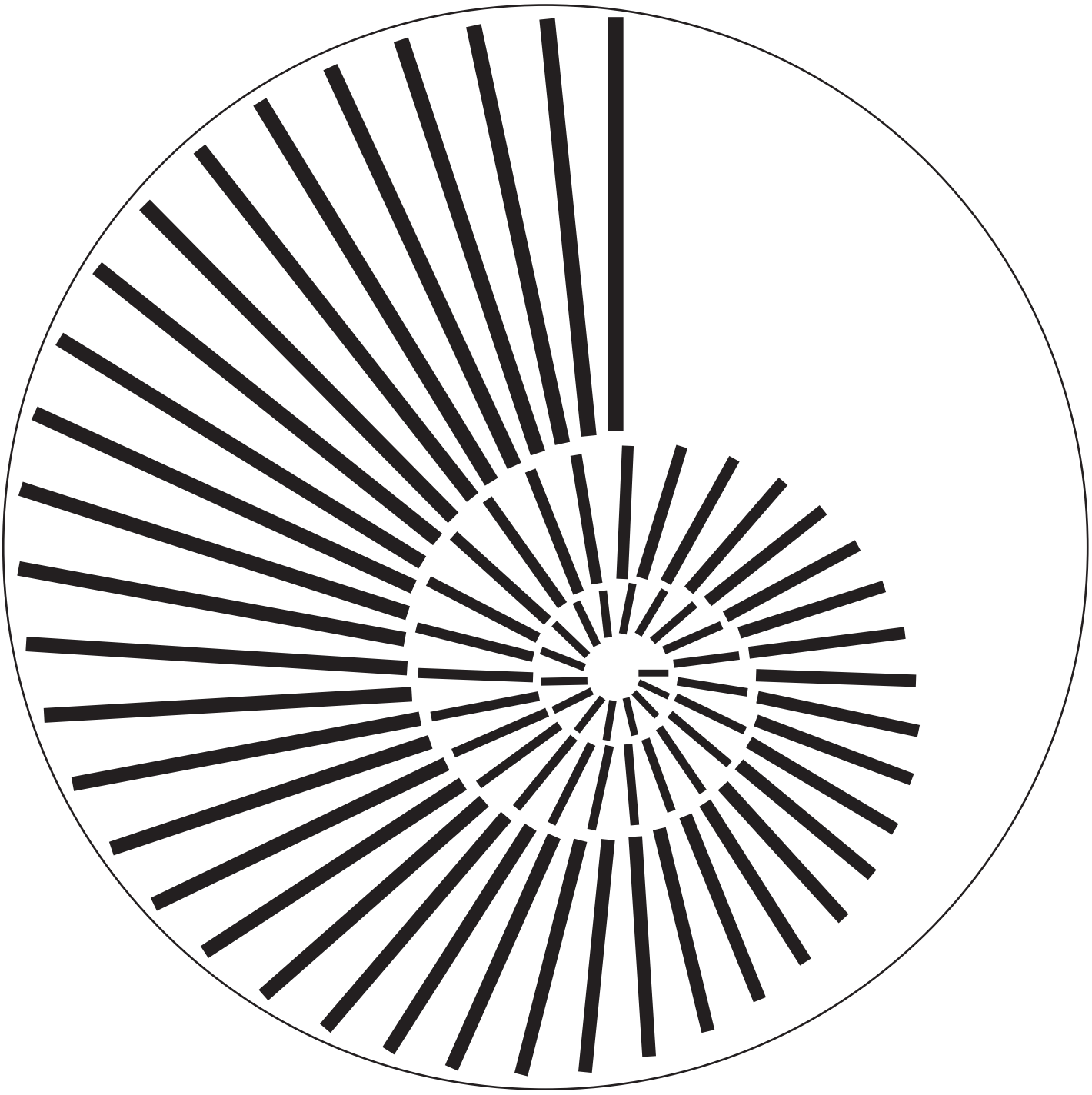
DIRETTORE RESPONSABILE
Mariangela Lisanti

GRAPHIC DESIGNER
Mauro Bubbico

EDITORE
Ifor s.r.l.

