

# ARCHITETTARE

07

COLORE

RIVISTA DELLA FONDAZIONE DEGLI ARCHITETTI PIANIFICATORI PAESAGGISTI  
E CONSERVATORI DELLA PROVINCIA DI REGGIO EMILIA  
ARCHITETTARE 07 FEBBRAIO 2010

pagina

**26**

il progetto  
del colore  
negli ambienti  
per l'infanzia/  
michele zini

**36**

netherlands  
institute  
for sound  
and vision/  
neutelings  
& riedijk

**50**

materia  
e colore/  
carlo cappai  
e maria  
alessandra  
segantini

**66**

città e colore/  
topotek1

# ARCHITETTARE

Rivista della Fondazione degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Reggio Emilia

Via Franchi, 1  
42100 Reggio Emilia  
Tel. e Fax 0522/454744  
www.fondazionearchitetti.it  
segreteria@architetti.re.it

CONSIGLIO DELLA FONDAZIONE  
E DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI  
Walter Baricchi, presidente  
Sara Gilioli, segretario  
Andrea Rinaldi, tesoriere  
Alberto Artioli  
Andrea Boeri  
Daniele Bondavalli, architetto junior  
Silvia Costetti  
Luca Ghiaroni  
Mauro Iotti  
Silvia Manenti  
Gloria Negri  
Andrea Salvarani

STAMPA  
Maggioli Editore  
Via del Carpino 8/11  
47822 Santarcangelo  
di Romagna (RN)  
Febbraio 2010  
Supplem. alla rivista "Ar-  
chitetti" registrata presso  
il Tribunale di Rimini al  
n. 19 del 11/09/2002  
Maggioli Editore

DIRETTORE  
Andrea Rinaldi

ART DIRECTOR  
Elena Farnè

COMITATO SCIENTIFICO  
Andrea Boeri, Pietromaria  
Davoli, Emilia Lampanti,  
Luigi Pietro Montanari,  
Andrea Oliva, Giorgio Teggi,  
Sergio Zanichelli

REDAZIONE  
Maria Chiara Masini

IMPAGINAZIONE GRAFICA  
DIGITAL IMAGING  
RED-Office

HANNO COLLABORATO  
A QUESTO NUMERO  
Giovanni Avosani,  
Marcello Balzani,  
Davide Benati, Cristina  
Boeri, Carlo Cappai,  
Emilia Lampanti,  
Chiara Lanzoni, Nicola  
Marzot, Gloria Negri,  
Andrea Rinaldi, Maria  
Alessandra Segantini,  
Giorgio Teggi, Sergio  
Zanichelli, Michele Zini.



Scritti, foto e disegni impegnano solo la responsabilità dell'autore di ogni articolo.

In copertina "COLORS"  
(© grafica e design RED-Office).

AVVISO AI LETTORI  
Questa pubblicazione è stata inviata a tutti gli iscritti all'Ordine degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Reggio Emilia, oltre ad Enti Locali e Ordini Nazionali. L'indirizzo fa parte della Banca Dati dell'Ordine degli Architetti della Provincia di Reggio Emilia e potrà essere utilizzato per comunicati tecnici o promozionali. Ai sensi della Lg.675/96, il destinatario potrà richiedere la cessazione dell'invio e la cancellazione dei dati, con comunicazione alla Segreteria dell'Ordine degli Architetti della Provincia di Reggio Emilia. Chiunque volesse ricevere una copia della rivista

è pregato di farne richiesta presso la Segreteria: la rivista verrà inviata a seguito del versamento di € 10,00 come contributo spese. La rivista è aperta a tutti gli iscritti all'Ordine. Tutti coloro che volessero collaborare ai prossimi numeri di Architetture sono pregati di segnalarlo alla segreteria.

ERRATA CORRIGE  
Nel numero precedente (n.6, produrre) è stato erroneamente ommesso l'inizio del colloquio con Giuseppe Rivadossi. La frase iniziale corretta è la seguente: "Sergio Zanichelli: mi piace il termine che Lei utilizza per definire la sua officina: un atelier, un cantiere di studio. Ci vuole parlare dell'organizzazione sia per le tematiche della ricerca, sia per gli aspetti produttivi delle sue "proposte" o forse è meglio dire delle sue bellissime opere per l'abitare." Ce ne scusiamo con l'autore e con Giuseppe Rivadossi.



---

EDITORIALE

**12** tra il bianco e il nero  
**ANDREA RINALDI**

---

OSSERVATORIO

**14** citycolor  
sguardi sulla città padana contemporanea/02  
**ALBERTO MION**

---

INTERVISTE

**18** Reggio Emilia<sup>1.2.3.4.5.6.7.8.9.</sup>  
Intervista a Davide Benati, artista  
**EMILIA LAMPANTI, GLORIA NEGRI**

---

**22** pensare a colori  
*migliora la qualità della vita*  
**MARCELLO BALZANI**

**26** colore e *soft qualities*  
il progetto colore negli ambienti per l'infanzia  
**MICHELE ZINI**

**36** progetto e memoria nella società degli immateriali  
il netherland institute for sound and vision di neutelings e riedijk  
**NICOLA MARZOT**

**44** l'ironia creativa di martha schwartz  
tra arte contemporanea e paesaggio  
**CHIARA LANZONI**

**50** materia e colore  
tradizione e traduzione  
**CARLO CAPPALÀ, MARIA ALESSANDRA SEGANTINI**

**60** colore-natura  
un'architettura che commenta (e rivela) il luogo  
**GIORGIO TEGGI**

**66** topotek 1  
nuove cromie urbane  
**GIOVANNI AVOSANI**

**74** agostino bonalumi: morfologie spaziali cromatiche  
**SERGIO ZANICHELLI**

**82** una riflessione sul ruolo e sul significato  
del colore nella città  
**CRISTINA BOERI**

---

POST-IT

**88** collezioni di colori  
**GLORIA NEGRI**

---

PROSSIMO  
NUMERO

**92** OTTOBRE 2010  
**GUSTARE**

ANDREA RINALDI\*

Il segno architettonico è un segno iconico. L'arte, e con essa l'architettura, è essenzialmente composta da segni iconici percepibili per immagini che ci denotano la stessa con un'immediatezza e semplicità che non ha riscontro nel linguaggio parlato: la definiscono assai più delle parole che usiamo convenzionalmente per descriverla. Come ha osservato Gillo Dorfles<sup>1</sup> la comunicazione dell'arte, e con essa dell'architettura, non avviene a livello concettuale, ma può avvenire in una sfera più elementare, in cui più della cosiddetta intelligenza è importante la sensibilità del ricordo. L'architettura parla da sola proprio perché i suoi segni sono iconici: l'immagine architettonica diviene così un complesso di segni che ricordiamo dopo averla osservata, vissuta, sperimentata.

Il ricordo che mi lascia un'architettura è in bianco e nero, o se vogliamo essere più sfumati, in chiaro e scuro: ricordo la successione degli spazi, l'articolazione delle forme, l'intensità qualitativa della luce, come elementi dominanti indistinti dai colori che probabilmente li caratterizzano. L'unica immagine di colore è legata alla sensazione che trasmettono i materiali che la compongono: il rosso sbiadito dei mattoni, il grigio freddo del cemento

armato o il giallo tenue della pietra. Rappresenta tuttavia un'immagine di colore intrinseca alla natura stessa del materiale: la componente terrosa dell'argilla, il grigio della sabbia, il giallo della sedimentazione millenaria della pietra. La matericità prende il sopravvento e il colore serve solamente a connotare e descrivere il materiale stesso, e non a denotare l'immagine dell'architettura.

È un luogo comune e diffuso che l'architetto sia colui che deve scegliere il colore di uno spazio o di una forma, indipendentemente dal fatto che abbia progettato quello spazio o quella forma: un'idea della figura dell'architetto che ricorda molto l'immagine evocata da Adolf Loos<sup>2</sup>, di colui che si occupa di tutto ciò che è inutile, fuorché dell'architettura per le persone. La mia rinuncia alla percezione del colore è originata quindi inconsciamente dal rifiuto del colore come strumento decorativo e ornamentale, come strumento accessorio e superfluo, incapace di definire un segno iconico. Pensare che il colore di un edificio o di uno spazio possa sopprimere o correggere la mancata composizione dello stesso, significa affossare definitivamente l'uso del colore come segno iconico denotante l'architettura. Non si possono vedere i colori se non si

\*architetto, professore  
aggregato in Composizione  
Architettonica e Urbana, Facoltà  
di Architettura dell'Università di  
Ferrara

ha la memoria dei colori come ci ricorda Marcello Balzani nel suo saggio, ma si può avere la memoria dei colori e non percepire i colori se inutili nella comunicazione del messaggio; si possono ricordare i colori, ma pensare all'architettura in bianco e nero per coglierne gli aspetti più significativi.

Il colore deve invece assumere una valenza progettuale più significativa nell'ambito dell'architettura contemporanea, se vuole divenire l'espressione della contemporaneità. Si deve ribaltare il principio del colore come elemento aggiunto a posteriori per ridefinire spazi o forme, per valorizzare il rapporto colore-materia. I materiali da costruzione sviluppati negli ultimi anni, aprono le porte a nuove espressioni cromatiche in facciata e negli interni, forti ed evidenti nelle architetture di Neutelings e Riedijk e nei cromatismi territoriali di Marta Schwartz o dei Topotek, più sottili e delicati negli interventi per il lago di Carezza o nei progetti di C+S, illustrati nelle pagine che seguono. Materiali artificiali e asettici dove il colore, indipendente dalla natura stessa, assegnato in funzione di un preciso intento comunicativo può sviluppare il pensare a colori. L'idea cromatica del materiale artificiale sviluppa la percezione del co-

lore nella superficie materica naturale, che trae nuova vita dalla variazione della luce nel corso del giorno. Materia e luce costituiscono infatti un'unità di effetti; struttura e movimento della superficie ne costituiscono il supporto influenzando inevitabilmente ogni colore proprio o steso. La struttura della materia può esprimere quindi un'idea cromatica ed essere scelta in funzione dei colori, per denotare l'immagine di un'architettura.

Tutti quegli innumerevoli colori che stanno tra il bianco e il nero. In questo modo pensare a colori migliora la qualità della vita. ■

#### NOTE

1 Dorfles G., Moles. A., *Simbolo, comunicazione, consumo*, Einaudi, Torino, 1962.

2 Loos A., "A proposito di un povero ricco" in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972.

# citycolor

sguardo sulla città padana contemporanea/02  
fotografie di Alberto Mion

Alberto Mion, fotografo, di  
Ferrara, si occupa di rappre-  
sentazione dell'architettura e  
del paesaggio, con particolare  
attenzione alle trasformazioni  
del territorio e della città









# Reggio Emilia<sup>1.2.3.4.</sup>

Intervista a Davide Benati, artista.

di EMILIA LAMPANTI\*  
e GLORIA NEGRI\*\*

## 9.

**EMILIA LAMPANTI: Le tue opere sono la manifestazione di una leggerezza – apparente – che, consapevole della pesantezza del vivere, si libera poeticamente attraverso il movimento, l'astrazione, l'eleganza e l'impalpabilità delle forme. Quale percorso ti ha portato a questo linguaggio?**

DAVIDE BENATI: Brera, nei primi anni 70, mi ha fatto scoprire Milano: una città cosmopolita, luogo di infinite contaminazioni, che ti permetteva anche di accedere a fonti insperate e inaspettate. Avevo compagni francesi, americani e israeliani; potevo frequentare la Biblioteca Islamica Ambrosiana, dove ho conosciuto quelle calligrafie meravigliose e quelle decorazioni da cui derivano anche gli azulejos portoghesi. C'erano gallerie d'arte giapponese, Kmer e cinese antica; luoghi di incontro gestiti da amici. E' stata una potente educazione sentimentale. Non c'era niente che stesse fermo allora.

In quegli anni si cercava di ridefinire gli elementi minimi dell'arte: c'era il concettuale, l'arte povera, i primi tempi della fotografia come arte; pareva che utilizzare la pittura fosse come vivere un retrò sulle ultime luci che poteva dare, ti chiedevano "ma come, dipingi ancora?". In seguito la pittura uscì di nuovo con grande potenza: la Transavanguardia con la sua gergalità dialettale, i nuovi selvaggi tedeschi con certe acidità tipiche dell'espressionismo di Brucke e del Cavaliere Azzurro, Clemente con i suoi giganteschi ritratti alla Egon Schiele.

Io ho scelto i miei strumenti, alla fine degli anni 70, per contrappormi a quel ritorno a grandi pesantez-

ze e ridondanze dopo una stagione di rarefazioni propria anche della musica e della letteratura. Non ho mai dipinto figure umane perché la pittura che ha a che fare con la vita l'ho trovata esaurita coi grandi quadri di Bacon. Io ho scelto un altro terreno. Mi ero lasciato inebriare da un certo grado zero della pittura dei Supports-Surface francesi, mi piaceva il lavoro di Gastini con quei segni minimi, e poi la prima grande generazione degli americani: Reinhardt e Rothko; la spiritualità che la pittura poteva conservare nella totale astrazione. Infine c'era l'arte giapponese che aveva sconvolto per trent'anni le avanguardie europee, i giovani Van Gogh, Lautrec, Monet. Culturalmente e intellettualmente continuo a pensare che qualunque contaminazione abbia prodotto in arte qualcosa di straordinario. Ogni influenza viene arricchita dalle tue opzioni culturali. I gesti alla fine sono archetipi che ritrovi tutti e ovunque.

Poi c'è stato il mio primo viaggio in oriente e l'incontro con questa carta.

**GLORIA NEGRI: La carta nepalese è un materiale importante nel tuo lavoro, che significato ha e come entra in relazione con gli elementi della composizione: lo spazio, la forma e il colore?**

D.B.: Nel mio lavoro la carta nepalese è materia, sostanza, colore e contenuto, perché da quella carta escono forme che vi erano già dentro. Sulla carta normale la composizione diventa una semplice disposizione nello spazio, manca quell'anima che la carta nepalese credo abbia sempre dato al mio lavoro. E' stato l'ordine concettuale, intenzionale, di chiedere contaminazione in un *altrove*

\* architetto in Reggio Emilia  
\*\* architetto in Guastalla di Reggio Emilia

**Davide Benati, artista**  
**Classe: 1949**  
**Città: Reggio Emilia,**  
**Milano, Modena**  
**Studi: Accademia di**  
**Belle Arti, Brera, Milano**



Davide Benati nasce a Reggio Emilia nel 1949. Opera tra Modena e Milano, città nelle quali tiene le prime esposizioni intorno alla metà degli anni Settanta, rivelandosi esponente tra i più coerenti di una generazione tesa a recuperare il piacere della pittura e dell'immagine attraverso una precisa coscienza del proprio linguaggio pittorico e degli strumenti atti ad esprimerlo. Insegna prima all'Accademia di Brera, poi a Bologna. La mostra di esordio, a

Milano, è del 1972; il suo curriculum espositivo, già significativo negli anni Settanta, anni intensi di ricerche e sperimentazioni, si arricchisce negli anni Ottanta e Novanta, di mostre personali e collettive di particolare rilievo e prestigio, nazionali ed internazionali (Biennale di Venezia, quadriennale di Roma, Triennale internazionale a Norimberga, Biennale Internazionale de Il Cairo). In Italia ha esposto a Milano, Modena, Reggio Emilia, Trento,

Brescia, Bologna, Ravenna, Torino, all'estero ad Anversa, Lisbona, New York, Zurigo, Parigi, Stoccolma, Montecarlo, dove alla Galleria Marlborough espone nella primavera 2009 le sue opere più recenti.

*“I miei fiori (...) sono forme astratte che entrano nel quadro, transitano e cercano di uscire.*

*I colori sono sempre transitivi, non si fermano mai, anche loro crescono illuminandosi, sbocciano, prendono luce là in alto...”*

che era un oriente più o meno immaginario, che mi ha fatto scoprire quel materiale nel mio primo viaggio in oriente. Una carta che costituiva una specie di concentrato di civiltà; anonima, povera, ma piena di una sapienza antica. Carta come metafora. Dal desiderio di usare quella carta, unito al desiderio di contaminazione, ho cercato di imparare un alfabeto che mi era ignoto: quello dei segni che potevano vivere in questo confine sfumato tra oriente e occidente.

Nei miei quadri c'è sempre qualcosa che cerca di crescere e di arrivare a vivere illuminandosi. I miei fiori sono completamente astratti, inventati, costruiti in funzione del desiderio di possedere uno spazio, di non farsi inghiottire, di trovare l'ossigeno all'interno di questo nulla. Sono forme che entrano nel quadro, transitano e cercano di uscire. Il ruolo del colore è ridondante e legato alla scelta delle forme e del senso che vuoi dare a quello che fai. Ho sempre pensato i colori nel momento in cui si contaminano a loro volta. Non uso mai colori primari che non siano in transitorietà. Il giallo che incontra un rosso dà vita a una instabilità che è perfettamente integrata nella scelta delle forme che la veicolano. I colori sono sempre transitivi, non si fermano mai, anche loro crescono illuminandosi, sbocciano, prendono luce là in alto. Il mio alfabeto è fatto di tutti i colori, certi verdi, gialli, blu, rossi, viola, un po' tutti ad eccezione del nero. Del nero c'è l'idea, mai il nero assoluto. Il nero non esiste, è un inganno. Gli stampatori delle mie acquetinte chiamano nero quello che in realtà è un viola o

un verde. In fondo anche un rosso vicino al giallo diventa nero perché è l'oscuro, *l'idea di nero*. Allo stesso modo non c'è il bianco assoluto, nemmeno nella carta di fondo.

**G.N.: Come nascono le tue opere? L'idea viene immediatamente tradotta sulla tela oppure c'è un bozzetto in piccole dimensioni? Che rapporto c'è tra la forma e lo spazio?**

D.B.: Io non faccio progetti, anche i disegni piccoli sono opere, il bozzetto è cosa da scenografi, un artista non ha problemi se lo spazio è piccolo o grande; l'energia contenuta è sempre la stessa. Nel piccolo c'è, paradossalmente, una costrizione, nel grande c'è la liberazione del gesto, quindi uno aiuta l'altro. Il problema è sempre la relazione delle forme con lo spazio.

Da un lato c'è il luogo dello spazio in cui una forma entra in contatto col vuoto, confligge, possiede o ne è posseduta, dall'altro c'è la scelta della forma e dei colori che le sono consueti. La cosa mi si chiarì nel 1975 in viaggio con Luigi Ghirri in Olanda: vidi per la prima volta dal vero la *“Ronda di notte”*, opera gigantesca posta, da sola, in fondo a una grande stanza; a lato c'era la stanzetta dedicata a Vermeer con piccoli quadri di 30 cm per 40. Mi resi conto che nel passare dal grande al piccolo, non sentivi alcuna differenza perché nella percezione dell'opera si perdeva totalmente la fisicità dimensionale. Tu vedi riprodotto un Vermeer in un libro e ha la grandezza naturale che trovi nella realtà, ma nella realtà scatta una forma di lievitazione che non è fisica, è mentale, per cui i centimetri scompaiono. L'opera ti fa entrare in una dimensio-



ne metametrica. Se c'è un limite nella medialità del computer, è quello di una tattilità mentale che, attraverso lo schermo, si perde.

**E.L.: Che rapporto hai con gli architetti? Quale relazione hai sperimentato tra le tue opere e l'architettura?**

D.B.: Nella mia carriera non ho avuto occasione di collaborare con architetti, ma all'inizio, a Milano, frequentavo un formidabile Ico Parisi che aveva lavorato negli studi dei razionalisti comaschi, per poi diventare metà architetto e metà artista. Ricordo una cena a casa sua a Como, una mansarda che guardava il lago: entrando vedevi un tavolo di Mollino, un vetro di Giò Ponti, un disegno di Giacometti e il pavimento del terrazzo in cemento grezzo graffito da Lucio Fontana. Era una sorta di summa della cultura artistico architettonica dei primi 60 anni del '900.

Contatti con architetture come contenitori del mio lavoro non ne ho avuti molti, se non a Ravenna, nella chiesa sconosciuta di Santa Maria delle Croci dove mi chiesero di scegliere la posizione per collocare una mia opera e io scelsi il grande vuoto dell'abside per il quale creai la grande pala *"I basifondi del cielo"*, poi fotografata da Luigi Ghirri.

