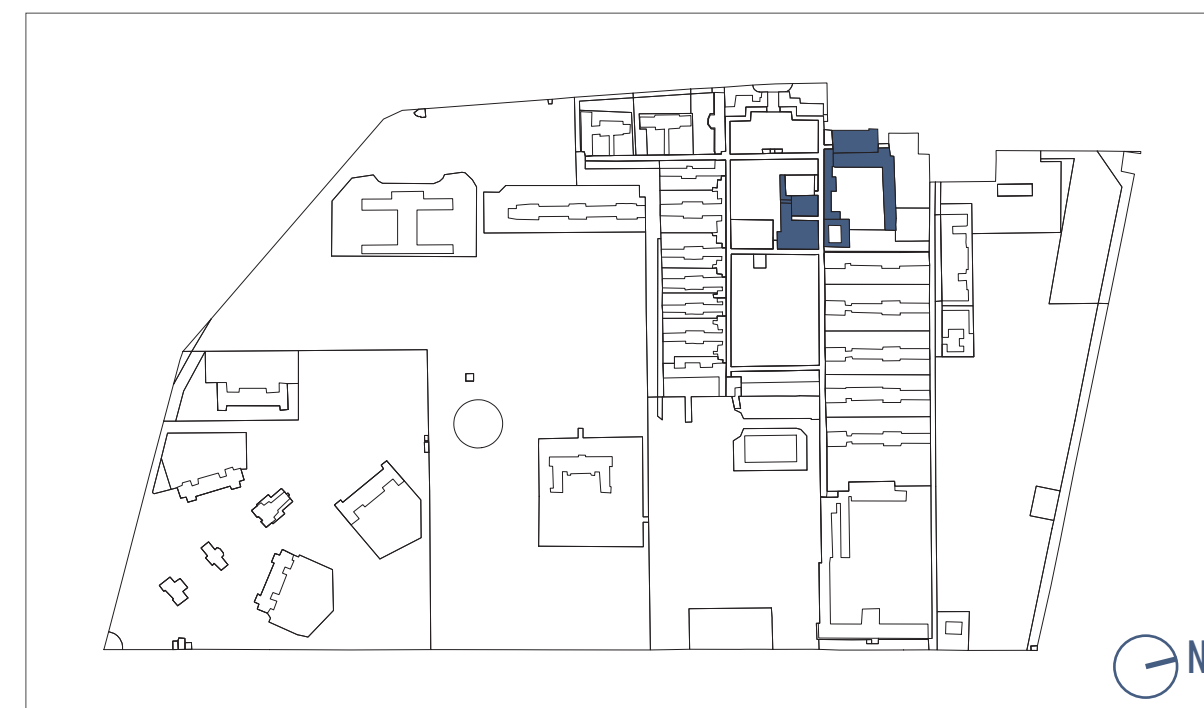


Fig. 8 Elaborazione grafica rappresentativa dell'intero complesso edificato, in cui si individua il progetto della Certosa per mano dell'ingegnere Maurizio Valperga, nonché la costruzione della chiesa della Santissima Annunziata (entro il 1714).

L'immagine dell'assolutismo, codificato nella stessa città capitale, è avvalorato da un reale status politico, che a Torino, Vittorio Amedeo consolida con scelte urbanistiche precise, confermando la validità del modello seicentesco e iniziando subito a mettere in atto i molti simboli della regalità, da Superga a Rivoli, alla Venaria. Per realizzare questo programma il duca si avvale di una figura prestigiosa come l'architetto messinese Filippo Juvarra, e l'intervento di quest'ultimo per la Certosa Reale è da inquadrare in questa prospettiva.

I principali lavori di costruzione vennero realizzati a partire dal Settecento.

In questo periodo furono edificati i corpi di fabbrica siti all'interno del chiostro minore e prospicienti il Palazzo Data, e il blocco che da progetto originale era destinato a refettorio, fu adibito a sede della cappella conventuale.

Dal 1725 al 1737 l'Architetto Filippo Juvarra si prese carico dei lavori di un progetto che prevedeva porta, atrio, cappella, chiostro, foresteria al primo ingresso e due idee per la nuova Chiesa. L'intervento dell'architetto messinese per la Certosa Reale, si allinea alla volontà del duca Vittorio Amedeo II, di conferire a Torino l'immagine dell'assolutismo settecentesco tramite scelte urbanistiche precise.



Fig. 9 Ritratto di Filippo Juvarra, da Agostino Masucci XVIII sec.

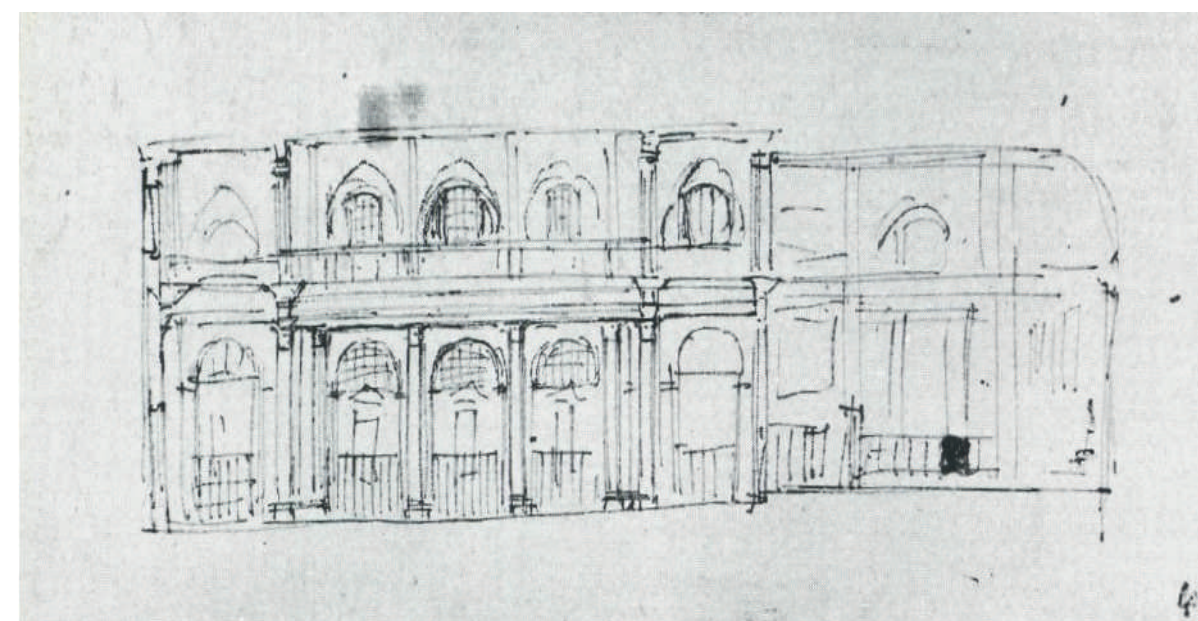


Fig. 10 Sezione di una chiesa, riferibile alla Certosa di Collegno, Torino, Museo civico.

Il progetto juvarriano per la chiesa prevedeva appunto soluzioni diverse, ma tra queste è oggi documentato il disegno definitivo della planimetria, conservato presso il Museo Civico di Torino, sul quale è stato annotato dallo stesso Juvorra: "Idea della pianta della chiesa della Certosa di Colegnio a Torino. Fatto il disegno e incominciata la fabbrica cò Idea de Re Vittorio". L'impianto planimetrico considera la necessità dettata dalla Regola monastica di un doppio coro nella zona absidale, quello dei "padri" e quello dei "fratelli", mentre la navata centrale, ampia quasi il doppio delle navate laterali, assume la tipica forma certosina ad aula rettangolare, denunciata in prospetto da un evidente aggetto. L'accentuazione della scatola muraria centrale, entro la quale, mediante le finestre a profilo mistilineo, filtra la luce, rappresenta da parte di Juvorra la fedeltà ad una metodologia di progettazione che esemplifica il suo linguaggio, pur prestandosi sempre al soddisfacimento di necessità funzionali da rispettare. Ad ogni modo è certo che il contributo di Juvorra per la chiesa si è limitato allo studio progettuale, non giungendo ad una fase esecutiva. Per quel che concerne poi il progetto, lo stesso Juvorra interviene sulle preesistenze, sviluppando e regolarizzando il lato sud-ovest, in corrispondenza del primo chiostro, non più in direzione del centro abitato, con i nuovi locali destinati alla foresteria.

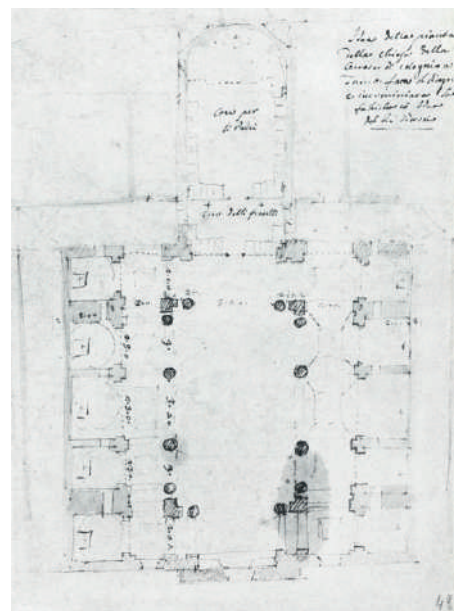


Fig. 11 Idee per la planimetria della chiesa della Certosa di Collegno, Torino.

All'interno del primo cortile, in quanto parte più nobile del complesso, si include la Chiesa, con la facciata rivolta a ponente e la direzione di sviluppo lungo l'asse longitudinale (la medesima impostazione prevista da Valperga). Si accede alla Certosa Reale attraverso il Portale, che, nel 1737, Re Carlo Emanuele II fece costruire, su disegno di Juvorra, in occasione delle sue nozze con Elisabetta Teresa di Lorena.

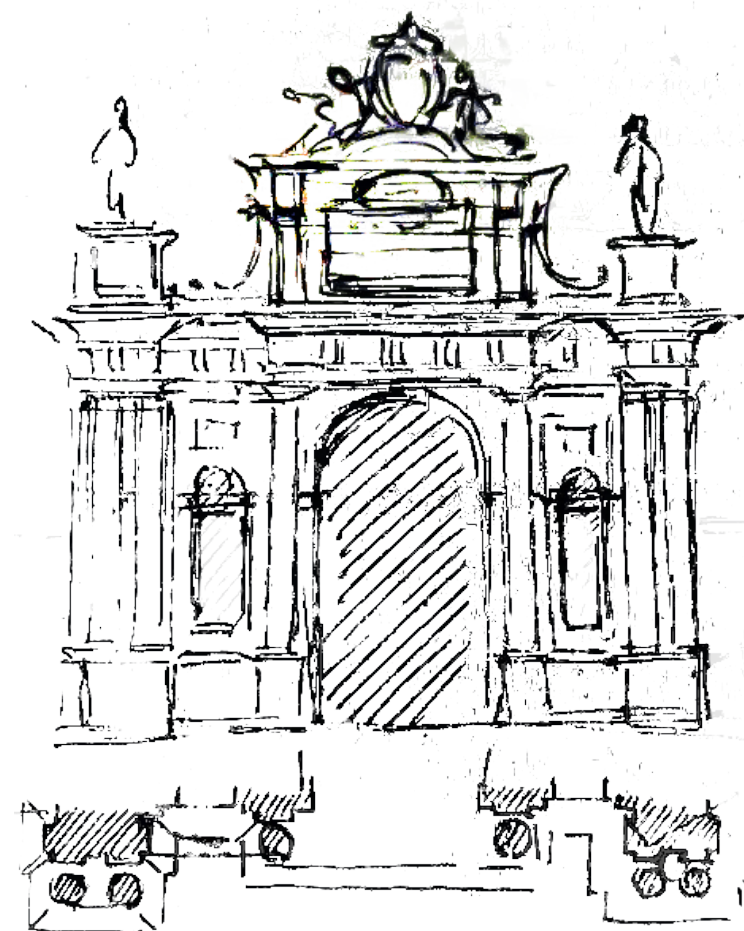


Fig. 12 Filippo Juvarra, Disegno per un portale, Torino, Museo Civico, Volume II, carta 17, disegno 31. In G. F. Gritella, Juvarra, l'architettura Vol II, Modena, Panini, 1992.

L'opera monumentale include la seguente epigrafe:

D.O.M.
CARHUSIANAS AEDES
AB AVITA SABAUDIAE DOMUS PIETATE
D.BRUNORI PATRONO PRAESENTISSIMO
POSITAS
CAROLUS EMANUEL SARDINIAE REX
ITALICO
BELLO GLORIOSE CONFECTO
NUPTIIS CUM ELISABETHA E LOTHARINGIA IUNCTIS
ORNAVIT

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 nuovo portale.

Esso è caratterizzato da un impianto prettamente tradizionale e interamente rettilineo, con due elementi verticali laterali. Come per la chiesa, il progetto del portale monumentale e dell'atrio d'ingresso sono frutto di un continuo lavoro di ricerca e studio da parte di Juvarra nell'utilizzo degli elementi classici reinterpretati in un linguaggio settecentesco.

La facciata è caratterizzata da un alto zoccolo su cui poggiano sei colonne doriche, le quali culminano in un attico coronato ai lati da due vasi-pinnacolo e al centro da un frontone ricurvo con lo stemma sabauda. Infine, collocate in due nicchie ai lati del portone d'ingresso, vi sono le rappresentazioni scultoree della Vergine Annunziata e dell'angelo annunziante, la cui fattura non è attribuibile all'architetto.

Degno di medesima attenzione è l'atrio d'ingresso, a pianta rettangolare, con l'asse maggiore posto in senso longitudinale e la decorazione delle zone perietali e della volta articolate in tre settori, con quello intermedio predominante. Quest'ultimo si presenta con una composizione legata a schemi tipici dell'architettura religiosa, e le lesene, che

che contiene, nelle svecchiature, pannelli rientrati, sormontati da nicchie rotonde.

La costruzione della Chiesa dell'Annunziata inizia già nel 1648 per volere della fondatrice Cristina di Francia, ma non riesce mai a corrispondere ai grandiosi progetti della Duchessa. Dopo la restaurazione, quando i certosini rientrano in possesso dei loro beni, la Certosa acquista notevole importanza nella politica dello stato Sabauda, tanto che fin dal 1618 la chiesa viene designata come cappella dell'Ordine Supremo della SS. Annunziata, il maggior Ordine Cavalleresco di Casa Savoia. Negli stessi anni che vedono impegnato lo Juvarra nel cantiere della Certosa, la Cappella Conventuale viene arricchita con un'ampia e profusa decorazione in stucco che riveste interamente la zona parietale, insieme alle diverse rappresentazioni pittoriche che hanno come protagonista San Brunone, fondatore dell'ordine. Questo intervento però, non può essere attribuito alla regia del primo architetto regio, proprio per la ricchezza degli elementi decorativi, quali i nastri, le conchiglie, puttini, rose di Cipro e il vigoroso plasticismo dei girali d'acanto, oltre alle molteplici modulazioni delle aquile, simboli di Vittorio Amedeo II. Negli anni successivi alle opere di Juvarra, la comunità monastica definì sempre più chiaramente il proprio ruolo sul territorio, occupandosi anche



Fig. 13 Foto del portale Juvarriano in epoca odierna.

della definizione di nuove strade di collegamento con le residenze sabaude che erano parte della corona di delizie, ovvero il collegamento della certosa con la Venaria Reale, con la dimora juvarriana di Rivoli e con il castello di Lucento, così come del potenziamento delle connessioni con la città di Torino, sede della famiglia ducale che tanto aveva fatto per la realizzazione della certosa stessa. Contemporaneamente, le acquisizioni di terreni e l'esonero del pagamento di tasse su cibi e merci, fecero in pochi anni fiorire l'economia del monastero e contribuirono alla crescita della comunità, così come dimostrano i numerosi resoconti e censimenti delle proprietà, conservati nell'Archivio Storico della Città di Collegno.



Fig. 14 Certosa di Collegno, cappella della Santissima Annunziata. Il regio manicomio di Torino nel suo secondo centenario L. Rattero, Torino, 1928.

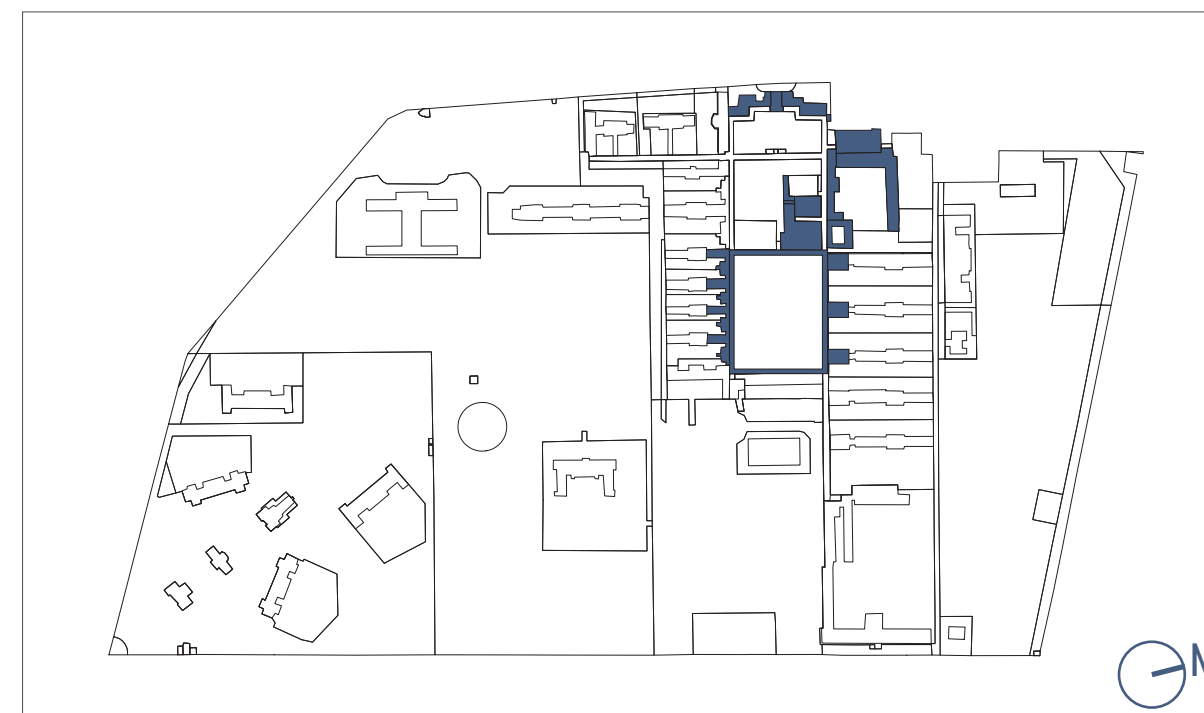


Fig. 15 Elaborazione grafica rappresentativa dell'intero complesso edificato, in cui si identificano la costruzione del Chiostro Maggiore e delle celle monastiche a nord (1719-1720), la conclusione della costruzione delle celle monastiche a sud del Chiostro Maggiore (1725) e la realizzazione del portale d'ingresso e dell'atrio su progetto di Filippo Juvarra (1725-1736).

Sulla fine del Settecento, a causa della presa di potere in Francia di Napoleone Bonaparte e della successiva occupazione militare di queste aree da parte del sovrano francese, il monastero e tutto il suo patrimonio furono sequestrati dallo Stato, i monaci furono temporaneamente rimossi dalla proprietà e gli edifici vennero utilizzati per ospitare militari e ufficiali. Di questo periodo della storia della comunità monastica non si hanno molte informazioni, ma la privazione di tutti i loro possedimenti e beni, così come della loro casa, li causò un forte indebolimento. Il governo napoleonico porta con sé dissesti e dispersioni, che si fanno sentire anche a Collegno, in quanto il monastero viene spogliato dei suoi beni mobili, compresi gli arredi, i dipinti e le suppellettili a uso domestico, la chiesa infatti si trovava nuda alle sole quattro mura. Quando nel 1814, dopo la liberazione del territorio dalla presenza francese, ai monaci fu concesso di tornare ad occupare il monastero, esso aveva subito numerosi danni ed era stato soggetto a forti incurie. La comunità monastica che vi fece ritorno era di molto ridotta e indebolita e, ad aggravare la situazione, all'ordine non furono restituiti tutti i beni che, prima dell'esproprio, costituivano il cospicuo patrimonio che i monaci stessi attraverso un lavoro assiduo e organizzato

erano riusciti ad accumulare.

Gli anni successivi alla riappropriazione furono di assestamento, e la comunità monastica dovette ritrovare un nuovo equilibrio, utilizzando le risorse che erano rimaste a sua disposizione. Tuttavia le difficoltà erano molte e dovute principalmente al maturato disinteresse da parte della famiglia regnante riguardo le sorti di quello che, ormai, era solo uno dei

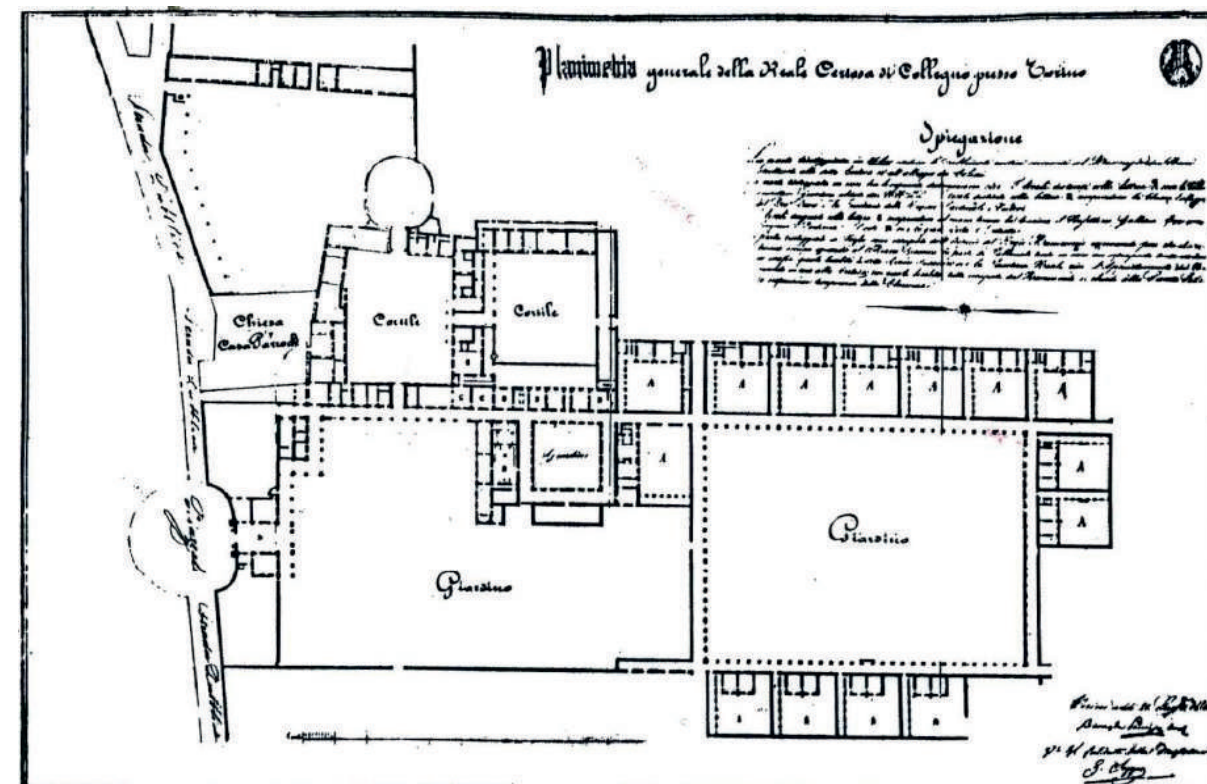


Fig. 16 Planimetria del complesso della Certosa redatta dall'architetto Barnaba Panizza nel 1854. In R. Miglio, E. Giacosa, Nel cuore di Collegno. Storia di una Certosa, Torino, 1997.

numerosi ordini religiosi presenti a Torino, e pertanto non fu possibile un ritorno a una condizione fiorente. La comunità lentamente iniziò a diminuire, alcuni monaci lasciarono il monastero collegnese non venendo più rimpiazzati. Nei primi mesi del 1818 vengono effettuati i lavori di riparazione più urgenti, quali la copertura del tetto, gli infissi e le opere murarie, ma il definitivo recupero dell'intera struttura avviene solo nella primavera del 1820, quando i religiosi sono impegnati in nuovi interventi, soprattutto nella cappella, la cui destinazione richiedeva una sistemazione più aulica, e nella costruzione dei tumuli a deposito delle salme. Possiamo affermare che con l'avvento del governo napoleonico per la Certosa di Collegno termina un periodo di grande prosperità, con un patrimonio fondiario ricco di terreni nel piemonte; nel 1818 di tutte la proprietà le restavano sono quelle di Collegno.

Dopo il 1850 l'autorità governativa vaglia l'opportunità di destinare l'intera struttura ad altro uso e si concretizza un'ipotesi, già formulata durante il governo francese, quella di concedere l'immobile al regio Manicomio. In un primo tempo i religiosi si dichiararono disponibili a ospitare temporaneamente e a titolo gratuito alcuni degenti. Vengono in questo caso ceduti i locali posti a settentrione, costituiti da una parte della foresteria e l'8 Settembre 1852 vengono trasferiti diversi degenti. La convivenza appare subito difficoltosa, perchè nega di fatto lo stato claustrale dei monaci creando continui dissidi. Nei primi mesi del 1853 il Ministero degli Interni dispone per una soluzione definitiva, destinando l'intero fabbricato a beneficio dell'ente ospedaliero, decisione dovuta

all'incombente minaccia di epidemie coleriche.

Il 7 Agosto 1854 segna il momento cardine in cui viene dato l'ultimatum ai monaci, che disponevano di soli tre giorni di tempo per liberare definitivamente l'immobile.

Nel Marzo del 1855 l'abrogazione delle corporazioni religiose determina la definitiva soppressione della casa certosina di Collegno e l'acquisto dell'immobile da parte del Regio Manicomio.

A causa dell'impossibilità di espansione ulteriore all'interno del territorio cittadino, poichè il tessuto urbano aveva inglobato il nuovo isolato e non erano presenti aree libere, l'Opera Pia, che a quel tempo si occupava della gestione delle sedi manicomiali torinesi, decise di sfruttare la semi-vuota certosa collegnese come valvola di sfogo temporanea per sopperire a questa impellenza e, pertanto di ricollocare cinquanta degenti della sede cittadina scelti tra i più tranquilli e operosi, inserendoli nelle comunità monastica di Collegno.