Annali Ifor

Trimestrale di
Scienze umane



2022, Vol. I, n. 3

ANNALI IFOR

2022 VOL. I, N. 3

COORDINATORE DEL COMITATO SCIENTIFICO
Bruno Brunetti

COMITATO SCIENTIFICO
Tiziano Agostini (Trieste), Santo Di Nuovo (Catania), Herbert Fitzek (Berlino, Germania), Alfredo Foresta (Lecce), Stefano Mastandrea (Roma), Paul Andrew Jarvis (Bari), Gordana Jovanović (Belgrado, Serbia), Elisabeta Osmanaj (Elbasan, Albania), Germana Pareti (Torino), Micla Petrelli (Bologna), Giuseppe Pirlo (Bari), Pasquale Toce (Matera)

COORDINATORE DEL COMITATO DI REDAZIONE
Maria Sinatra

COMITATO DI REDAZIONE
Flavio Ceglie, Paolo Contini, Lucia Monacis, Luigia Toce
redazione@ssmlnelsonmandela.it

In questo numero i saggi di
N. Curci, R. Copeta
C. Ferrandes, S. Galante
G. Pareti, M. Sinatra,

Ifor s.r.l.
Via Pasquale Vena 66/C
75100 Matera (Italia)

INDICE

LAVORI ORIGINALI

Nicola Curci p. 5
L'apparecchio di rotazione dei colori di Karl Marbe

Carmela Ferrandes p. 13
Sentieri del rosa

Stefania Galante, Rosaria Copeta p. 21
Il design per narrare cultura: la cassa armonica

Germana Pareti p. 29
Corpo, ambiente e abitazioni

Maria Sinatra p. 35
Abitare la culla

LINEE GUIDA PER LA PUBBLICAZIONE p. 47

ANNALI IFOR
2022, VOL. 1, NO. 3

L'apparecchio di rotazione dei colori di Karl Marbe

Nicola Curci

Università di Bari Aldo Moro

Abstract: Il saggio analizza l'apparecchio di rotazione messo a punto dallo psicologo tedesco Karl Marbe nell'ultimo decennio del XX secolo per lo studio della composizione dei colori. Modelli dell'apparecchio erano già stati inventati secoli prima e diffusi soprattutto nell'Ottocento ad opera di Runge, Goethe, Fechner o Helmholtz. Lo sforzo di Marbe si rivolse soprattutto a costruire parti dell'apparecchio in grado di misurare con più precisione i valori di intensità dei colori e di sostituire le sezioni durante la rotazione.

Parole chiave: composizione dei colori, fusione dei colori, apparecchio di rotazione, sfera dei colori

Noto per le sue ricerche sui processi del pensiero e sul giudizio, lo psicologo tedesco Karl Johann Ludwig Marbe (1869-1953) si occupò di ben altro (Haupt, 2000). Uno dei membri di rilievo, infatti, della cosiddetta Scuola di Würzburg (Mülberger, 1999; Stock, 2000), un movimento che mirava ad analizzare i processi mentali complessi quali il pensiero, il ragionamento e la volontà adottando anche metodologie qualitative onde superare i limiti del modello epistemologico della Scuola di Wilhelm Wundt ritenuto estremamente normativizzante, Marbe, già partire dai suoi anni universitari, si dedicò allo studio della fluttuazione delle sensazioni visive, su cui pubblicò il saggio *Die Schwankungen der Gesichtsempfindungen* (Marbe, 1893a) in collaborazione con l'allievo di Wundt, Götz Martius.