**E.L.: Non è casuale che parli di un edificio religioso e antico come contenitore adatto all'opera d'arte; pensi che oggi sia difficile creare spazi con la stessa intensità simbolica?**

D.B.: Ma io credo nella possibilità di creare spazi sacri anche in senso non religioso. Per esempio, il Tokonoma delle case giapponesi è uno spazio sacro: c'è una stampa giapponese e un ikebana; le

cose che ti appartengono nel profondo raccolte in questa nicchia che diventa il luogo della bellezza e non è ricavato in una chiesa, ma in una qualsiasi abitazione. In occidente questa idea è venuta a mancare; eppure, anche noi abbiamo situazioni che conservano una certa sacralità laica: pensa, ad esempio, al gesto dell'apparecchiare la tavola. Non è un momento rituale in cui si cerca di dare bellezza per concentrare lì, simbolicamente, lo stare insieme e la condivisione? Ecco, è un luogo dove non ostentare, ma rivelare le cose belle.

**G.N.: Skirà pubblicherà a breve una tua monografia, che raccoglie un percorso artistico di 35 anni. Quale è stata l'origine di questo percorso? E in che direzione andrà in futuro?**

D.B.: La mia casa dell'infanzia era sulla Via Emilia tra Modena e Reggio: come uscivi trovavi qualcuno che andava da qualche parte e chiunque entrasse in casa nostra raccontava qualcosa. Mio padre faceva il fornaio ma leggeva i libri americani e andava alle mostre d'arte, mi parlava di Van Gogh e Caravaggio. Sul catalogo che portò dalla mostra di Van Gogh, nel '52 a Milano, preparai il mio esame di maturità all'istituto d'arte. Nel mio lavoro c'è la libertà che mi ha dato nascere in quella casa.

Da qualche mese ho la sensazione di avere appena cominciato. Guardando i miei 35 anni di lavoro, ho la consapevolezza che adesso devo andare oltre e ho gli strumenti per farlo.

La massima di Hokusai era: *"Ho 58 anni, credo di avere imparato abbastanza bene a disegnare, negli anni che mi sarà dato di vivere ancora spero di imparare altrettanto bene a fare la pittura"*. ■



# pensare a colori *migliora la qualità della vita*

MARCELLO BALZANI\*

***“La capacità di percepire il mondo esterno ci pare così naturale che di solito la diamo per scontata. [...] L'errore più comune è pensare che l'immagine ottica all'interno del bulbo oculare ecciti i fotorecettori retinici per poter essere trasmessa fedelmente lungo un cavo chiamato nervo ottico e mostrata su uno schermo chiamato corteccia visiva. È un evidente errore logico, perché se un'immagine viene proiettata su uno schermo interno, nel cervello ci dev'essere qualcuno che la guarda e, perché ci sia questo qualcuno, ci dovrà essere qualcun altro all'interno del suo cervello; e così ad infinitum.”***

(V. S. Ramachandran, *Che cosa sappiamo della mente*, 2006)

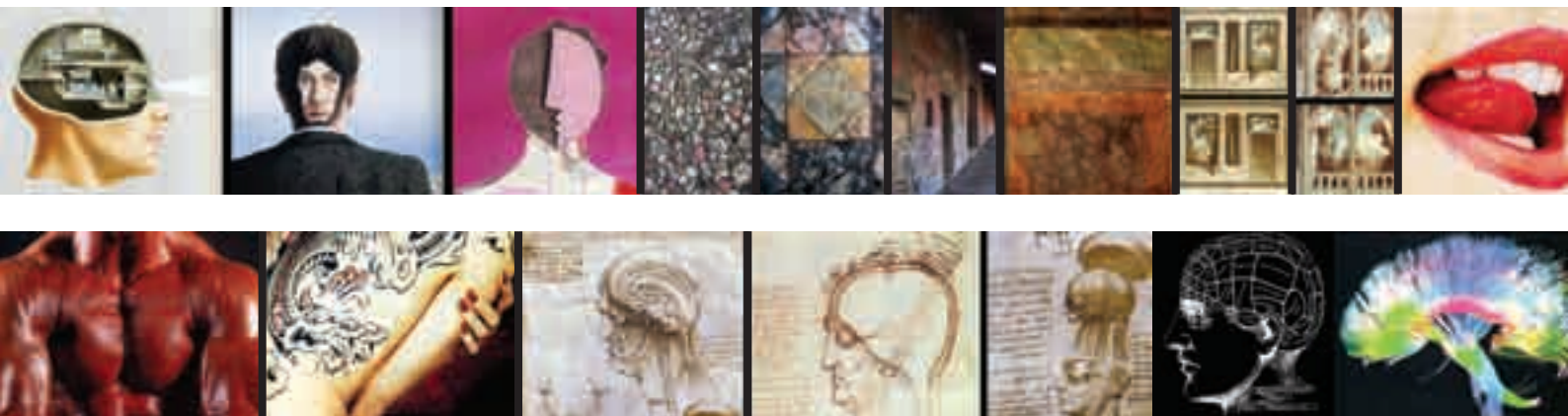
## **PERCEPIRE E IMMAGINARE**

Se, come sembrano attribuire le ultime scoperte scientifiche sul cervello, l'atto della visione è un 80% dare e solo un 20% ricevere è intuitivo comprendere come percepire la realtà e relazionarsi ad essa dipenda sostanzialmente dalla struttura della nostra memoria, dalla nostra esperienza e dalla capacità immaginativa che possiamo attivare.

Scegliamo cosa, quando e quanto vedere, e, durante questa selezione, poniamo le basi per il confronto, la valutazione e la disponibilità a realizzare altre future sperimentazione. Insomma, è una ricerca continua per sfruttare al meglio ogni

struttura sensoriale al fine di non disperdere nella memoria contenuti, modelli e dati utili alla nostra sopravvivenza al miglioramento delle nostre condizioni di vita e di sviluppo. I progressi ottenuti negli ultimi tre lustri dalle neuroscienze se da un lato hanno dato conferme fisiologiche alle teorie sviluppate nei primi anni del Novecento dagli psicologici della Gestalt, dall'altro stanno recuperando un quadro di complessità funzionale che impegna molte aree del cervello e non solo sul piano della coscienza. È quindi possibile oggi modificare fortemente quanto era stato fisiologicamente descritto nei secoli precedenti. L'atto della visione è guidato da una via di trasmissione (che sarebbe meglio chiamare di *trasformazione* o di *traduzione*) conscia e da una via più arcaica inconscia che compie perfettamente un lavoro neuronale di elaborazione dei dati. Le motivazioni e gli scopi che hanno prodotto questa evoluzione non sono ancora chiari agli scienziati, ma appare possibile offrire una spiegazione plausibile connessa alle funzioni simboliche ed astratte, ai poteri di immaginazione e di simulazione relativi anche all'apprendimento di cui la nostra specie è dotata. La *prerogativa culturale*, che è stata alla base dell'evoluzione degli ultimi cinquemila anni, ha determinato il bisogno di prevedere i comportamenti (così come gli scenari) e una buona parte di strutture del nostro cervello (si pensi ad esempio al ruolo dei «neuroni specchio») consentono un'ottima simulazione virtuale delle azioni e delle intenzioni, che spesso si inquadrano in un contesto non solo sociale ma anche fisico ed ambientale.

\* direttore del DIAPReM, Centro Dipartimentale per lo Sviluppo di Procedure Automatiche Integrate per il Restauro dei Monumenti del Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara



A questo proposito di straordinaria importanza, per la comprensione dei processi che guidano le funzioni del cervello, sono gli studi di neurologia e di neuropsicologia condotti su persone con agnosie visive (Sacks): condizioni limite che, attraverso la perdita o l'assenza, consentono di identificare funzionamenti parziali e selettivi nei sensi, tra i sensi e oltre. Inoltre bisogna ricordare che il colore è una componente che stimola le azioni immaginative e le connessioni limbiche, supportanti soprattutto i gradi emotivi ed emozionali della percezione. Dal punto di vista architettonico questo avviene non solo nelle strutture dedicate all'orientamento e alla navigazione spaziale dove la possibilità di *catturare oggetti*, componenti o parti di essi (come veri e propri *souvenir mentali*) si configura come una strategia efficiente e sostenibile, ma anche con il potenziamento di una funzione (o istanza) inconscia, che è capace di riattivare un nuovo *scambio di valori* (e di significati) lungo quell'*itinerario simbolico* (Jung) sacrificato spesso sull'altare di una ragione produttiva, schematica, omologante e spesso acromatica.

### **PENSARE A COLORI**

Il colore è un elemento essenziale di questo processo adattativo ed evolutivo. Un elemento, che è un attributo della materia che ci circonda e di cui siamo anche parte, che nella reazione alla luce produce effetti che sono spesso alla base della prima valutazione qualitativa dello spazio e dei luoghi in cui abitiamo. Il colore è alla base della formazione delle "mappe mentali" e dei pro-

cessi di selezione e di riconoscibilità degli spazi. Attraverso la cromodinamica permette di far comprendere come raggiungere comfort e prestazioni integrate. Eppure, se mal utilizzato, il colore può essere anche il principale colpevole dell'inquinamento visivo, del degrado, dell'incoerenza e dell'omologazione dei luoghi. La storia dell'umanità è un racconto intriso di *cromoclastia*, di *dittatura simbolica* del colore, di *segregazione* e *aberrazione cromatica*, così come può esprimere e valorizzare la forza del colore nel contribuire a rendere lo spirito della libertà, dell'espressione artistica e a supportare la diffusione di ideali positivi per molti popoli. Ecco perché occorre ricordare.

E la memoria cromatica non può essere solo un *infinito archivio di colori*. Combinare e permutare colori può essere ricco di sorprese. Dato che la quantità fa la differenza, quest'ultima si rende esplicita anche attraverso un *gioco relazionale* che solo la complessità può permettere. Ricordare è un processo creativo. Probabilmente non si può *vedere i colori* se non si ha memoria dei colori. È indubbio che un grande artista vede più colori, perché memorizza, elabora, *pensa a colori* con una maggiore predisposizione, sforzo e volontà della gran parte delle persone. Trasferito nel contesto delle città e della scena urbana questo ragionamento produce ovvie correlazioni. L'esperienza cromatica, che è base di molti modelli identitari, non solo costituisce un forte carattere affettivo e relazionale, ma coniuga anche mirabilmente ogni processo di trasformazione offrendo il primo e non sostituibile strumento per



il trasferimento di gradienti tradizionali contaminabili con aspetti innovativi. Insomma *pensare a colori* è possibile solo se si *ricorda a colori* e quest'azione ricostruttiva dell'esperienza visiva prima e percettiva poi modella nella nostra volontà di appartenenza individuale e collettiva (comunità, città, territori) i caratteri della materia con cui realizziamo e trasformiamo lo spazio. Il colore nell'architettura ha permesso di:

- costituire codici di comunicazione e di comportamento;
- surrogare morfologie naturali;
- conservare, attraverso il metamorfismo decorativo, molti aspetti della tradizione culturale;

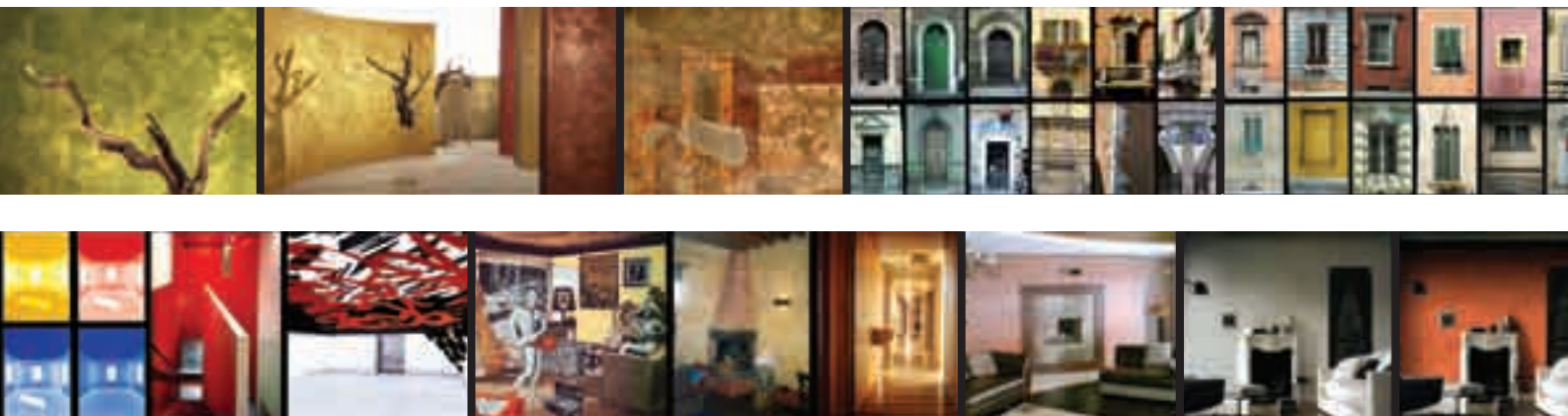
ma ha anche consentito di adattare un rapporto con l'*artificiale*, "ibridando" i progetti, e sperimentando nuovi percorsi di produzione industriale, nuovi materiali integrati, nuove prestazioni. Gli effetti di queste scelte contribuiscono a mantenere vivo uno straordinario rapporto dialettico:

- tra antico e moderno;
- tra città storica e città contemporanea;
- tra natura ed artificio;
- tra bisogno di conservazione e desiderio di innovazione;
- tra salvaguardia-recupero e riqualificazione-valorizzazione.

È un argomento complesso che dovrebbe far riflettere molte amministrazioni pubbliche sulla possibilità di offrire e di controllare una coerente immagine della città. Il sistema percettivo

umano del colore sfrutta in maniera dominante il *contrasto cromatico*, per motivazioni connesse all'evoluzione del sistema sensoriale in rapporto ai processi immaginativi finalizzati a difendersi, proteggersi, differenziarsi, identificarsi, ecc.. Che il *contrasto* funzioni è esperienza comune. Ma è altrettanto semplice comprendere come questo fattore di sollecitazione possa essere smorzato o annullato in un *urlante* paesaggio di colori dove tutti *urlano più forte* per differenziarsi o farsi identificare con più efficacia. Il risultato è opposto e combina sia la perdita di informazione (il messaggio non arriva al cervello perché non può essere elaborato) sia la perdita di attenzione nel tempo, producendo un danno molto superiore in quanto una *disattenzione inconsapevole* riduce i sistemi critici di selezione e quindi i desideri di qualità e di miglioramento responsabile. In altre parole distrugge progressivamente la possibilità di progettare il colore, perché non se ne sente più il bisogno. Il colore della città è parte di un percorso di *pedagogia urbana* in cui la città può essere *educante*, se si decide che la stratificazione dei linguaggi e dei sistemi di comunicazioni hanno tutti diritto di cittadinanza a patto che convivino nel rispetto di regole condivise. Rileggendo la frase poco fa scritta sempre di essere su un altro testo, che affronta problemi di integrazione e di rispetto sociale, in realtà le due situazioni non sono così distanti. Il colore è anche questo, lo è sempre stato, è può essere un ottimo *comburente* per innescare processi di innovazione con costi molto bassi.





### IL RAPPORTO CALORE-COLORE

Sul piano della risposta connessa all'efficienza energetica, ad esempio, si comincia a comprendere come la qualità cromatica della tinta e il grado di lavorazione del supporto (grana dell'intonaco, lavorazione superficiale, caratterizzazione, ecc.) pesino circa il 2-4% il primo ed altrettanto il secondo sul progetto dell'involucro. Sono fattori di incidenza apparentemente piccoli se si pensa alla progettazione coerente del sistema di chiusura esterna (cappotto, aperture, ecc.), ma possono collaborare a generare quel *mix* di fattori che fa convergere tutti gli elementi qualitativi (piccoli e grandi) verso il medesimo obiettivo. In questo senso è comprensibile come ogni facciata non possa quasi mai essere uguale (nel trattamento superficiale quanto nella consistenza materiale) ad un'altra, perché cambiano ubicazione, giaciture e orientamenti e quindi si modificano le predisposizioni dei componenti nell'offrire prestazioni differenziate. Si vengono a generare delle nuove *gerarchie* che mettono in relazione aspetti diversi del manufatto. Il rapporto *calore-colore*, infatti, non è secondario negli spazi confinati, dove il fattore percettivo della radiazione visibile incide su molti aspetti non solo psicologici ma anche biologici (operando sui bioritmi circadiani), ma non è trascurabile neppure nello spazio esterno. Si potrebbe proporre una schematizzazione semplificante affermando che se nell'*interno* l'azione è attiva, nello spazio *esterno* gli effetti sono per la maggioranza passivi, ovvero rivolti ad acquisire reazioni che incidono sull'efficienza dell'involucro,

trasferendo (con gradi differenziati a seconda delle situazioni) gli effetti della radiazione dalla pelle agli organi interni. È un ragionamento che durante i *Forum del pensiero a colori: pensare ad un futuro cromatico in architettura*, organizzati dall'Accademia del Pensiero a Colori ([www.accademiacolori.it](http://www.accademiacolori.it)) che si sono sviluppati durante questi ultime tre anni in molte delle principali città italiane, ha trovato le modalità di essere diffuso ed approfondito, in un confronto di idee stimolante che ha visto la presenza di artisti, esperti ed architetti. ■

#### NOTA

I *Forum del pensiero a colori*, realizzati con il supporto di Oikos, sono stati organizzati tra il 2008 e il 2009 a Napoli, Bari, Cagliari, Catania, Giugliano Lido in Abruzzo, Finalborgo in Liguria con il patrocinio di ordini professionali ed enti del territorio, ed hanno visto la presenza fra gli altri di Jorrit Tornquist, Riccardo Dalisi, Gianni Cagnazzo, Paolo Brescia, Giuseppe Mincoelli, Gianni Bulian, Paolo Barbato, Nicola Maremonti, Ugo Carughi, Maria Bianca Berruti, Germano Tagliasacchi, Federica Maietti, Paolo Rava, e tra i progettisti di Susanna Ferrini (n! studio), Alfonso Femia e Gianluca Peluffo (Studio 5+1a), Camillo Botticini (ABDArchitetti), Nicola Marzot e Luca Righetti (Studio Performa A+U), Giovanni Multari (Studio Corvino+Multari), Nicola Cappai e Maria Alessandra Segantini (Studio C+S), Pierluigi Piu, Officine Nevada.

# colore e *soft qualities*

## il progetto colore negli ambienti per l'infanzia

MICHELE ZINI\*

Il progetto del colore va inquadrato all'interno di un tema progettuale più vasto: la definizione delle qualità immateriali dello spazio; esiste infatti un sistema ambientale composto da luci, colori, materiali che genera la qualità e identità di un luogo e contribuisce a determinare la qualità e la complessità dei suoi modi di uso e delle relazioni che può favorire.

Questo sistema ambientale ha radici nella storia dell'architettura ma prende consistenza disciplinare nelle riflessioni dell'arte anni '60, che auto-proclama la sua capacità di essere arte anche in assenza di forma, e nelle ricerche del Design Primario italiano nei primi anni '70. Come scrive Clino Trini Castelli, uno dei fondatori di quel approccio progettuale, la concezione del Design Primario

consisteva in "una visione del progetto capace di rimuovere ogni residuo senso plastico dai prodotti, dai componenti e dagli ambienti del design, qualora ciò non fosse già avvenuto per l'effetto smaterializzante della tecnologia. (...) Quei progetti rientravano nel design delle *soft qualities*, attributi che includono la percezione cromatica, quella luminosa e acustica, ma anche gli aspetti olfattivi, tattili o microclimatici che organizzano l'esperienza fisica e l'uso sensoriale dell'ambiente."

Il sistema ambientale delle *soft qualities* è in realtà in simbiosi con gli altri elementi dell'architettura, tanto da risultare difficilmente distinguibile e separabile a livello progettuale.