02 Il Regio Manicomio

Come detto in precedenza, l'ordine monastico, dopo la restituzione di parte dei suoi beni al termine dell'occupazione francese, proseguì la sua attività sul territorio Collegnese, passando attraverso numerosi scontri con la comunità locale e diminuendo via via in numero, fino a quando, nel 1855, a causa del sovraffollamento del Regio manicomio di Torino, l'Opera Pia decise di approfittare del nucleo certosino, all'epoca parzialmente vuoto, per ricollocare all'incirca cinquanta internati nelle celle monastiche che al tempo erano inutilizzate.

La fondazione del manicomio di Collegno risale infatti proprio a quegli anni, un periodo in cui la psichiatria stava iniziando a svilupparsi come disciplina scientifica e medica, ma i metodi di trattamento delle malattie mentali erano ancora molto rudimentali e in alcuni casi anche disumani. L'ex manicomio di Collegno fu una delle principali strutture psichiatriche della regione Piemonte e d'Italia nel corso del XIX e XX secolo.

Nel 1854, l'amministrazione del Regno di Sardegna decise di istituire a Collegno, un ospedale psichiatrico di grandi dimensioni per raccogliere e trattare i malati mentali provenienti dalla città e dai dintorni. Collegno fu scelta per la sua posizione periferica rispetto al centro urbano, ma allo stesso tempo

facilmente accessibile. La localizzazione fuori città rispecchiava una visione dell'epoca che considerava la malattia mentale come un fenomeno da isolare, lontano dalla vita quotidiana della società.

L'ospedale venne fondato come "Ospedale Psichiatrico di Collegno" e fu destinato a ospitare pazienti affetti da diverse forme di patologie psichiche, incluse le malattie mentali più gravi.

All'epoca, la psichiatria era ancora nella fase iniziale del suo sviluppo e gli approcci terapeutici passavano dal trattamento con droghe e rimedi naturali, a tecniche di contenzione fisica come le catene, il cammino obbligato, l'uso di stanze di isolamento e interventi psicologici rudimentali.

Questa trasformazione non sarà tuttavia poco invasiva come la precedente ma comporterà una serie di cambiamenti architettonici piuttosto rilevanti, fra i quali la demolizione delle celle dei monaci, fatta eccezione per la Casa del Priore.

Il sistema connettivo dei chiostri fortunatamente rimase, in quanto funzionale alle esigenze distributive del Regio manicomio, ma non fu esente da modifiche e integrazioni. In particolare, venne completato il porticato a sud del chiostro aulico che a sua volta venne diviso in due da un nuovo porticato in direzione nord sud.

In quest'ultimo fu aggiunto anche un nuovo edificio, con funzioni di portineria, esattamente sulla stessa linea del portale juvarriano.

Il manicomio di Collegno venne progettato in stile neoclassico, ma il suo impianto architettonico seguiva il modello delle strutture psichiatriche dell'epoca, che prevedeva piani separati per uomini e donne e spazi dedicati ai diversi tipi di malattia. Fu costruito secondo il modello "a padiglioni", con ampi cortili e padiglioni appunro, separati per le diverse categorie di pazienti, riflettendo una concezione dell'epoca che vedeva la segregazione e la separazione come principale forma di cura.

Nei primi anni, l'ospedale fu in grado di ospitare circa 300 pazienti, ma con il tempo il numero di malati aumentò notevolmente, così come le necessità strutturali. L'ospedale di Collegno iniziò a ricevere un numero crescente di pazienti provenienti non solo da Torino, ma anche dalle aree rurali circostanti, contribuendo così a fare della struttura una delle più importanti del nord Italia.

Nel 1856 venne redatto un atto notarile che sanciva l'alienazione della Certosa Reale, unitamente a tutti i terreni ad esso annessi, allo Stato con la partecipazione della Confraternita del S. Sudario nella direzione.

Gli oneri provenienti dal cambiamento di destinazione d'uso furono ingenti, in primo luogo per il trasferimento dei degenti dalla sede storica di Via Giulio e, in secondo luogo, per l'impressionante aumento del numero dei ricoverati, che salirono dai 511 del 1855 sino ad 897 nel '66.

Al presentarsi di necessità impellenti la direzione dell'O.P improvvisò restauri, rifacimenti ed ampliamenti, senza

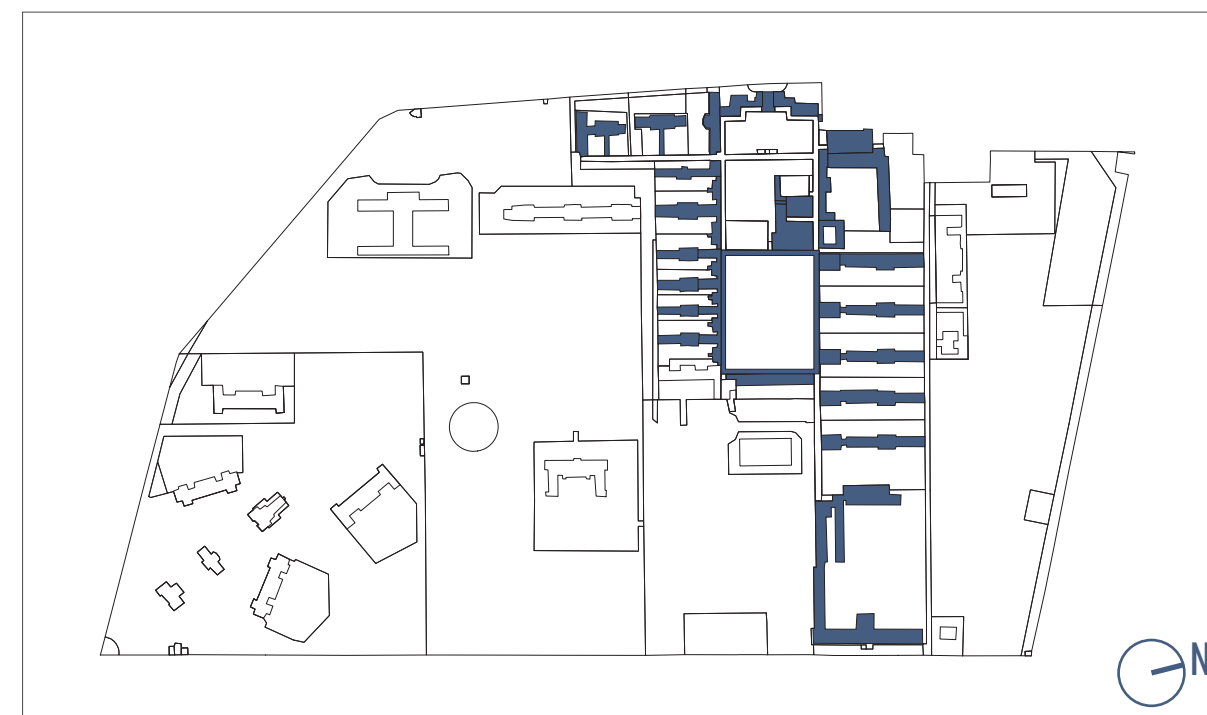


Fig. 17 Elaborazione grafica rappresentativa dell'intero complesso edificato, in cui si identificano, oltre agli ampliamenti precedenti, la realizzazione dei padiglioni a stecca a sud del Chiostro Maggiore su progetto dell'ingegner Ferrante (1864-1900) e la costruzione dei padiglioni a nord ad opera dell'architetto Fenoglio (1893).

seguire un ordine preciso nell'organizzazione dei lavori. Nonostante ciò, in poco tempo si riuscì a porre rimedio all'emergenza finanziaria che affliggeva il complesso, consentendo di implementare la struttura.

In un secondo momento, tuttavia, quando l'amministrazione del manicomio si rese conto che le richieste di posti letto non accennava a diminuire ma rimaneva in costante crescita, si decise di ricorrere alla pianificazione di nuovi spazi e nuovi edifici che potessero rispondere in maniera adeguata all'aumento continuo del numero di internati e alle esigenze di locali destinati alle attività terapeutiche e di servizio che con essa si manifestavano.

L'inarrestabile crescita del numero di ricoverati e la conseguente necessità di occupare nuovi spazi si fa sempre più impellente e, a tal proposito è l'ingegnere Giovanni Battista Ferrante uno dei progettisti più noti e rispettati di quel periodo, laureato in ingegneria al Politecnico di Torino, a studiare un progetto per la costruzione di nuovi padiglioni da affiancare ai fabbricati esistenti, progetto che viene attuato gradualmente nei decenni successivi e che comporta la demolizione delle antiche celle dei monaci.

A lui si devono infatti i cosiddetti padiglioni dispari dall'1 al 13, disposti a pettine da levante a ponente, atti ad ospitare i degenti maschili, in base alle rispettive tipologie di alienazione. Inoltre l'ingegnere si assunse l'arduo compito di adattare alle nuove scoperte della medicina psichiatrica non solo i padiglioni costruiti ex novo, ma anche gli edifici esistenti, in modo tale che fossero più funzionali rispetto al cambiamento delle esigenze dovute alla trasformazione da Certosa a Manicomio.

Ciascuna serie di padiglioni consiste in fabbricati

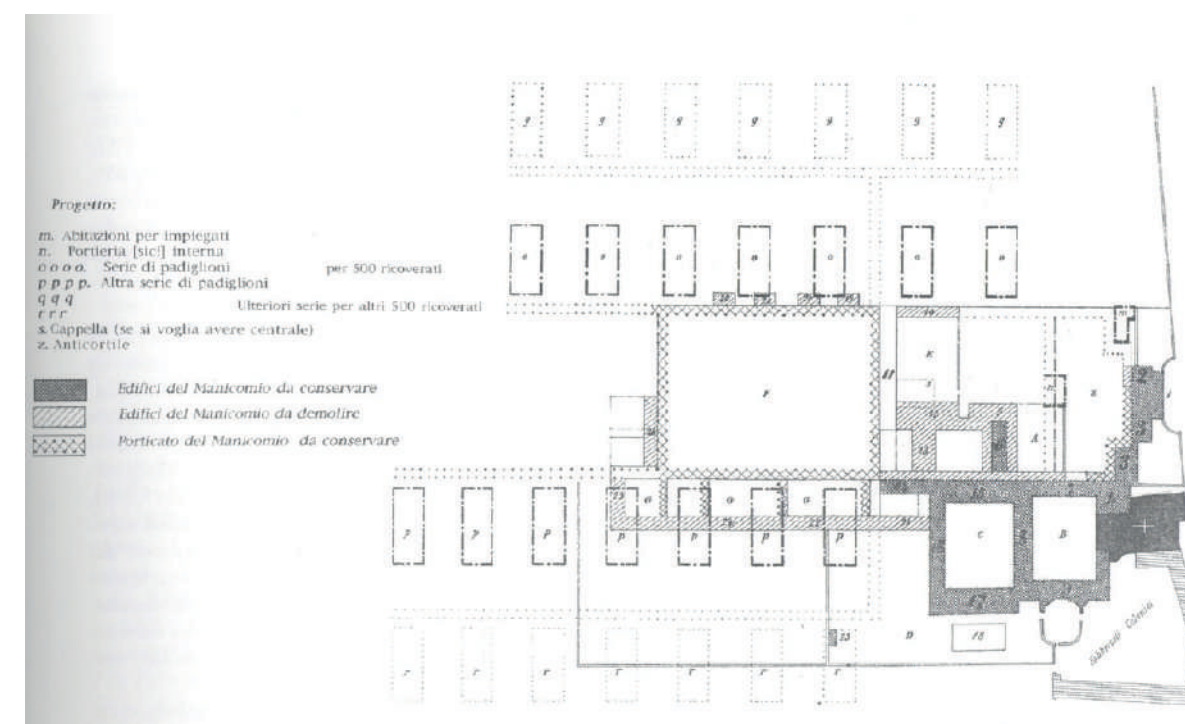


Fig. 18 Progetto di Giovanni Battista Ferrante allegato alle Relazioni della Commissione per lo studio delle nuove fabbriche a Collegno 1883. Archivio Storico di Torino, Collezione Simeom.

specializzati e rispondenti appunto alle varie necessità dei ricoverati, e tutti muniti di ampie luminose camere, grazie a grandi finestre, dai cortili divisori fra ciascun padiglione e dalle circostanti campagne.

Fu proprio Ferrante assieme al medico Angelo Perotti, a stabilire le linee guida generali per la progettazione dell'ampliamento:

- Conservare con qualche modificazione il locale esistente ad uso esclusivo delle alienate, costruendo, per i maschi, nuovi fabbricati.
- Che per le nuove costruzioni venisse adottato il sistema di padiglioni separati come il più adatto per tutti gli stabilimento destinati al ricovero di numerose persone malate di qualsiasi malattia, rendendo facile la creazione di ambienti non molto estesi, e che, se ben disposti, possano essere convenientemente ventilati in ogni loro parte, e beneficamente influenzati dai raggi solari.



Fig. 19 La serie dei padiglioni per alienati di sesso maschile a Collegno.

Proprio secondo questi principi di base, nel 1883, l'Ing. presentò il progetto del primo ampliamento, in cui i suoi sette nuovi padiglioni erano, come detto, stati pensati al fine di ospitare un ingente numero di degenti di sesso maschile, divisi a loro volta in base alla classificazione delle patologie: tranquilli, suicidi, paralitici, epilettici, infermi, semi agitati e agitati. Tutti i nuovi padiglioni si innestavano perpendicolarmente rispetto al porticato, il quale manteneva la sua funzione distributiva originaria.

La nuova istituzione indipendente si trovò inoltre, nelle condizioni di dover identificare un nuovo strumento per il proprio sostentamento. Tornò quindi utile un elemento di retaggio di una delle vite passate del complesso collegnese, ovvero l'impostazione certosina basata sul lavoro manuale, aspetto che fu integrato in maniera efficace anche nella gestione del nuovo Regio Manicomio.



Fig. 20 Una fotografia raffigurante la cartella clinica di un paziente, qualche appunto a segnare storia, famiglia, diagnosi, terapia.

Il problema relativo al sovraffollamento dell'impianto psichiatrico continuava a riproporsi insistentemente. I 1600 ricoverati che mediamente si contavano fino al 1904 salirono a 2500 in soli sette anni.

Negli anni a venire il numero dei degenti crebbe ancora fino alle allarmanti proporzioni di 3300 e, mentre si provava a porre rimedio mediante l'adattamento dei locali esistenti, la Direzione si vide costretta a trasferire un ingente numero di alienati in altre strutture presenti nel Regno.

Così, l'Architetto Luigi Fenoglio si occupò della progettazione di nuovi padiglioni e si susseguirono diverse direzioni fino allo scoppio della Seconda

Guerra Mondiale, periodo durante il quale il numero dei malati si vide profondamente decurtato, causa la fame e la carestia in cui versava l'intera nazione. I padiglioni furono pensati a stecca nella zona a nord del chiosco principale, riprendendo l'impianto e le linee guida alla base del progetto di Ferrante e aggiornandole secondo le nuove direttive date dai progressi che nel frattempo aveva fatto la psichiatria. I cinque edifici vennero progettati, come nel caso dell'ampliamento della sezione dispari, per rispondere alle esigenze delle tipologie di malattie da cui erano affette le pazienti, classificate come: tranquille, inferme, epilettiche, paralitiche e agitate. Ogni padiglione doveva rispondere alle esigenze della particolare tipologia di pazienti che dovevano ospitare, differenziandoli principalmente per il numero di piani e per il differente grado di destinazione di elementi di sicurezza, quali grate e cancelli.

All'epoca il manicomio era composto da venti padiglioni

disposti a pettine innestati direttamente ai chiostri, in modo tale da mantenere la loro funzione distributiva originale. Essi risultavano separati tra di loro tramite i cortili posti in due file parallele e separati dall'esterno tramite un ampio fossato, così da evitare la fuga di eventuali pazienti. Tutta l'area era circonscritta da un muro di cinta, e tra i vari servizi circostanti venne realizzata un'ampia lavanderia a vapore ed un'area destinata alla reclusione dei criminali, poi successivamente trasformata nel padiglione d'isolamento per i degenti che venivano infettati dalla tubercolosi, piaga di quegli anni. Nei pressi dell'ingresso vi erano gli uffici amministrativi e gli alloggi del personale.



Fig. 21 Planimetria generale. L. Fenoglio, Cenni sul Regio Manicomio di Collegno, Torino 1902.



Le sezioni maschili e femminili sono divise e i pazienti smistati per caratteristiche comuni quali alcolisti, furiosi, suicidi e così via.

Al fianco dell'ala sinistra, lungo le sezioni ci sono fabbricati destinati alla panetteria, macelleria e scuderie, oltre a questi si trovano nel complesso manicomiale anche le officine meccaniche, i laboratori di tessitura, dei materassai, calzolai, vetrai, muratori, tipografi e falegnami.

Ogni padiglione si articola su tre livelli: nel primo vivono i malati, in quello intermedio ci sono i dormitori e nell'ultimo dormono gli infermieri. I padiglioni dei pazienti più agiati sono, invece, costituiti per la maggior parte da celle.



Fig. 22 *Ռէգիոն Կարպատեցի, Ըսինցիոնց*
padiglioni pari. L. Fenoglio, Cenni sul Regio Manicomio

Sotto i lunghi porticati che circondano il chiostro corre, inoltre, una piccola linea ferroviaria, chiamata Decauville, che collega tra loro i padiglioni con la cucina. Infine il manicomio è circondato da una vasta colonia agricola che, viene a costituire una vera e propria azienda, divisa in cascina e orti, a colture modello e intensive, con stalle di bestiame e da lavoro da latte. La coltivazione, la raccolta e la conservazione dei prodotti, l'allevamento e il mantenimento del bestiame sono opera pressochè esclusiva dei ricoverati.

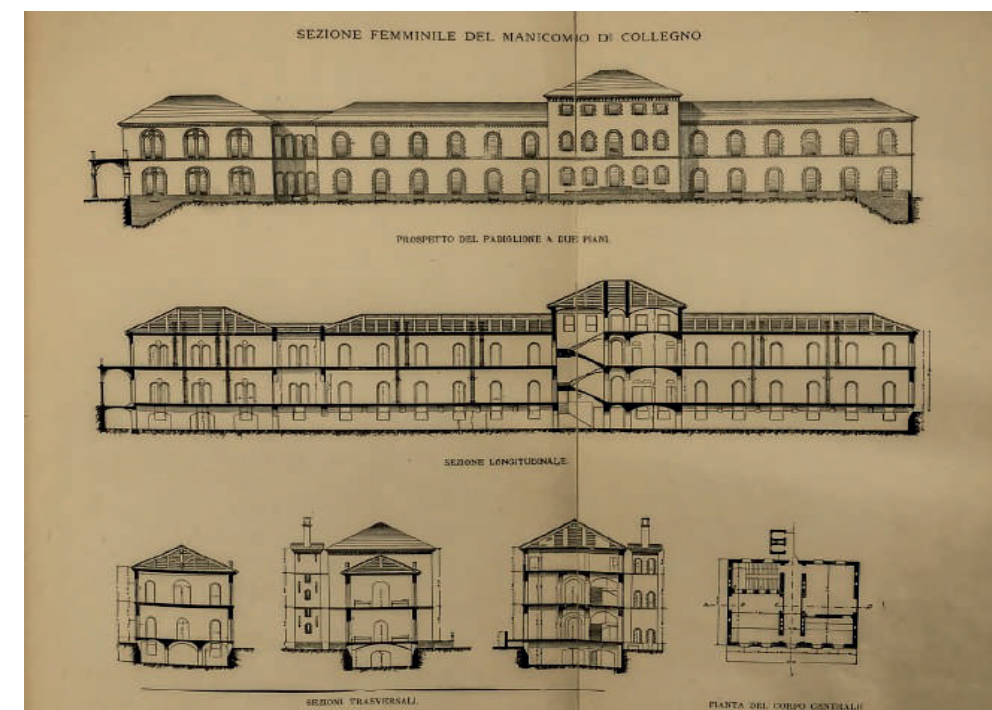


Fig. 23 Prospetti e sezioni di progetto di L. Fenoglio dei padiglioni pari. L. Fenoglio, Cenni sul Regio Manicomio di Collegno, Torino 1902.



Fig. 24 Veduta prospettica generale del Manicomio di Collegno. L. Fenoglio, Cenni sul Regio Manicomio di Collegno, Torino 1902.

Lungo tutto il Novecento si ebbero ulteriori aggiunte all'ormai complesso manicomiale che, tuttavia, si distaccarono da quelle sviluppate nei secoli precedenti. A differenza di quanto eseguito dagli architetti Ferrante e Fenoglio, che consisteva nella sottrazione di parti e nella sovrapposizione di altri elementi al fabbricato originario. Nel XX secolo gli sviluppi non cercano di comunicare in alcun modo con la preesistenza, in particolare, i nuovi edifici furono pensati e realizzati in corrispondenza degli spazi verdi prospicienti l'Ospedale psichiatrico con un'espansione puntuale, quasi casuale.

Durante i primi decenni del XX secolo, nella zona sud-est del Manicomio venne realizzato un terzo ampliamento su progetto dell'Ingegnere Mario Torretta. L'idea nasce nel momento in cui l'amministrazione dell'Ospedale Psichiatrico nomina una commissione che potesse studiare un nuovo reparto che fosse destinato ai pensionati abbienti disposti a pagare per ricevere un decoroso ricovero. Fu così che nacque il progetto della "Ville Regina Margherita", su modello della garden city, interamente autonoma dall'esistente ospedale psichiatrico, separato fisicamente dalla preesistenza tramite una recinzione interrotta da cancelli posti all'estremità della diagonale che portava a Corso Francia. Su quest'asse si collocavano gli edifici per i servizi comuni, come la palazzina della Direzione, il fabbricato della Cucina e la Chiesa.

Sin dall'inizio della sua storia, il complesso del Regio Manicomio di Collegno è stato soggetto, nel corso degli anni, ad un continuo aumento dell'edificato, reso necessario dal sempre più cospicuo aumento del numero di pazienti. Questo avvenne, quanto meno, fino alla Seconda Guerra Mondiale, periodo durante il quale si ebbe una forte diminuzione dei degenti a causa dell'alta mortalità dovuta alla carestia bellica.

Questo fenomeno coincise, inoltre, con la crescita della percentuale di popolazione di età avanzata, grazie anche al miglioramento della qualità della vita e all'aumento della vita media, che necessitavano di cure mediche e psichiatriche.

Con questo presupposto, viene edificato l'ultimo padiglione, Villa Rosa, pensato per ospitarvi un centro di assistenza geriatrica femminile, che tuttavia venne chiuso a soli tre anni dalla sua apertura. Negli stessi anni, che intercorrono dalla prima metà del 1900, inizia a farsi spazio un movimento di sensibilizzazione piuttosto importante che denuncia la condizione dei malati mentali all'interno dei manicomi.

Tutto ciò viene reso tangibile dalle dimostrazioni dello scritto di **Antonin Artaud**, commediografo scrittore e regista teatrale di origine francese, del 1925, la cui testimonianza risulta ancora più attendibile dati i numerosi ricoveri che dovette subire lungo tutta la sua vita, testando sulla sua pelle le atrocità commesse entro queste strutture.



Fig. 25 Fotografie raffiguranti le degenti del reparto femminile.

"Signori, le leggi ed il costume vi concedono il diritto di valutare lo spirito umano. Questa giurisdizione sovrana e indiscutibile voi l'esercitate a vostra discrezione. Lasciate che ne ridiamo. La credulità dei popoli civili, dei sapienti, dei governanti dota la psichiatria di non si sa quali lumi sovrannaturali [...]
Ma ci leviamo, invece, contro il diritto attribuito a uomini di vedute più o meno ristrette di sanzionare mediante l'incarcerazione a vita le loro ricerche nel campo dello spirito umano.

E che incarcerazione!

Si sa- e ancora non lo si sa abbastanza - che gli ospedali, lungi dall'essere degli ospedali, sono selle spaventevoli prigionie, nelle quali i detenuti forniscono la loro manodopera gratuita e utile, nelle quali le sevizie sono la regola, e questo voi lo tollerate. [...]

Possiate ricordarvene domattina, all'ora in cui visitate, quando tenterete, senza conoscerne il lessico, di discorrere con questi uomini sui quali, dovete riconoscerlo, non avete altro vantaggio che la forza."¹



Fig. 26 Antonin Artaud è stato un drammaturgo, attore, saggista e regista teatrale francese.



Fig. 27 Fotografia di un degente urlante, rinchiuso nella propria cella.

Dal testo trapela tutto il disagio e la repulsione che scaturiscono in un uomo, costantemente soggetto alle terapie e pratiche manicomiali dell'epoca. Esso sviluppa rabbia verso le istituzioni che dovrebbero iniziare ad occuparsi in modo responsabile delle patologie e delle condizioni di salute. Viene sviscerata chiaramente la terapia d'abuso che il paziente è costretto a subire sia corporalmente ma al contempo nell'animo, in quanto la pazzia è considerata esclusivamente una sorta di dittatura sociale che esclude il paziente dalla comunità.

Nella seconda metà del XX secolo, il panorama delle istituzioni manicomiali in Italia subì una trasformazione radicale. Questo processo trovò le sue fondamenta nella crescente consapevolezza dei diritti delle persone affette da disturbo mentale, tra cui il diritto all'inclusione sociale, all'accesso a un'abitazione dignitosa e a un lavoro. Tali principi portarono alla graduale trasformazione dei reparti psichiatrici in comunità aperte, dove i recuperati cessarono di essere visti come soggetti passivi e cominciarono ad essere riconosciuti come individui dotati di diritti e dignità.

La figura centrale di questo movimento fu **Franco Basaglia**, psichiatra e riformatore, il cui lavoro culminò con l'approvazione delle leggi 180 e 833 del 1978.



Fig. 28 Fotografia di alcune degenti del comparto femminile.

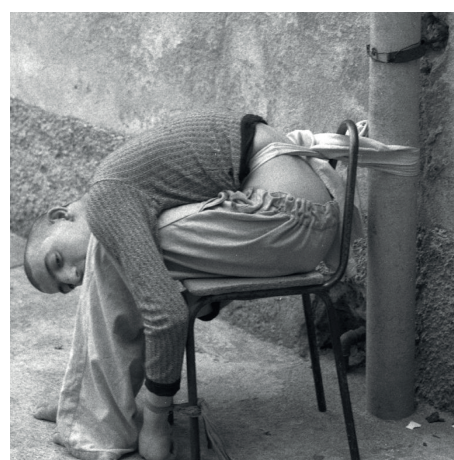


Fig. 29 Fotografia di un degente forzatamente legato.

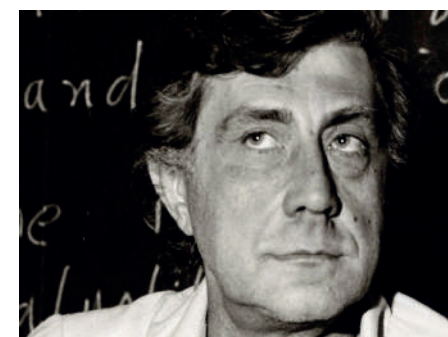


Fig. 30 Franco Basaglia (1924-1980) è stato uno psichiatra e neurologo italiano, noto per aver rivoluzionato il trattamento dei disturbi mentali in Italia. È considerato il padre della legge 180 del 1978, nota come "Legge Basaglia".

Queste disposizioni normative sancirono la chiusura dei manicomi e promossero l'istituzione di un sistema di cura basato sull'assistenza territoriale e sull'integrazione sociale. Basaglia, attraverso esperienze pionieristiche come quella presso l'Ospedale Psichiatrico di Trieste, dimostrò che il confinamento dei pazienti psichiatrici non era necessario per il loro trattamento né per la sicurezza della società. Aprendo simbolicamente i cancelli del manicomio, Basaglia promosse un cambiamento culturale che andò oltre la psichiatria, coinvolgendo l'intera società nella ridefinizione del rapporto con il paziente.

Nel 1980, a seguito dell'entrata in vigore della legge 180, furono avviati processi di riorganizzazione che portarono all'unificazione dei padiglioni e del complesso delle Ville Regina Margherita. Parallelamente, gli spazi dell'ex ospedale furono progressivamente reintegrati nel tessuto urbano. L'abbattimento delle mura di cinta, simbolo della separazione fisica e ideologica tra il manicomio e la comunità, rappresentò un passaggio cruciale verso una maggiore inclusione. Gli spazi, in precedenza riservati esclusivamente ai malati psichiatrici, sono diventati parte integrante della città, contribuendo a promuovere una nuova concezione della salute mentale.

A Collegno, come nel resto della penisola italiana, gli ospedali psichiatrici dismessi

vennero sostituiti da associazioni atte a prendersi carico delle aree de-istituzionalizzate, mentre i pazienti che palesavano le condizioni peggiori furono trasferiti in altri centri assistenziali. Una delle più importanti fu senza dubbio la **Nuova Cooperativa**⁴, aperta nel 1980, la quale si prese carico di tutte le attività produttive che avevano luogo all'interno dell'ex O.P., nonché dei degenti che vi lavoravano, assicurandosi di garantire loro una paga sufficiente all'autosostentamento.

Il 31 dicembre del 1980 per l'esattezza, l'Opera pia Ospedali psichiatrici di Torino venne definitivamente sciolta e la competenza dei degenti di Grugliasco e Collegno passò all'Unità sanitaria locale 24 di Collegno, oggi Azienda sanitaria locale Torino 3.

⁴ Attraverso la **Nuova Cooperativa**, il lavoro è diventato uno strumento di emancipazione e di reinserimento sociale, contribuendo a ridurre lo stigma legato alla malattia mentale. Questo approccio non solo favorisce l'autonomia economica degli ex pazienti, ma rappresenterà anche un modello di inclusione sociale basato sulla valorizzazione delle capacità individuali. La cooperativa, integrando le sue attività nel tessuto economico locale, dimostrò concretamente che i principi della legge 180 potevano essere attuati con successo, trasformando le ex istituzioni manicomiali.



Fig. 31-32 Storiche foto dell'abbattimento del muro di cinta del Manicomio di Collegno nel 1977.

03 Il cambiamento circolare

Attraverso l'attribuzione della personalità giuridica alle Aziende Sanitarie, prevista dal D.Lgs. 502/92, i beni patrimoniali della Certosa vennero ceduti all'ASL 5.

L'ASL 5 si è trovata a gestire un vasto patrimonio immobiliare, scegliendo la Certosa come sede legale e amministrativa della nuova Azienda. Gli uffici amministrativi sono stati collocati nell'ala compresa tra il portale Juvarriano e il chiostro aulico.

Il primo Protocollo d'Intesa tra l'ASL e il Comune è stato formalizzato con la deliberazione n. 582 della Giunta Comunale il 18 luglio 1995, che sancisce la volontà di collaborare tra i due enti.

Gli accordi stabilivano la cessione a titolo oneroso di un consistente numero di immobili situati nell'area delle Ville Regina Margherita al Comune di Collegno. Inoltre, prevedevano la concessione in uso di beni immobili storici e di vari edifici dell'ala nord, insieme alla gestione dell'ampio parco pubblico.

Nel 2003, vengono siglate diverse convenzioni, al fine di collocare nel Parco della Certosa il Liceo Scientifico "M. Curie", nello specifico:

- Villa 4, acquistata dal Comune di Collegno, ove è stata posta la sede principale del Liceo;

- L'Ex Cucina, ristrutturata a spese dell'ASL, concessa al Comune che a sua volta ha subconcesso alla Provincia per i laboratori del Liceo;
- Villa 6, acquisita dalla provincia per l'ampliamento del Liceo, ad oggi ancora non realizzato, nonostante la presenza del progetto.

Con il passare degli anni, sono state stipulate numerose convenzioni tra l'ASL e il Comune per definire la durata e gli ambiti delle concessioni in uso, impegnando il Comune ad acquistare quegli immobili su cui ha effettuato interventi di messa a punto e manutenzione straordinaria.

Nel frattempo, a partire dall'1 gennaio 2008, è stata costituita l'**ASL TO3**, che comprendeva le ex ASL 5 e 10 di Collegno e Pinerolo, insieme al distretto di Venaria Reale.

Dopo una ricognizione di tutti i beni, il patrimonio è stato assegnato all'ASL TO3 con DPGR n. 128 del 22 dicembre 2008, successivamente modificato con DPGR n. 53 del 26 luglio 2013.

Con la deliberazione della Giunta Comunale n. 348 del 23 dicembre 2009 e con l'atto dell'ASL n. 1308 del 24 dicembre 2009, è stato approvato l'Atto di Intenti tra Regione Piemonte, Comune di Collegno e ASL TO3, con l'obiettivo di razionalizzare, valorizzare, recuperare e mantenere il patrimonio immobiliare dell'Ex Certosa.



Fig. 33 L'Azienda Sanitaria Locale Torino 3 (ASL TO3) è una delle 13 agenzie sanitarie pubbliche della Regione Piemonte, con sede a Collegno. L'ASL TO3 è composta da diversi ospedali: Ospedale di Pinerolo, Ospedale di Rivoli, Ospedale di Susa, Presidio di Pomaretto.

L'Atto di Intenti, firmato il 20 gennaio 2010, ha definito le competenze dei vari soggetti coinvolti, con l'obiettivo di garantire la tutela e la valorizzazione dell'intero complesso immobiliare.

Le competenze furono definite nel seguente modo:

- all'ASL TO3 spetta la competenza sui beni di interesse sanitario, compresi gli edifici ancora privi di destinazione che appartengono al suo patrimonio, e sui porticati pertinenti;
- il Comune di Collegno ha la competenza sui beni di interesse locale e su tutte le aree verdi e la viabilità del Parco, ivi comprese le aree interne ai chiostri;- alla Regione spetta la competenza sui beni di interesse storico-artistico; nello specifico il portale di Juarra, la chiesa della SS. Annunziata, l'aula Hospitalis e le tombe dei Cavalieri.

Attraverso un protocollo d'intesa tra l'Università di Torino (UNITO), il Comune di Collegno e l'ASL TO3, redatto per il recupero, la messa in sicurezza e la riqualificazione di alcuni immobili dell'ex OP, è stata stabilita la destinazione dell'area a sede universitaria, con la Certosa Reale individuata come il cuore studentesco della città.



Fig. 34-35 Interno di padiglioni dismessi, foto di Giacomo Doni.

In questo contesto si inserisce anche il progetto di prolungamento della linea 1 della Metropolitana di Torino, i cui lavori sono recentemente iniziati, con una fermata denominata "Certosa".

Inoltre, è prevista la realizzazione di una stazione di interscambio ferrovia-metropolitana in Via Torino, che migliorerà l'accessibilità al Parco Dalla Chiesa, completando ulteriormente un sistema di trasporto già ben organizzata.

Questo protocollo, siglato nel 2018, circoscrive gli immobili di interesse e competenza delle amministrazioni pubbliche coinvolte e impegna:

- l'ASL TO3 a concedere il comodato d'uso dei Laboratori

al Comune di Collegno;

- Il Comune stesso a mettere a disposizione dell'UNITO il Padiglione 4, di sua proprietà, ed i Laboratori, che come detto sono stati ricevuti in comodato d'uso dall'ASL TO3.

Nel 2015, è stato siglato un accordo decennale che prevede la concessione da parte del Comune alla "Fondazione Piemonte dal Vivo" del Padiglione 16, che ospita la Lavanderia a Vapore, l'unico centro di residenza per la danza in Piemonte.

La Lavanderia a Vapore di Collegno è anche membro dell'EDN — European Dancehouse Network, una rinomata rete europea delle Case Della Danza.

All'interno dell'area, diversi edifici non hanno ancora una funzione precisa, poiché non sono stati coinvolti in progetti di recupero efficienti. La situazione attuale rappresenta il risultato di una serie di interventi spesso sconnessi, succedutisi nel tempo, con l'intento di recuperare, valorizzare e rifunzionalizzare il vasto patrimonio costituito dall'ex Certosa Reale e dall'ex Ospedale psichiatrico. Questa frammentazione ha portato a un quadro generale molto variegato, che necessita di continuità.

In questo contesto, riteniamo fondamentale continuare a investire nella crescita degli ambiti legati ai giovani, proseguendo con il rafforzamento delle infrastrutture già rigenerate, come la Lavanderia a Vapore e i dipartimenti universitari già insiti.

Per concretizzare la nostra idea progettuale, sono stati individuati i padiglioni 10 e 12, originariamente realizzati per ospitare le degenti femminili semiagitate, su progetto dell'ingegnere Luigi Fenoglio.

Sebbene oggi versino in uno stato di abbandono, con gli edifici e i rispettivi cortili esterni in condizioni precarie, ai nostri occhi rappresentano uno spazio ricco di storia e di racconti, un luogo che, come è accaduto nei secoli passati, è pronto ad essere trasformato nuovamente.

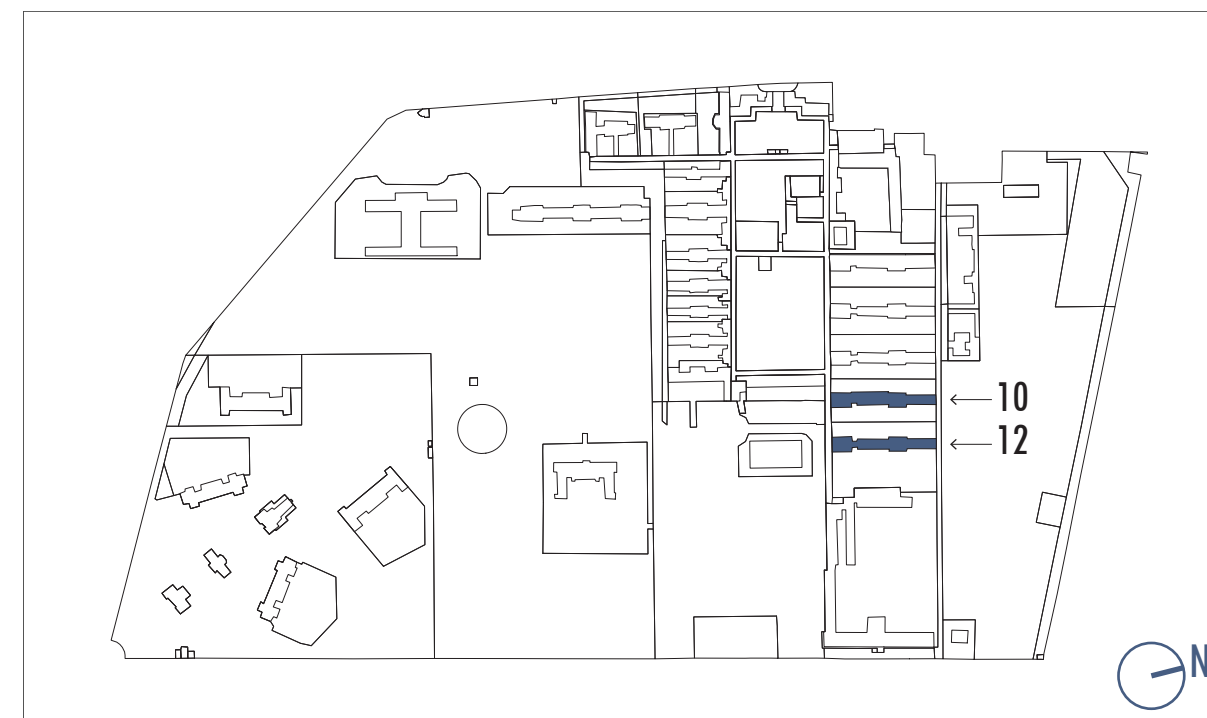


Fig. 36 Elaborazione grafica rappresentativa dell'intero complesso edificato, in cui si identificano i fabbricati 10 e 12.



1.



3.



2.



NOTE:

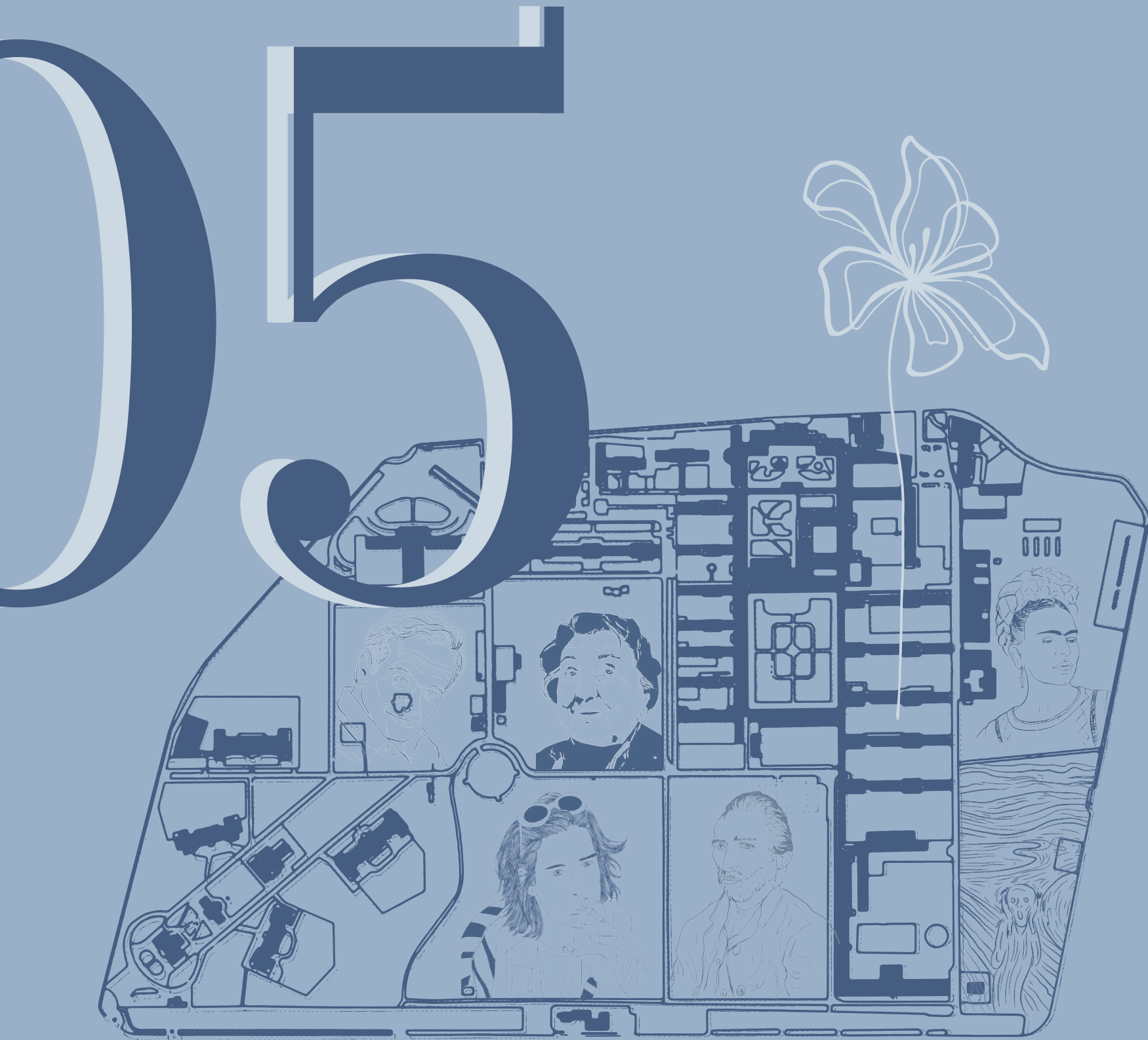
Antonin Artaud, Lettere ai pre - potenti. Stampa Alternativa, 2000.

BIBLIOGRAFIA:

- L. Fenoglio, *Cenni sul Regio Manicomio di Collegno*, Torino 1902.
- L. Chiapirone, *Il Regio Manicomio nel suo II centenario: 1728-1928*, Rattero, Torino, 1928.
- F. Basaglia, *Dall'apertura del manicomio alla nuova legge sull'assistenza psichiatrica*, Einaudi, Torino, 1982.
- B. Bruni, Tribboli G., Curtetti S., *Il Laboratorio Neuropatologico del Regio Manicomio di Collegno*, Karen Bruni, Torino, 1996.
- A. M. De Leonardis, *La Certosa Reale di Torino a Collegno e luoghi di devozione per la città (1641-1853)*, Celid, Torino, 1998.
- F. Soffietti, *Collegno: la città della Certosa*, Collegno, 1998.
- A. Artaud, *Lettere ai pre - potenti*. Stampa Alternativa, 2000.
- L. Roscioni, *Lo smemorato di Collegno*, Einaudi Storia, 2007.
- M. Tornabene, L. Lasolo, *Memorie del manicomio. L'Ospedale psichiatrico di Collegno a trent'anni dalla 180*, Araba Fenice, 2008.
- A. Besso-Marcheis, *Recupero prudente e sostenibilità, il caso della Certosa Reale di Collegno*, Franco Angeli, Milano, 2014.
- G. Marro, Francesco Toris, Gabriele Mina, *Ossessioni. Un antropologo e un artista nel manicomio di Collegno*, Controluce, 2014.
- P. M. Furlan, *Sbatti il matto in prima pagina, I giornali italiani e la questione psichiatrica prima della legge Basaglia*, Donzelli Editore, 2016.
- S. Beltramo, *L'architettura delle certose in Piemonte tra XII e XIV secolo: le chiese delle corriere di Casotto e di Chiusa Pesio*, Politecnico di Torino, 2017.
- G. Luciano, *Storia di un manicomio italiano: Dalla "spedale de' pazzzerelli" alla chiusura dell'ospedale psichiatrico di Torino*, Franco Angeli, 2019.

SITOGRAFIA:

- <https://rivista.promuovere.online/territori/torino-metropoli/certos-a-collegno-reupero/>
- <https://fondoambiente.it/luoghi/la-certosa-di-collegno-regio-manicomio?ldc>
- <https://atlas.landscapefor.eu/category/secxvii/poi/16490-la-real-certosa-di-collegno-ex-ospedale-psichiatrico/>
- <https://www.giacomodoni.com/persistenze/manicomio-di-collegno/>
- <https://www.paesifantasma.it/Luoghi/manicomio-di-collegno-copia.html>
- https://www.aslto3.piemonte.it/wp-content/uploads/2020/07/protocollo_intesa_ASLO3_ALMM.pdf
- <https://neomesia.com/il-significato-della-legge-basaglia>
- <https://www.focus.it/cultura/storia/legge-basaglia-rivoluzione-a-metà>
- <https://www.nurse24.it/infermiere/leggi-normative/legge-basaglia-chiusura-manicomi.html>
- <https://iltorinese.it/2021/10/03/il-bibliotecario-dell'ex-manicomi-o-racconta-il-suo-lavoro-tra-libri-e-storie-di-vita/>
- <https://www.quotidianopiemontese.it/2016/06/01/perche-i-matti-intervista-con-diego-finelli/>
- https://www.quotidianosanita.it/regioni-e-asl/articolo.php?articolo_id=79108
- <https://www.lavalsusa.it/libro-nico-ivaldi-40-anni-dopo-la-legge-basaglia-che-chiuse-i-manicomi/>



Luci e ombre in
contrasto: l'arte
della rinascita
interiore.

- 01 Perché l'ex manicomio di Collegno?
- 02 Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.
- 03 Concept progettuale
- 04 L'esperienza immersiva.

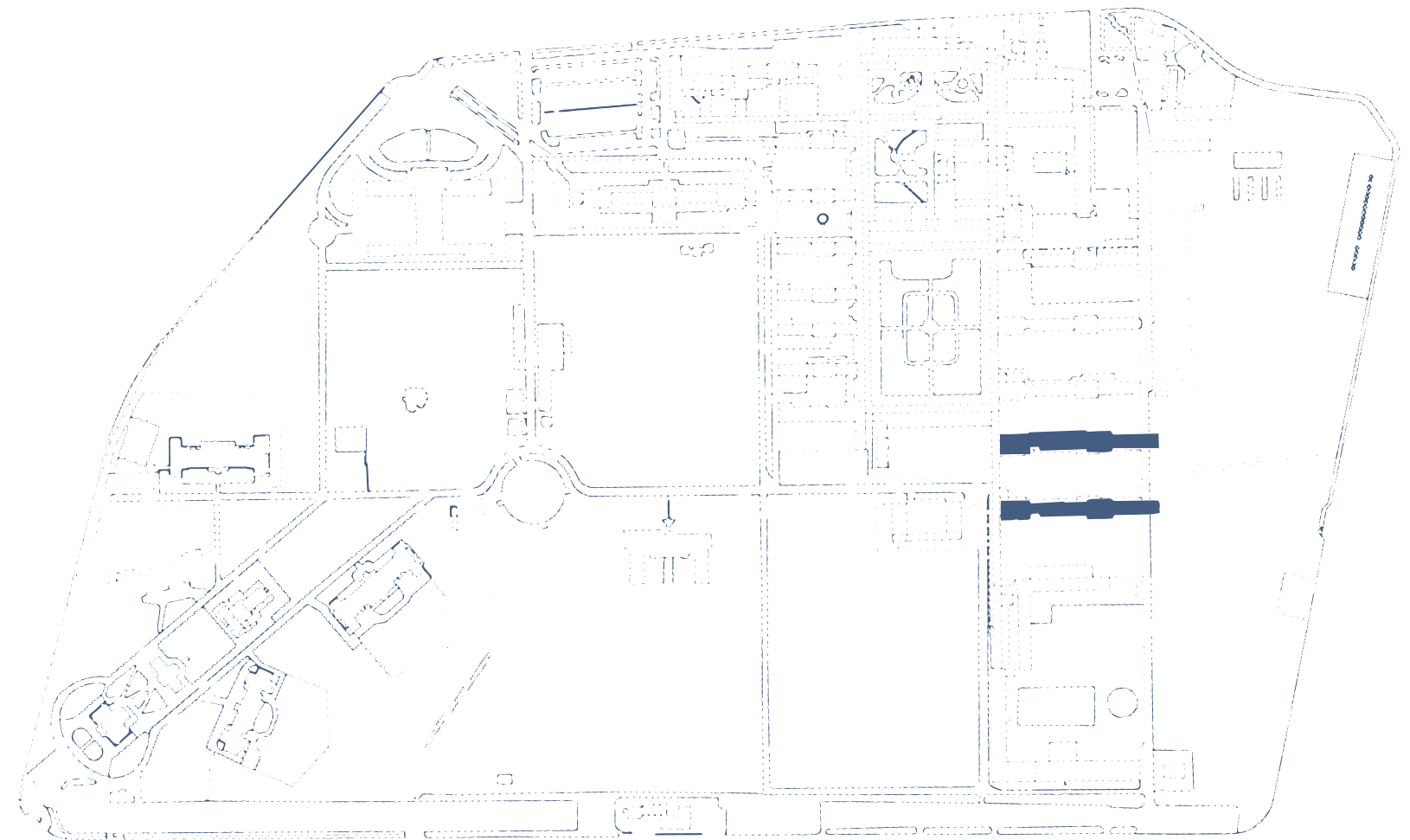
01 Perché l'ex manicomio di Collegno? / Fase analitica

La Certosa Reale di Collegno, come analizzato nel capitolo precedente, non è un contenitore neutro. La sua storia di trasformazioni la rende un sito dalla stratificazione complessa e in continuo mutamento.

Il Parco della Certosa, pur essendo un riferimento verde e molto vissuto dalla cittadinanza di ogni fascia d'età, spesso nega o dimentica l'ombra del suo passato di "ex manicomio".

Sebbene i progetti di rifunzionalizzazione abbiano restituito luce e scopo a molti degli ex padiglioni (oggi sedi dell'ASLTO3 e della R.S.A. nonché sede dell'Università degli Studi di Torino e servizi), parte del complesso monumentale permane chiusa e destinata al buio, rendendo visibile la memoria della segregazione.

Il complesso, pertanto, mantiene una vocazione multifunzionale unica: è luogo di cura e assistenza (sanitaria e anzianità), di formazione (università) e di rigenerazione sociale e culturale. L'esempio della Lavanderia a Vapore, centro d'eccellenza per la danza, la musica e la cultura contemporanea, testimonia in modo eclatante questa capacità di trasformare un edificio segnato dal lavoro e dal dolore in un motore di nuova socialità e incontro. L'area accoglie così le diverse esigenze di ogni fascia d'età, in un dinamico e, talvolta, stridente, contrasto di funzioni.



Il fondamento del progetto risiede nell'analisi della vulnerabilità emotiva contemporanea, con un focus specifico sulla crisi che ha colpito l'adolescenza. L'isolamento sociale imposto dalla pandemia ha generato un significativo ritiro dalla società, privando i giovani di quelle esperienze relazionali e formative cruciali per la costruzione identitaria. Riconoscendo che la creatività agisce spesso come un potente catalizzatore di guarigione di fronte al malessere, abbiamo eletto l'arte a principio generatore della nostra intera idea progettuale.

Studi approfonditi sulla valenza curativa della pratica artistica e della fruizione estetica hanno orientato la nostra ricerca verso l'esplorazione di artisti noti per le loro esistenze "tormentate", capaci di trasformare la sofferenza in espressione. Proprio tramite l'esperienza degli artisti approfonditi, con le loro luci ed ombre, abbiamo voluto dar voce alle emozioni da loro provate e che comunque non hanno messo in ombra o schiacciato la loro arte rivoluzionaria.

La loro esperienza diventa, per l'architettura, la chiave di volta per dare forma spaziale alla complessità emotiva.

A sostegno di questa traduzione sinestetica, il nostro approccio progettuale è rigorosamente multidisciplinare. Abbiamo integrato lo studio delle teorie della percezione con un'analisi dettagliata delle teorie del colore e della fondamentale importanza di luci, ombre e forme nel plasmare l'esperienza spaziale.