Questi aspetti sono fondamentali nella progetta-

\*architetto, libero professionista,  
socio di ZPZ Partners/  
[www.zpzpartners.it](http://www.zpzpartners.it)

CENTRO INTERNAZIONALE LORIS MALAGUZZI  
REGGIO EMILIA

**PROGETTO**  
ARCHITETTONICO  
Tullio Zini Architetto  
ZPZ Partners

**PROGETTISTI**  
arch. Tullio Zini  
arch. Michele Zini  
arch. Claudia Zoboli  
arch. Mattia Parmiggiani  
arch. Pablo H. Burgos  
arch. Sara Callioni

**DIRETTORE DEI LAVORI**  
arch. Tullio Zini

**PROGETTO STRUTTURE**  
ing. Pier Luigi Cigarini

**PROGETTO IMPIANTI**  
ELETTRICI  
p.i. Massimo Piacentini

**PROGETTO IMPIANTI**  
MECCANICI  
ing. Claudio Gobbi

**COMPUTI E CONTABILITÀ**  
geom. Davide Tavani

**COMMITTENTE**  
Comune di Reggio Emilia  
Istituzione Nidi e Scuole  
d'Infanzia

**PROJECT MANAGER**  
ing. Salvatore Vera

**DIMENSIONI INTERVENTO**  
CENTRO INTERNAZIONALE  
11.640 mq  
SCUOLA  
Piano terra 1.430 mq  
Piano primo 950 mq

**DITTE COSTRUTTRICI**  
Serena Costruzioni  
(Catania)  
2° stralcio Consart Soc.  
Coop. a.r.l. (Catania)

**ARREDI**  
Play+ (Reggio Emilia)

**TEMPI DI ESECUZIONE**  
1° stralcio 2003 - 2005  
2° stralcio 2007 - 2009  
3° stralcio in corso

**COSTO**  
1° stralcio - lavori in appalto 3.855.000,00  
forniture 442.000,00

2° stralcio - lavori in appalto 5.790.000,00  
forniture 340.000,00



1

**CENTRO INTERNAZIONALE  
LORIS MALAGUZZI**  
(progetto: Tullio Zini  
Architetto e ZPZ Partners).  
1. Scuola dell'Infanzia,  
piazza centrale; gli  
elementi colorati  
individuano due atelier  
(suono e luce) e al P1  
locali di lavoro insegnanti e  
sala riunione





2

zione di luoghi per l'infanzia. L'ambiente, inteso come insieme di qualità spaziali e sensoriali che comprendono l'architettura, gli arredi, le qualità immateriali dello spazio (acustica, colore, luce, paesaggio materico, microclima), è un elemento determinante all'interno di una filosofia pedagogica: la funzionalità e l'estetica di uno spazio per l'infanzia raccontano e supportano una precisa immagine del bambino. Si possono riassumere tre motivi per cui nelle scuole e in generale negli ambienti per l'infanzia le finiture di interni e arredi svolgono un ruolo da protagonisti: per la capacità che hanno di influenzare le capacità percettive e cognitive dei bambini; perché le qualità sensoriali di un ambiente sono in stretta empatia con il modo di apprendere dei bambini; perché sono strategici nel dare identità a un ambiente con esigenze di flessibilità e mutevolezza.

Relativamente al primo aspetto, le più recenti ricerche delle neuroscienze e delle scienze sociali ci confermano che a seconda delle esperienze ambientali e culturali in cui cresciamo, sviluppiamo alcuni sensi e alcune categorie cognitive piuttosto che altre: a seconda dell'ambiente in cui viviamo

3





4

**CENTRO INTERNAZIONALE  
LORIS MALAGUZZI**  
(progetto: Tullio Zini  
Architetto e ZPZ Partners).  
2. Scuola dell'Infanzia,  
piazza centrale  
3. Scuola dell'Infanzia,  
vista dalla piazza  
attraverso un laboratorio  
(atelier) verso la sezione  
4. Scuola dell'Infanzia,  
sezione medi (4 anni); la  
scala conduce alla zona  
riposo e lavoro insegnanti,  
le due porte ai mini atelier  
e ai servizi igienici

il nostro cervello si forma e si sviluppa in modo diverso ed è nei primi mesi, fino ai sei anni di vita (in modo significativo), che diamo fisicamente forma alle nostre capacità percettive e cognitive, in relazione all'esperienza ambientale. E' il motivo per cui in diversi ambiti culturali i bambini elaborano percezioni differenti: ad esempio i bambini di cultura araba percepiscono il quarto di tono e i bambini eschimesi usano tanti nomi per indicare i diversi tipi di bianco.

Se l'identità dei bambini si forma attraverso una complessa e affascinante alchimia di avventure ambientali e storie genetiche, tanto più l'ambiente sarà in grado di fornire un *menù* vasto di esperienze ambientali, tante più saranno le possibilità di supportare i diversi percorsi di crescita di ogni bambino.

Inoltre i bambini hanno un approccio alla conoscenza di tipo sinestesico, nel quale ogni senso attiva gli altri: *vedono* la temperatura, *toccano* la luce, *gustano* gli odori; sono un vero e proprio laboratorio sensoriale. Dal momento che l'esperienza sensoriale è soggettiva, non è possibile trovare una *media* di qualità cromatiche, luminose o materiche migliore di altre, ma bisognerà piuttosto

fornire una gamma di possibilità che sia vasta, articolata e in grado di attivareintonie diverse e personali con l'ambiente.

Per entrambi questi motivi i bambini meritano un ambiente ricco, stimolante da un punto di vista sensoriale; questo non vuole dire caotico, confuso, *troppo pieno*, ad alto volume segnico, ma piuttosto complesso, variegato, ricco di linguaggi differenti e di stimoli sensoriali diversi.

Infine, le qualità immateriali dello spazio sono uno strumento indispensabile per gestire la necessità di flessibilità e mutevolezza degli spazi per l'infanzia. Un luogo per bambini cambia continuamente: in base al cambiare dei progetti di ricerca, in base alle stagioni, alla età e alla crescita dei bambini e al variare delle loro esigenze. Progettare spazi flessibili e mutevoli e contemporaneamente dare una identità a questi luoghi è difficile: l'architettura generalmente fatica, da sola, a gestire il cambiamento, mentre strumenti progettuali efficaci sono quelli tipici del Design Primario (colore, luce, acustica, odori, microclima), perché le qualità *soft* possono mantenere le loro caratteristiche anche al variare degli spazi.





**CENTRO INTERNAZIONALE LORIS MALAGUZZI**  
 (progetto: Tullio Zini Architetto e ZPZ Partners).  
 5. Scuola dell'Infanzia, piazza centrale vista da una zona pranzo; al centro un mobile con labirinto di specchi, tavoli, contenitori  
 6. Planimetria piano terra: sulla destra la zona riposo delle sezioni 3, 4, 5 anni, verso la piazza gli atelier, sulla sinistra le due sezioni di scuola primaria, in basso la cucina  
 7. Scuola dell'Infanzia, zona pranzo medi e grandi  
 8. Planimetria piano primo: sulla destra la zona riposo delle sezioni 3, 4, 5 anni, verso la piazza gli spazi di lavoro adulti, sulla sinistra la zona soppalcata delle due sezioni di scuola primaria, in basso zona danza e sala seminari

5

Partendo dal presupposto che il colore è un sistema di uso dello spazio e un elemento generatore della identità di un luogo, il progetto del paesaggio cromatico di un ambiente per l'infanzia si plasma sull'immagine di bambino che deve contribuire a supportare e rappresentare. Si dovrà quindi caratterizzare, alla luce delle riflessioni precedenti, per la sua varietà ed eterogeneità, strettamente correlato alle altre qualità *soft* (materiali, luci, microclima, acustica).

Si possono distinguere due elementi: la *presenza colore* e la *distribuzione del colore*. Circa la *presenza colore*, cioè il tipo di tinte utilizzate, la scelta ricade su un menù vario, ricco di sfumature, mezze tinte, colori ibridi, lontano dai colori primari, accesi, rosso-giallo-blu che tanto spesso caratterizzano i giochi e i luoghi dell'infanzia e che testimoniano di una immagine semplificata del bambino, come fosse un adulto non ancora completo, un soggetto rozzo da riempire di nozioni. I bambini sono invece soggetti competenti, intelligenti, esploratori complessi che meritano un ambiente altrettanto complesso; la gamma cromatica deve essere varia, con tante sfumature: colori accostati tono su tono, a generare vibrazione e varietà, o



6



7

in contrapposizione tra loro, colori “filmici” (che non danno informazioni sulla materia di cui sono composti) e colori “intrinseci” (originati dal materiale di cui sono fatti). In sintesi, un *menù ricco*. Circa la *distribuzione del colore*, l’articolazione della gamma cromatica impone una strategia che eviti un effetto “troppo colorato”: i colori vengono distribuiti in modo che non siano mai percepiti tutti contemporaneamente, ma anzi si vedano *intorni cromatici* vicini (nel solido Munsell) e si riesca a percepire tutta la *palette* solo muovendosi nell’ambiente o guardando in direzioni diverse. Si avvicinano colori complementari con l’acortezza di abbassare la saturazione e il volume di segno, per evitare un eccessivo *volume cromatico*. Infine, un elemento fondamentale nel progetto colore è la scelta della tinta base, cioè del colore neutro che ‘lega’ gli accenti cromatici: in questo progetto, come in molte nostre realizzazioni, la base non è il bianco, che anzi viene eliminato come colore ambientale e reintrodotta come colore di accento (in alcuni arredi); la base è un colore grigio chiaro che lega meglio le tinte diverse e che evita l’effetto-pop che il bianco genererebbe se fosse sfondo di combinazioni di colori puri.



8





9

In altri progetti si sono sfruttate occasioni per lavorare sul colore trasparente: le porte scorrevoli del nido aziendale Banca Intesa a Milano sono diventate una *macchina* per la genesi del colore addittivo (RGB, rosso+verde+blu, così comune negli schermi digitali e così raro in natura), gli spazi soglia sulla piazza del nido aziendale Tetra Pak a Modena degli schermi per l'ombra colorata (gialla e magenta),

Accanto a queste scelte di colore se ne potrebbero citare altre sul paesaggio luminoso e materico, finalizzati tutte comunque a creare e un ambiente complesso. La difficoltà progettuale è miscelare gli ingredienti per ottenere un effetto sinfonico e non cacofonico.

Oltre agli aspetti pedagogici, nel caso della scuola del Centro Internazionale Loris Malaguzzi, si mescolano considerazioni sul luogo oggetto di recupero e ristrutturazione: uno degli obiettivi progettuali era miscelare segni contemporanei e l'identità degli edifici esistenti. L'area ex-Locatelli aveva una 'faccia' sicura, con la bella pretesa di portare dignità architettonica e cura in un luogo industriale, di lavoro. Il nostro tentativo è stato

cercare di fare risaltare questi aspetti, di pulire, valorizzare e inserire, come un ospite dialogante, il mondo del contemporaneo e dell'infanzia. Il progetto ha quindi inserito la polisensorialità e la flessibilità necessarie a un ambiente per l'infanzia con un occhio all'asciuttezza e alla linearità del luogo: il risultato è una sorta di *dry pop*, segni freschi, espressivi ma semplici, colori puliti, a vasta campitura e con intorni cromatici sempre limitati all'interno di ogni ambiente. La stessa strategia si ripete in tutti gli ambienti del Centro Internazionale (nelle immagini la galleria di ingresso a mostre e atelier).

La strategia dell'uso del colore nella scuola del Centro Internazionale è generata dal tema progettuale, cioè nasce dal tentativo di fornire un ambiente che sostiene i processi di apprendimento dei bambini e ne racconta i cento linguaggi; se il progetto si occupasse di un altro tema e mirasse a definire un'altro tipo di scenario, anche le scelte cromatiche cambierebbero. Il colore è un potente strumento di progettazione di identità e di volta in volta il progettista individua una strategia; la complessità del paesaggio cromatico è un valore





**CENTRO INTERNAZIONALE  
LORIS MALAGUZZI**  
(progetto: Tullio Zini  
Architetto e ZPZ Partners).  
9. Scuola dell'Infanzia, zona  
pranzo e lavoro insegnanti  
10. Scuola dell'Infanzia,  
scaffalatura-dispenser di  
PLAY+, sezione 4 anni  
11. Galleria di ingresso  
all'Atelier Ragazzo di  
Luce, alle mostre e  
all'auditorium





**NIDO STELLA,  
NIDO AZIENDALE TETRA-  
PAK A MODENA**  
(progetto: ZPZ Partners).  
12. Zona soglia e  
guardaroba  
13. Piazza centrale

**AREE PER L'INFANZIA PLAY+  
PER BRITISH AIRWAYS**  
(progetto: ZPZ Partners).  
14-15. Terminal T5  
all'Aeroporto di Heathrow

**NIDO AZIENDALE BANCA  
INTESA A MILANO**  
(progetto: ZPZ Partners).  
16. Particolare porta  
scorrevole

13

12







nei progetti per l'infanzia, ma può non esserlo, ad esempio, nel progetto di interni di un aeroplano; l'interior design degli aerei passeggeri è infatti storicamente caratterizzato da un obiettivo di deprivazione sensoriale, di mancanza di accenti cromatici e luminosi, di *palette* di grigi e colori a bassa saturazione, di luci che generano ombre diafane, senza contrasti: l'obiettivo era creare un ambiente che tranquillizza, seda (la strategia è mutata con la nascita delle compagnie low cost, dove rispetto al comfort del passeggero viene privilegiata la *brand identity* e la necessità di fare percepire la economicità del prodotto, usando colori sgargianti e accostamenti volutamente stridenti, *cheap*).

Ogni progetto richiede una strategia cromatica diversa: dal bianco assoluto e ovattato degli allestimenti di Yoshioka Tokujin per Toyota ai progetti materici e minimalisti di John Pawson, dai colori acidi dei Future Systems alla *palette* di colori intrinseci, cioè generati solo dai materiali, di Herzog & De Meuron, la scelta dei colori è uno degli elementi progettuali capaci di dare identità e leggibilità al progetto. ■

# progetto e memoria nella società degli immateriali

il netherlands institute for sound and vision  
di neutelings & riedijk

NICOLA MARZOT\*

## LA STRATEGIA DI PROGETTO

Nella società degli "immateriali" ogni distinzione tra ideazione e realizzazione, pensiero e materia, logica e prassi, soggetto e oggetto, individualità e anonimato, parti e tutto, vita e finzione è superata a favore di una visione olistica ed "immersiva" del reale, legittimata dalla funzione unificante del "lavoro", quale sistema di azioni correlate e reciprocamente dipendenti nello spazio e nel tempo.

Nel progressivo passaggio al post-industriale è sì cambiata la natura degli strumenti utilizzati - delegittimando il predominio della meccanica a favore della pervasività elettronica, del "componente" rispetto al "conduttore"- e la complessità dei procedimenti adottati - attraverso il superamento dell'additività "seriale" della civiltà macchinista e il riconoscimento della logica in "parallelo" della rete

- ma si è conservato un interesse sincero per la processualità, la predilezione per il "farsi"- tentativo e non finalizzato al perseguimento di obiettivi prestabiliti e razionalmente presenti a sé *ab initio* - ovvero la ricerca del senso attraverso un'elaborazione sempre più raffinata dei dati di progetto tesa al chiarimento dei rapporti e delle dipendenze tra la relativa logica interna e il contesto - materiale, culturale ed economico - con il quale sono chiamati ad interagire.

Così, attraverso il ricorso sistematico a modelli di studio elementari, che riabilitano la sapienza artigianale quale ineludibile fase di reciproco confronto e fertilizzazione tra iniziale opacità del pensiero e strutturale inerzia alla modificazione della materia, dati e contesto esprimono inedite oppor-

\*architetto, docente di Composizione Architettonica e Urbana, presso la Facoltà di Architettura di Ferrara

NETHERLAND INSTITUTE FOR SOUND AND VISION  
HILVERSUM

LOCALIZZAZIONE  
Hilversum, Olanda

DIMENSIONI  
30.000 mq

PREMI E RICONOSCIMENTI  
Mies van der Rohe Award  
2009, Nomination

Dutch Concrete Award  
2007

PROGETTISTA  
Neutelings & Riedijk  
Architects

COSTI  
40 milioni di euro

ECSN Award 2008, Menzione d'onore per "Excellence in Concrete"

Arie Keppler Award 2007

COMMITTENTE  
Netherlands Institute  
for Sound and Vision

DITTA ESECUTRICE  
Bureau Bowkonde

De Gouden Piramide  
2008, Premio dello Stato  
Olandese per partnership  
meritorie - Primo premio





1

1. Ingresso principale da nord-est





2

tunità, latenti nel rapporto e non nella reciproca autonomia, il cui disvelamento attraverso il lavoro sapiente di progettazione ne riverbera l'intensità creativa. Cos'è la consultazione d'archivio se non una operazione di "scavo" individuale e irripetibile nella memoria collettivamente sedimentata? Qual'è il carattere dell'ascolto e della visione se non quello di una continua rielaborazione di informazioni, sotto forma di onde luminose e sonore, trasmesse attraverso l'etere? Che funzione assume l'attività di ricerca se non quella di tracciare un'ideale sezione che riattivi la cultura del passato facendola attraversare dalla dinamicità interrogativa del presente?

Senso letterale e allegorico si fondono nella dimensione plastico-scultorea del linguaggio adottato da Neutelings & Riedijk. Il *Netherland Institute for Sound and Vision* si presenta come una massa organica ad elevata densità e ridotta superficie coperta, iscritta all'interno di un cubo ideale, parzialmente immersa, così da collegare funzionalmente e poeticamente cielo e terra all'interno di un'unico involuppo, la cui omogeneità è parzialmente interrotta in corrispondenza dell'orizzonte comune. Il sistema degli spazi collettivi è ottenuto attraverso

una operazione di scavo nella monumentale elementarietà dell'edificio.

Attraverso un'ideale asportazione di materia, dall'indistinto primitivo prendono infatti forma le parti funzionali. Il tessuto connettivo, che comprende hall di ingresso, bookshop, biglietteria, scale a giorno e terrazza ristorante comunicante con un ampio giardino, viene così a costituire la principale figura del tema architettonico: un sistema di "cavità solidificate", di cui i pieni definiscono l'"impronta" costitutiva. Gli spazi dedicati all'attività di conservazione e consultazione dei dati audio-visivi sono ottenuti in "negativo" attraverso una calibrata operazione di scavo nel sottosuolo, che moltiplica, all'interno di un suggestivo gioco di specchi, la complementarietà tra matrice "piena" e calco "vuoto", performato sulla base di una sezione terrazzata digradante dalla quota di campagna esterna all'edificio al piano interno di fondazione, posto a meno 16 metri, la cui drammaticità è amplificata dalla luce naturale che sembra colarvi, come in un'ideale "fusione". La scelta di interrare gli archivi garantisce inoltre una maggior stabilità del gradiente termico, riducendo i rischi di vulnerabilità dei dati imputabili a variazioni cli-

- 2. Vista della hall di ingresso, che evidenzia l'intersezione tra il volume in "negativo" degli archivi interrati e quello in "positivo" dello spazio museale sospeso
- 3. Prospetto est
- 4. Planimetria generale che evidenzia il rapporto tra Istituto e pertinenze esterne sul lato sud



matiche, con miglior rendimento in termini di consumi energetici rispetto a una soluzione ad estrazione forzata d'aria. Le aree espositivo-museali, sospese nel vuoto, "misurano" l'intera profondità dell'edificio, pari a 56 metri, con un unico passo strutturale, che conferisce loro una singolare ieraticità e assertività, riproponendo verso l'alto la stessa logica gradonata degli archivi, il cui profilo incombente è parzialmente dissimulato dalla qualità della luce artificiale filtrata dal rivestimento di facciata. Gli uffici destinati alla realizzazione dei nuovi palinsesti sono organizzati all'interno di un edificio lamellare, orientato con il lato lungo verso gli spazi pubblici così da connotarli quale sistema integrato di piazze coperte. Il suo sviluppo, raccordando il piano di fondazione a quello di copertura, realizza un muro continuo "abitato", controterra nel sottosuolo e di confine oltre l'orizzonte, che argina metaforicamente gli spazi sottesi dalla pressione del contesto ambientale circostante.