L'obiettivo non è solo evocare queste emozioni, ma controllarle attraverso il design, in modo che l'allestimento culmini in un percorso esperienziale capace di lasciare nel

visitatore, al termine della mostra, un messaggio duraturo di consapevolezza e accettazione delle proprie dinamiche interiori.

"Dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fiori"

La citazione è di una celebre canzone di Fabrizio De André, "Via del Campo". Questa frase racchiude un concetto di speranza e rinascita, suggerendo che la bellezza e la vitalità possono nascere anche dalle situazioni più umili o per qualche ragione difficili, rappresentate dal "letame".

Nel testo De André descrive una realtà di degrado e povertà in contrasto a figure floreali, come simbolo di bellezza e speranza che sboccia in quel contesto.

La frase, quindi, non solo sottolinea la capacità della vita di rigenerarsi, ma anche il valore e la bellezza che si possono trovare anche nelle situazioni più marginali.

L'immagine che ci presenta De André nel testo della sua canzone richiama perfettamente il messaggio che prende forma tramite segni, immagini, colori, conformazione di spazi, materiali, suoni e luci, inducendo un coinvolgimento sensoriale ed emotivo e un rapporto tra l'uomo, lo spazio e l'arte.

L'allestimento intende evocare le luci e le ombre degli artisti scelti per rappresentare la loro realtà che, seppur passata, è ancora molto vicino a noi. Il visitatore durante la mostra percepisce il conflitto interiore degli artisti, sente l'intensità del dolore ma anche la bellezza della trasformazione. Alla fine della mostra il visitatore riflette sulla forza della rinascita attraverso la creatività, in quanto:

Il progetto nasce dall'urgenza di dare voce architettonica a quei temi di vulnerabilità emotiva e disagio interiore che, per storica stigmatizzazione o per semplice ignoranza sociale (come visto nel Capitolo 1), tendono a rimanere nell'ombra. Sebbene la pandemia di COVID-19 abbia, per necessità, catalizzato una maggiore consapevolezza su queste fragilità, la richiesta di spazi di comprensione e dialogo resta inespressa.

Questa profonda esigenza ha trovato forma nei Padiglioni 10 e 12 della Certosa.

La loro scelta non è casuale: essa risiede nel potente contrasto dialettico tra la loro memoria storica di segregazione — residuo tangibile della realtà manicomiale — e la potenzialità spaziale della loro conformazione. Questi padiglioni non sono solo contenitori da riempire; sono testimoni silenti che devono essere costretti a parlare..

L'ambizione è quella di forgiare uno spazio di riconoscimento emotivo, rafforzando e amplificando l'attuale vocazione giovanile e culturale del complesso (sostenuta dalla presenza di Università e Lavanderia a Vapore). Quale luogo migliore per accogliere e decodificare il complesso spettro delle emozioni umane se non un sito che le ha vissute in tutte le loro manifestazioni estreme?

L'allestimento si rivolge in modo specifico alle nuove generazioni, un target che, al di là di specifiche diagnosi, manifesta spesso difficoltà nel riconoscere, gestire e accettare il proprio mondo interiore. Da qui scaturisce l'imperativo progettuale: usare l'Architettura, il Segno, il Colore e l'Arte come vettori per tradurre una richiesta, spesso non esplicita ma palese, di confronto e profondità.

Il progetto si configura quindi come un atto di resistenza contro l'appiattimento emotivo e sociale contemporaneo. L'installazione museale, attraverso l'esperienza spaziale, mira a fornire uno strumento di consapevolezza introspettiva, invitando il giovane adulto a fermarsi, osservare le dinamiche delle vite di Frida e Vincent riflesse nello spazio, e prendere coscienza della complessità non negoziabile dell'esistenza umana.





"Dalle **ombre** può nascere la **luce**,
nonostante il dolore **si può** generare bellezza."

02 Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore / Fase progettuale

L'allestimento "Luci e Ombre in Contrasto: l'Arte della Rinascita Interiore" è concepito come un dispositivo architettonico sinestetico, un viaggio emotivo e sensoriale che esplora il potere trasformativo dell'arte. Il progetto mira a dare forma spaziale a un processo intimo e universale: la Rinascita Interiore. Si tratta di quella lenta e profonda fioritura dell'animo umano che emerge anche, e soprattutto, dai momenti di crisi più oscuri. L'idea centrale è dimostrare come l'arte — intesa non solo come espressione creativa, ma come atto di resistenza, strumento di guarigione e riscatto — sia capace di sollevare l'essere umano dalle sofferenze più profonde. In questo contesto, l'arte è la forza attiva che sublima il dolore, restituendo significato, identità e voce.

Il fulcro dell'intera esposizione e della strategia di allestimento è il tema del Contrasto tra Luce e Ombra. Questa dialettica è la metafora visiva e simbolica delle tensioni interiori che accompagnano ogni percorso di crescita, guarigione e consapevolezza. L'alternanza, ottenuta attraverso il sapiente uso di volumi, materiali e illuminazione, è essenzialmente narrativa: la Luce simboleggia la speranza, la guarigione, l'espressione di sé; l'Ombra rappresenta il dolore, la crisi e il tormento interiore.

A incarnare questa visione duale e trasformativa sono state scelte le figure emblematiche di Frida Kahlo e Vincent van Gogh. Entrambi non solo hanno attraversato esistenze estremamente travagliate, ma hanno saputo incanalare il dolore in arte rivoluzionaria, lasciando opere che toccano corde universali. Condividono una potente componente emotiva e introspettiva nel loro fare arte malgrado il dolore. Le loro biografie, intensamente segnate da sofferenze fisiche, mentali e relazionali, si riflettono nei loro lavori, divenendo specchi delle loro battaglie:

Kahlo, con la sua pittura viscerale e profondamente autobiografica, trasforma il corpo martoriato e l'identità frammentata in un'icona di resilienza, orgoglio e consapevolezza. Il suo linguaggio è l'auto-rappresentazione come atto terapeutico.

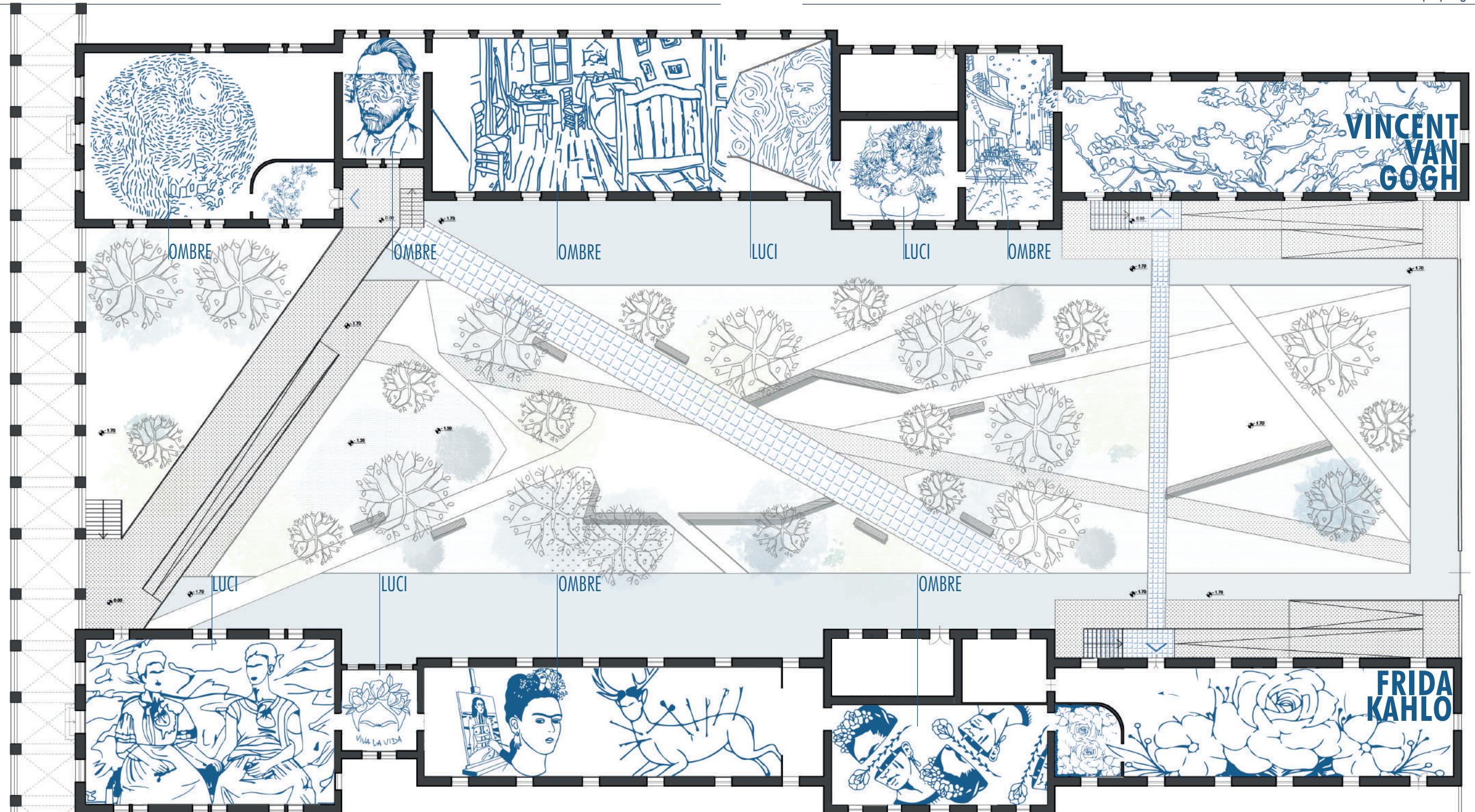
Van Gogh, con la sua pennellata emotiva e febbrile, esplora l'instabilità dell'animo, cercando e trovando la luce esplosiva in una natura che diventa rifugio e rivelazione spirituale.

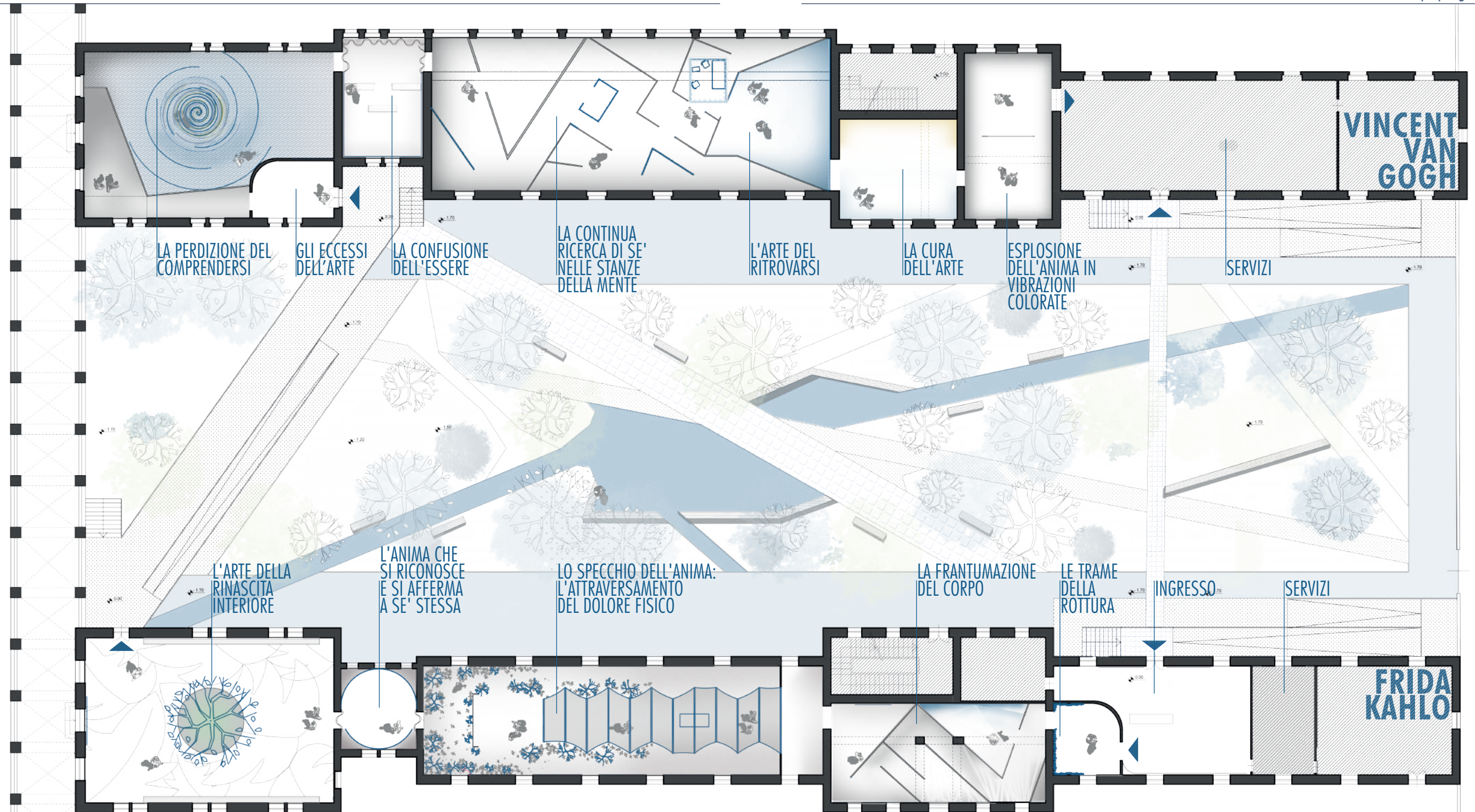


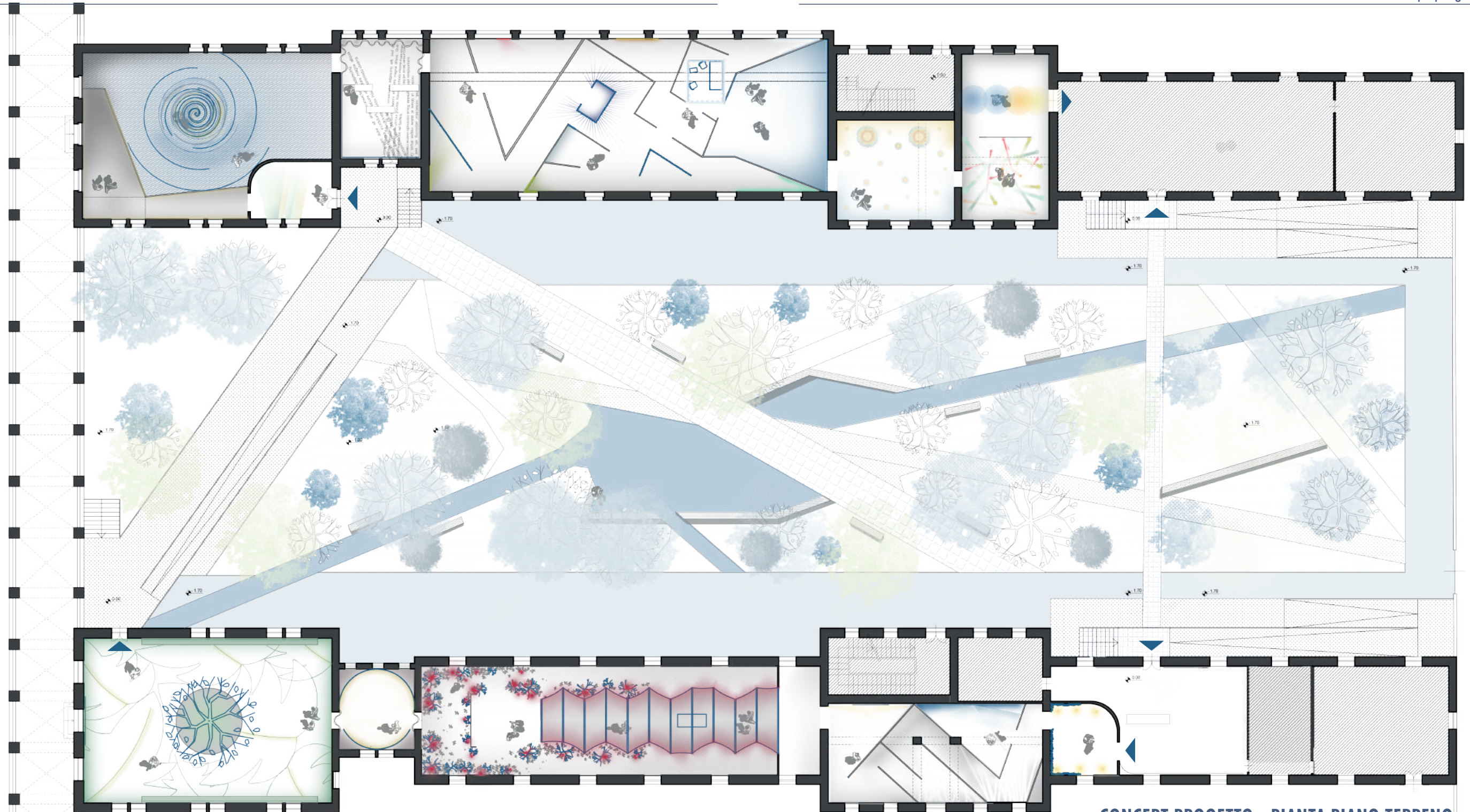
Entrambi hanno parlato un linguaggio fatto di emozioni crude, verità scomode e bellezza disturbante: la loro arte è terapia, urgenza espressiva e rinascita.

L'allestimento si costruisce sull'invito allo spettatore a percorrere attivamente questo dialogo tra opposti. Attraverso giochi di luce controllati, l'uso di ambientazioni immersive e sottili riferimenti visivi alle opere e al vissuto dei due artisti, si crea uno spazio che riflette sia la fragilità che la potenza della condizione umana.

L'esperienza — emotiva, riflessiva e sensoriale — non è mai passiva, ma mira all'immedesimazione. L'obiettivo ultimo è rendere omaggio al coraggio di chi, come Kahlo e Van Gogh, ha trasformato il dolore in bellezza e la vulnerabilità in arte, fornendo al giovane visitatore una chiave di lettura per la propria, complessa, interiorità.







Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

01. LE TRAME DELLA ROTTURA

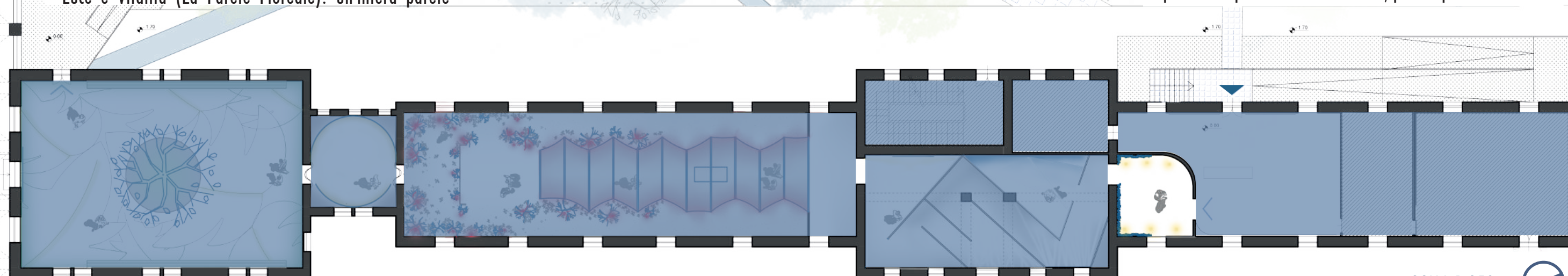
L'allestimento prende il via in questo primo ambiente, concepito come una sintesi programmatica che introduce e preannuncia la tensione emotiva che sarà svelata e risolta nelle sale successive. Questa sala è un manifesto spaziale della labilità umana, dove la fragilità dell'artista è immediatamente messa a nudo come specchio di una condizione universale: l'esistenza come coesistenza di due trame opposte, in un equilibrio precario ma ineludibile. Il visitatore si trova immediatamente immerso in uno spazio dove la Natura non è decorazione, ma linguaggio e simbolo. La strategia scenografica si basa sul contrasto tra due elementi organici, trattati con materiali e luci opposte:

- Luce e Vitalità (La Parete Floreale): un'intera parete

esplode davanti agli occhi in una composizione tridimensionale di fiori e rose. Questa esplosione cromatica evoca la vitalità viscerale di Frida Kahlo, il suo profondo radicamento nelle tradizioni messicane e l'inesauribile energia creativa che le permise di resistere alle avversità. I fiori, nei dipinti di Frida, sono simboli di sensualità, fertilità e un ostinato amore per la vita.

- Ombra e Sofferenza (I Rami Secchi): a contrapporsi e ad agire da cornice scenografica, installazioni di rami secchi e spogli (come precedentemente analizzato, di finitura chiara e scheletrica) forano il piano di calpestio. Essi narrano il dolore cronico, le sofferenze fisiche che la costrinsero all'immobilità e le ferite interiori che la obbligarono a un confronto costante con la solitudine e la perdita.

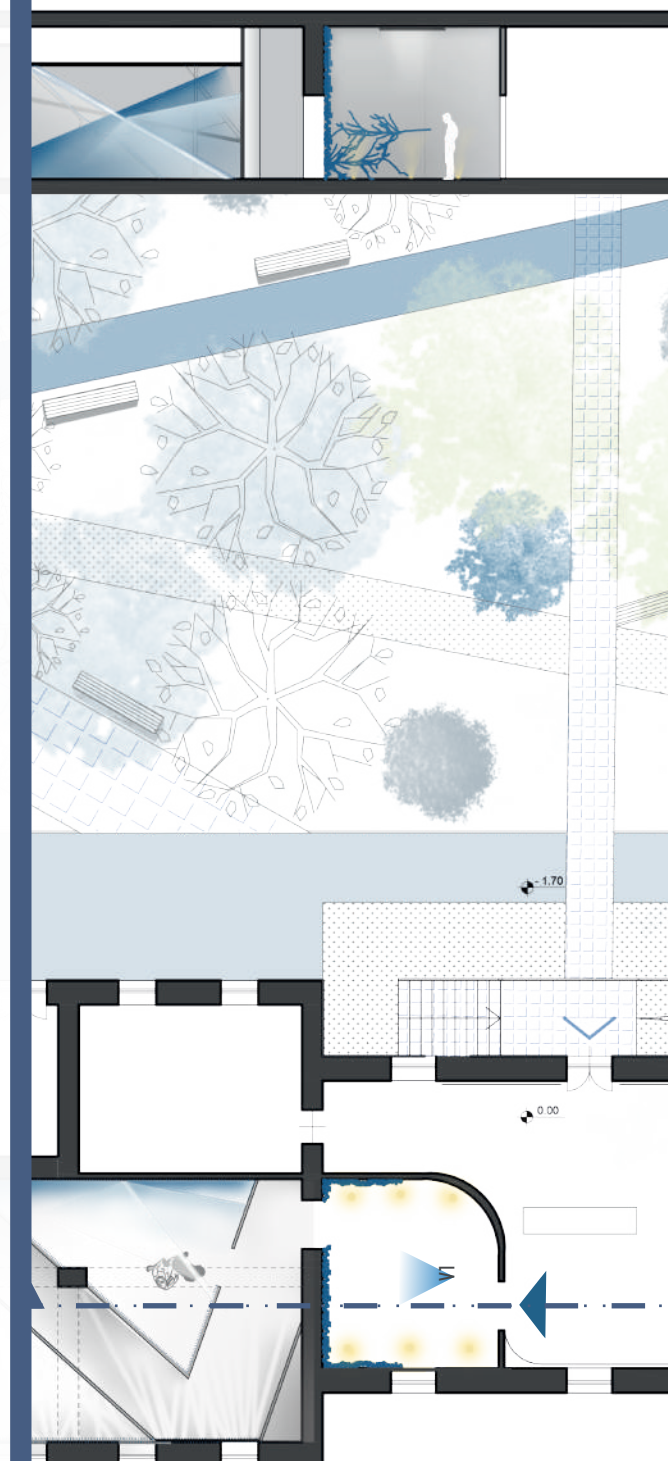
La scelta di questi elementi naturali non è casuale, ma rispecchia la poetica stessa di Frida, per la quale la natura



SCALA 1:250



era una fonte primaria di rigenerazione e un simbolo ciclico di trasformazione. La presenza congiunta di fioritura e spogliazione richiama la dialettica costante tra vita e morte, bellezza e dolore, forza e vulnerabilità, ponendo le basi per l'intera narrazione del percorso. In questo ambiente, l'esperienza del visitatore è un primo, diretto contatto con il cuore pulsante e contraddittorio della poetica di Kahlo.





Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

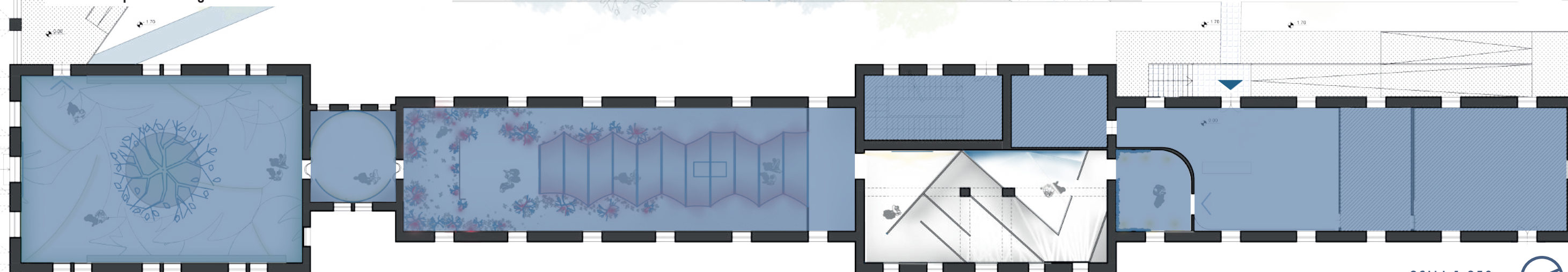
02. LA FRANTUMAZIONE DEL CORPO

Il percorso espositivo prosegue con la seconda sala, concepita come un'immersione totalizzante nella dimensione del tormento interiore e della fragilità umana. Se la prima sala introduceva la dialettica in equilibrio (Fiori vs. Rami), questo ambiente rompe quell'equilibrio, amplificando l'elemento Ombra e riflettendo il dolore fisico e vissuto da Frida Kahlo. L'allestimento a livello spaziale è dominato dal concetto di compressione e disorientamento, stabilendo da subito un chiaro contrasto dimensionale tra i volumi più contenuti e quelli più ampi e ariosi che verranno svelati in seguito, lungo il percorso deliberatamente non lineare e labirintico. Le tramezzature, principalmente trattate con finiture opache di colore nero assoluto, non offrono un punto di fuga immediato.