#### **ESPRESSIVITÀ DELL'EDIFICIO**

Il "carattere" dell'edificio è rivelato compiutamente all'interno. Lo spazio della hall si configura come navata asimmetrica di un'ideale cattedrale





5



6



7

- 5. Pianta del piano secondo
- 6. Pianta del piano primo
- 7. Pianta del piano terra
- 8. Sezione est-ovest
- 9. Gradinata interna destinata alla ristorazione e all'incontro



8

9







10

11



10. Vista degli archivi e degli spazi di consultazione verso il fondo del canyon  
 11. Vista degli archivi (a sinistra) e degli spazi di consultazione (a destra) dal fondo del canyon  
 12. Sezione nord-sud

12







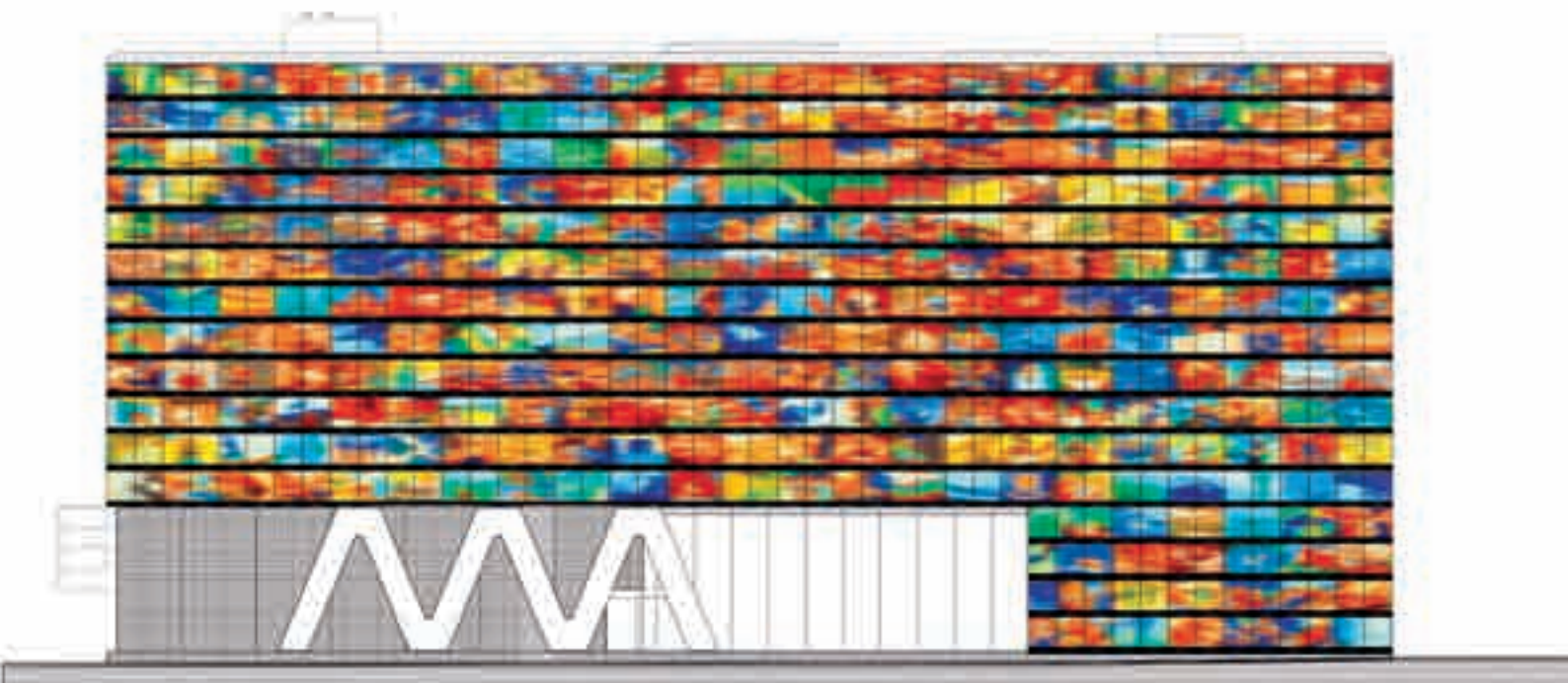
13

“laica”, inondata di luce artificiale che filtra attraverso le vetrate policrome e si riflette tra le tessiture dei materiali, che ne riverberano gli effetti secondo inesauribili variazioni. La funzione educativa dei temi popolari ricorrenti nel “sacro” - le vite dei santi e degli apostoli, i cicli delle stagioni, le scene tratte dalle Scritture - è nei fatti surrogata dalla pervasività comunicativa di una cultura di massa esplicitamente “profana” - immagini di stars estratte dai palinsesti della televisione olandese - che pienamente esprime l’affermarsi di un tempo “mondano” il quale, attraverso la fiction, ha ormai desautorato la dimensione “reale” della natura quale parametro di riferimento architettonico. La riconoscibilità dei soggetti - ottenuti a rilievo su lastre di vetro attraverso una sofisticata tecnica di trasferimento delle immagini digitalizzate su pannelli di Medium Density Functional con Macchine a Controllo Numerico, successivamente utilizzati per stamparne il negativo in letti di sabbia disposti nel forno, che diventano la matrice per cui le lastre, alla temperatura di 820°, prendono la forma definitiva - è sapientemente sfumata dal grafico Jaap Drupsteen, il quale, prima della cottura, stende i diversi strati di colore - ottenuti

dosando una speciale pigmentazione ceramica - con l’ausilio del computer, definendo un pattern unitario di suggestione “informale” che lega orizzontalmente i diversi pannelli, conferendo loro una posizione unica nella superficie chiudente esterna per rafforzarne la funzione olistica. L’uso dei materiali entra in risonanza straordinaria con la qualità della luce, conferendo a ogni parte dell’edificio un carattere precipuo e distintivo. Nella zona di consultazione degli archivi la luce naturale, penetrando in profondità nel sottosuolo dalla quota di ingresso, amplifica la matericità della pietra scistosa grigia scelta dai progettisti per uniformare pareti e pavimenti, rappresentando efficacemente la rimozione dei diversi strati di terra necessaria alla creazione di questo suggestivo spazio ipogeo. La sua natura ctonia, quasi tellurica, è ulteriormente rafforzata dal colore rosso-arancio utilizzato negli ambienti di lavoro, che traspare dalle finestre aperte sul canyon.

Nell’area destinata al museo- definita Media Experience - il ricorso al “chroma-key blu” negli interni, utilizzato in televisione per sovrapporre elettronicamente le persone a uno sfondo, è sostituito all’esterno da un pattern regolare di piastrelle di

- 13. Dettaglio interno della facciata
- 14. Ingresso principale all’edificio
- 15. Dettaglio di facciata corrispondente alla zona degli uffici



14



15

alluminio traforate che, inondate dalla luce filtrante attraverso il rivestimento esterno, dissolvono la massa dell'imponente volume sospeso nell'apparenza di astratti "Cumulinembi", ricorrenti nel paesaggio olandese, attraverso una controllata commistione tra modulazioni optical-art e vibrazioni impressioniste.

Nell'edificio per uffici la parete antistante la piazza coperta - definita Wall of Fame per i ritratti di eminenti personaggi televisivi ivi riportati, realizzati trasferendo su lastre di vetro, con la tecnica della sabbiatura, la matrice fuori scala del retino tipografico delle relative sorgenti virato in scala di grigi - evoca efficacemente il carattere di un manifesto murario esposto sulla scena di una città contemporanea. Le scelte strutturali non sono mai esplicitate quali aspetti in sé qualificanti l'opera, né tantomeno i progettisti intendono conferire loro una chiara funzione ornamentale identificando vi l'origine del linguaggio utilizzato. Al contrario, vengono preferenzialmente nascoste, in quanto programmaticamente subordinate a "sostenere" il percorso ideativo. Nulla di più concettualmente distante da una interpretazione "classica" dell'architettura. ■



# l'ironia creativa di martha schwartz

tra arte contemporanea e paesaggio

CHIARA LANZONI\*

Le architetture del paesaggio di Martha Schwartz spaziano dai progetti alla scala urbana ai piccoli giardini privati e trovano una comune matrice stilistica nella realizzazione di architetture del paesaggio come manifestazione artistica. Nel corso della sua esperienza ormai trentennale Martha Schwartz ha collaborato con numerosi architetti, tra cui Philip Johnson e Arata Isozaky, e con il paesaggista Peter Walker, di cui fu prima allieva, poi collaboratrice e moglie fino a pochi anni fa.

I giardini allegri e concettuali di Martha Schwartz sono insiemi di oggetti comuni che nell'ambito dell'architettura paesaggista divengono materiali singolari e fuori dall'ordinario. L'utilizzo di elementi dalle inattese doti decorative, che poco hanno a che fare con quelli destinati da sempre ai giardini,

collocano l'artista "nel territorio a metà strada tra due discipline, arte contemporanea e architettura del paesaggio"<sup>1</sup>.

Martha Schwartz si impone all'attenzione internazionale nel 1979 grazie al progetto del Bagel Garden di Boston, un piccolo parterre racchiuso da siepi preesistenti con "due rettangoli uno dentro l'altro, bordati di bosso alto 40 cm. Tra il rettangolo esterno e quello interno c'è una fascia di ciottoli larga 76 centimetri, sopra cui riposa una serie di bagels (ciambelle) trattate con una lacca speciale e collocate secondo una griglia regolare. Dentro il rettangolo interno alla siepe sono stati piantati trenta *Ageratum* viola a file di sei così da introdurre un pattern colorato"<sup>2</sup>.

Questo giardino provvisorio e dalla scala ridotta

\*architetto e dottore di ricerca in Progettazione Paesistica, professore a contratto presso la Facoltà di Architettura e Società del Politecnico di Milano, Polo regionale di Mantova

**BAGEL GARDEN**  
BACK BAY, BOSTON

**DAVIS RESIDENCE**  
EL PASO

**EXCHANGE SQUARE**  
MANCHESTER

**LOCALIZZAZIONE**  
Boston, Massachusetts  
USA

**LOCALIZZAZIONE**  
El Paso, Texas  
USA

**LOCALIZZAZIONE**  
Manchester, UK

**COMMITTENTI**  
Manchester Millennium

**PROGETTISTA**  
Martha Schwartz

**PROGETTISTA**  
Martha Schwartz

**PROGETTISTI**  
Martha Schwartz, Inc.

**CRONOLOGIA**  
realizzazione 2000

**COMMITTENTE**  
Martha Schwartz

**COMMITTENTI**  
Anne e Sam Davis

**COLLABORATORI**  
Sauna Gillies-Smith, Don Sharp, Paula Meijerink, Lital Fabian, Trincia Bales, Wes Michaels, Evelyn Bergalia, Scott Carmen, Rafael Justewicz

**CRONOLOGIA**  
realizzazione 1979

**CRONOLOGIA**  
realizzazione 1996



1

1. Davis Residence, El Paso<sup>4</sup>



2



3

2-3. Davis Residence, El Paso



4

4-5. Davis Residence, El Paso

rappresentò per l'artista americana un'occasione creativa libera e autonoma; segnò l'inizio della sua carriera e un distacco dalla tradizione naturalistica del giardino verso le suggestioni della Pop Art e della Land Art.

Tra i giardini di Martha Schwartz più efficaci dal punto di vista espressivo, quello realizzato per la famiglia Davis a El Paso, in Texas, opera in cui sono evidenti le influenze di Luis Barragan e dell'artista minimalista Donald Judd per i colori vivaci e le forme ardite degli spazi.

I committenti, che avevano realizzato nella loro proprietà un giardino in stile inglese utilizzando una *palette* vegetale con piante del deserto, incaricarono Martha Schwarz di controbilanciare il loro giardino tradizionale con una nuova creazione. Misero a disposizione della paesaggista americana uno spazio rettangolare di 11 per 18 metri, cinto da muri ed in questo contesto l'artista rielaborò gli elementi del tradizionale paesaggio messicano: i cortili assolati, le piccole e quadrate finestre, i muri colorati.

L'idea di contenimento è il concetto che guida il progetto: gli originari quattro muri vennero integrati



5

con altri all'interno, in una serie di sei stanze senza tetto dai colori vibranti. Ogni stanza contiene un giardino simbolico, differenti varietà di cactus abitano le stanze i cui interni ed esterni sono trattati diversamente per forma e colore. Il giardino diviene così "un gioco, un divertimento piazzato nel mezzo di uno scenario naturalistico"<sup>3</sup>.

Al contempo esso presenta forti richiami simbolici alla realtà locale: una suggestiva griglia di chiodi sporgenti dai muri di una stanza è il riferimento al filo spinato del vicino confine con il Messico; un grande cactus dalla forma fallica occupa ironicamente lo spazio di una stanza evocando la tipica vegetazione del deserto.

Questa originale e ironica dimensione del progetto di paesaggio che caratterizza le opere della paesaggista americana e che attinge largamente dall'arte contemporanea, è riscontrabile anche nei suoi progetti di spazi pubblici, come nel caso nell'Exchange Square di Manchester.

Il progetto della piazza, collocata nel centro della città e caratterizzata da molteplici attività, sfrutta il naturale dislivello del sito e si articola nella differenziazione dello spazio pubblico in due parti prin-



6-9. Exchange Square,  
Manchester



6



7



8



9





#### 10. Bagel Garden, Boston

cipali: una parte moderna, quella superiore, in cui intervenire con materiali quali calcestruzzo, acciaio e granito; la sezione inferiore, sul lato della cattedrale, realizzata in puddingstone giallo.

Il progetto consiste in una serie di rampe dall'andamento curvilineo, divise da bassi muri che divengono sedute informali e che contengono l'illuminazione. Nel livello inferiore della piazza è stato realizzato un canale stilizzato con pietre irregolari che ripercorre l'antico tracciato della "Hanging Ditch" e che diviene un percorso, un elemento di gioco e divertimento per i bambini.

Nella parte superiore sono collocate delle panche blu con grandi ruote, improbabili sedute poste lungo binari sui quali possono scorrere.

L'Exchange Square si configura come un anfiteatro che soddisfa una vasta gamma di utilizzi e, come tutti gli interventi dell'artista, lascia il campo aperto all'imprevisto e all'utilizzo spontaneo dello spazio.

I progetti di Martha Schwartz, provocatori e trasgressivi e per questo spesso criticati, suscitano un continuo senso di sorpresa e uno stimolo alla curiosità. Colori brillanti, umorismo irriverente, immaginazione sfrenata, utilizzo di materiali e oggetti

insoliti, spesso fuori scala e utilizzati al di fuori del loro contesto comune: questa è la grammatica utilizzata dall'artista. Il senso del divertimento e del gioco sono sfaccettature fondanti del suo lavoro, che sottende però una forte intenzione artistica ed espressiva. ■

#### NOTE

1 Schwartz Martha, in Nicolin P., Repishti F., *Dizionario dei nuovi paesaggisti*, Skira, Milano 2003, pag. 296-297.

2 Meyer E. K., *Martha Schwartz. Transfiguration of the Commonplace*, Spacemaker Press, Washington DC 1997, pag. 5.

3 Schwartz M., Richardson T., *The vanguard landscapes and gardens of Martha Schwartz*, edited by Tim Richardson, Thames & Hudson, London 2004, pag. 35.

#### FORNITORE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 pubblicate su Schwartz M., Richardson T., *The vanguard landscapes and gardens of Martha Schwartz*, edited by Tim Richardson, Thames & Hudson, London 2004.

# materia e colore tradizione e traduzione

CARLO CAPPAI E MARIA ALESSANDRA SEGANTINI\*

Parlare di colore in architettura appare quasi pleonastico. Il mondo nel quale ci muoviamo è colorato. La materia minerale, vegetale o animale che guardiamo, tocchiamo, percepiamo fin da piccoli, plasmiamo e congiungiamo nel nostro lavoro è colorata.

Quale è allora il ruolo del colore nel progetto di architettura?

Abbiamo scelto due progetti recenti per illustrare il ruolo del colore nell'architettura, nei rapporti con il paesaggio specifico nel quale il progetto si inserisce, nelle relazioni con la luce, nei rapporti con le persone che si muovono in quello spazio: il depuratore nell'isola di Sant'Erasmus a Venezia e il centro infanzia di Covolo di Pederobba a Treviso.

In entrambi i progetti la materia lavorata e colorata

in pasta (il cemento armato colorato e disattivato) caratterizza il progetto nel suo rapporto con la specificità del contesto, la laguna veneziana con i ruderi dei suoi punti fortificati che segnano l'occupazione 'straniera' del suo suolo liquido e l'area della Pedemontana Veneta con i suoi muri di sassi debolmente intonacati.

Materia e colore diventano quello spazio di soglia tra tradizione e contemporaneità, quel bellissimo luogo dove si colloca il traduttore in sospensione tra una lingua e un'altra, uno spazio che, per dirla con la voce di Glissant, è arte dello sfiorarsi, pratica della traccia. Permette a passato e contemporaneo di avvicinarsi senza toccarsi.

Collocato all'interno del parco della laguna nord di

\*C+S Associati/www.cipiuesse.it

## DEPURATORE DI SANT'ERASMO

### LOCALIZZAZIONE

Isola di Sant'Erasmus, Venezia

### PROGETTO E DIR. ARTISTICA C+S ASSOCIATI

Carlo Cappai  
Maria Alessandra Segantini

### PROGETTO GENERALE, STRUTTURE E IMPIANTI

Alberto Scotti con Guido Fiorini, Technital Spa

### COMMITTENTE

Accordo di programma tra  
Magistrato alle Acque di  
Venezia, Regione del Veneto,  
Comune di Venezia

### ENTE ATTUATORE

Magistrato alle Acque di  
Venezia per tramite del  
Consorzio Venezia Nuova

### DIMENSIONI

897,11 mq

### COSTI

1.053.000,00 euro

### DITTA ESECUTRICE

CCC Cantieri Costruzioni  
Cemento spa

### PREMI E RICONOSCIMENTI

AR Award 2008, Honourable  
Mention  
Mies Van Der Rohe Award  
2009, Selected project  
Medaglia d'Oro dell'Ar-  
chitettura Italiana 2009,  
Progetto finalista  
Premio Piranesi 2009,  
Selezione

## SCUOLA D'INFANZIA DI COVOLO DI PEDEROBBA

### LOCALIZZAZIONE

Covolo di Pederobba, Treviso

### PROGETTO E DIR. ARTISTICA C+S ASSOCIATI

Carlo Cappai  
Maria Alessandra Segantini

### PROGETTO GENERALE, STRUTTURE E DIR. LAVORI

G. Cocco, Tecnobrevetti srl

### COMMITTENTE

Comune di Pederobba (TV)

### DIMENSIONI

900 mq

### COSTI

992.531,00 euro

### DITTA ESECUTRICE

Impresa Cedex, Pederobba (TV)

### PREMI E RICONOSCIMENTI

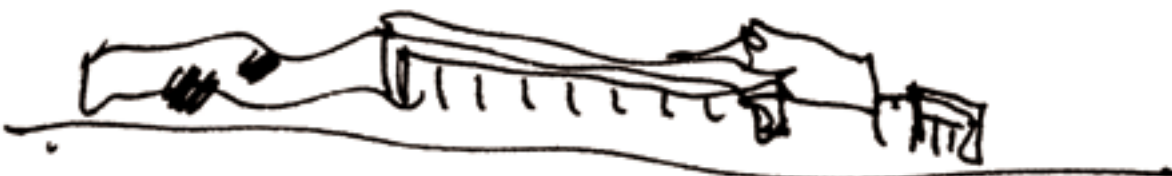
Medaglia d'Oro dell'Archi-  
tettura Italiana 2006, Progetto  
vincitore - sezione educazione  
Premio Città di Oderzo 2006,  
Progetto segnalato  
Selezionato tra i progetti per  
Sustainab\_Italy 2008  
Premio Architettura & Colore  
2009, Progetto Segnalato  
FarbDesignPreis, Monaco  
2009, Menzione d'Onore



1

SCUOLA D'INFANZIA DI  
COVOLO DI PEDEROBBA.  
1. La corte assolutamente  
rossa dei più piccoli (foto  
Carlo Cappai)  
2. Schizzo di studio

2



3



4



5



**DEPURATORE DI SANT'ERASMO.**  
 3-4. Il depuratore nel paesaggio dell'isola di sant'Erasmus (foto: Pietro Savorelli)  
 5. Il depuratore nel paesaggio dell'isola di Sant'Erasmus (foto: Carlo Cappai)  
 6. Schizzo di progetto

6





DEPURATORE DI  
SANT'ERASMO.

7. Vista frontale dei muri in  
cemento rosso disattivato  
e dei pannelli in legno di  
iroko (foto: Pietro Savorelli)  
8. Il suolo disegnato dalle  
bocchette di asporto rifiuti  
(foto: Pietro Savorelli)



7

Venezia, sul limite sud-est dell'isola di Sant'Erasmus, il nuovo depuratore è un elemento del complessivo rinnovamento urbano e ambientale dell'isola che il Magistrato alle Acque di Venezia, per tramite del Consorzio Venezia Nuova, sta operando all'interno di un accordo di programma tra Magistrato alle Acque di Venezia, Regione del Veneto e Comune di Venezia.

La fragilità del tessuto dell'isola, il suo limite incerto dove le escursioni della marea modificano il disegno e lo spessore dei bordi, la bellissima batteria austriaca, memoria del più ampio sistema puntuale delle fortificazioni lagunari che ancora permangono nello spessore delle murature generose che incidono il paesaggio della laguna, la scansione regolare del terreno coltivato a carciofi e dei ghebi (corsi d'acqua interni all'isola) disegnano il paesaggio dove l'edificio si inserisce.

Il tema del progetto diventa l'invenzione di uno 'spazio di confine' che è la soluzione di continuità tra edificio e suolo. Quattro murature parallele dello spessore di un metro costruite in cemento armato colorato con pigmenti rossi e disattivato a diventare una superficie scabra da poter essere facilmente intaccata dalla vegetazione fondano,



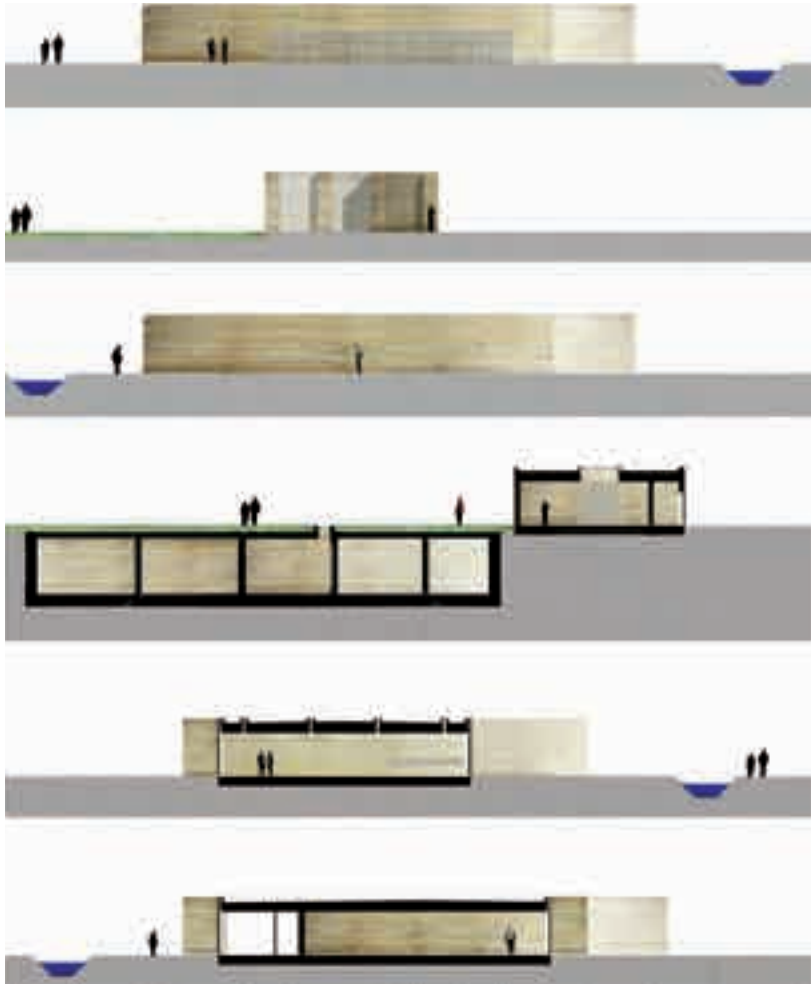
8



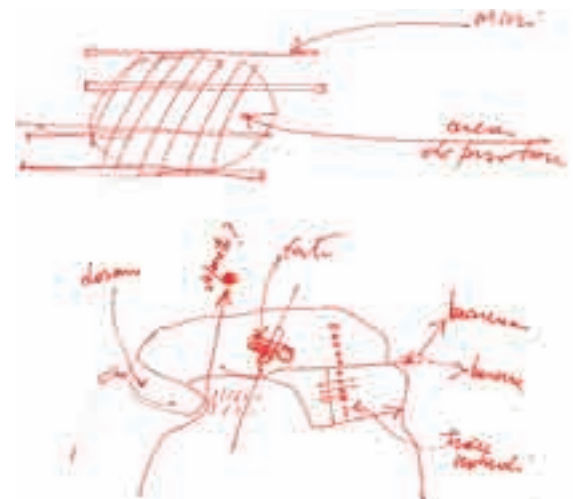
DEPURATORE DI SANT'ERASMO.  
 9. Planimetria generale  
 10. I quattro muri in cemento armato rosso disattivato che disegnano la parte fuori terra del depuratore (foto: Pietro Savorelli)  
 11. Prospetti e sezioni  
 12. Schizzo di progetto

9

10



11



12



**SCUOLA D'INFANZIA DI COVOLO DI PEDEROBBA.**  
**13. Il fronte di ingresso**  
 (foto Alessandra Chemollo)

come ruderi di un'antica 'batteria', lo spazio e costruiscono l'edificio, disegnando contemporaneamente la sua struttura e la sua forma. Ricordano le antiche strutture militari, oggi territorio del parco, elementi puntuali di difesa di cui la stessa isola è ricca nell'esempio più importante della Torre Massimiliana che, dal 2004, è diventata un centro culturale e sportivo per tutta la laguna.

Lo spazio tra le strutture cementizie è chiuso da pannelli in doghe di iroko a tutta altezza, apribili all'ingresso e nelle zone necessarie allo scarico delle polveri.

Le murature in cemento rosso diventano anche le strutture di base per il disegno del paesaggio.

Inaccessibile per questioni normative, il nuovo depuratore era destinato a occupare una dimensione importante di suolo pubblico dell'isola. Questo diventa uno dei temi del progetto: lavorando sulla distribuzione dei flussi da depurare è stato possibile interrare una parte importante della costruzione che appare solo come un disegno del terreno che lascia fuori terra solo la parte destinata alla manutenzione e all'asporto finale delle polveri residue. L'edificio si compone di due parti: una zona interrata che contiene l'impianto di de-

purazione e lo spazio fuori terra che ospita l'area di essiccazione dei fanghi, una cabina elettrica e un'area per la manutenzione.

La parte interrata infatti, con la sua forometria in copertura concorre a disegnare il nuovo suolo e si rivela in un gioco di percorsi che si intersecano con il disegno del verde. Lavanda e phlox, ginestra, santolina e rosmarino accolgono, con la stessa giacitura dell'edificio, le sue tracce. Disegnano con la variazione di colore delle stagioni la parte accessibile del parco in modo tale che l'edificio (inaccessibile) sia invece pensato e tracciato in un senso più ampio, pensato per un 'land-watching' che potrà diventare uno degli elementi del sistema del parco.

Immerso tra i filari di vite e i campi di cereali allungati che ricalcano la memoria delle antiche coltivazioni, il centro infanzia di Covolo sembra l'ultimo tassello necessario a completare il piccolo centro urbano, disponendosi accanto alle modeste costruzioni, tra loro accordate dalla continuità di muri di ciotoli saldati da un sottile strato di intonaco grezzo.

Muri e vuoto. Il nuovo edificio è un recinto che si





**SCUOLA D'INFANZIA DI COVOLO DI PEDEROBBA.**  
**14. La corte di ingresso della scuola (foto Carlo Cappai)**

affaccia a sud-est sui campi allungati di frumento e sui filari delle viti abbracciando e lasciandosi scandire dalle grafie del territorio.

Un muro in cemento grezzo, additivato nel colore del paesaggio circostante e trattato con inerte a spacco che gli fa raccogliere la luce a seguire l'andamento della materia.

L'edificio è la sua struttura: un muro.

Un muro che si apre a sud come i grandi portali d'ombra dei 'barchi', dei fienili o delle barchesse.

Un muro che si ritrae e si raddoppia colorandosi a sottolineare i passaggi, le soglie.

Un muro che si disegna con le tensioni di ciò che racchiude.

Un muro che si snoda anche all'interno del complesso, questa volta liscio e continua ad essere una guida al racconto dello spazio.

Il fronte sud viene scandito da tre grandi portali dove lo sporto generoso dei due laterali difende gli ambienti dall'irraggiamento e mette in evidenza, in negativo, il salone centrale, sviluppato in altezza, dove una serie non interrotta di vetrate scorrevoli in iroko permette un collegamento diretto tra le aule e l'esterno. Lo sporto, lo stabilizzato di sarone a terra e la luce allargano il momento del-

la soglia. Spingono le aule verso l'esterno o fanno entrare il giardino con i suoi colori e rumori.

Il muro del recinto si apre ancora a sottolineare altri due importanti momenti di passaggio.

Un vuoto d'ombra, a est, una piccola corte arrossata dal colore della superficie intonacata e, in autunno, dalla vite americana, si sporge per accogliere il percorso di ingresso in doghe di larice. Ancora, a ovest, una corte più riparata assolutamente colorata di rosso, è disegnata come una stanza a cielo aperto su cui abbiamo inciso un'unica quercia come simbolo di una fondazione.

Il fronte nord è più compatto. Un solo punto, in corrispondenza del salone centrale, annuncia il grande vuoto interno con l'incisione di quattro bucaure unificate dal colore, lo stesso colore che caratterizzava l'architettura povera a servizio dell'agricoltura il cui intonaco esterno, la superficie sacrificale, era colorato in pasta, il cocciopesto.

All'interno, un asse longitudinale è la spalla su cui si attestano le aule e le zone di servizio della scuola. E' una 'strada' disegnata da porte colorate in relazione ai diversi sistemi appartenenza: accoglienza, didattica, interdisciplinarietà, servizi. Il colore, steso direttamente sulle superfici cementizie

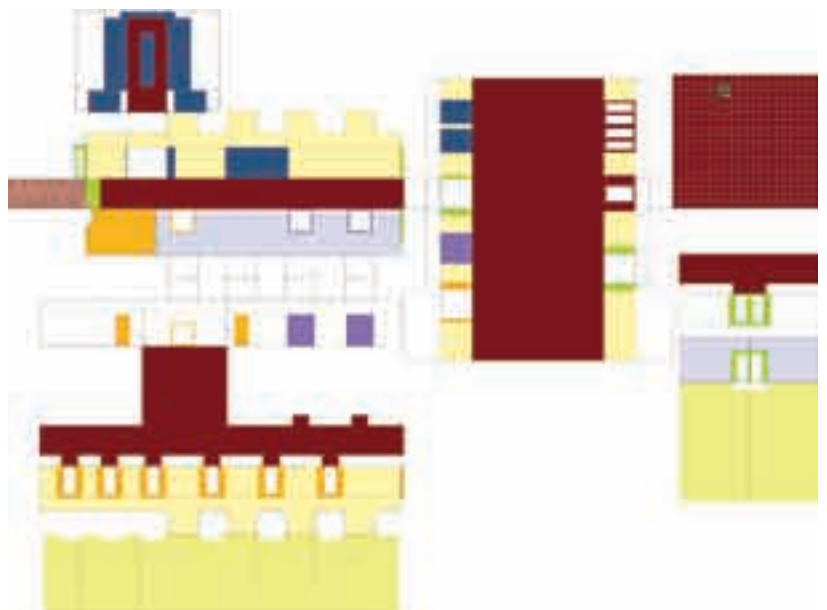


15



16

SCUOLA D'INFANZIA DI  
COVOLO DI PEDEROBBA.  
15. Sezioni trasversali  
16. Il fronte sud verso il  
giardino (foto Alessandra  
Chemollo)  
17. I colori della scuola



17



18



19

SCUOLA D'INFANZIA DI  
COVOLO DI PEDEROBBA.  
18. Il salone/piazza  
centrale (foto Carlo  
Cappai)  
19. Sequenze di  
intervisibilità  
20. Vista interna di  
un'aula (foto Carlo Cappai)



20





21.



22.

**SCUOLA D'INFANZIA DI COVOLO DI PEDEROBBA.**  
 21. Il fronte delle aule verso il giardino (foto Carlo Cappai)  
 22. Vista interna di un'aula (foto Alessandra Chemollo)  
 23. Dettaglio di una porta interna della scuola (foto Alessandra Chemollo)



23.

interne diventa un codice di appropriazione dello spazio e favorisce l'orientamento da parte dei piccoli utenti: il giallo per i più piccoli, il verde per i più grandi, il blu caratterizza gli spazi degli insegnanti e il viola gli spazi di didattica verticale. Il rosso è il colore delle soglie: le due corti, all'ingresso e verso il giardino, ma anche la soglia verso il cielo. La copertura della scuola è infatti costruita con l'alternanza di porzioni di solaio 'predalle' (prodotto appositamente per il progetto) che, sfalsate, costruiscono linee di lucernari che illuminano anche le aree più profonde del corpo di fabbrica. La strada è scandita da grandi finestre basse che, viste dai bambini, sfondano in profondità lo spazio. La scansione zenitale e la direzione della luce attraverso i lucernari apribili in copertura ne nasconde l'ingresso diretto. La luce e il colore danno vita alla struttura con cui in ogni punto intrattengono un rapporto speciale. Danno cadenza allo spazio accompagnando il percorso dei colori con il ritmo delle ombre e la successione dei colori, rapendone la loro attenzione come il chiosco decrepito che Benjamin vedeva nel suo giardino d'infanzia e amava per le sue vetrate multicolori. ■

# colore-natura

un'architettura che commenta (e rivela) il luogo

GIORGIO TEGGI\*

La struttura d'accesso e servizio al Lago di Carezza è un'architettura che possiede insieme forza e discrezione: "Forza" nel disegnare il percorso di visita al lago che entra nel terreno, sottopassa la strada e termina a sbalzo sul verde-azzurro dell'acqua; "discrezione" perchè le profonde fenditure ricavate nel terreno, le "aggiunte", si pongono con delicatezza nei confronti del paesaggio e dei suoi segni "minuti".

Paesaggio dolomitico che più non si può, autentica meraviglia di lago senza affluenti visibili solo alimentato da sorgive sotterranee, alta Val d'Ega, 1534 metri, Comune di Nova Levante.

Il Massiccio del Latemar si specchia nelle acque, sullo sfondo ad est il Catinaccio d'Antermoia.

Superato il valico di Costalunga per chi arriva dalla

Val di Fassa, la strada scende verso Nova Levante e fra gli alberi s'intravedono i colori del più bel lago delle Dolomiti. Si tratta, tuttavia, solo di avvistamenti di blu-verde mischiati all'ombra ed al muschio del bosco: per poterlo osservare bene bisogna parcheggiare l'auto.

La richiesta funzionale, infatti, era quella di un parcheggio con sottopassaggio per i visitatori diretti al lago, pensilina per la fermata dell'autobus.

L'intervento è risolto come lungo percorso che dal parcheggio, ricavato in posizione arretrata rispetto alla strada, conduce in discesa al belvedere sul lago ed al lago stesso. Il blocco rampa-scala si presenta come ricavato per sottrazione di materiale da un monolite di Béton brut.

Gli spazi di servizio sono aggregati intorno al mo-

\*architetto, Professore di Progettazione Architettonica presso l'ISA "G. Chierici" di Reggio Emilia

## UNTERFÜHRUNG KARERSEE WELSCHNOFEN

### LOCALIZZAZIONE

Welschnofen/Nova Levante, (Sudtirolo presso il Lago di Carezza, lungo la Statale per le Dolomiti)

### PROGETTISTA

Walter Angonese, Architetto di Kaltern/Caldaro

### COLLABORATORI

Manfred Rauch, Architetto di Meran/Merano

### COMMITTENTE

Azienda speciale per le foreste e demanio - dr. Josef Schmiedhofer di Bozen/Bolzano

### DIREZIONE LAVORI

Walter Angonese, Architetto di Kaltern/Caldaro

### PROGETTISTA

STRUTTURALE  
Herbert Mair, Ingegnere di Bozen/Bolzano

### COSTI

900.000 euro

### DITTE ESECUTRICI

Edilizia: Pfeiferbau di Deutschnofen/Nova Ponente  
Carpentiere legno: Martin Vieider, Eggen Comune di Deutschnofen/Nova Ponente  
Serramenti: Auroport di Bruneck/Brunico  
Isolazioni: Bauplus di Bruneck/Brunico

### PROGETTO DIDATTICO

E DI COMUNICAZIONE  
Mag. Petra Paolazzi, Büro54 Innsbruck

### INTERVENTI ARTISTICI

Manuela Kerer, musica  
Manfred Alois Mayr, interventi artistici



1

2



- 1. Scala al sottopassaggio verso il lago
- 2. Pianta livello interrato





3



4

3. Particolari muro di sostegno/ pergola  
4. Fronti longitudinali esteri ed interni alla corte



5

nolite. Dal parcheggio il percorso si apre a fenditura in un primo spazio scoperto caratterizzato da superfici verticali in cemento armato a vista contrapposte ad altre rivestite con semplici assi d'Abete che sembrano le stesse utilizzate per i getti. Lo spazio della fenditura è una piccola corte allungata su cui si affacciano i negozi ed il bar. La corte è luogo per la sosta che precede o segue la visita al Lago.

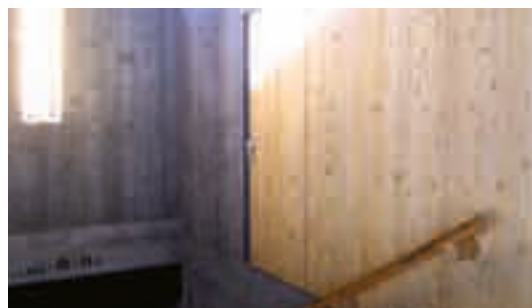
I materiali impiegati sono: cemento grezzo giocato sui toni del grigio-nero, rivestimenti di murature e soffitti in assi d'abete grezzo.

Gli arredi, accostati ai "legni" delle murature, sono costruiti con massicce tavole a forte spessore e sono parte integrante dell'architettura.

Il manto di copertura è in terra inerbata il che assegna ai volumi il carattere di zolle accostate.

Serramenti scorrevoli, semplici ringhiere di legno a sezione rettangolare completano il carattere dell'insieme improntato all'impiego di materiali e tecnologie solo apparentemente semplici.

Finiture scabre, ruvide, concettualmente "naturali" che non concedono nulla al vernacolare ma che si fanno toccare, vedere, annusare e realizza-



6

5. Particolare del fronte ligneo interno  
6. Particolari finiture scala  
7. Particolari finiture rampa



7



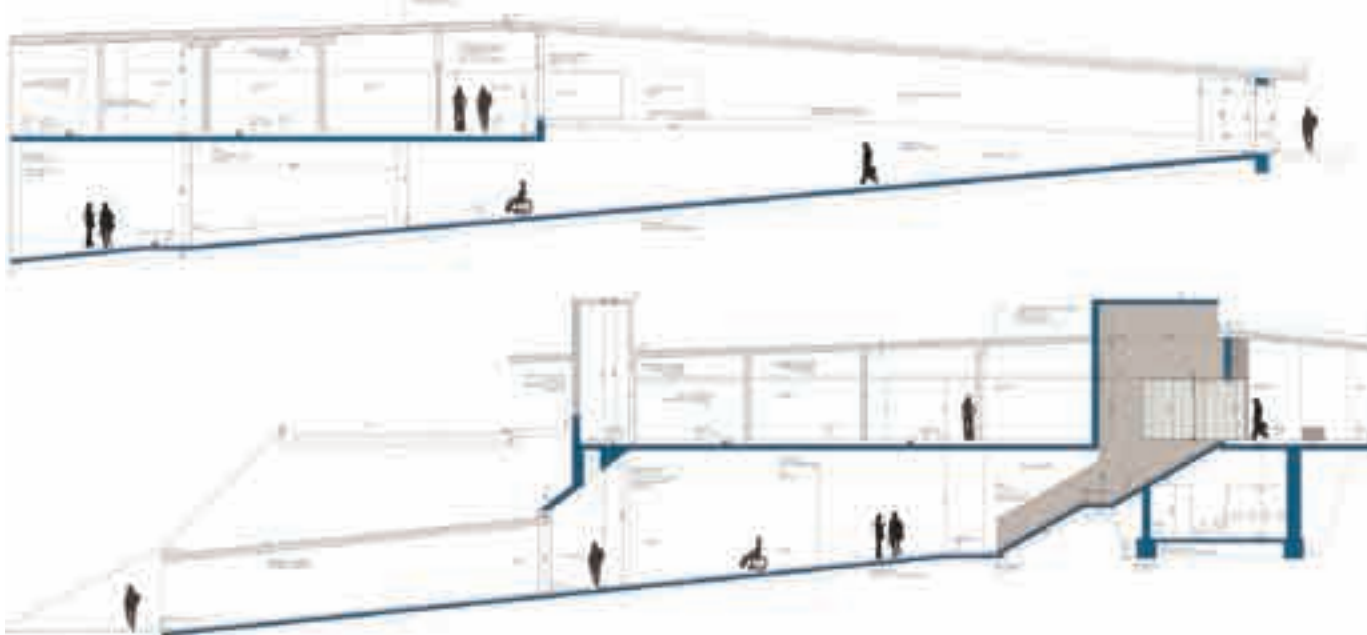
8. Particolare segnaletica di orientamento  
9. Veduta dalla strada.  
10. Sezioni trasversali sulla rampa e sulla scala

8



9

10







**11. La balconata finale sul verde azzurro del Lago di Carezza**

no un paesaggio dei sensi.