Il visitatore in questo percorso fatica a localizzare l'uscita, un richiamo metaforico al tentativo umano di cercare "uno spiraglio di luce in mezzo al buio" della crisi.

Il labirinto è scandito da tre diverse tipologie di pannelli che si alternano lungo le pareti nere, offrendo stimoli sensoriali e narrativi differenti:

- Pannelli riflettenti deformanti: specchi che distorcono la figura del visitatore, simboleggiando la percezione alterata di sé e l'identità frammentata di Frida.
- Pannelli di rottura scalfiti da luce: superfici scure interrotte da tagli lineari o puntuali di luce (naturale o artificiale), che enfatizzano la fragilità, la rottura interiore e il corpo "spezzato" di Kahlo nel momento della rottura (l'incidente, le operazioni). Questi spiragli rappresentano la violazione del corpo e dell'anima e l'estenuante ricerca di speranza.

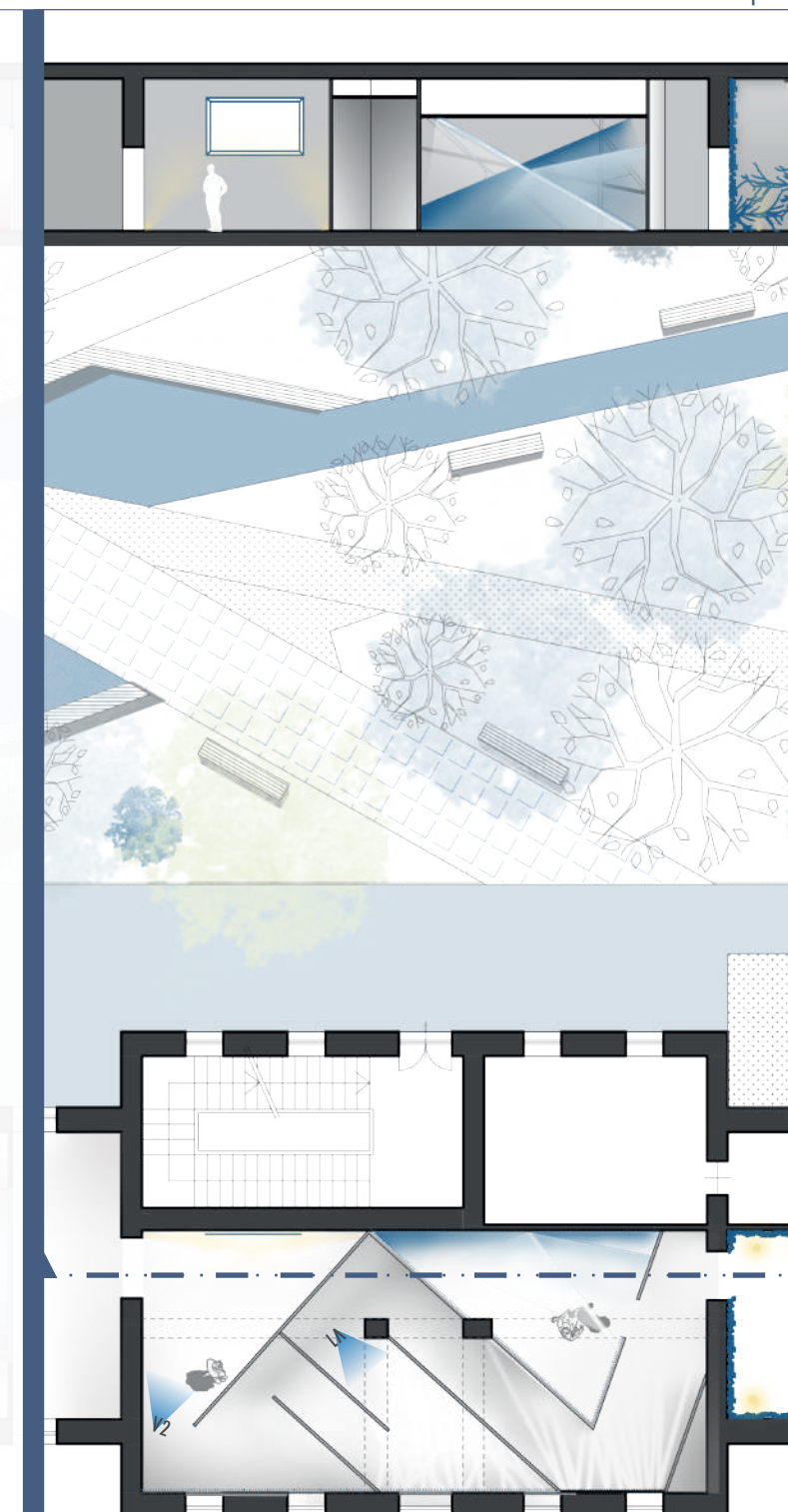


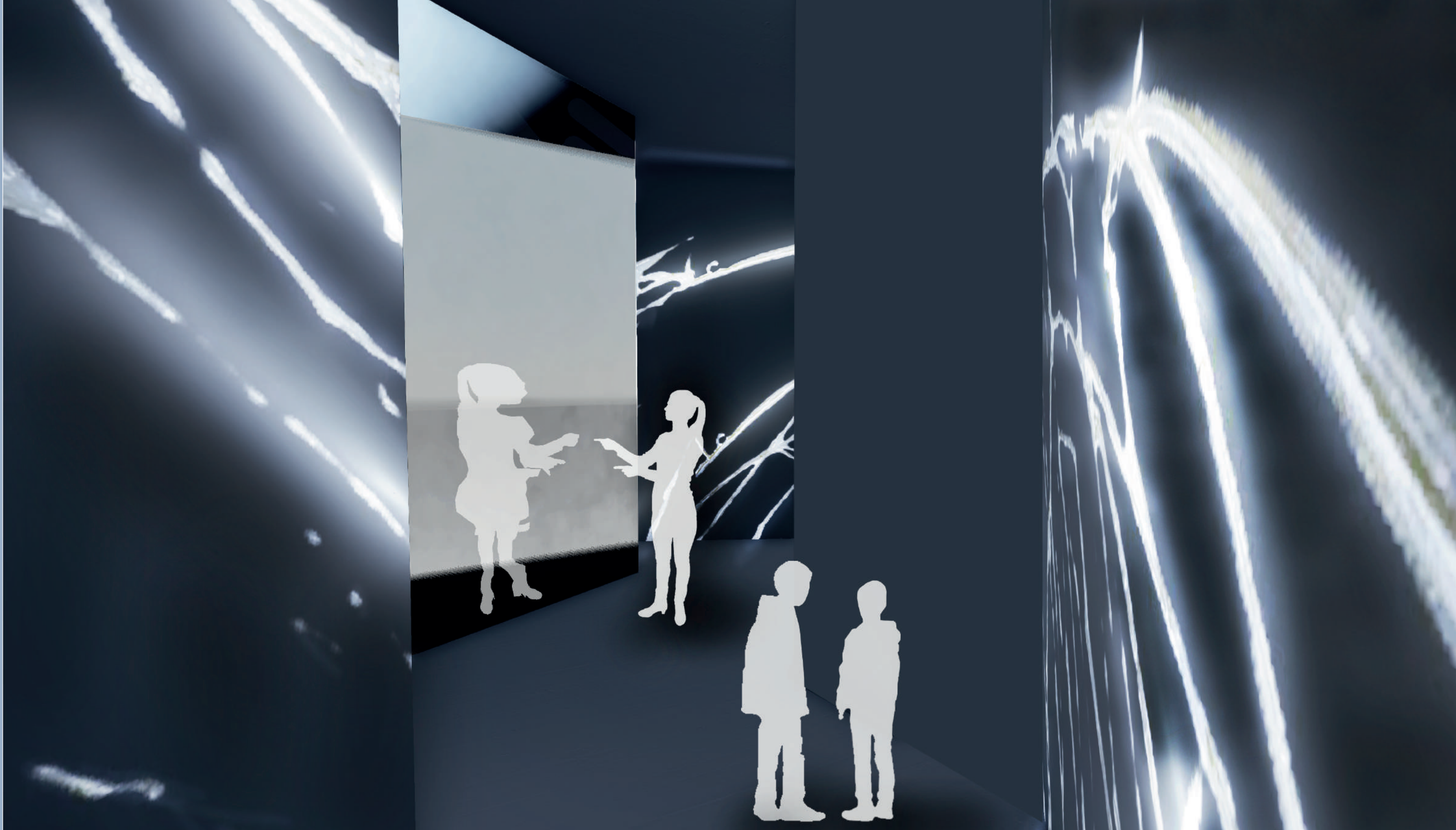
SCALA 1:250



Al termine del percorso labirintico, che ha disorientato il visitatore e amplificato il senso di fragilità e reclusione, l'occhio è finalmente guidato verso un punto di focalizzazione. Il visitatore si ritrova di fronte alla cruda realtà dell'opera di Frida Kahlo, "Senza Speranza".

Il quadro funge da climax emotivo dell'Ombra. Esso cristallizza il dolore e l'impotenza fisica che hanno dominato la vita dell'artista: il corpo immobilizzato nel letto, l'alimentazione forzata e la percezione alterata di un paesaggio ostile. L'immagine della figura scheletrica che sovrasta Frida, emblema del terrore e della malattia, risuona con il senso di oppressione del labirinto appena percorso. La pittura, in questo contesto, diventa il punto in cui la sofferenza personale dell'artista si fonde con l'esperienza spaziale vissuta dal visitatore, lasciando un impatto duraturo prima della transizione verso la Luce.







Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

03. LO SPECCHIO DELL'ANIMA: L'ATTRAVERSAMENTO DEL DOLORE FISICO

Questa sala non intende più rappresentare la disperazione cieca (come il labirinto di frammentazione precedente), ma la lotta per l'accettazione e il riconoscimento che precede la catarsi. L'ambiente è una narrazione spaziale del dolore fisico e psichico, che culmina però in un primo, fondamentale atto di auto-consapevolezza.

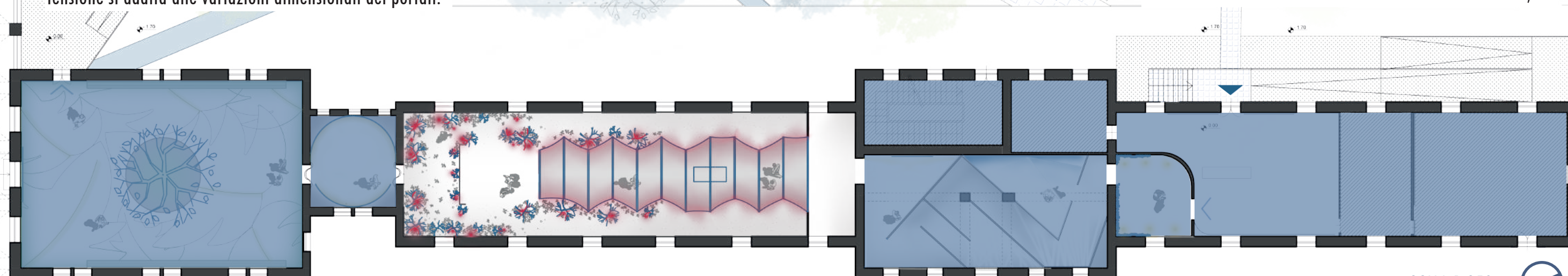
I portali, in metallo chiaro, simboleggiano le ossa umane fragili e martoriate. L'alternanza tra portali più alti e distesi e portali più bassi e contratti impone al visitatore una variazione ritmica nel passaggio, simulando il processo faticoso di inspirazione ed espirazione o la lotta del corpo contro la costrizione. Questo passaggio è avvolto e compresso da un telo perimetrale di colore scuro, la cui tensione si adatta alle variazioni dimensionali dei portali.

Il telo agisce come un velo che filtra ulteriormente la luce fioca, intensificando il senso di reclusione e preparando il visitatore all'atmosfera cupa e introspettiva.

Già dal primo portale, lo sguardo è catturato da un elemento scultoreo centrale: un letto metallico e spoglio, simbolo dell'immobilità forzata e del luogo in cui la sofferenza di Frida si è trasformata in arte.

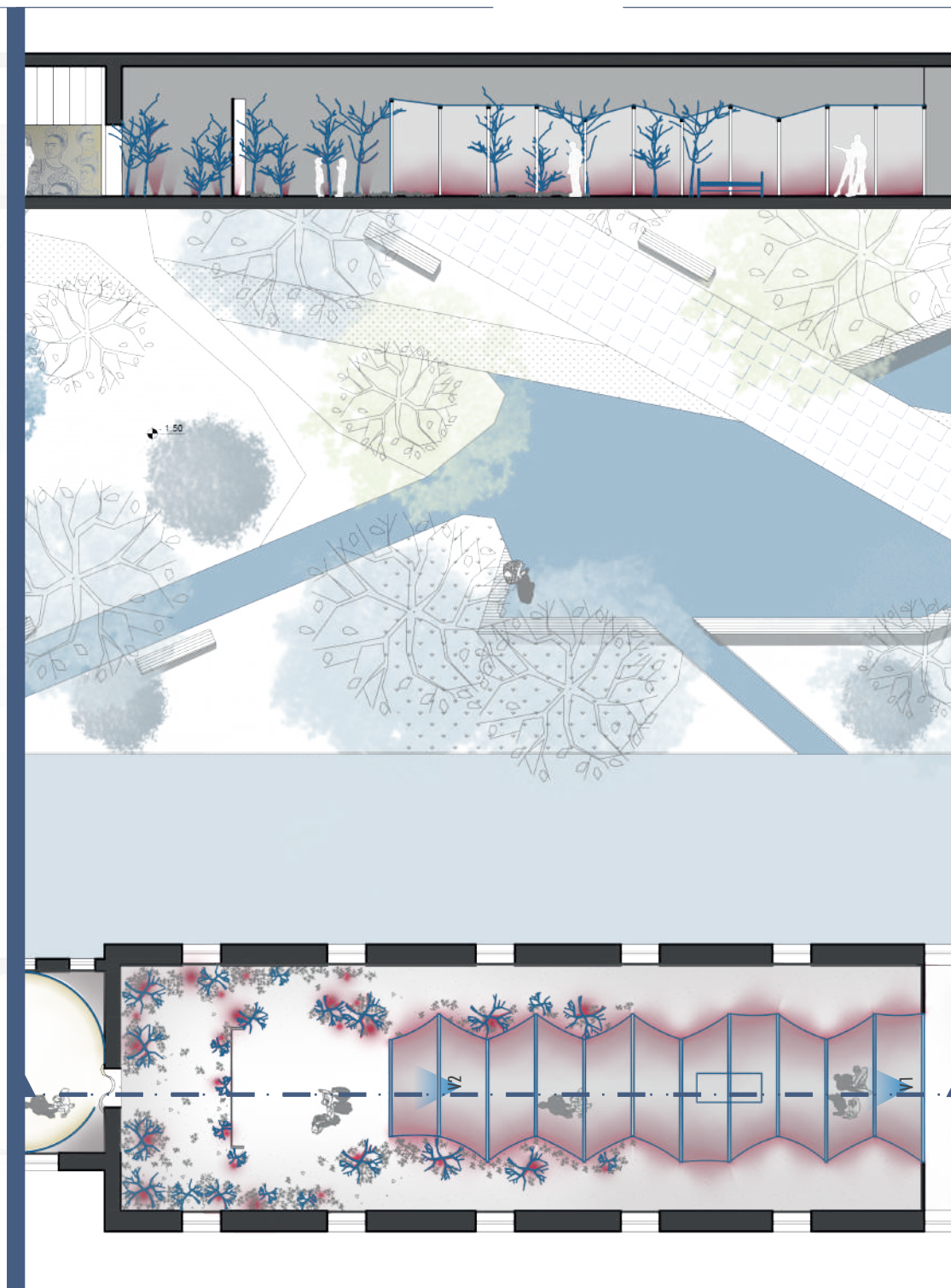
Uscendo dal tunnel di portali, il visitatore è introdotto in una sezione dominata da un "giardino di spine", un ambiente arido e ostile. Qui, le spine e le piante secche in metallo scuro invadono tutte le superfici, tanto che il visitatore è costretto a una deambulazione attenta e rallentata in uno spazio ostacolato e confusionale, simulando le barriere costanti imposte dalla malattia e dal destino.

In netto contrasto con l'ambiente ostile e frammentato, il



SCALA 1:250

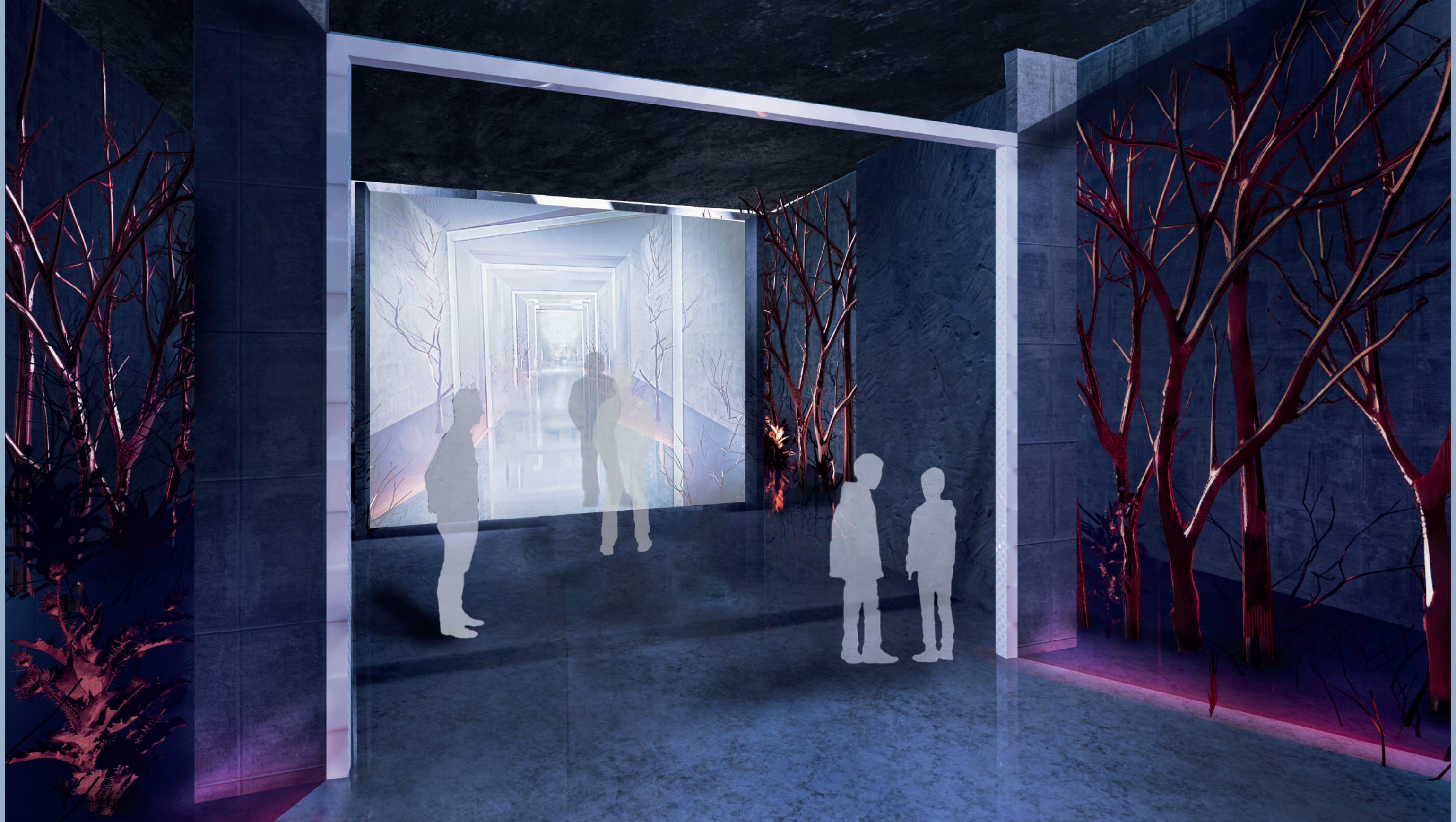




percorso culmina in un grande specchio non frammentato. Questa installazione finale è la chiave di volta della sala. Dopo aver attraversato il dolore fisico e lo smarrimento (le spine e i portali), il visitatore è posto di fronte alla propria immagine riflessa, integra e non deformata.

Metaforicamente, in questo momento, l'anima inizia a riconoscersi e a "vedersi" dopo la crisi. Lo specchio simboleggia l'atto di auto-consapevolezza e accettazione di Frida, che usava i suoi autoritratti per riaffermare la propria identità nonostante il corpo spezzato. Questo elemento di Luce non è ancora l'esplosione creativa, ma il punto zero della ricostruzione identitaria, il primo passo essenziale verso la rinascita interiore.





Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

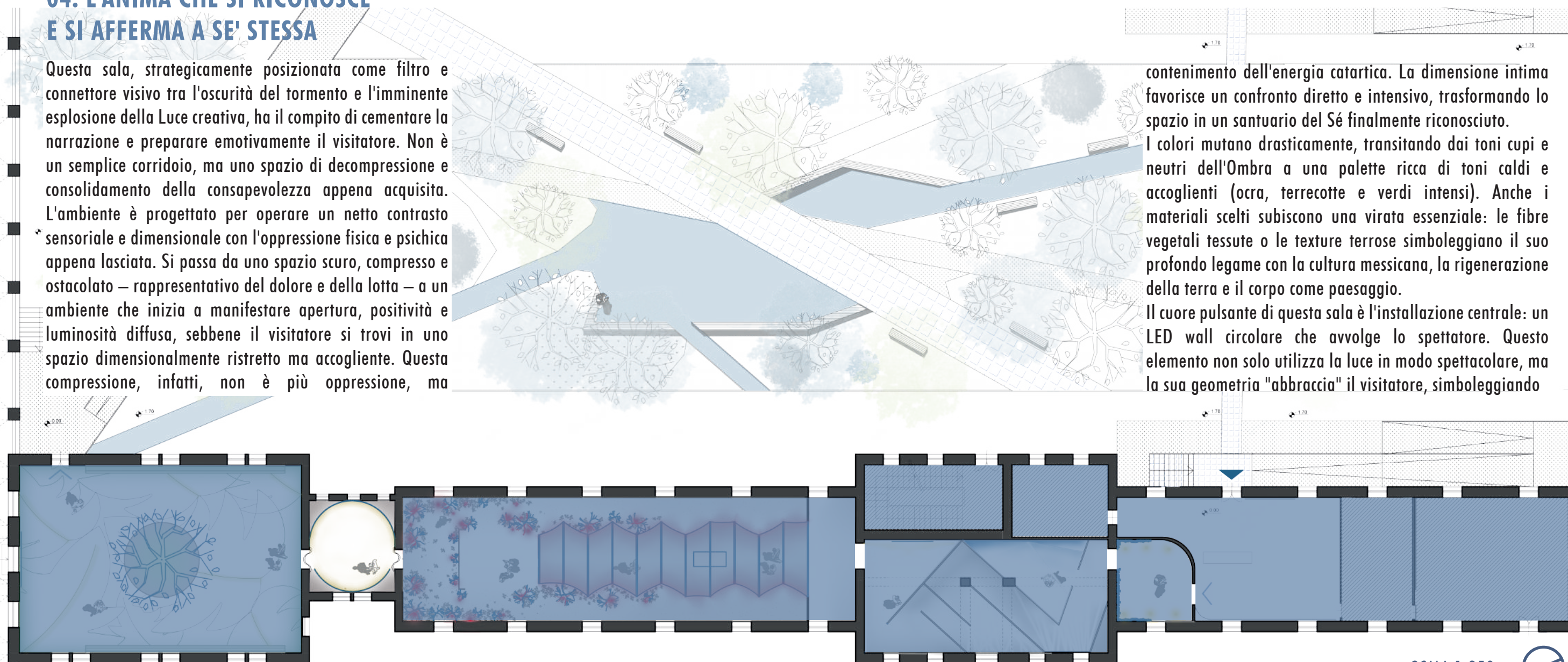
04. L'ANIMA CHE SI RICONOSCE E SI AFFERMA A SE' STESSA

Questa sala, strategicamente posizionata come filtro e connettore visivo tra l'oscurità del tormento e l'imminente esplosione della Luce creativa, ha il compito di cementare la narrazione e preparare emotivamente il visitatore. Non è un semplice corridoio, ma uno spazio di decompressione e consolidamento della consapevolezza appena acquisita. L'ambiente è progettato per operare un netto contrasto sensoriale e dimensionale con l'oppressione fisica e psichica appena lasciata. Si passa da uno spazio scuro, compresso e ostacolato – rappresentativo del dolore e della lotta – a un ambiente che inizia a manifestare apertura, positività e luminosità diffusa, sebbene il visitatore si trovi in uno spazio dimensionalmente ristretto ma accogliente. Questa compressione, infatti, non è più oppressione, ma

contenimento dell'energia catartica. La dimensione intima favorisce un confronto diretto e intensivo, trasformando lo spazio in un santuario del Sé finalmente riconosciuto.

I colori mutano drasticamente, transitando dai toni cupi e neutri dell'Ombra a una palette ricca di toni caldi e accoglienti (ocra, terrecotte e verdi intensi). Anche i materiali scelti subiscono una virata essenziale: le fibre vegetali tessute o le texture terrose simboleggiano il suo profondo legame con la cultura messicana, la rigenerazione della terra e il corpo come paesaggio.