La magica caverna disvela corteccie mineralizzate d'albero, segni grafici dipinti, trucioli di segagione fino a rivelare, alla fine, tutta la trasparenza cromatica dell'acqua.

Tutto il percorso è leggibile in chiave di lenta progressione cromatica dal "non colore" del nero-asfalto ai grigi del cemento fino al "colore assoluto", palpabile del Lago. Un percorso quasi iniziatico che dal buio conduce alla magia del verde cupo, dell'azzurro.

Il colore-natura impiegato da Angonese non è il colore della natura circostante ma è una successione variegata di toni e superfici che preludono al luogo. Chissà se l'acqua del lago possiede quel colore per l'arcobaleno spezzato dallo stregone arrabbiato per la fuga della bellissima Ondina o per le condizioni geografiche-fisiche, protezione dai venti, purezza.

I colori neutri dell'edificio diventano anch'essi "natura" per vibrazione di tono, rimando calcoforma base, richiamo ai segni primari della segnaletica forestale.

La soluzione attuata da Angonese, ancora man-

cante degli interventi artistici previsti, reinventa, a partire da un programma funzionale essenziale, il luogo come trasposizione concettuale di morfologie, materialità e suggestioni già appartenenti al luogo medesimo. ■

# topotek 1

## nuove cromie urbane

GIOVANNI AVOSANI\*

L'esperienza progettuale dello studio Berlinese Topotek 1 concretizza un lavoro di esplorazione dell'ambiente urbano contemporaneo orientato all'acquisizione degli strumenti, dei processi e delle metodologie per permettere loro di confrontarsi progettualmente con l'ambiente nel quale viviamo.

I progetti che hanno portato lo studio ad affermarsi, si dividono tra interventi di ri-connesione degli spazi liberi della città e la progettazione di paesaggio, senza velleità opportunistiche perché considerati come luoghi simbolo della nuova dimensione urbana. La ricerca permeata di pragmatismo nell'affrontare lo studio del contesto, ha permesso loro di maturare una progettualità nuova nella definizione dei segni dello spazio urbano. L'epidermide terrestre è, per i progettisti, luogo di contatto tra cielo e terra, superficie mediatica, frontiera comunicativa, palinsesto simbolico, come manifestato nel loro primo progetto Skygarden, dove l'intenzione di avvicinare la superficie della terra al cielo si palesa attraverso un gesto di sradicamento del parcheggio.

Se per *genius loci* intendiamo il senso del luogo, le esperienze progettuali dei Topotek 1 rispondono alla necessità di realizzare luoghi dalle spiccate caratteristiche urbane, abbandonando la visione romantica del giardino e della piazza, aprendo verso l'uso di un terreno artificiale che riflette la complessità del nostro tempo comprendendone segni e linguaggi, gerarchie e dinamiche.

Lo spazio aperto ritorna ad essere, grazie alla progettazione, spazio pubblico e sociale: riacquisisce

le caratteristiche di luogo di incontro e relazione come nella città storica e stratificata.

Ogni progetto restituisce complessità tramite sovrapposizioni di colori e segni, dosati per enfatizzare le caratteristiche del luogo, sia esso parcheggio o corte, giardino o parco. Il livello zero diventa tavolozza materica e cromatica, miscelando componenti naturali e artificiali con uno sguardo privilegiato alla composizione grafica del progetto che si ricompona in un nuovo paesaggio urbano.

I materiali scelti in funzione delle caratteristiche intrinseche: texture, colore e grana, interagiscono con l'ambiente immediato diventandone mutevoli elementi in costante relazione con i cittadini che, di quei luoghi, diventano lo strato dinamico, riconfigurandoli durante l'arco della giornata.

Il colore utilizzato nella progettazione non è mai impiegato come elemento astratto; appartiene ad un sistema di segni noti, presi a prestito dal contesto con il quale interagiamo maggiormente, la strada; quelli che Barthes definisce *sistemi di oggetti d'uso*, palinsesto di simboli che rimandano alle nostre esperienze quotidiane di automobilisti, subendo un processo di decontestualizzazione ed utilizzati principalmente per il loro valore simbolico. I lavori proposti condensano l'esperienza progettuale in ambito urbano che Topotek 1 ha condotto, buone pratiche nella progettazione degli spazi che la città contemporanea reclama ad una disciplina architettonica. ■

\* architetto, dottorando in tecnologia dell'architettura XXIII ciclo, Facoltà di Architettura dell'Università di Ferrara

STRESEMANNSTRASSE.  
1. La gerarchia dei segni  
nell'uso quotidiano  
(foto: ©Hanns Joosten)

1









## SKYGARDEN.

2. Il progetto nel paesaggio dei tetti berlinesi (foto ©Hanns Joosten)
3. Sezione stradale (foto ©Hanns Joosten)
4. La grafia del tetto traslata dalla segnaletica stradale (foto ©Hanns Joosten)



3

## SKYGARDEN

Roof terrace, Berlin-Mitte, Germania (1996)

Progettista: Topotek 1

Committente: Office of Topotek 1

Dimensione: 100 mq

La prima opera dello studio si concretizza in una vera e propria installazione; il sistema di segni che appartiene alla segnaletica stradale viene decontestualizzato e trasferito sul tetto del loro studio che, con la strada, condivide il materiale, bitume, imprimendo valore al gesto radicale. Il rapporto classico strada-cielo, si ricrea in una prospettiva fortemente evocativa. L'uso del colore è volutamente limitato al giallo ed al bianco che compongono lo strato comunicativo sovrapposto al nero dell'asfalto.



4

**PLAYGROUND PARKING.**  
 5. Spazio gioco si inserisce nel disegno del parcheggio (foto ©Hanns Joosten)  
 6. Sovrapposizione di segni, gioco, parcheggio, segnaletica stradale (foto ©Hanns Joosten)  
 7. Il progetto mette in nuova relazione veicoli e pedoni (foto ©Hanns Joosten)



5

6



## **PLAYGROUND PARKING**

**Flämingsstraße, Berlin-Marzahn, Germania (1999)**

**Progetto architettonico: Assman Salomom und Scheidt**

**Collaboratore: G. Kiefer**

**Dimensione: 3500 mq**

I parcheggi spesso sono elementi visti negativamente nella loro dimensione urbana, questo progetto vi restituisce dignità progettuale. Il colore si manifesta tramite una stratificazione di segni, alcuni appartenenti al sistema dell'auto che definiscono il parcheggio, sovrapposti al codice delle strisce che definisce i percorsi privilegiati per i pedoni, al sistema dei giochi di strada per i bambini. Tutto è ospitato da un background blu che enfatizza l'arancione di cui è complementare e smorza la monotonia cromatica dell'asfalto.

Il progetto risolve il problema della condivisione, da parte di soggetti in perenne conflitto, di un luogo che, grazie alle diverse dinamiche quotidiane di utilizzo, si trasforma in spazio condiviso nell'uso e per la socialità di quartiere.









## STRESEMANNSTRASSE

Open spaces at DKV-Insurances, Berlin, Germania (2000)

Progetto architettonico: Alsop & Störmer, Hamburg/London

Cliente: Eigentümergemeinschaft Allianz Lebensversicherungs AG / DKV AG

Dimensione: 1900 mq

Lo spazio ambiguo della corte, attraversata dal traffico veicolare diretto al parcheggio sotterraneo e dai pedoni, viene gerarchizzato tramite un disegno capace di connettere gli edifici, che diventa luogo di transizione tra strada e ufficio.

Il sistema dei segni recupera la segnaletica stradale, enfatizzando tramite colori forti, le emergenze nel disegno, come l'attraversamento pedonale in rosso, sovrapposizione ai segni principali che regolano i flussi (pedonali/veicolari); si percepisce un palinsesto di colori e trame che si confronta con il progetto architettonico di Alsop e Störmer, del quale si legge la scansione dei prospetti trasferita sulla superficie orizzontale della corte.



9

### STRESEMANNSTRASSE.

8. Elementi grafici definiscono i flussi nella corte (foto ©Hanns Joosten)

9. L'ingresso al parcheggio sotterraneo (foto ©Hanns Joosten)



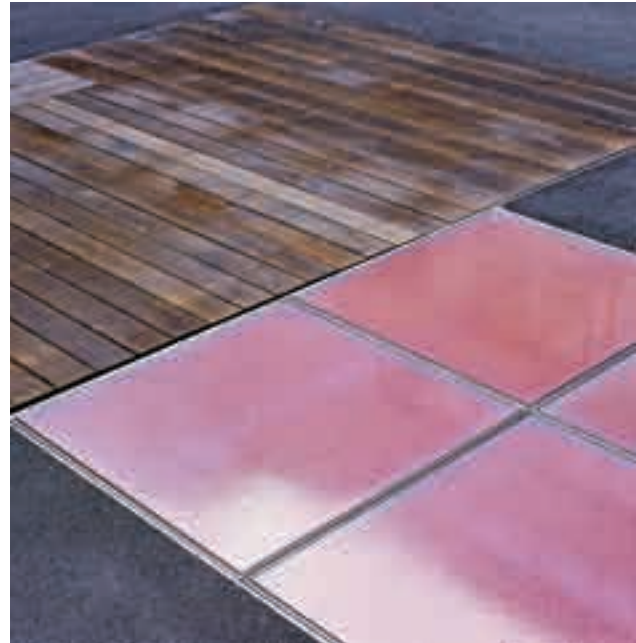


### KÜHNEHÖFE.

10. Il rapporto edificio-giardino rimanda ad una dimensione domestica della corte (foto ©Hanns Joosten)

11. Diverse texture caratterizzano il palinsesto materico del progetto, il colore cambia in funzione delle condizioni atmosferiche (foto ©Hanns Joosten)

12. Il disegno della corte alterna elementi verdi, minerali e naturali (foto ©Hanns Joosten)



### KÜHNEHÖFE

Hamburg-Altona, Germania (2006)

Progetto architettonico: Axthelm + Frinken

Cliente: HIH Hamburgische Projektentwicklung GmbH

Dimensione: 850 mq

Lo spazio di connessione tra le diverse unità edilizie diventa giardino artificiale; si percepisce la dicotomia urbano/domestico nell'uso dei materiali. L'uso del legno contribuisce a rendere ospitale la corte, mentre la regolare e geometrica disposizione dei percorsi si contrappone alla componente dinamica degli utilizzatori. Il colore si manifesta nelle caratteristiche intrinseche dei materiali; non vi sono segni, i materiali esprimono un colore in costante divenire, il verde si trasforma, il parquet si asciuga, l'asfalto è esaltato dal costante mutare delle condizioni atmosferiche.



# agostino bonalumi: morfologie spaziali cromatiche

SERGIO ZANICHELLI\*

1. Agostino Bonalumi con l'Arch. Sergio Zanichelli, Conferenza del Maestro Agostino Bonalumi alla Facoltà di Architettura X-FAF, Ottobre 2003

2. Vista aerea; C. Palù (Tesi di Laurea) Padova, centro Direzionale ed Intermodale: lo spazio strutturato.

Matrici, direzioni e forme, Relatori: Sergio Zanichelli, Agostino Bonalumi, Maurizio Marchetti, Università degli Studi di Ferrara, Facoltà di Architettura, A.A. 2005-06, p.13

3. Vista interna 1; C. Palù (Tesi di Laurea) Padova, centro Direzionale ed Intermodale: lo spazio strutturato. Matrici, direzioni e forme, Relatori: Sergio Zanichelli, Agostino Bonalumi, Maurizio Marchetti, Università degli Studi di Ferrara, Facoltà di Architettura, A.A. 2005-06, p.13

4. Oggetto scultura blu, 1966; K. Wolbert, G. Dorfler, M. Meneguzzo, Agostino Bonalumi, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 2003, p.133

5. Bianco, 1967; K. Wolbert, G. Dorfler, M. Meneguzzo, Agostino Bonalumi, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 2003, p.133

6. Vorrei incontrare gli architetti, 1969; G. Dorfler, Bonalumi, Edizioni del Naviglio, Milano 1973, p.27

Ho conosciuto nell'Ottobre 2003 Agostino Bonalumi nel suo studio in Via Stelvio a Milano.

Avevo richiesto, per lettera, la sua disponibilità per una conferenza pubblica, per il decennale della nascita della Facoltà di Architettura di Ferrara, nell'ambito delle iniziative culturali del programma X-FAF.

Inaspettatamente, vengo contattato telefonicamente dal Maestro invitandomi ad un incontro per presentargli il programma dell'evento.

L'incontro avviene a Milano nel suo studio e sono accolto da un distinto signore, avvolto da un'eleganza "misurata" e da una disponibilità che mi ha messo subito a mio agio. È stato un incontro emozionante. Una di quelle giornate che ricordi per sempre, vista la gentilezza e la cortesia dimostrate dal Maestro.

L'immagine e l'organizzazione funzionale dello studio sono il riflesso della poetica e dei contenuti artistici dell'arte di Bonalumi.

Uno studio-laboratorio, un'officina del pensiero e dalla materializzazione delle sue idee.

Lo studio è posto all'interno di un cortile urbano.

Un piccolo edificio su due livelli, posto al piano primo, si accede da una scala luminosa ma priva di interesse spaziale. Un ingresso tradizionale, oltrepassato il quale, si accede ad uno spazio studio-libreria nel quale Bonalumi custodisce la sua immensa produzione letteraria e alle pareti alcuni manifesti delle sue principali mostre, un grande quadro estroflesso "verde scuro", (l'unico presente) e una carta geografica di Piero Manzoni, carissimo amico conosciuto nello studio di Enrico Bay,

con il quale Bonalumi condivise il suo esordio nel mondo dell'arte.

Mi descrive una performance con Manzoni negli anni '60 a Milano, nella quale Bonalumi realizza un telo bianco di larghezza 1 metro e di lunghezza 2 km, attraversato dalle impronte dei passanti dopo aver messo alle estremità una superficie di smalti neri (come un tampone per timbri) a funzione di segno "dinamico" e "spaziale" sul piano. Una sorta di necessità assoluta di voler fermare il tempo o metafora per descrivere la velocità come i futuristi e le opere di Boccioni, o come le esperienze del nuovo realismo di Yves Klein; il quale avvolgeva la tela sui corpi delle modelle cosparsi di colore, lasciando su quest'ultima le "impronte del corpo".

L'opera fu dispersa e il maestro, parlando dell'evento, trasmette un sottile dispiacere per la perdita dell'opera storica.

La stanza più grande è il luogo del lavoro; è l'officina dove Bonalumi costruisce personalmente e senza l'apporto di assistenti le sue opere e le sue tele sculture.

Un tradizionale tecnografo degli anni '70 è utilizzato per disegnare i progetti e gli studi delle strutture, delle composizioni, delle geometrie spaziali delle sue opere. Attraverso il tradizionale procedimento di geometria descrittiva: le proiezioni ortogonali, così come i grandi architetti costruttori del passato (da Brunelleschi a Gaudì), Bonalumi disegna l'opera in parte con la pianta in parte con la sezione sovrapponendo più volte le viste con "sezioni" fino alla definitiva soluzione del progetto

\* architetto, critico d'arte moderna e contemporanea, professore a contratto in Progettazione Architettonica presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Ferrara.

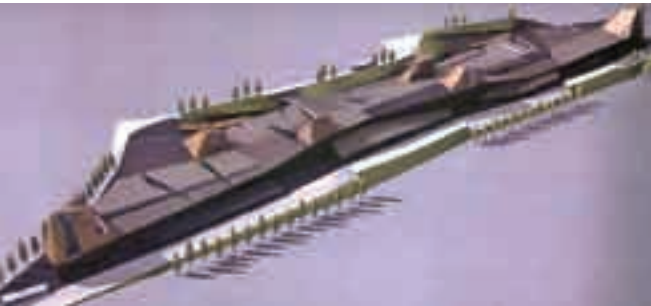
4



1



2



5



3



6



7. Rosso, 1959; K. Wolbert, G. Dorfles, M. Meneguzzo, *Agostino Bonalumi*, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 2003, p.70

8. Bianco e rosso, 1967; G. Dorfles, *Bonalumi*, Edizioni del Naviglio, Milano 1973, p.70  
9. Diario italiano, 1970; G. Dorfles, *Bonalumi*, Edizioni del Naviglio, Milano 1973, p.96



7

spaziale. Lo studio del disegno meccanico, della “cultura razionalista” del “controllo metrico” sono reminiscenza degli studi iniziali del Maestro che ritroviamo come metodo progettuale per il progetto e l’esecuzione delle sue opere.

L’aspetto più interessante del suo lavoro, del suo essere artista, è rappresentato dalla forte connotazione delle sue opere fisiche come “oggetti di spazio”; di “spazio ambiente”, di “spazio urbano” e di “spazio territoriale”. Una sorta di cosmicità sociale, nella quale catturare l’attenzione dell’uomo per ricordargli che i luoghi urbani sono composizioni di volumi, luci, spazi, percezioni, silenzi, vibrazioni e non solo assiomi ripetitivi di standards o di schemi tipologici codificati. Un classico-anti-classico; in architettura come Brunelleschi, per il quale la prospettiva viene percepita per ricercare dilatazioni dello spazio e non solo restituzione classica dei tradizionali canoni geometrici per la conoscenza e descrizione dell’intorno.

Nel mese di Novembre 2003, Bonalumi partecipa agli eventi delle celebrazioni per il decimo anniversario della Fondazione della Facoltà di Architettura di Ferrara (FAF) con una conferenza dal titolo: “Estroflessioni. Interferenze con la percezione dello spazio”, nella quale il Maestro presenta il risultato delle sue ricerche ad una platea composta da studenti e docenti di una Facoltà di Architettura (1). Successivamente ho chiesto al Maestro di collaborare ad un lavoro di ricerca e queste “interferenze spaziali” tra arte e architettura sono state indagate all’interno di una tesi di laurea alla Facoltà di Architettura dal tema: “Padova, centro direzionale

ed intermediale: lo spazio strutturato. Matrici, direzioni, forme”. Laureanda: Carla Palù – Relatori: Prof. Arch. Sergio Zanichelli, Agostino Bonalumi e Ing. Maurizio Marchetti (2-3).

La partecipazione del Maestro Agostino Bonalumi al percorso di ricerca e alla tematizzazione dei contenuti fondativi di questa tesi di laurea, ha offerto un’occasione unica e a carattere sperimentale, di instaurare un rapporto interdisciplinare tra l’arte contemporanea e la storicità dell’architettura moderna. Questo percorso progettuale ha espresso il superamento dei confini tra arte ed architettura, è attraverso la presenza di collaborazione tra artisti ed architetti, ad esempio tra lo studio di architettura Herzog e de Meuron, con artisti quali Helmut Federle, Rémy Zaugg e più recente con Gerhard Richter, che il progetto trova una sua precisa impostazione formale.