Il cuore pulsante di questa sala è l'installazione centrale: un LED wall circolare che avvolge lo spettatore. Questo elemento non solo utilizza la luce in modo spettacolare, ma la sua geometria "abbraccia" il visitatore, simboleggiando



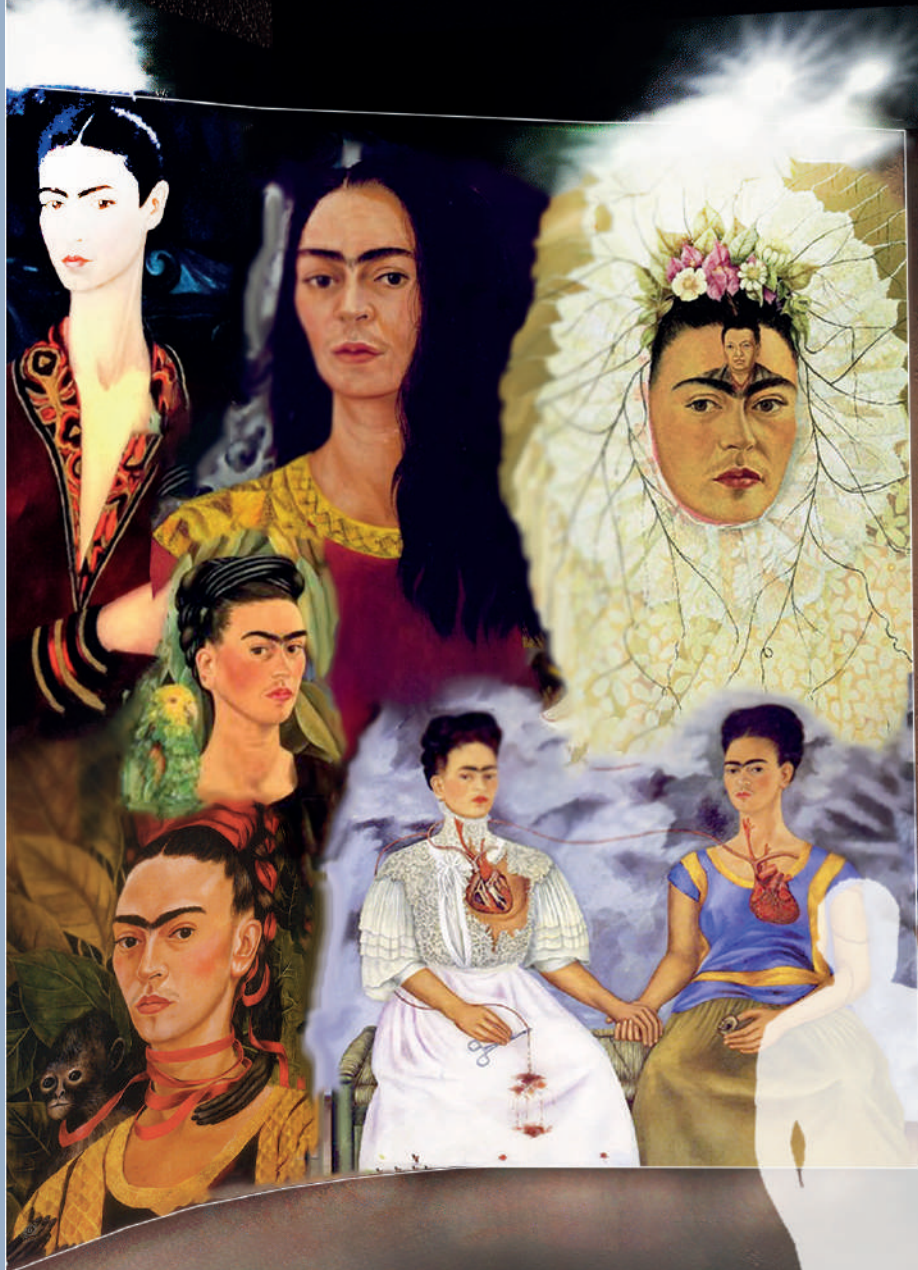
SCALA 1:250





l'accettazione e l'integrazione del Sé.

Su questa superficie curva si svolge una ripetizione estrema e dinamica degli autoritratti e delle raffigurazioni del volto e del corpo di Frida. La moltiplicazione dell'immagine non è frammentazione (come negli specchi rotti della Sala 2), ma affermazione totale dell'identità. Dopo aver riconosciuto il suo Sé nello specchio integro (Sala 3.0), Frida (e il visitatore) è ora in grado di manifestare pienamente tutte le sue versioni: il dolore, la forza, l'orgoglio, la fluidità. La rotazione e la sovrapposizione delle immagini proiettate trasformano la pittura in un'esperienza visiva febbrile, comunicando l'urgenza espressiva e la completezza raggiunta dall'artista.



Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

05. L'ARTE DELLA RINASCITA INTERIORE

La conclusione del percorso dedicato a Frida Kahlo è rappresentata da questa sala, concepita come l'esplosione definitiva della Luce e il trionfo della Rinascita interiore. Dopo aver attraversato il tormento e il riconoscimento, il visitatore è ora immerso in un ambiente che celebra la capacità dell'artista di far fiorire la sua arte da un dolore invalidante.

Al centro della sala, dominando l'atmosfera e fungendo da punto focale scultoreo, si erge l'Albero della Vita. Questo albero non è un semplice ornamento, ma il simbolo universale della rinascita, qui reinterpretato per riflettere l'esperienza duale di Frida:

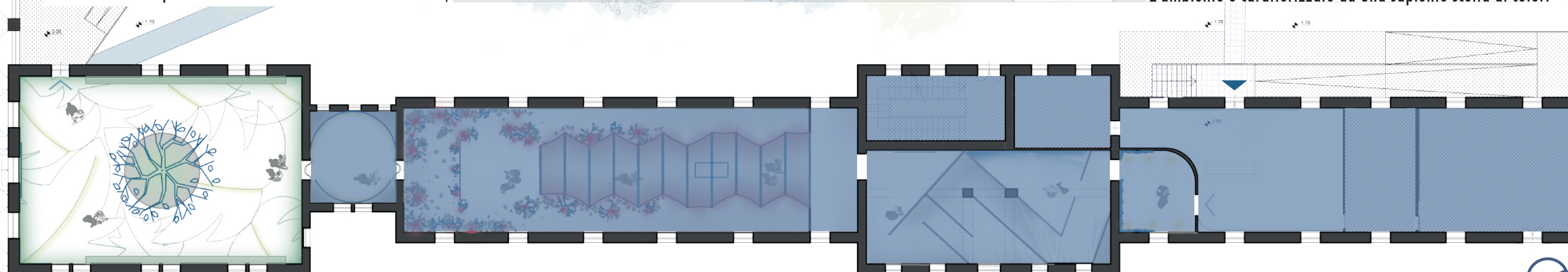
- Metà Ombra: La porzione che si estende all'interno o che si affaccia dalle quinte è realizzata in materiale metallico,

arido e freddo. Questa metà incarna il dolore fisico e psichico, la sterilità e la fragilità strutturale affrontata dall'artista.

- Metà Luce: La porzione centrale e predominante è invece verde, rigogliosa e vibrante, simboleggiando la vita, la fertilità spirituale e la potenza creativa.

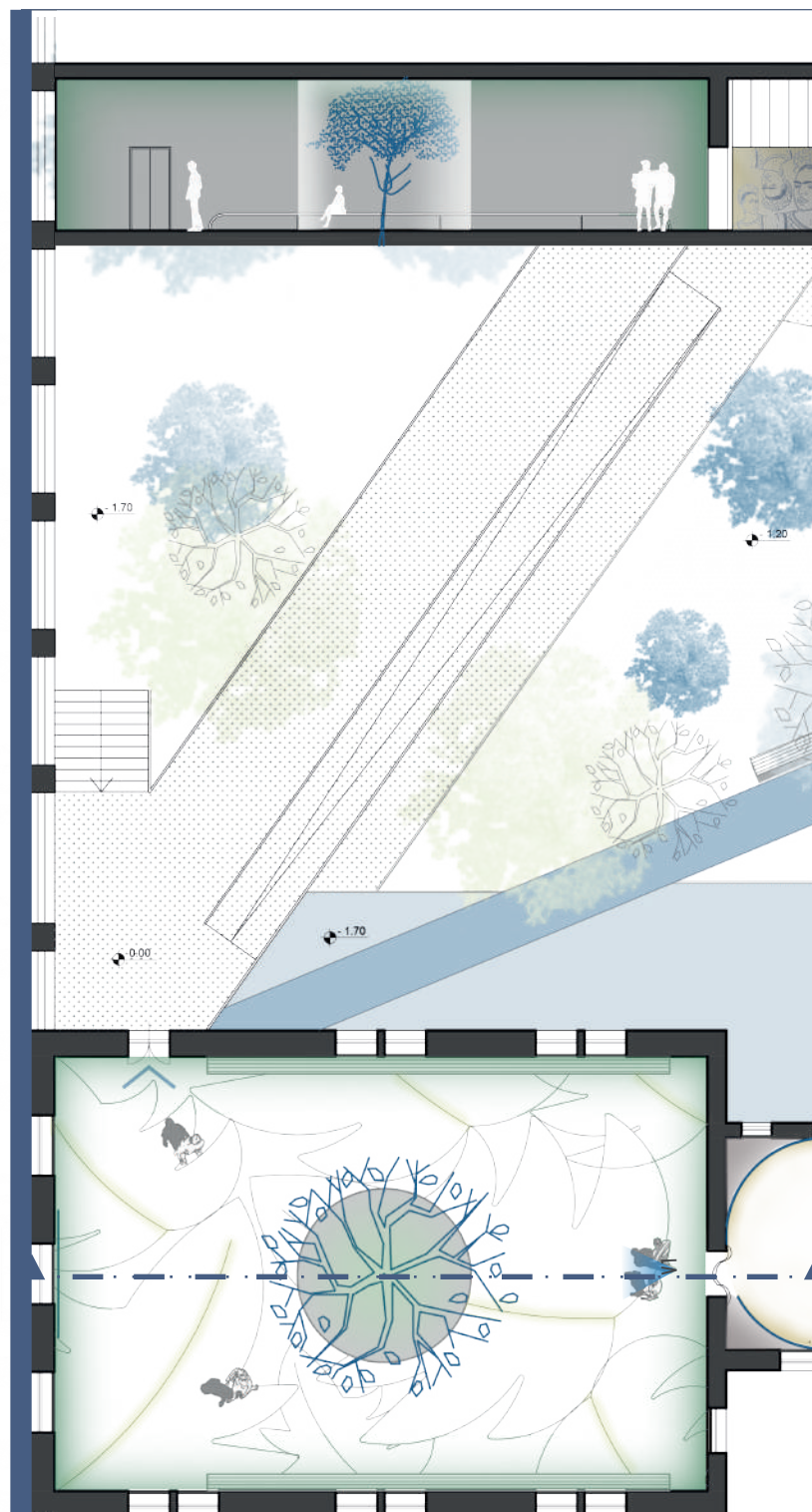
L'Albero, in questo modo, sottolinea in modo netto il concetto di rinascita a seguito di un trauma: il passato (il metallo freddo) è visibile, ma è superato dalla forza vitale. All'ingresso, la coesistenza delle due matericità colpisce; una volta all'interno, tuttavia, lo sguardo è naturalmente condotto a concentrarsi unicamente sulla parte rigogliosa, enfatizzando la vittoria della Luce sull'Ombra.

L'ambiente è caratterizzato da una sapiente scelta di colori



SCALA 1:250





e materiali caldi e naturali, mentre l'atmosfera è volutamente accogliente e avvolgente per simboleggiare l'accettazione finale. Il sottofondo sensoriale è arricchito da una musica che richiama la tradizione popolare messicana, rafforzando il legame indissolubile di Frida con la sua terra, fonte di ispirazione e identità.

A coronare questa celebrazione della vita, è esposto il dipinto "Viva la Vida". L'opera, dipinta negli ultimi giorni di vita di Frida, è una sensazionale e ultima affermazione di vita e una testimonianza di potenza emotiva straordinaria. L'esposizione di questo quadro in questo contesto non è solo un omaggio, ma un messaggio definitivo per il visitatore: malgrado il corpo sofferente e la fine imminente, la volontà di vivere e la forza della creatività possono trasformare la vulnerabilità in un atto di gioia universale.

Questa sala chiude il ciclo di Kahlo e funge da ponte concettuale prima della transizione al percorso dedicato a Vincent van Gogh.

«ÁRBOL DE
LA ESPERANZA,
MANTENTE FIRME»

"Amurallar el propio
sufrimiento es arriesgarte
a que te devore desde
el interior".

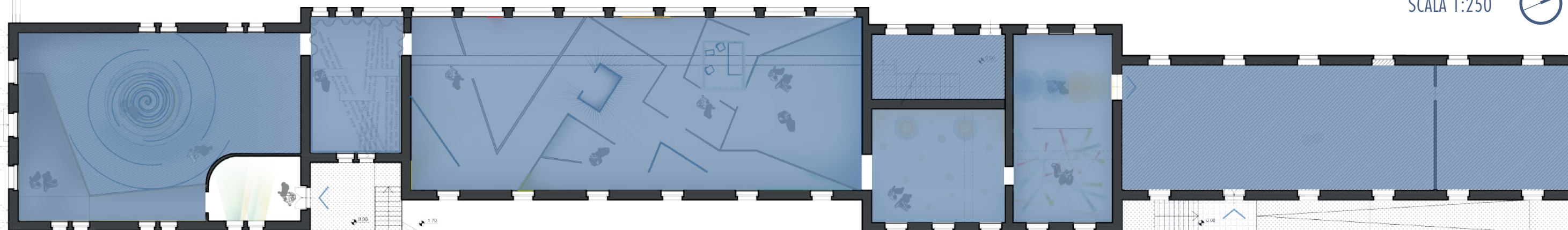
"Lo que no
me mata, me
alimenta."



Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

06. GLI ECCESSI DELL'ARTE

SCALA 1:250



L'ambiente è caratterizzato da una geometria semplice e volumi neutri. Le pareti sono trattate con una finitura scura e opaca che funge da sfondo assorbente, esaltando drammaticamente gli effetti luminosi.

La chiave di lettura della sala è il Dinamismo Cromatico. La luce naturale proveniente dall'esterno è intercettata da finestre istoriate con vetri colorati. Questi vetri scompongono la luce solare in macchie cromatiche pure che si riflettono sul pavimento e sulle superfici.

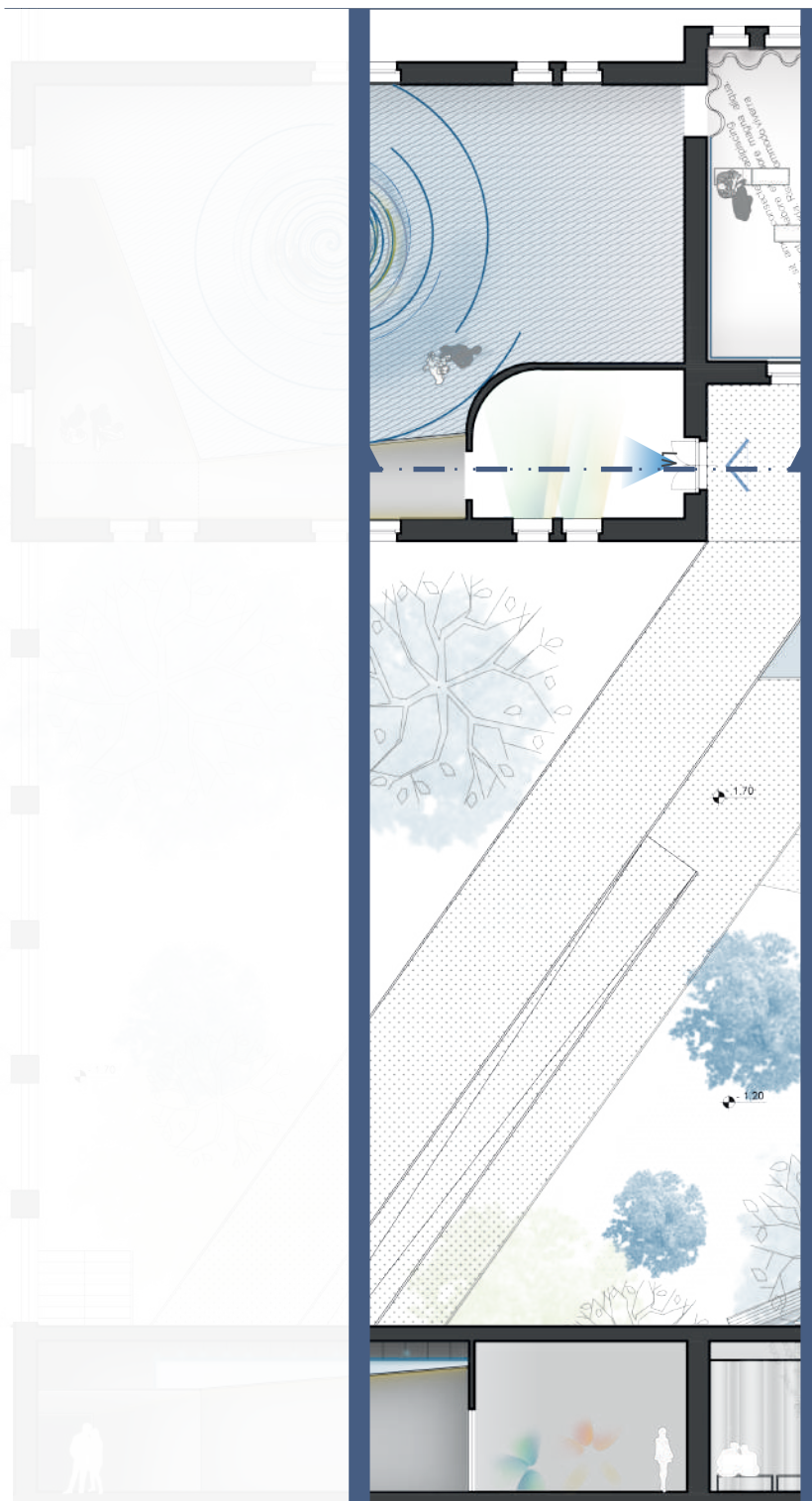
Questo fenomeno non è statico: in base all'intensità del sole, all'ora del giorno e all'inclinazione dei raggi, le macchie di colore (giallo intenso, blu cobalto, arancio bruciato) si muovono, si fondono e si deformano, garantendo che l'esperienza sensoriale sia costantemente unica e in mutamento. L'architettura diventa un ricevente

passivo di un fenomeno atmosferico, trasformando l'ambiente in un caleidoscopio dinamico.

Questa transizione cromatica stabilisce un legame diretto e profondo con la poetica di Van Gogh:

- L'Ossessione Cromatica: Van Gogh utilizzò il colore non solo per descrivere, ma per esprimere l'emozione – il giallo febbrile del sole e il blu intenso della notte stellata. La sala introduce il visitatore in un bagno di colore puro e disgiunto, rispecchiando l'uso emotivo del colore da parte dell'artista.

- La Luce come Rivelazione: Il movimento delle macchie cromatiche sul pavimento (ottenuto dalla luce che "trapassa" le vetrate) evoca la ricerca spasmodica della Luce da parte di Vincent, una Luce che per lui era spirituale e rivelatrice, spesso trovata nella natura e nella semplicità



della Provenza.

- La Tensione Interiore: Il contrasto tra lo sfondo scuro e compresso della sala (l'Ombra, il tormento mentale) e l'esplosione incontrollata dei colori (la pennellata, la visione febbrile) preannuncia la dialettica che sarà centrale nel percorso di Van Gogh.

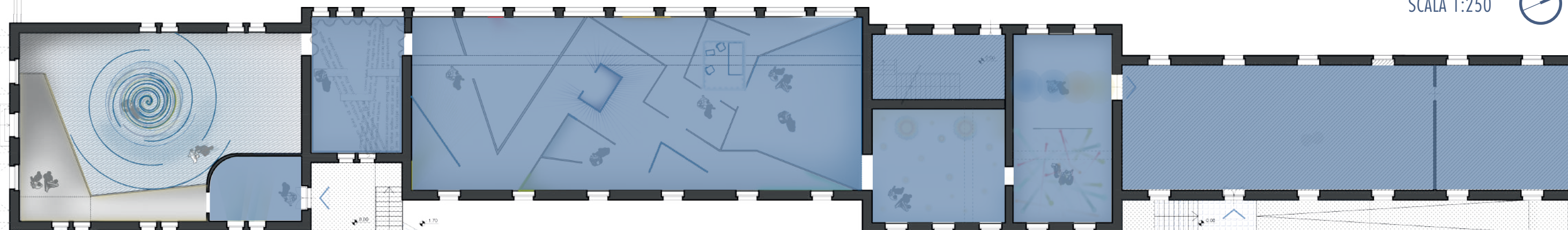
La sala, attraverso la sua essenzialità drammatica, funge da preludio visivo al caos controllato e alla Luce tormentata che caratterizzeranno la prossima fase dell'esposizione.



Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

07. LA PERDIZIONE DEL COMPRENDERSI

SCALA 1:250

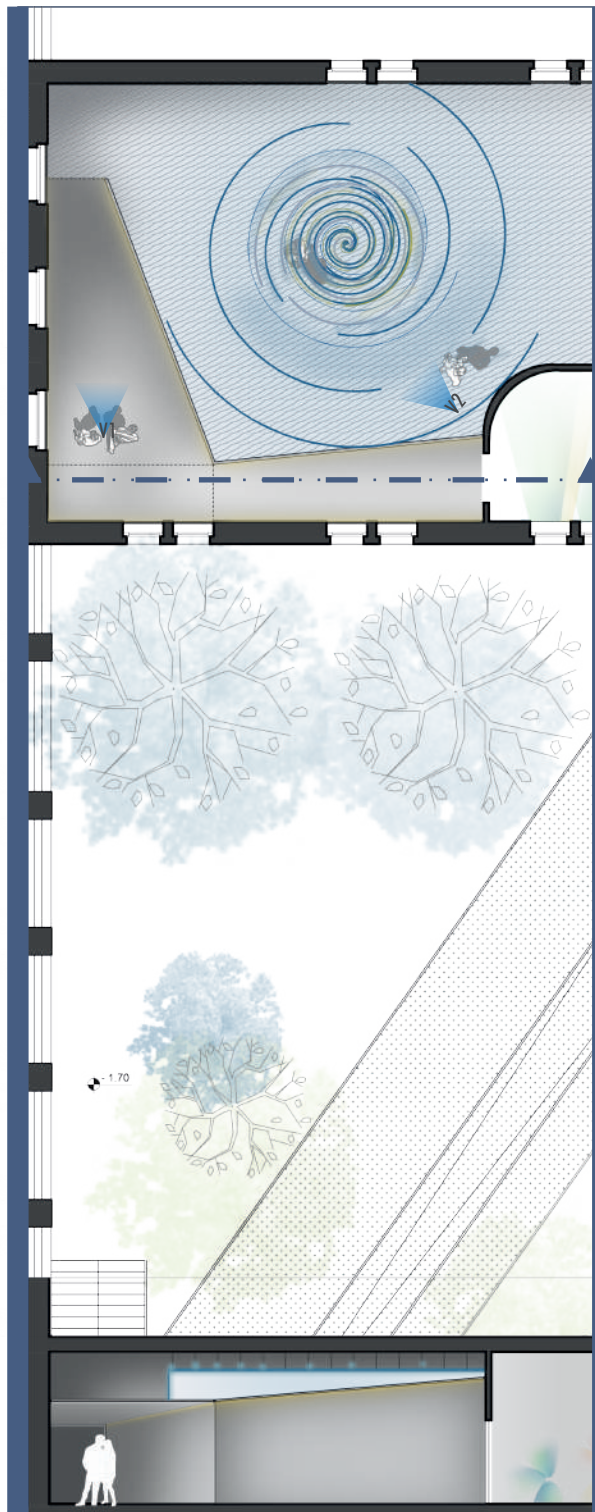


L'allestimento dedicato a Vincent van Gogh prende il via con un ambiente che evoca immediatamente il suo stato interiore: la fragilità psichica e il senso di prigionia esistenziale che lo accompagnarono, in particolare durante il periodo di reclusione volontaria e coatta (come a Saint-Rémy-de-Provence). Questa sala stabilisce l'Ombra di Vincent. Il percorso si articola inizialmente in un tunnel che si rivela progressivamente disorientante nonostante la sua geometria apparentemente lineare. Le superfici che racchiudono lo spazio sono realizzate in cemento a vista, un materiale deliberatamente grezzo, freddo e austero. La scelta del cemento rimanda alla rigidità istituzionale e al senso di isolamento, evocando le fredde mura degli ospedali e dei manicomi che ospitarono l'artista.

Il tunnel è suddiviso in due segmenti che operano un

progressivo e opprimente contrasto dimensionale: lo spazio da ampio si riduce gradualmente e inesorabilmente. Questa compressione dimensionale simula allegoricamente l'intensificarsi della crisi psichica e del senso di soffocamento che portò Van Gogh al ritiro.

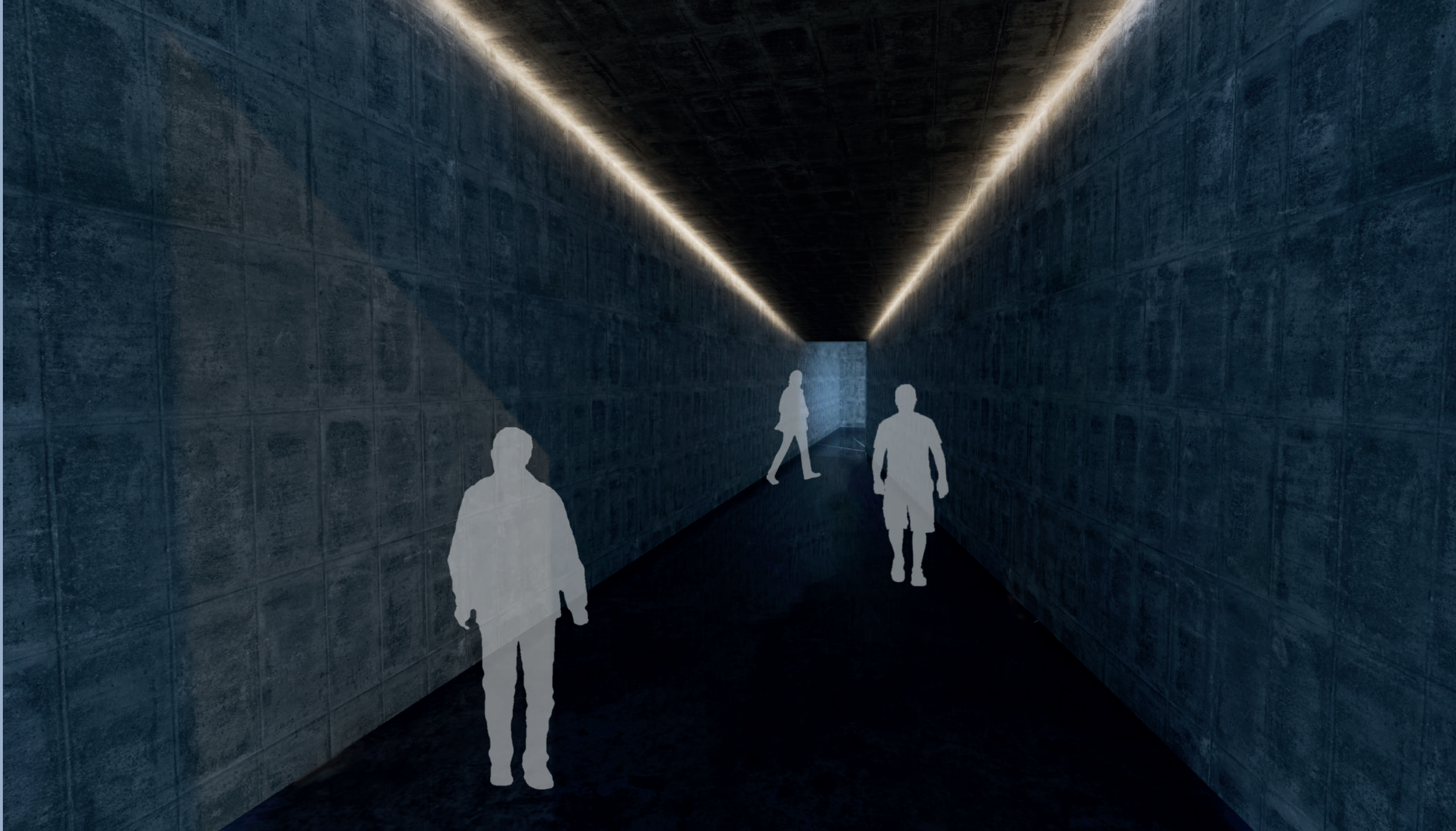
In questo ambiente dominato dal materiale grezzo e dall'Ombra, l'unica guida e l'unico riferimento sono forniti dalla Luce. L'illuminazione è tagliente e lineare (come si vede nell'immagine del tunnel), incisa nelle fessure del controsoffitto in cemento. Questa luce, fredda e quasi chirurgica, diventa il simbolo della speranza e dell'ossessione che Vincent inseguì per tutta la vita, l'unico elemento che il visitatore è istintivamente spinto a seguire in una ricerca spasmodica verso la chiarezza. Superata la compressione del tunnel, il visitatore è proiettato in una



seconda sezione della sala, dove la geometria muta in un percorso concentrico e dinamico. Lo spazio si apre, ma rimane tormentato, delimitato da grandi teli curvi di colore scuro o violaceo che guidano il visitatore verso il centro.

A terra, in un rovesciamento della prospettiva, si rivela la riproduzione animata e proiettata del dipinto "La Notte Stellata". Le pennellate frenetiche, cariche di colore e movimento, tipiche dell'arte di Van Gogh, non sono statiche, ma fluiscono e pulsano, avvolgendo l'utente in un vortice di blu e bianco.

Questo climax finale rappresenta l'esplosione della visione interiore di Vincent: il caos psichico (il tunnel opprimente) si trasforma in una manifestazione di sublime, seppur febbrile, bellezza artistica. Il visitatore è letteralmente inghiottito dal dinamismo cromatico che l'artista usava per esprimere la sua intensità emotiva e la sua instabilità, ponendo le basi per l'intera narrazione del suo ciclo.

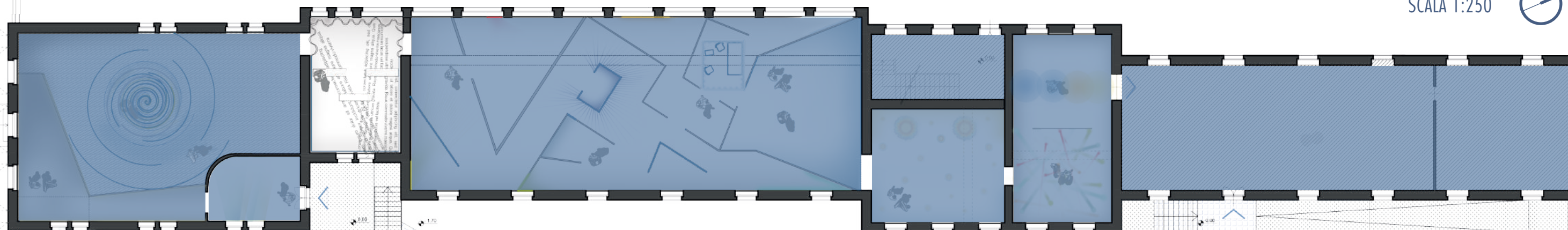




Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

08. LA CONFUSIONE DELL'ESSERE

SCALA 1:250



La Sala 8.0 funge da filtro cruciale, operando come momento di contrasto e rallentamento dopo il vortice caotico della sala precedente. Non è un ambiente di disperazione totale, ma uno spazio che traduce il dualismo emotivo di Van Gogh: la sofferenza e la solitudine coesistono con la sua lucidità intellettuale e il suo bisogno vitale di connessione. L'atmosfera non è cupa, ma contemplativa e bilanciata.

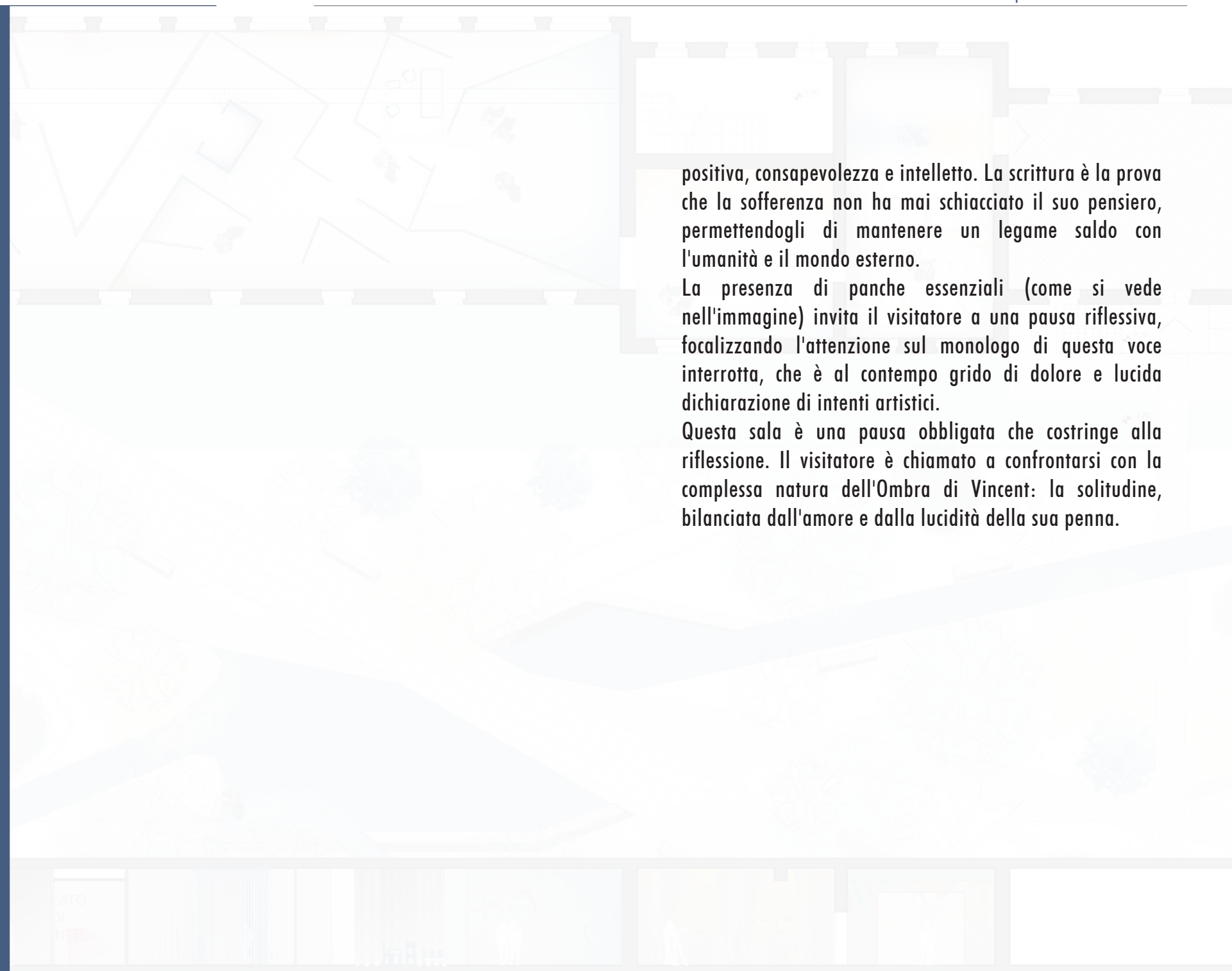
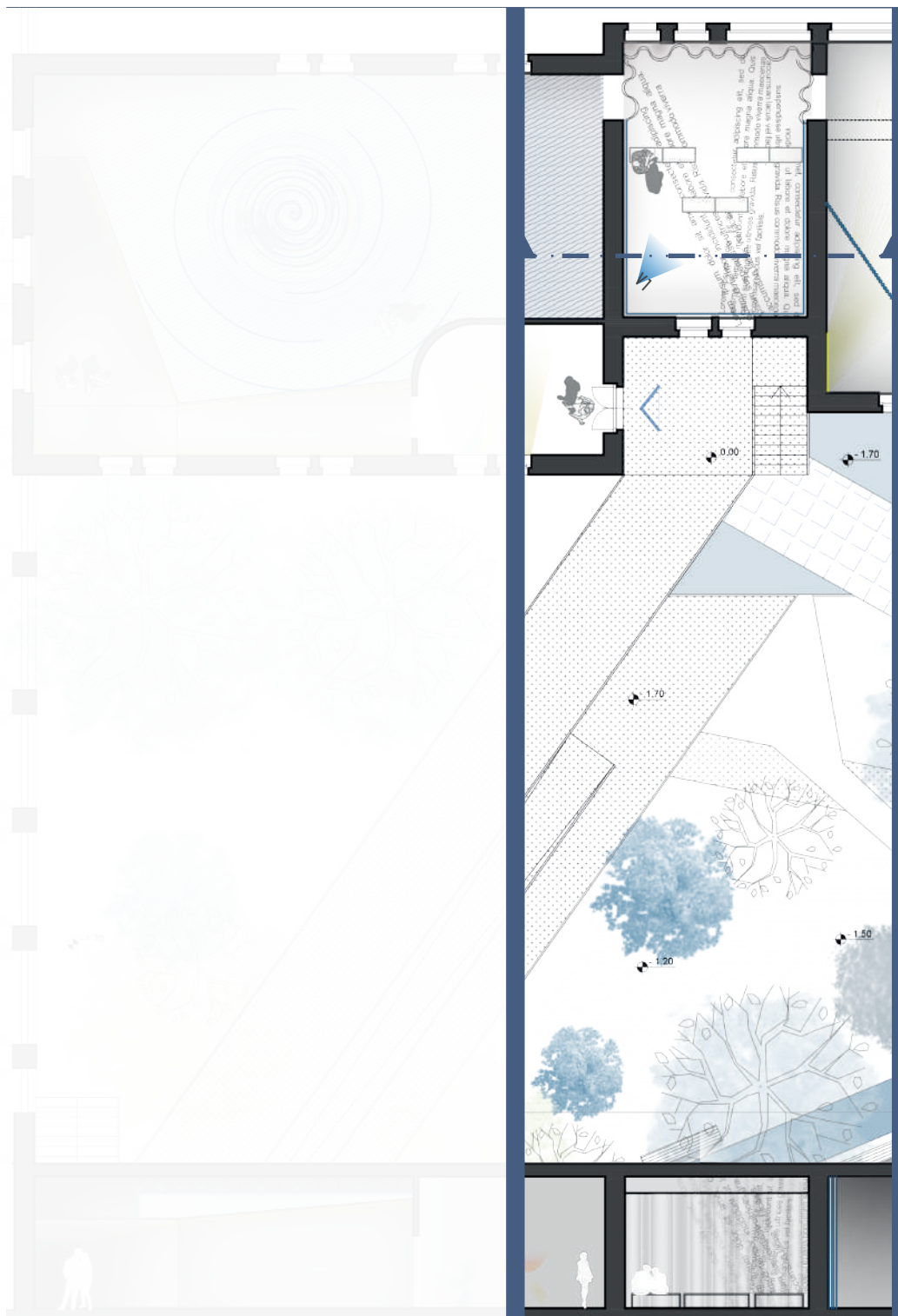
Lo spazio è dimensionale contenuto e intimo, favorendo la concentrazione, ma la sua luminosità è gestita per mitigare l'oscurità assoluta, mantenendo un livello di penombra riflessiva che evita la dispersione ma non opprime.

L'ambiente è definito da pareti che assorbono la luce, ma l'illuminazione è calibrata per evitare il tetro. La tensione emotiva è interamente concentrata sulle pareti, che

diventano il supporto per l'installazione dedicata alla proiezione delle sue lettere.

- Il Legame Positivo: Theo Van Gogh. Queste lettere furono indirizzate principalmente al fratello Theo, l'unica figura costante di sostegno e amore incondizionato. La corrispondenza con Theo rappresenta l'ancora di salvezza di Vincent: il luogo dove la sua arte veniva raccontata con lucidità e dove il suo tormento poteva essere espresso e mitigato. La proiezione, sebbene sovrapposta, simboleggia quindi non solo la confusione, ma anche l'estrema necessità di comunicare e l'intimità profonda.

- L'Atmosfera del Dualismo: L'allestimento traduce questo dualismo: la staticità dello spazio e la penombra richiamano l'isolamento e la sofferenza dell'artista, mentre la proiezione delle lettere introduce l'elemento di Luce



positiva, consapevolezza e intelletto. La scrittura è la prova che la sofferenza non ha mai schiacciato il suo pensiero, permettendogli di mantenere un legame saldo con l'umanità e il mondo esterno.

La presenza di panche essenziali (come si vede nell'immagine) invita il visitatore a una pausa riflessiva, focalizzando l'attenzione sul monologo di questa voce interrotta, che è al contempo grido di dolore e lucida dichiarazione di intenti artistici.

Questa sala è una pausa obbligata che costringe alla riflessione. Il visitatore è chiamato a confrontarsi con la complessa natura dell'Ombra di Vincent: la solitudine, bilanciata dall'amore e dalla lucidità della sua penna.

[illegible]

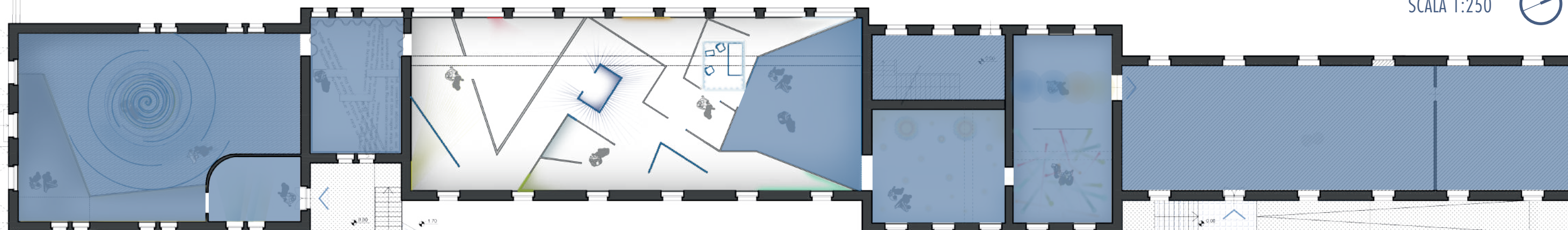
Voglio fare dei disegni che riescano a
un inizio, e forse lo sono anche quei
Meedervoort, 'Campi a Rijswijk' e 'Aia pe
qualcosa che mi viene direttamente dal cu
radica in sé, grado di produrre regolament
creare opere remunerative, e non mi stupirei se questo accades
all'atto. In ogni caso, se ne va bene così
qualcosa in me.

1890. Ebbene, non mi stupirei se questo accades
Settembre 1890. Ebbene, non mi stupirei se questo accades
della mia produzione, un falciatore, lo studio è giallo, terribilmente
spunto era bello e semplice. E allora ho visto in questo falciatore
che lotta contro il demonio sotto il sole per venire a capo del suo
visto l'immagine della morte, nel senso che l'umanità sarebbe il g
falciatore. E quindi - volendo - l'antitesi di quel seminatore che avevo dip
questa morte nulla di triste, tutto succede in piena luce con un sole ch
tutto in una luce di oro fino.

Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

09. LA CONTINUA RICERCA DI SE' NELLE STANZE DELLA MENTE

SCALA 1:250



Questa sala rappresenta l'apice della sofferenza psichica di Vincent van Gogh e simboleggia la sua incessante ricerca di sé nel mezzo del caos mentale. L'ambiente traduce in spazio il tema della reclusione e della voce tormentata dell'artista. Il percorso si apre in un labirinto concettuale, ideato per evocare le "stanze della propria mente". Lo spazio è strutturato attraverso una successione di quinte che giocano costantemente a nascondere e rivelare:

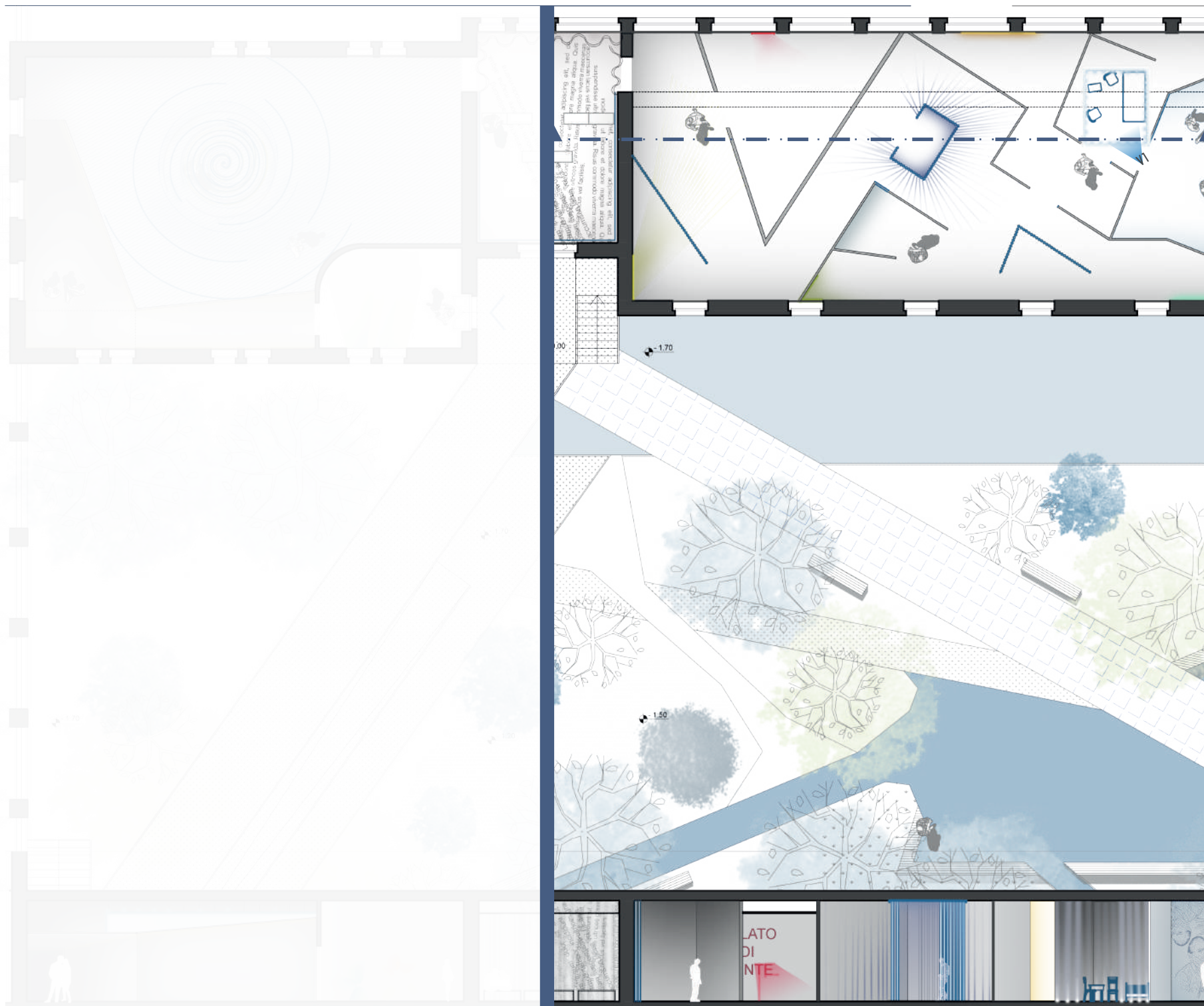
- Quinte Opache: Muri pieni e scuri che rappresentano i blocchi e le zone d'ombra della psiche.
- Quinte Semi-Trasparenti (Le Sbarre dell'Anima): Create dal susseguirsi di elementi metallici verticali e scuri che richiamano apertamente le sbarre di una gabbia. Questo elemento stabilisce un legame diretto con la memoria storica e di sofferenza del luogo (l'ex manicomio),

reintroducendo il tema della reclusione istituzionale.

In questi passaggi angusti, il visitatore scorge in lontananza delle frasi dipinte sui muri, illuminate da luci LED taglienti che trafiggono le pareti. Queste frasi sono l'eco delle auto-inculpazioni cupe che un essere tormentato può infliggersi o delle offese ricevute da altri. L'effetto è quello della persecuzione psicologica: il visitatore intravede la sofferenza mentale, ma non può afferrarla, accentuando la solitudine di chi è tormentato.

Il percorso culmina nella riproduzione della celebre "Camera di Vincent ad Arles". L'atmosfera è malinconica e dominata da una luce fioca.

L'Arredo è essenziale: povero e minimale, è riprodotto in materiale metallico scuro, dalle linee semplici e povere. Il metallo freddo, difficile da deformare, infonde sensazioni di



scarsa accoglienza e discomfort. L'ambiente è concepito per ricreare la sofferenza psichica dell'artista.

- La Gabbia di Luce: Il volume della stanza che racchiude l'arredo è reinterpretato da assi di luci verticali che trafiggono il pavimento e creano delle quinte di luce. Queste quinte luminose riprendono l'idea delle sbarre di una gabbia. Il concetto è proprio quello della "gabbia dorata": la sua stanza era l'unico rifugio, un luogo di comfort e di evasione attraverso l'arte, dove però l'artista si rinchiudeva inesorabilmente nelle sue sofferenze e nel suo dolore, vivacemente riprodotto nelle sue opere.

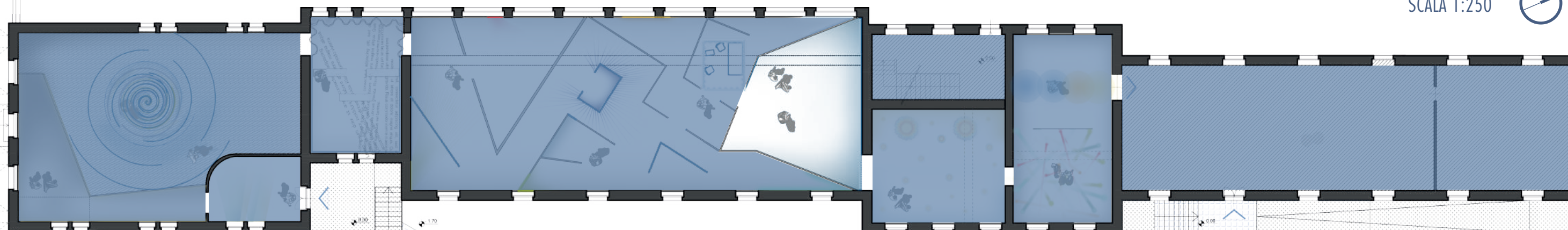
L'installazione chiude il ciclo dell'Ombra di Vincent: la continua ricerca di sé nelle stanze della mente culmina nella dolorosa consapevolezza che il suo rifugio più intimo è, paradossalmente, la sua prigionia.



Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

10. L'ARTE DEL RITROVARSI

SCALA 1:250



Questa sala, intitolata "L'Arte del Ritrovarsi", non è solo un filtro tra il confinamento psichico (Sala 9.0) e la liberazione creativa, ma è il luogo in cui il processo di ritrovamento dell'identità di Van Gogh viene visualizzato in modo attivo e totalizzante. Dopo aver affrontato la gabbia e l'isolamento, il visitatore assiste al momento in cui l'artista, pur nella sua tormentata lucidità, riesce a ricostruire la propria immagine attraverso la pittura.

In questo ambiente, il tema del ritrovarsi è espresso tramite una potente installazione realizzata con LED wall dinamici che circondano il visitatore.

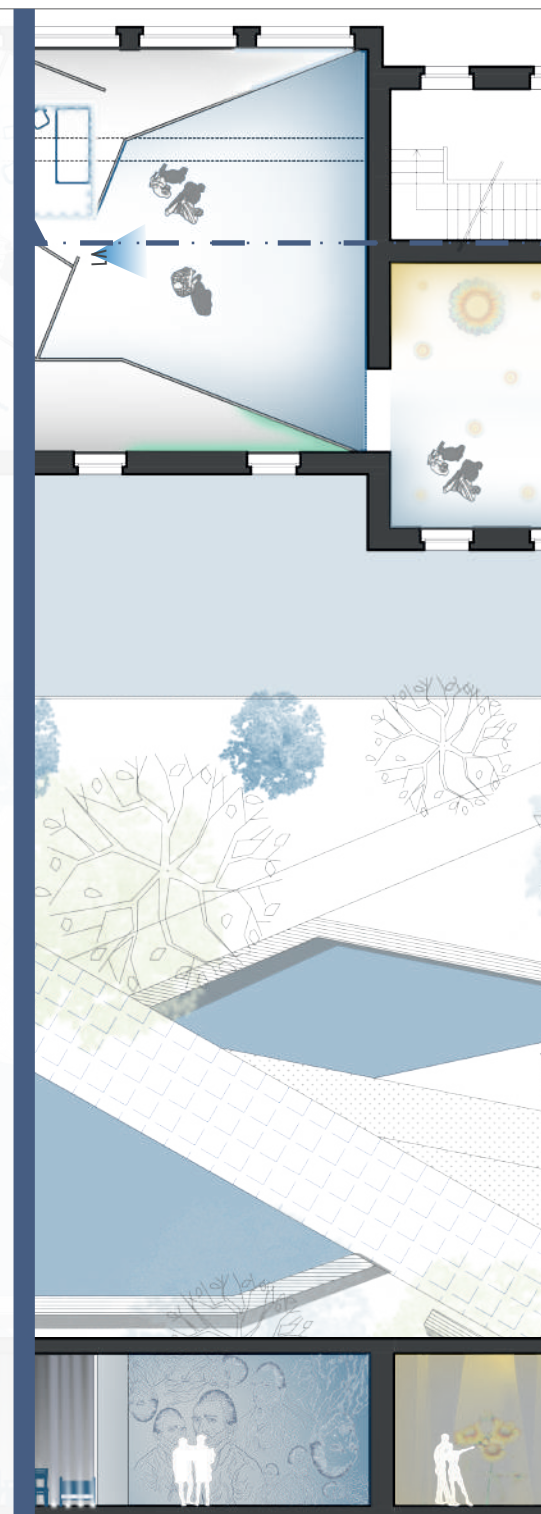
Identità in Flusso: L'installazione mostra la riproduzione dei diversi Autoritratti dell'artista. I volti di Vincent, proiettati su questi schermi luminosi, sono dinamici e in costante mutamento, a volte sovrapposti o in transizione

rapida, a simboleggiare il flusso ininterrotto della sua coscienza e la sua ossessiva ricerca del sé. Il ritrovamento dell'identità per Vincent non è un punto fisso, ma un processo di riconoscimento continuo in ogni sua manifestazione emotiva.