Markus Klammer in “Dimensione Svizzera 1915-1993” afferma che questo rapporto è ormai pratica diffusa a livello internazionale, poiché i metodi di progettazione e costruzione sono fondati su modelli comuni di entrambe le discipline, nella consapevolezza del loro carattere artificioso, accettandosi l’un l’altra come realtà esclusivamente autoreferenziali.

La pittura, la scultura, possono e/o sono momenti di relazione, informazione ed indirizzo per il progetto di architettura. Se ci riferiamo all’Architettura contemporanea, potrei citare a semplice riferimento, il rapporto tra arte ed architettura nella produzione e nelle opere di alcuni importanti maestri, quali Frank Gehry, Herzog e de Meuron e





8



9

lo scomparso Aldo Rossi.

Nell'analisi del percorso progettuale di Frank Gehry e della sua produzione architettonica appare evidente il rapporto tra arte pittorica e scultorea e arte dell'architettura.

Architettura come prodotto dell'assemblaggio e della dilatazione formale e comunicativa dei materiali e linguaggi del consumismo contemporaneo. L'architettura di Aldo Rossi così influenzata dalla ricerca artistica e dalle opere dei maestri della Metafisica italiana: Giorgio de Chirico, Carrà e Morandi quella di Terragni dell'astrattismo del Gruppo Lombardo: Mario Radice, Rho ecc.; quella di Le Corbusier e del rapporto con l'arte cubista. Oggi la produzione pittorica di Le Corbusier è esposta nelle sedi dei più importanti musei d'arte contemporanea del mondo. Penso all'influenza di Burri, J. Pollock nelle opere e nella produzione dell'architettura di Peter Eisenman; penso all'astrattismo russo di Kandinsky e al suprematismo di Malevic e al rapporto con l'architettura costruttivista e infine l'importanza del lavoro della Bauhaus nella storia dell'architettura contemporanea.

E' possibile quindi sostenere che esiste una stretta dipendenza, un diretto rapporto tra arte pittorica e scultorea e arte architettonica? Una forma di silenziosa e sommersa simbiosi.

Agostino Bonalumi, rappresenta oggi, con la sua ricerca e le sue opere, una delle più importanti espressioni artistiche di livello internazionale tra l'insieme dell'arte pittorica/scultorea e l'arte architettonica.

L'aspetto sperimentale di questo lavoro di ricerca

era espresso nell'analisi di questi aspetti tematici, oggi tanto utilizzati per la progettazione che si esprime nell'architettura contemporanea in: decostruttiva, minimale, informale e spazialistica; termini che la ricerca pittorica aveva già introdotto nelle opere degli anni '50 e '60 e nei primi anni '70. Quindi un primato dell'arte pittorica e scultorea, nell'arte architettonica? (4)

L'opera di Bonalumi, offre la possibilità di verificare il trasferimento delle "tensioni" formali rappresentate nelle sue stupende e poetiche tele estroflesse, in frammenti di architettura urbana.

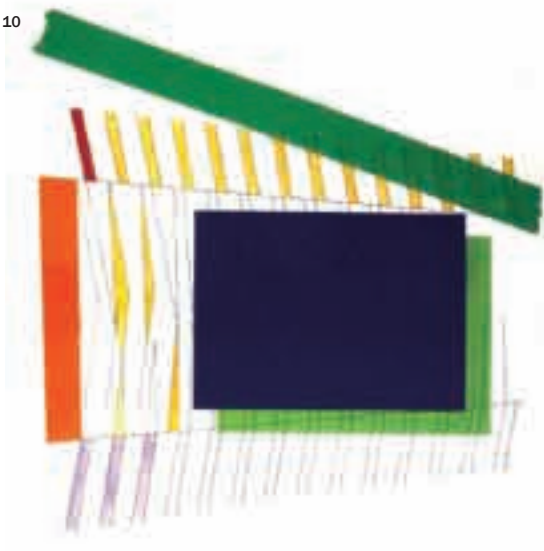
O meglio, la sua produzione, ci permette di indagare il percorso arte-pittura-architettura.

Negli allestimenti di "Blu abitabile", "lo spazio dell'immagine" Foligno 1967, il "grande ambiente bianco e nero" al museo Ostwall di Dortmund 1968, "grande nero" 1970 sempre a Dortmund e "Rosso nel cortile" di Palazzo Te a Mantova nel 1980, si evidenzia come la figurazione spaziale espressa nella superficie limitata di una tela, diventi costruzione di uno spazio urbano e indizio per recuperare i valori sociali e collettivi dell'arte pittorica (5).

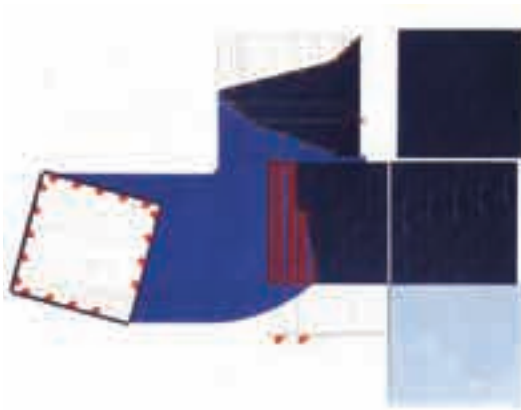
Una sorte di materializzazione di forme che possono apparire in dualismo o contrapposizione spaziale con il luogo "reale", ma che invece producono l'espressività e la dinamicità della forma come valorizzazione della storicità e della capacità della trasformazione dei luoghi urbani. Questo, credo sia il tema delle sue installazioni.

Questo suo "percorso poetico" e queste ricerche sullo spazialismo e sul rapporto materia-luo-

10



12



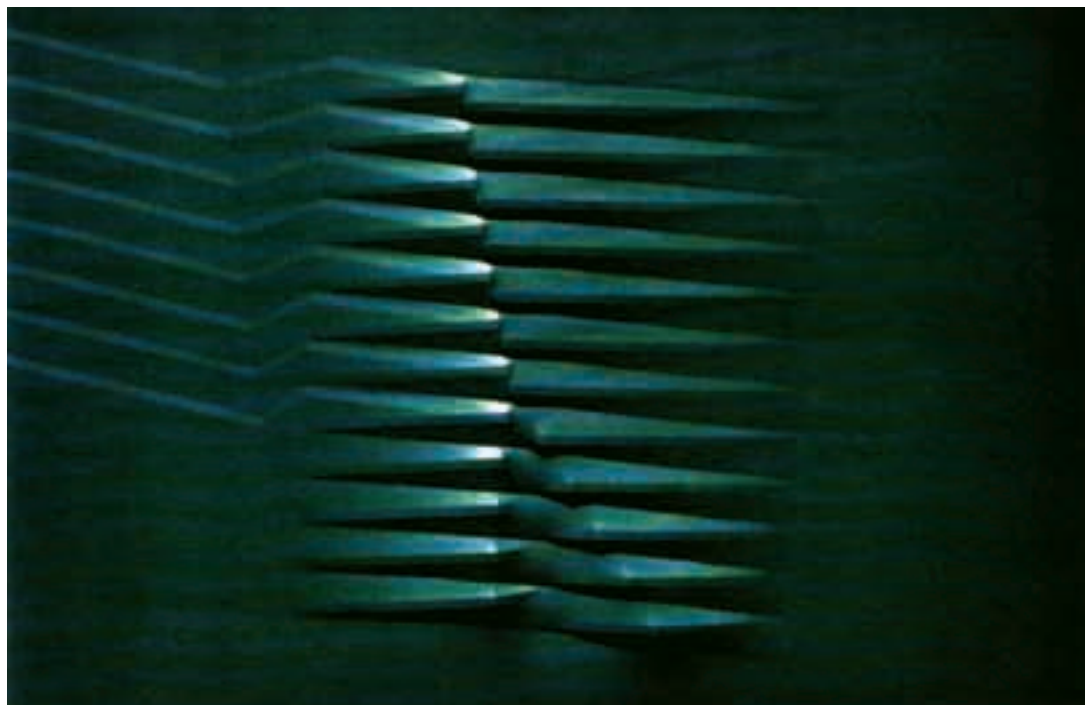
11

10. Grafica acquerellata a mano, 100x150, tiratura in 2 esemplari, N.° 1, 1991; Edizione Attilio Servergnini, Cernusco sul Naviglio, Milano

11. Verde, 1984; K. Wolbert, G. Dorfles, M. Meneguzzo, *Agostino Bonalumi*, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 2003, p.238

12. Progetto blu, 1971; G. Dorfles, *Bonalumi*, Edizioni del Naviglio, Milano 1973, p.130

13. Spirale blu, 1972; G. Dorfles, *Bonalumi*, Edizioni del Naviglio, Milano 1973, p.146





go, sono l'espressività della sua opera artistica e non solo il rigore razionale che, una critica troppo superficiale, identifica come principale tema nei progetti di Bonalumi in una prospettiva di nuova relazione tra arte-architettura per un progetto di "stupenda sintesi spaziale".

Il rapporto tra arte e architettura si esprimeva nel lavoro di Bonalumi già negli anni '60 come nell'installazione alla Galleria del Naviglio del 1969 con le stupende opere sculture "oggetti bianchi in fiberglass: vorrei incontrare gli architetti (6)". Un'anticipazione di nuovi linguaggi architettonici e una interrelazione tra lo spazio architettonico e quello pittorico, ove la scultura sembra essere la sintesi tra queste discipline.

L'uso di colori monocromatici: bianco, nero, grigio e rosso nelle prime opere dei primi anni '60 (7) sembra essere determinato da una ricerca di astrazione che si esprime in una "poetica dell'assoluto".

La formazione di zone di luce e ombre sembra essere determinata non solo dalla estroflessione della tela ma nel rafforzamento dell'uso monocromatico di colori primari quasi a superare i concetti spazialisti del linguaggio di Fontana, "pause di sospensione" dello spazio e non del superamento dei "limiti": sembra essere una corretta lettura del rapporto colore-forma nelle sue opere.

Alla fine degli anni '60 le sue composizioni si esprimevano attraverso le "deformazioni" dei bordi della superficie della tela (8) e l'utilizzo di campiture bicromatiche quasi a "dilatare" il piano verso un nuovo percorso spaziale.

In particolare il "diario italiano" rappresenta un'importante opera multipla dove lo scorrimento delle parti laterali monocromatiche verde e rosso si aprono ad una centralità bianca (neutra) con una scritta: *libertas* (9).

Questa nuova progettualità porta alle ricerche di nuove vie per la "codificazione" o la "trascrizione" di nuovi e affascinanti campi spaziali.

In particolare in alcuni lavori negli anni '80 Bonalumi contrappone superfici estroflesse con le dilatazioni del volume sulla tela attraverso l'uso del colore come semplice pittura sfumata "secondo un preciso disegno, trattato a sovrapposizioni multiple, così da ricavarne delle zone di maggiore o minore intensità luminosa" (10).

Questa sua ricerca coniuga il recupero di tecniche pittoriche classiche (lo sfondo) con la plasticità della estroflessione cromatica della tela (11).

Nelle sue opere dei "progetti" lo spazio viene espresso in una semplice rappresentazione geometrica in piani cartesiani. Una composizione / scomposizione che rimanda alle matrici culturali del suo percorso scolastico e alla "semplificazione" di una strategia espressiva e alla coniugazione anche di matrici architettoniche (12-13).

Esiste quindi una precisa invasione di campo nella ricerca ed espressione architettonica come in altri grandi artisti contemporanei da Calder a Pomodoro, da Arp a Fontana.

Le opere ambiente: grandi strutture estroflesse di tela a contagiare e trasformare lo spazio assoluto e arcaico degli interni-esterni urbani sembrano essere un'altra sua importante "invenzione"



14. Una visitatrice nella sala di Agostino Bonalumi, 1970; L. M. Barbero (a cura di), *La scena dell'arte: 1948-1986 immagini dall'ArchivioArte Fondazione*, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Modena 2005, p.219

15. Pittura Ambiente. Dal Giallo al Bianco e dal Bianco al Giallo, Palazzo Reale, Milano 1979; K. Wolbert, G. Dorfler, M. Meneguzzo,

*Agostino Bonalumi*, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 2003, p.229

16. Bianco e Nero, 2002; K. Wolbert, G. Dorfler, M. Meneguzzo, *Agostino Bonalumi*, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 2003, p.29

17. Scena 3° del balletto di Rot, 1973 Teatro dell'Opera, Roma; G. Dorfler, *Bonalumi*, Edizioni del Naviglio, Milano 1973, p.159.

atta a tradurre attraverso un lirismo/dinamismo, uno spazio indefinito con forme plastiche ripetute come unione e simbiosi tra codici espressivi materiali (ciò che conosciamo) e immateriali (ciò che non conosciamo) (15).

E' un nuovo modo per ricercare organizzazioni spaziali definite da architetture plastiche, dinamiche che oggi sembrano essere espressione di un nuovo linguaggio architettonico, ma che Bonalumi sembra anticipare (14).

Questa "paziente ricerca" si definisce negli anni '90 attraverso l'evoluzione di superfici estroflesse prodotte da elementi lignei e quindi masse più "compatte" o superfici prodotte con sottili fili in acciaio che producono "vibrazioni infinite" del piano. Anche in queste nuove opere, il rapporto tra il colore monocromatico e questa nuova forma espressiva e plastica sembra avere una "costante" continuità tematica (16).

E in fine, questa ricerca di una spazialità dell'opera pittorica si esprime anche nella progettualità di alcune scenografie come per il balletto di Rot del 1973 al Teatro dell'Opera di Roma (17). L'espressione pittorica, da elemento statico, si trasforma in un dinamismo spaziale e in una fluidificazione delle forme che sembrano avvolgere anche lo spettatore quasi a farlo diventare attore e parte dell'evento.

E' un altro modo per ricercare uno spazio oltre il piano come nella composizione delle sue stupende poesie a colori che ci riscaldano e ci avvolgono in un piacevole modo di parlarci al cuore...in fondo... in fondo... Naturalmente a colori. ■

#### POST SCRIPTUM

Dice Robert Musil: "... le immagini si dividono in due grandi gruppi opposti, il primo gruppo deriva dall'essere circondati dagli eventi, e l'altro dal circondarli...., questo essere dentro una cosa e guardare una cosa dal di fuori, la sensazione concava e la sensazione convessa, l'essere spaziale come l'essere oggettivo, la penetrazione e la contemplazione, si ripetono in altrettante antitesi dell'esperienza e in tante loro immagini linguistiche, che è lecito supporre all'origine un'antichissima forma dualistica dell'esperienza umana". Di questa "esperienza umana" Bonalumi ci regala ogni attimo stupende opere che sono il "fuori" e il "dentro" di ognuno di noi.



14



17



15



16

# una riflessione sul ruolo e sul significato del colore nella città

CRISTINA BOERI\*

***“... ciò che più colpisce nell’esperienza visiva quotidiana è che essa si configura, a livello intuitivo, come un’esperienza prevalentemente cromatica. Nel nostro rapporto, diciamo, ingenuo con la realtà, l’atto di vedere riguarda di sicuro la forma, il movimento e la distanza, ma specialmente i colori. Vedere è, in primo luogo, vedere i colori”.***

(Tomàs Maldonado, 1995)

All’interno del processo di trasformazione che caratterizza la città contemporanea e che apre nuove riflessioni in seno al ruolo e al significato della pianificazione urbana, il contributo del colore nel ripensare i concetti di identità, appartenenza, riconoscibilità appare assumere connotazioni sempre più importanti.

A partire dai piani del colore che in Italia, dalla fine degli anni Settanta, hanno rappresentato una prima risposta in merito alla necessità di dotarsi di strumenti in grado di disciplinare e pianificare, ma anche valorizzare, il colore su scala urbana con particolare riferimento ai centri storici, assistiamo oggi al formarsi di una nuova consapevolezza di come il colore possa contribuire alla qualificazione e riqualificazioni di quella larga parte di territorio urbano in cui prevale un’edilizia diffusa.

Guardando all’immagine delle nostre città, infatti, ciò che emerge prepotentemente è la diffusa povertà percettiva che caratterizza le cosiddette periferie, laddove appare sempre più necessario un nuovo approccio al progetto del colore che sappia trarre motivazioni non solo dalla storia e dalle pree-

sistenze, ma anche dalla capacità del colore di modificare percettivamente la visione di uno spazio e di un’architettura e di condizionarne il vissuto.

Il passato, come dice Zevi, deve servire ad incentivare la fantasia e ad essere più coraggiosi nel progettare il futuro. E’ della “natura visiva” degli spazi urbani e dei rapporti che essa crea tra uomo e ambiente anche e soprattutto attraverso il colore, di cui occorrerebbe riprendere ad occuparsi<sup>1</sup>.

Il problema della pianificazione del colore della città, in definitiva, letto non solo relativamente alla tutela delle cromie del suo centro storico, ma in una visione allargata che sappia leggere e restituire, o dare, identità e qualità ai tanti volti della città, ragionando intorno al colore anche e soprattutto in quanto elemento di comunicazione, di riconoscimento, di esperienza percettiva dei luoghi<sup>2</sup>.

Un altro aspetto che si vuole portare all’attenzione è come i colori della città, oggi, non siano più riconducibile alle sole cromie dei suoi edifici, della sua architettura, ma sempre più il risultato di un aggregato di elementi che comprende gli elementi di arredo urbano, così come i mezzi di trasporto, i segnali stradali, le vetrine dei negozi e le insegne, quelle stesse che al calare della notte diventano ancora più determinanti.

Rispetto alla staticità cromatica degli edifici, questo colore appare in movimento, in divenire come la città stessa, e benché sembri coesistere più o meno spontaneamente con la città concorre in maniera determinate all’impressione percepita dei luoghi urbani.

All’interno della complessità cromatica che carat-

\* architetto, è responsabile tecnico del Laboratorio Colore, del Dipartimento Indaco del Politecnico di Milano per cui svolge attività didattica e di ricerca



1. Burano, Venezia. Le vivaci colorazioni delle case sono uno dei tratti distintivi di Burano per cui è conosciuta e apprezzata in tutto il mondo (foto Cristina Boeri)

1





2

3







terizza la città contemporanea, quindi, il colore assume o può assumere diversi ruoli e significati nel processo di pianificazione della città.

Innanzitutto il colore è uno degli elementi attraverso cui la città ha costruito la sua identità. Rispetto alla tendenza a una indifferenziata omogeneizzazione anche da un punto di vista cromatico che caratterizza la città contemporanea, in special modo le periferie, nel passato il rapporto tra territorio, colore e architettura era forte e partecipato: i colori e i materiali erano principalmente quelli locali e contribuivano alla riconoscibilità delle città.

Giovanni Brino nel raccontare l'esperienza pilota di Torino, il primo Piano del Colore in Italia, evidenziava come all'inizio degli anni Settanta l'immagine urbana della città si presentava caratterizzata da un uso diffuso del cosiddetto giallo-Torino applicato indifferentemente su edifici di epoche diverse, su marmi e pietre, quasi fosse *una cappa monocromatica calata sulla città*<sup>3</sup>.

Una condizione, in realtà, comune a molte città, che vede nei Piani del Colore che, a partire da quello di Torino sono andati diffondendosi sull'intero territorio italiano, e non solo, il primo tentativo di pianificazione e controllo dell'identità cromatica storico-tradizionale della città.

Ma accanto ad un approccio storico, alla conservazione e alla tutela dell'immagine cromatica della città, che peraltro anima un vivace e proficuo dibattito, come si diceva, il colore può intervenire con altre valenze e significati e, quindi con diversi approcci, alla valorizzazione della dimensione urbana<sup>4</sup>.

Attraverso il colore si può qualificare o riqualfica-

re percettivamente quelle aree della città che non solo sono prive di identità ma che necessitano di essere promosse e rivitalizzate anche attraverso interventi di qualificazione percettiva. In questo senso il colore si rivela uno strumento efficace, di grande impatto visivo e allo stesso tempo di grande fattibilità in termini applicativi e di costi.

Già Bruno Taut a Magdeburgo, in qualità di architetto capo della città dal 1921 al 1924, aveva visto nel colore il mezzo più efficace, rapido, economico, per contrastare il grigiore inespressivo dell'ambiente urbano degradato dalla produzione edilizia ottocentesca e risvegliare le coscienze e le capacità percettive dei cittadini<sup>5</sup>.