La Variazione Cromatica come Mappa del Sé: L'uso dei LED wall amplifica l'effetto della variazione cromatica presente nei suoi autoritratti, che fungevano da veri e propri barometri emotivi. Le transizioni tra toni cupi (il malessere e le ombre) e colori vividi (la lucidità, l'energia creativa) rendono la lotta interiore dell'artista un'esperienza visiva febbrile e coinvolgente.

L'installazione diventa un diagramma emozionale in movimento, che mostra come il dolore (le ombre) e la gioia (la luce) si manifestassero in sequenza sulla sua tela.

"L'Arte del Ritrovarsi" non è un luogo di riposo, ma il momento finale di comprensione attiva: la compressione del corpo (Sala 9.0) si apre qui nella liberazione del colore e della luce, anticipando l'atto creativo come unica via di salvezza. L'uscita da questa sala conduce al culmine trionfale della sua Luce.

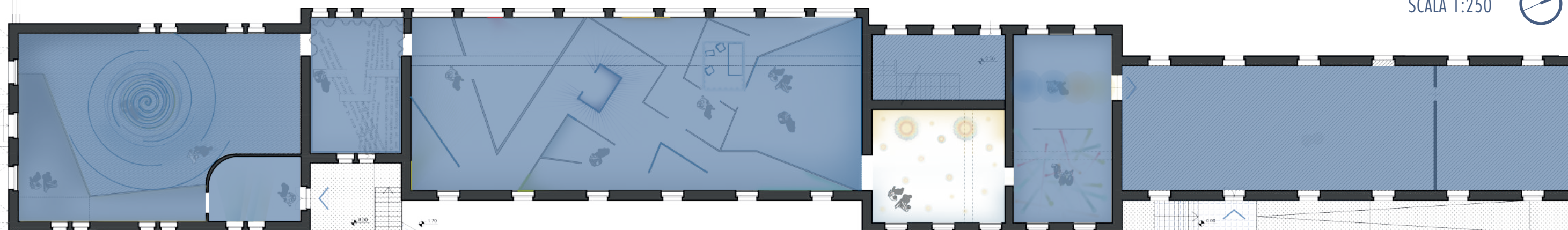




Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

11. LA CURA DELL'ARTE

SCALA 1:250



La Sala 11.0 è il climax assoluto di Van Gogh, in netto contrasto con l'angoscia e la reclusione della "Gabbia Dorata" (Sala 9.0). L'ambiente opera una vera e propria catarsi cromatica: il visitatore è inondato da un contrasto potente e liberatorio, dove il Giallo intenso delle pareti si scontra con il Blu saturo del pavimento. Questa scelta non è casuale: simboleggia l'unione dei due elementi fondamentali della poetica di Vincent - la Luce (il sole di giorno) e la Visione interiore (la notte stellata) - in un unico spazio di liberazione e vitalità.

Il cuore dell'allestimento è l'installazione tridimensionale dedicata ai Girasoli. Questi fiori, iconici dell'ossessione di Van Gogh per la luce della Provenza, sono presentati come ologrammi: in questo modo la loro è una presenza eterea, quasi come a significare che la sua sofferenza ha preso

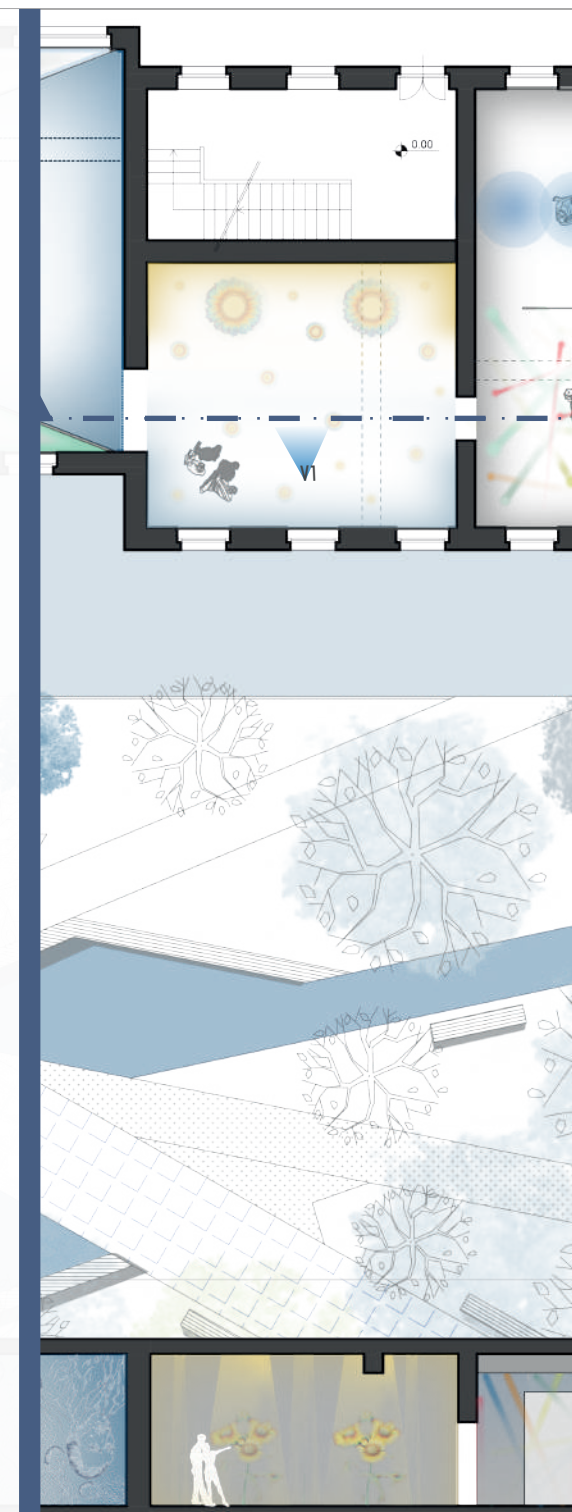
realmente vita nella sua arte e nei suoi colori.

A bilanciare l'energia solare e febbrile dei Girasoli, la parete opposta presenta una raffigurazione su LED wall del dipinto "Ramo di Ciliegio Fiorito". Questo soggetto, per Van Gogh, rappresenta la serenità, la speranza e l'accettazione trovate nella contemplazione della natura, oltre a richiamare l'amore familiare.

L'installazione offre un contrappunto di calma e speranza, suggerendo che la catarsi non è solo l'esplosione incontrollata (i Girasoli), ma anche la pace e l'accettazione (i Fiori di Ciliegio). La sala afferma in modo definitivo che la pittura, con la sua Luce e il suo Colore, fu per Vincent van Gogh la sua cura, l'unica difesa contro la dissoluzione del Sé.

Questa sala culmina nel messaggio che l'arte non è stata per Vincent van Gogh un semplice mestiere o un'evasione superficiale, ma l'unico, indispensabile strumento di sopravvivenza e cura. L'esplosione dei Girasoli e la serenità del Ramo di Ciliegio non sono solo dipinti, ma l'evidenza della sua liberazione interiore.

La potenza del giallo, il dinamismo delle forme e l'urgenza di creare sono la prova che la sua intensa sofferenza psichica è stata interamente trasfigurata nell'atto creativo. Attraverso la pittura, Vincent ha trovato l'unica via per dare forma al caos della sua mente, per comunicare la sua lucidità e, in definitiva, per affermare la sua esistenza. La "Cura dell'Arte" è la vittoria finale del genio sulla malattia, dove la tela diventa la superficie di salvezza e il colore il linguaggio trionfale della resilienza umana.



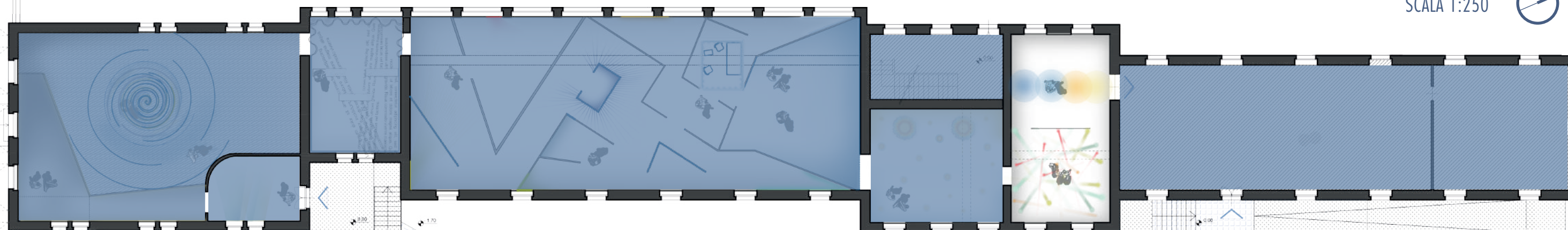


Prima sogno i miei dipinti
poi dipingo i miei sogni.

Luci e ombre in contrasto: l'arte della rinascita interiore.

12. LE TRAME DELLA ROTTURA

SCALA 1:250



La sala finale opera come una risoluzione drammatica, richiamando le ombre dell'esistenza per celebrare, in forte contrasto, la grandezza dell'eredità artistica. Il messaggio qui è duplice: onorare la verità della sofferenza di Vincent Van Gogh, pur affermando il trionfo catartico della sua arte. L'ambiente iniziale è concepito per evocare l'intrinseca malinconia dell'esistenza di Van Gogh. Lo spazio è scuro e cupo, richiamando il buio esistenziale che ha prevalso nella vita dell'artista. Tuttavia, in questa oscurità, si manifesta un'installazione dirompente:

"Esplosione di Vibrazioni Cromatiche": L'ombra è fortemente in contrapposizione a fasci di luce taglienti e colorati. Questi fasci intersecati non sono casuali, ma utilizzano i colori principali dell'arte di Vincent (Giallo, Blu, Arancio, Verde).

I tagli di luce simboleggiano la grandiosità dell'arte e delle pennellate altamente espressive di Van Gogh, che sono percepite come vibrazioni pure dell'anima. La pittura fu l'unica forza capace di trapassare il buio della sua psiche. Il visitatore è immerso in un caos controllato, riflettendo il paradosso per cui l'espressione massima di lucidità e bellezza nasce dal tormento più profondo.

Oltre una quinta scura, il percorso si conclude in un ulteriore spazio cupo che funge da ultimo passaggio per l'uscita dalla mostra. Qui, la scenografia si fa essenziale, invitando a una meditazione finale sull'esperienza vissuta.

L'ambiente è buio, illuminato solo da quattro fasci di luce LED direzionale dall'alto. Questi fasci, pur essendo pochi, sono molto ampi e illuminano con coni di luce i visitatori con i colori principali dell'arte di Vincent.

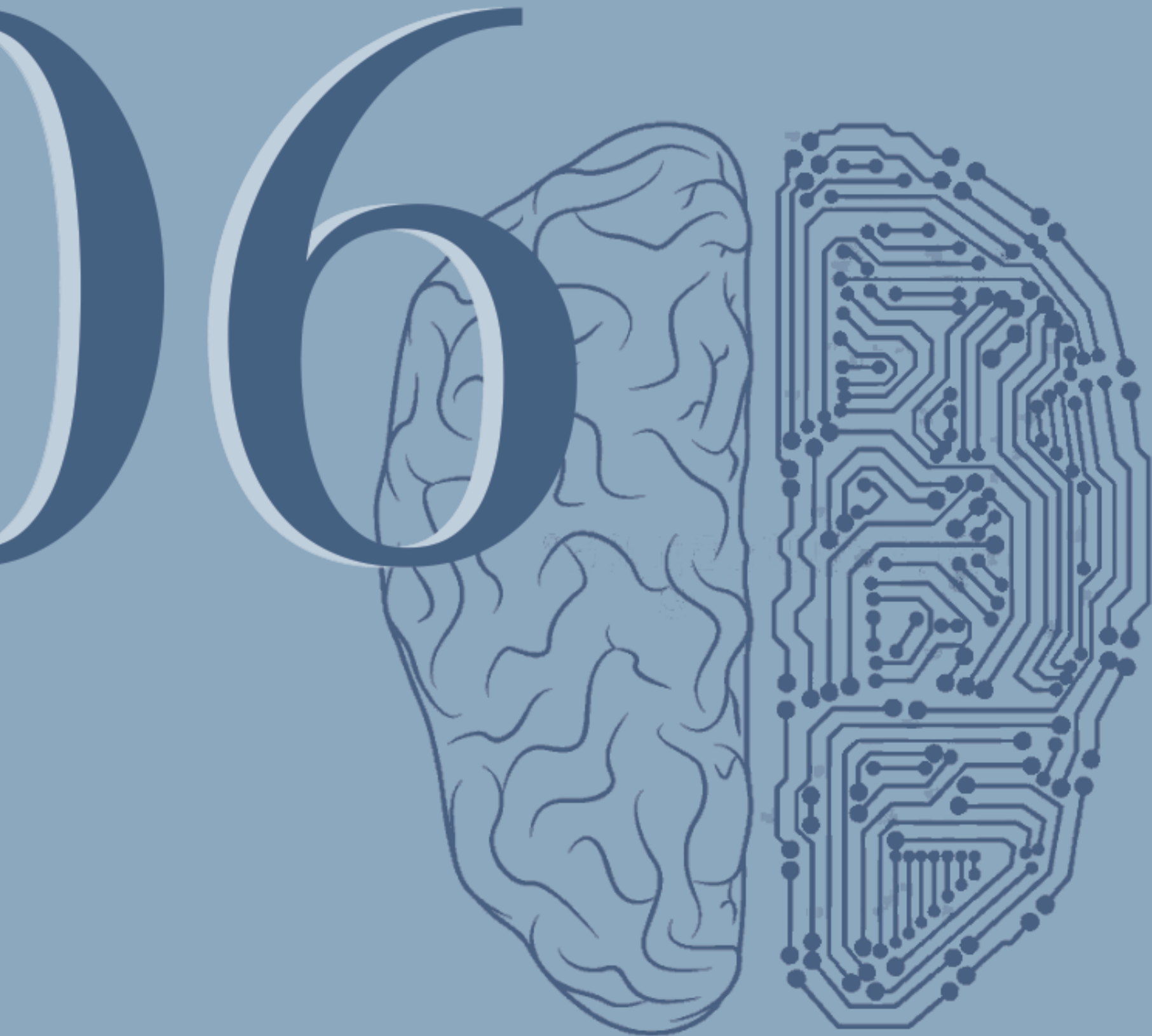
Questa sintesi cromatica incarna il messaggio ultimo della mostra, invitando il visitatore a riflettere sulla dialettica Ombra/Luce osservata in entrambi gli artisti.

La Luce che scende dall'alto simboleggia la trascendenza e il lascito: ciò che rimane non è il dolore (l'Ombra), ma la grandiosità dell'espressione artistica come elemento di cura in manifestazioni artistiche che sono diventate rivoluzionarie e potenti.

L'esposizione si chiude riaffermando che il tormento e la fragilità sono esperienze universali. Tuttavia, attraverso l'arte - sia essa la ricostruzione di sé di Frida o la cura di Vincent - l'anima trova un canale per la liberazione definitiva.







Conclusioni

01 La mente negli spazi,
riflessioni finali
02 Ringraziamenti

Ci sono tesi che si chiudono con risposte, e altre che si aprono con nuove domande. La nostra appartiene a queste ultime. Abbiamo esplorato il legame tra malessere interiore e creatività, tra architettura e vita, tra ombre e luce. E alla fine, più che cercare una sintesi definitiva, abbiamo sentito la necessità di lasciare emergere le nostre riflessioni in forma di dialogo, così come spesso è accaduto durante i mesi di lavoro insieme.

- **RICCARDO** : Arrivati alla fine di questo percorso, ci sembra importante fermarci a riflettere sul significato reale del lavoro che abbiamo svolto. La tesi non è stata solo un esercizio accademico: è stata un'indagine sul rapporto tra spazio, interiorità e società, un viaggio attraverso fragilità e tensioni emotive che, se osservate attentamente, offrono spunti straordinari di comprensione. Alcuni momenti, come la gabbia le cui sbarre sono fatte di luce, ci hanno fatto percepire quanto le emozioni possano avere confini fragili, capaci di trasformarsi e di essere attraversati.
- **ALESSANDRA** : Sì, e durante questo cammino ci siamo confrontati con questioni che vanno ben oltre il progetto architettonico. Il malessere interiore non è un fenomeno nuovo, ma oggi emerge in forme diverse, particolarmente tra i giovani adulti: ansia, precarietà, isolamento, crisi identitarie. Sono fragilità spesso invisibili, ma che definiscono le esperienze di vita quotidiane e, al contempo, possono diventare terreno fertile per la creatività e per nuovi modi di esprimersi. Anche l'idea di ambienti in cui la luce stessa diventa materia, come la gabbia fatta di fasci luminosi, ci ha mostrato concretamente come il dolore possa essere percepito e al tempo stesso trasformato in esperienza sensoriale, facendo riflettere su isolamento e libertà interiore.

- **RICCARDO** : Questa consapevolezza ci ha guidato nella progettazione degli spazi: non ambienti neutri, ma luoghi in cui le emozioni possano essere percepite e riconosciute. Volevamo creare esperienze architettoniche capaci di riflettere il complesso rapporto tra luce e ombra, tra dolore e resilienza. Nei corridoi più stretti, realizzati come se fossero uno scheletro con portali bianchi che richiamano la spina dorsale, si percepiva il dolore di Frida, come se camminassimo dentro la sua fragilità e la memoria del suo incidente, mentre alcuni ambienti cupi, con fasci di luce colorata suggerivano la possibilità di rinascita.
- **ALESSANDRA** : Nel corso della ricerca, ci siamo anche resi conto che Frida Kahlo e Vincent van Gogh non sono esempi isolati. Molti artisti, attraverso linguaggi diversi, hanno trasformato il proprio malessere in creatività: pensiamo a Kurt Cobain, a Robin Williams, a Munch o ad Alda Merini. Ognuno ha trovato un modo per dare forma al dolore, rendendolo comprensibile e condivisibile, e dimostrando che dal buio può sempre emergere una scintilla. Questa consapevolezza si riflette negli spazi in cui la confusione e la vertigine diventano esperienza: la stanza vorticoso che evoca la confusione di Van Gogh è un esempio di come il disordine emotivo possa diventare visibile e quasi tangibile.

- **RICCARDO** : Solo dopo aver esplorato queste dimensioni generali possiamo guardare più da vicino il progetto finale e il ruolo centrale che Frida e Van Gogh hanno avuto nella nostra tesi. L'albero che rimanda alla rinascita di Frida emerge come simbolo di resilienza, mentre il corridoio-scheletro e le stanze più buie raccontano il dolore e la fragilità, rendendo il percorso un'esperienza di comprensione emotiva. In questo modo, il dolore diventa materia da osservare, ma anche da abitare, in forma controllata e condivisibile.

- **ALESSANDRA** : Gli spazi che abbiamo immaginato non sono solo contenitori di opere, ma ambienti vivi, capaci di restituire emozioni e di mettere chi li abita a confronto con se stesso. Piccoli dettagli, come gli ologrammi dei girasoli, generano momenti di gioia inattesa, mentre i ritratti, diversi ma simili, invitano a un riconoscimento di sé e degli altri. Come l'arte dei grandi maestri del passato e dei contemporanei che abbiamo citato, anche l'architettura può diventare un linguaggio che trasforma fragilità e malessere in strumenti di riflessione, consapevolezza e, in un certo senso, bellezza.

- **RICCARDO** : Questo lavoro ci ha insegnato che l'architettura ha un ruolo sociale importante: non basta progettare luoghi funzionali; serve creare spazi che sappiano accogliere la complessità emotiva, che sappiano ascoltare le fragilità, che sappiano offrire un rifugio che diventi anche occasione di crescita.

- **ALESSANDRA** : E qui emerge il valore universale del nostro percorso: se osserviamo attentamente, anche nel dolore più intenso si può intravedere una scintilla di luce. Non è una luce che cancella l'ombra, ma che la attraversa e la rende abitabile. I fasci di luce colorati o le stanze vorticosamente caotiche, non sono decorazioni: sono strumenti per far percepire che la sofferenza, se tradotta in forma, può essere condivisa, capita e, in parte, trasformata.

- **RICCARDO** : Le conclusioni, quindi, non vogliono essere un punto fermo, ma un'apertura. Domande e riflessioni su come l'architettura possa continuare a dialogare con l'interiorità umana, su come accogliere le fragilità contemporanee e trasformarle in esperienza condivisa, restano aperte. Non abbiamo risposte definitive, e forse non è necessario averle: il valore sta nel processo, nella capacità di osservare, ascoltare e progettare in consapevolezza.

- **ALESSANDRA** : Il nostro percorso si conclude con la convinzione che l'architettura e l'arte siano strumenti di trasformazione e condivisione. La sfida è continuare a cercare, nel buio delle fragilità umane, quelle scintille che illuminano e creano senso. Il progetto finale diventa così un esempio di come il dolore e la creatività possano dialogare nello spazio, offrendo a chi lo vive la possibilità di riconoscersi e di guardare avanti.

- **RICCARDO** : In definitiva, la tesi ci ha lasciato due insegnamenti principali: l'importanza di dare forma all'interiorità e la responsabilità sociale del progettista. E se anche nel buio più profondo è possibile scorgere una luce, allora il nostro lavoro continuerà a essere guidato da quella ricerca, da quella scintilla, da quella possibilità di trasformare fragilità in esperienza.

In sintesi, questo lavoro ha inteso dimostrare come l'architettura possa farsi strumento di traduzione e di risonanza dell'interiorità umana, accogliendo fragilità e malesseri senza negarli, ma anzi trasformandoli in esperienza condivisa. Attraverso l'analisi di artisti che hanno saputo trarre luce dal buio della propria sofferenza e mediante la costruzione di spazi capaci di incarnarne i significati, il progetto ha voluto sottolineare la responsabilità sociale del progettista contemporaneo.

La tesi, pertanto, non si esaurisce nel risultato formale, ma intende aprire un orizzonte di riflessione: immaginare ambienti in cui arte, architettura e vita dialoghino tra loro significa porsi al servizio della collettività, restituendo agli spazi un valore estetico, umano e sociale. In questa prospettiva, il nostro lavoro si configura come un invito a proseguire la ricerca, affinché l'architettura possa continuare ad essere non solo costruzione materiale, ma anche occasione di cura, memoria e rinascita.

RINGRAZIAMENTI

Giunti al termine di questo percorso, sentiamo il bisogno e il desiderio di rivolgere alcuni ringraziamenti a chi ci ha accompagnato in questi anni di studio e, in particolare, nella stesura di questa tesi.

Un ringraziamento speciale va alla nostra relatrice, la prof.ssa Pia Davico. La sua pazienza nel sopportare e supportare le nostre richieste, i nostri disagi e le difficoltà incontrate lungo il cammino è stata per noi un punto di riferimento costante. Ma soprattutto, ciò che l'ha resa una guida insostituibile è la sua grande sensibilità ed empatia: qualità rare, che le hanno permesso di comprendere non solo le nostre parole, ma anche le emozioni dietro di esse. La nostra tesi ha cercato di indagare proprio il rapporto tra emozioni e architettura, e diciamocelo, non potevamo avere persona migliore al nostro fianco! La professoressa Davico ci ha insegnato che il rigore scientifico non è in contrasto con l'umanità, anzi: quando il sapere si intreccia con l'ascolto, con la capacità di accogliere le fragilità e di trasformarle in spunti di crescita, allora diventa davvero fertile. Per questo, il nostro grazie va oltre l'aspetto accademico: è un grazie umano, sincero, che custodiremo anche dopo la fine di questo percorso.

Un sentito grazie va anche alla nostra correlatrice, la prof.ssa Valeria Minucciani, per il prezioso supporto fornitoci in fase di progettazione. I suoi suggerimenti, le osservazioni puntuali e l'attenzione al dettaglio ci hanno permesso di affrontare il lavoro con maggiore consapevolezza e ci hanno guidato a dare forma concreta alle intuizioni che via via prendevano vita. La sua presenza è stata per noi una garanzia di solidità metodologica e chiarezza progettuale.

Un pensiero profondo di gratitudine va alle nostre famiglie. Siamo due ragazzi del Sud che, con paure e insicurezze, hanno intrapreso questo cammino senza avere ancora spalle solide. In tanti momenti ci siamo sentiti smarriti, fragili, in bilico tra dubbi e desideri, ma non siamo mai stati soli. Le nostre famiglie sono state il porto sicuro al quale tornare ogni volta che il percorso si faceva difficile, la mano tesa nei momenti di buio, la voce rassicurante che ci ha dato il coraggio di non arrenderci. Ci hanno insegnato che non è un segno di debolezza chiedere aiuto, ma che nelle fragilità condivise si trova la forza di crescere.

Se oggi siamo arrivati fin qui, lo dobbiamo anche e soprattutto a loro. Al loro sostegno silenzioso, alle loro rinunce, al loro orgoglio discreto, ma tangibile. Questo traguardo è nostro, ma anche loro: perché dietro ogni pagina scritta, ogni scelta affrontata, ogni ostacolo superato, c'è la presenza costante delle nostre famiglie, che ci hanno accompagnato come una luce stabile lungo un percorso non sempre semplice.

Infine, ringraziamo chiunque, anche solo con un gesto, un consiglio o una parola di incoraggiamento, abbia contribuito ad accompagnarci fino a questo traguardo.

Questa tesi non rappresenta soltanto il frutto del nostro lavoro, ma anche l'esito di un cammino condiviso con chi ci ha sostenuto e ha creduto in noi. A loro va la nostra più sincera riconoscenza.

E vogliamo concludere con un pensiero rivolto a tutti quei ragazzi che, oggi, si sentono fuori posto, inadeguati, diversi. A chi vive le proprie emozioni con intensità e, a volte, con fatica. A chi si vergogna della propria sensibilità, come se fosse un difetto da nascondere. Non è così. Essere sensibili significa saper vedere ciò che spesso gli altri non vedono, significa cogliere sfumature, avere immaginazione, riuscire a trasformare il dolore in creatività, la fragilità in empatia. Significa possedere uno sguardo che può ferire, ma che può anche curare.

Non bisogna aver paura della propria sensibilità: è un dono, anche se spesso pesa come un fardello. È ciò che permette di trasformare il buio in luce, di riconoscere nell'altro una parte di sé, di non restare indifferenti davanti al mondo. La nostra tesi vuole essere anche questo: una testimonianza del fatto che dal dolore può nascere bellezza, e che nessuno dovrebbe mai sentirsi sbagliato per ciò che prova.

Se vi sentite fragili, ricordate che la fragilità non è un limite, ma un varco. È da lì che entra la luce!

Alessandra e Riccardo