Più recentemente è emblematico il caso della città di Tirana, in Albania, che, attraverso una serie di interventi cromatici sui massicci e degradati edifici, affida alle potenzialità espressive ed emozionali del colore la volontà di cambiamento sociale e di riappropriazione dell'identità della città<sup>6</sup>. A partire dal 2000, sotto la spinta del sindaco-artista Edi Rama, i palazzi di Tirana sono andati assumendo stupefacenti colorazioni realizzate anche da artisti internazionali. Come racconta Rama, il colore appariva come un mezzo economico e di grande efficacia comunicativa per contrastare il degrado, prima ancora che fisico, psicologico che opprimeva la città.

Una operazione che, pur tra le contraddizioni e le polemiche, ha avviato la realizzazione di altri progetti culturali di grande impatto, come la Biennale di Tirana, e che ha portato la città all'attenzione internazionale.

**2-4. Tirana, Albania.**  
A partire dal 2000, sotto la spinta del sindaco-artista Edi Rama è stato avviato un processo di rinnovamento urbano e sociale esteso a tutta la città attraverso una serie di interventi cromatici sui massicci e degradati edifici (foto David Dufresne)



5. Tirana, Albania.

A partire dal 2000, sotto la spinta del sindaco-artista Edi Rama è stato avviato un processo di rinnovamento urbano e sociale esteso a tutta la città attraverso una serie di interventi cromatici sui massicci e degradati edifici

(foto David Dufresne)  
6. Provocazioni cromatiche, tese a mettere in evidenza la valenza percettiva degli elementi di arredo urbano all'interno degli spazi urbani, sviluppate all'interno della ricerca Colore & Arredo Urbano commissionata al Laboratorio Colore del Dipartimento Indaco del Politecnico di Milano dal Settore Arredo Urbano del Comune di Milano



5



6

7. La manifestazione Luci d'Artista ogni anno a Torino durante il periodo natalizio vede l'integrarsi nella città di opere di luce e luce colorata che trasformano temporaneamente la percezione di alcuni luoghi della città. Luci d'Artista, Torino, *Piccoli spiriti blu* di Rebecca Horn al Monte dei Cappuccini (foto Pietro Izzo)



Il colore, quindi, può diventare uno degli strumenti attraverso cui promuovere e comunicare un processo di rinnovamento urbano e sociale della città.

Infine anche nella città il colore può costituire un codice condiviso attraverso cui si attua il riconoscimento e la comprensione di alcune logiche interne alla città stessa. Mi riferisco per esempio al colore dei mezzi pubblici, così come al colore di alcuni elementi di utilità urbana, che se uniformemente connotati cromaticamente permettono di riconoscerne meglio la funzione. Ma che, e penso ai bus e alle cabine telefoniche rosse londinesi, possono diventare essi stessi elementi di identità della città.

Il colore può quindi contribuire a rendere esplicita, sottolineare, rafforzare, comunicare in senso ergonomico la funzione, migliorando l'accessibilità dei luoghi.

Nella pianificazione urbana del colore sembra dunque indispensabile che accanto ad un approccio storico al colore della città consolidatosi nei Piani del Colore che sono andati diffondendosi quale strumento di controllo e pianificazione della componente cromatica urbana, possa convivere un approccio di tipo "percettivo" basato cioè sulla capacità attraverso il colore di modificare la percezione di uno spazio e costituire una nuova esperienza percettiva dei luoghi.

Il colore quindi come elemento di orientamento spaziale, di qualità percepita, di affettività, di comunicazione emozionale all'interno della città.

Concludendo questa riflessione sul ruolo e sul significato del colore nella città contemporanea e sui diversi orientamenti che animano la riflessione

e la sperimentazione nell'ambito del progetto urbano del colore, vorrei sottolineare come accanto alla crescente consapevolezza rispetto al potenziale espressivo e comunicativo del colore che si traduce, e tradurrà sempre più, in una maggiore richiesta di progetto della componente cromatica, occorre che la cultura del progetto si riappropri del valore culturale del colore quale componente fondante, oggi come in passato, di progetto. ■

#### NOTE

- 1 Cremonini L., *Colore & Architettura. Un senso vietato?*, Alinea, Firenze, 1992.
- 2 Boeri C., "Leggere la complessità cromatica della città", in *Visual and Haptic Urban Design*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2008 (prima ed. 2006 Clup).
- 3 Brino G., Rosso F., *Colore e città. Il piano del colore di Torino: 1800-1850*, Idea, Milano, 1980.
- 4 Boeri C., Formaggini F., "La pianificazione urbana del colore", in *Lo scenario del colore*, a cura di Valentina Vezzani, Aracne, Roma, 2009. Formaggini F., "La pianificazione urbana del colore", in *Colore*, n. 62, aprile-giugno 2009.
- 5 Portoghesi P., in *Materia*, n. 60, dicembre 2008. Taut B., "L'arcobaleno. Invito all'architettura colorata", in *Frühlicht 1920-1922. Gli anni dell'Avanguardia architettonica in Germania*, Mazzotta, Milano, 1974.
- 6 Di Nardo P., "Datemi i colori", in *And*, n. 11, gennaio-aprile 2008.

GLORIA NEGRI\*

Repubblica di Weimar 1925: da un accordo tra stato e industria privata nasce il *Reichs Ausschuss fur Lieferbedingungen*, un comitato che si occupa della definizione dei termini di consegna delle merci.

Esso ha il compito di standardizzare i termini tecnici di vendita e di consegna dei prodotti industriali per razionalizzare il mercato della produzione in serie.

Oltre alla forma e alle misure dell'oggetto, anche il colore scelto per dargli immagine deve poter essere ripetuto all'infinito senza variazioni e indipendentemente dal luogo e dal momento in cui viene applicato. È quindi dalla Germania degli anni 20 che arriva quella collezione di colori per vernici industriali, alla quale attingiamo anche oggi, a volte impropriamente, più nota con l'acronimo del comitato: **RAL**.

Inizialmente sono raccolti 40 colori in versione opaca e brillante; collezione RAL 840 HR per i primi e 841 GL (gloss) per i secondi. Trenta di questi sono ancora presenti nella collezione RAL CLASSIC (1) che nel tempo si è ampliata fino a raggiungere le 200 proposte.

La mazzetta RAL stabilisce il nome (una sigla numerica) di un determinato punto di colore che è ottenuto per miscelazione di pigmenti, ma non si occupa del modo per ottenerlo; compito, questo, che rimane a carico dei chimici delle aziende di produzione di vernici.

È un sistema di codificazione particolarmente adatto al settore delle vernici coprenti ed è stato importante per razionalizzare l'offerta di prodotti

sul mercato, ma anche per unificare alcuni codici di segnalazione ormai comuni in tutta Europa; ne sono esempio: il VERDE (6024) per i segnali di salvataggio (2), il ROSSO (3020) per il divieto (3), il GIALLO (1023) per l'avvertimento (tossicità, infiammabilità, radiazioni ecc.) (4) il BLU (5017) per le prescrizioni (5), il BIANCO (9010) e il NERO (9011) per i pittogrammi. Possiamo dire che il RAL è un codice di superficie, perché non introduce alcun criterio di interpretazione delle sfumature di un colore, né della sua composizione intrinseca.

Esistono, invece, sistemi di classificazione che interpretano le variazioni della tinta avendo come riferimento non le caratteristiche chimiche dei pigmenti, ma le variazioni colte dall'occhio umano. Sono raccolte indipendenti dal dato commerciale in quanto non escono da alcuna azienda produttrice di pitture, ma da istituti accreditati che hanno fatto ricerca partendo direttamente dalla teoria del colore e dagli studi sulla percezione.

Le considerazioni di Goethe, Runge, Chevreul, Munsell, Oswald, Itten ed Hering, si susseguono dai primi dell'800 alla metà del '900 e approfondiscono sempre più una visualizzazione tridimensionale dell'insieme dei colori.

Ora immaginiamo di prendere una sfera e di porre sul diametro i colori dell'iride disposti esattamente, per passaggi graduali, secondo la successione scoperta da Newton, giallo, rosso, blu e verde, al polo superiore posizioniamo il bianco e a quello inferiore il nero; ora copriamo la superficie di

\* architetto in Guastalla di Reggio Emilia.





1



2



3



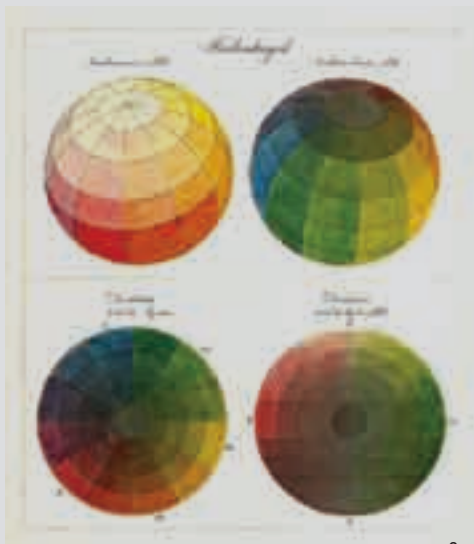
4



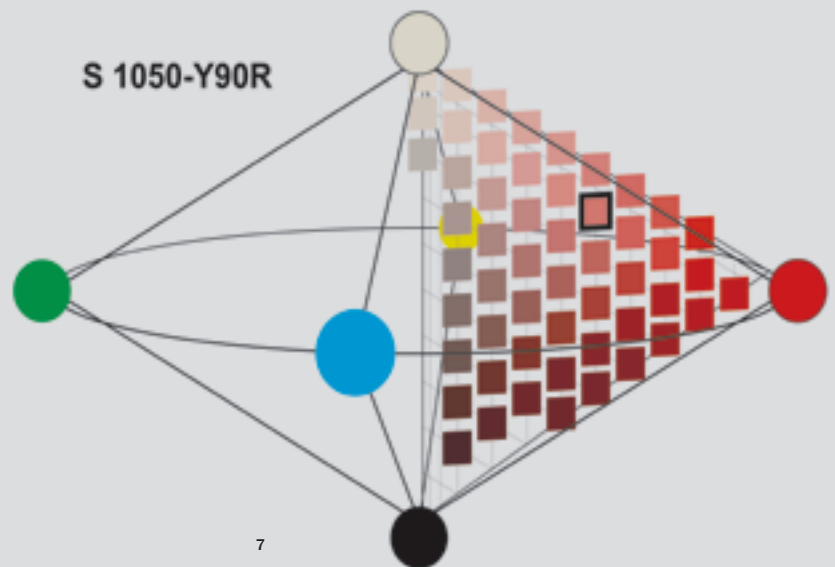
5

1. La collezione RAL Classic
2. Segnale di emergenza. Verde: RAL 6024
3. Segnale di divieto. Rosso: RAL 3020
4. Segnale di avvertimento. Giallo: RAL 1023
5. Segnale di prescrizione. Blu: RAL 5017
6. La sfera di Otto Runge (1810)

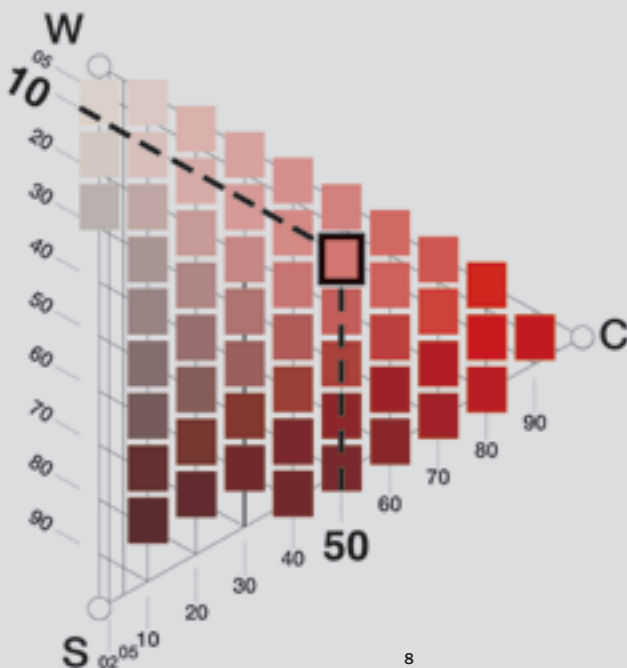
7. NCS: Il solido dei colori; individuazione della tinta S1050 - Y90R
8. NCS: Il triangolo della tinta S1050-Y90
9. NCS: Il cerchio cromatico con individuazione della tinta Y90R



6



7



8



9



10



11



12

quadretti che coloreremo passando gradualmente dalla tinta pura a quella dei poli.

Abbiamo costruito la sfera che Philip Otto Runge nel 1810 usò per rappresentare le variazioni del colore dalla sua massima cromaticità (colore puro) ai massimi attributi di chiarezza (bianco) e scurezza (nero) (6).

Questo lavoro fu ulteriormente approfondito da Munsell che, nel 1915, suddivise con la stessa tecnica l'interno della sfera ottenendo ulteriori variazioni di passaggio dal massimo croma (superficie) all'asse centrale dei grigi neutri, quello che unisce i due poli bianco e nero attraversando il centro della sfera.

Da questa suddivisione ideale partono gli studi che conducono ai due ordinamenti del colore tuttora adottati ufficialmente negli Stati Uniti e in Svezia conosciuti rispettivamente come sistema Munsell e sistema **NCS- Natural Color System**®©.

Quest'ultimo ci interessa particolarmente perché è diventato in Svezia la norma nazionale di riferimento per la classificazione dei colori e si è poi diffuso in molti altri paesi europei. Fu elaborato negli anni 50 e 60 dalla Swedish Colour Centre Foundation in base alle teorie dello scienziato tedesco E. Hering, approfondite da Anders Hard Lars Sivik e Gunnar Tonnquist. Ogni colore è definito tramite tre parametri che fanno riferimento ai concetti percettivi di: **"blackness"** (in italiano: nerezza o contenuto di nero), **cromaticità** (saturazione, purezza o distanza dal nero e dal bianco) e **tonalità** (posizione nel cerchio cromatico).

Facciamo un esempio: la sigla numerica S 1050 – Y90R rappresenta i seguenti parametri:

**S**                      **10**                      **50**                      –                      **Y90R**  
standard                      contenuto di                      grado di                      tinta  
second edition                      nero (%)                      cromaticità (%)

Concretamente definisce un colore della seconda edizione (S), del catalogo NCS che contiene il 10% di nero, ha una saturazione del 50% (7-8) e si tratta di un arancio molto vicino al rosso (Yellow con 90% di Red) (9).

Attualmente sono codificati 1.950 colori distribuiti per tonalità nello spazio cromatico ed illustrati con una gamma di strumenti che comprende, oltre alla classica cartella a ventaglio (10), un atlante diviso per triangoli cromatici (in ogni pagina è rappresentata la sezione verticale dello spazio colore in cui sono visibili tutte le gradazioni di una stessa tonalità) (11) e blocchi/campionario che arrivano fino alla dimensione di un A4 per ogni notazione coloristica (12).

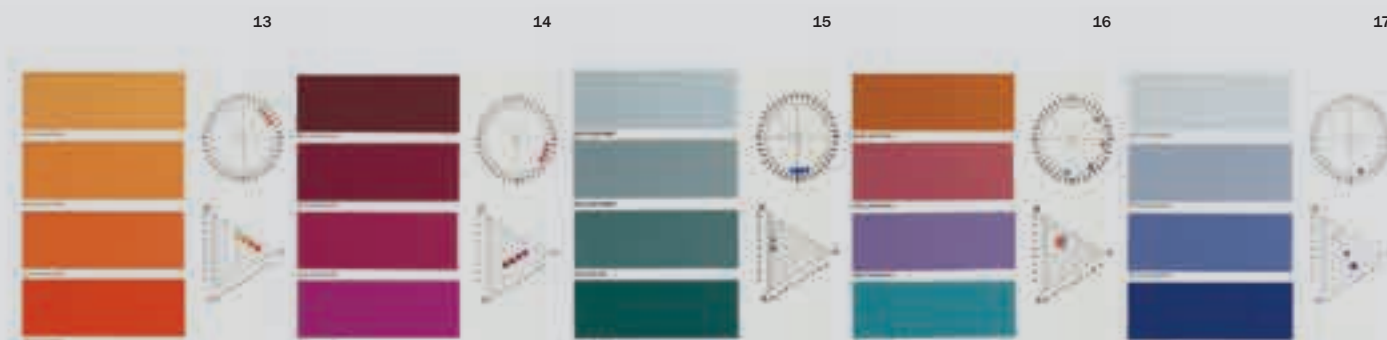
Ciò fa sì che, una volta presa familiarità col sistema NCS, sia possibile immaginare tutte le proprietà di un colore, quindi renderlo più caldo o più freddo, più brillante o più spento, più luminoso o più in ombra semplicemente spostandosi sulla sua notazione.

In questo modo, inoltre, è facile ottenere associazioni armoniche di tinte accostandole in base a svariati criteri, ad esempio quello della medesima luminosità: tinte con lo stesso contenuto di nero (il primo valore della notazione NCS) possono essere avvicinate producendo un insieme armonio-

10. NCS: cartella colori a ventaglio

11. NCS: l'Atlante dei colori

12. NCS: blocchi campione



so senza punte troppo altisonanti o troppo sorde (13-14). Anche lo stesso grado di cromaticità (il secondo valore della notazione) produce associazioni di colori diversi ma con lo stesso livello di saturazione (15). Infine si possono individuare tinte nella stessa nuance (16) scegliendo gli accostamenti con intervalli regolari sul cerchio cromatico, oppure si possono definire perfette gradazioni (17) muovendosi all'interno del triangolo della stessa tinta.

In altre parole gli strumenti offerti dal sistema NCS permettono di individuare le tinte e gli accordi armonici attraverso le posizioni geometriche occupate da ogni colore all'interno del solido cromatico offrendo, così, un ottimo sostegno nel momento della ideazione cromatica, ma anche nella fase di comunicazione delle scelte progettuali a fornitori e applicatori.

Si è parlato di RAL ed NCS in quanto codici trasversali alla commercializzazione (ogni azienda deve essere in grado di fornire prodotti che riproducono fedelmente entrambe le gamme) pertanto utili alla comunicazione tra progettista, applicatore e committente e ottenibili per buona approssimazione (non assoluta fedeltà) con moderne strumentazioni tecnologiche. Ricordando che non esiste ancora nessuno strumento in grado di illustrare realisticamente la trasformazione che subirà un colore scelto se cambiamo la fonte illuminante, la texture su cui è applicato, la dimensione della superficie o il punto di percezione, nominiamo altri sistemi di codifica cromatica meno funzionali all'applicazione in architettura e

spesso utilizzati in modo improprio.

Sistemi come PANTONE, CMYK e RGB, nati dall'esigenza di codificare gli inchiostri da stampa a quadricromia (CMYK, ciano, magenta, giallo e nero) e utilizzati in seguito per le creazioni di videografica, non forniscono campionari leggibili dai tintometri degli applicatori, in quanto tutte le mazzette sono create per stampa su carta o pellicola e non tramite applicazione di strati di vernice o pittura, senza contare la difficoltà di tradurre l'immagine virtuale. Ciò che ancora manca è un codice capace di fare da ponte tra riproduzione a video e realtà applicativa, ma forse questo è un obiettivo irraggiungibile poiché il colore a schermo è sostanzialmente luce (trasparenza) mentre pitture e vernici sono materia concreta. Solo considerando la luce stessa come materiale da costruzione potremo ottenere nuove gamme di colori e nuovi sistemi applicativi della cui conoscenza siamo solo agli albori, ma questa è un'altra storia e merita una trattazione a parte. ■

Immagini NCS fornite da: NCS Colour Centre Italia Srl - Milano.

**13. NCS: accordo a 4 colori con medesimo contenuto di nero**

**14. NCS: accordo a 4 colori con medesimo contenuto di bianco**

**15. NCS: accordo a 4 colori con medesima cromaticità**

**16. NCS: accordo di 4 tinte aventi la stessa nuance (stesso grado di nero e di cromaticità, posizione nel cerchio cromatico differente ma simmetrica)**

**17. NCS: accordo a 4 gradazioni della medesima tinta**



ARCHITETTARE

08

PROSSIMO  
NUMERO >  
OTTOBRE 2010  
GUSTARE

Architettura ed enogastronomia: un binomio  
inscindibile per il benessere dei sensi.