Il saggio, il cui argomento è stato ancora poco approfondito in ambito storiografico (Curci, 2015, pp. 12-17; Gundlach, 2010, pp. 177; Kuehni, 2010), pur se merita di maggiore attenzione, dava l'avvio ad una ricerca sulla sensazione e percezione visiva (Marbe, 1894a, b), che risentiva ancora fortemente dell'impostazione wundtiana, ossia di una psicologia improntata secondo il modello metodologico della fisiologia sperimentale. Le oscillazioni dell'attenzione e l'appercezione come funzione intermittente erano state, in effetti, trattate da Nicolai N. Lange (1887) con l'aiuto di Nikolai Nikolajewitsch nel laboratorio di Wundt, dove probabilmente Martius ne era venuto a conoscenza nel 1887. Nella versione di Marbe, invece, la percezione del movimento apparente veniva spiegata connettendola alla fusione (*Verschmelzung*) di eccitazioni retiniche successive, dove sarebbe presente una soglia al di sotto della quale tale visione non ha luogo (Marbe 1894a, b).

Dello strumento utilizzato, però, per la verità una modificazione dello apparecchio usato da Lange per gli stimoli ottici, non venivano date informazioni precise, eccetto che per l'aggiunta di due rulli orizzontali azionati da un orologio per la registrazione grafica e sostituiti in seguito da un chimografo di Baltzar con rullo a caduta e di due camere oscure.

D'altro canto, delle oscillazioni dell'attenzione avrebbe trattato già la tesi di laurea di Marbe, *Zur Lehre von den Gesichtsempfindungen, welche aus successiven Reizen resultieren*, (Marbe, 1893b) preparata nell'Istituto privato di Martius e sostenuta il 4 agosto 1893.

Occorre premettere che, nella terminologia di Marbe, «stimolazione facciale» equivaleva a «stimolazione visiva» (*Gesichtsreiz*). Avvalendosi, così, degli strumenti presenti nel laboratorio di Martius, Marbe avviò la sperimentazione con due soggetti, lo studente di filosofia Karl Schneider e Witalis Stepanowitsch Srebrennikow, docente di psicologia nell'Accademia Spirituale di S. Pietroburgo e al tempo a Bonn.

I primi esperimenti quantitativi sull'argomento, in particolare quello della fusione dei colori, risalivano alle ricerche condotte da Joseph A.F. Plateau (1830) e da August Hugo Emsmann (1854) con un disco con settori neri e colorati e posto in rotazione. In realtà, la storia della mescolanza dei colori era molto più lunga, dal momento che già nel II secolo a.C. Tolomeo aveva osservato che l'alta velocità impressa alla ruota variopinta di un vasaio ne produceva appunto la fusione. Tale idea fu condivisa 800 anni dopo dal naturalista persiano Alhazen. Ulteriori ipotesi sulla fusione furono formulate tra il tardo XVII e la prima parte del XVIII secolo. Più precisamente, nel 1763 il medico e naturalista austriaco Giovanni Antonio Scopoli, nella sua *Entomologia Carniolica*, usò il disco miscelatore nella classificazione del colore degli insetti. Due anni dopo, il fisico Chevalier D'Arcy misurò la persistenza di un'immagine visiva in rotazione usando un tizzone di carbone ardente (D'Arcy, 1765). Nel XIX secolo furono invece condotti studi empirico-quantitativi, un esempio dei quali è la *sfera dei colori* (*Farbenkugel*) proposta nel 1810 dal pittore Otto Runge. In una lettera a W. Goethe datata 3 luglio 1806, egli chiariva la sua opinione sulle possibili combinazioni dei tre colori primari, che formavano un triangolo equilatero e un esagono se uniti con coppie di colori simili.

Seguendo, quindi, la suggestione di Tobias Mayer, che aveva proposto nel 1758 una figura solida della mescolanza dei colori composta da una doppia piramide triangolare (Mayer, 1758; Grüsser, 1989), Runge formulava più chiaramente la propria teoria nel 1807, come riferiva a Goethe nella lettera del 21 novembre dello stesso anno, racchiudendo tutti i colori in una sfera, con il nero ed il bianco ai due poli opposti. La sfera dei colori fu descritta in un manoscritto del 1808, poi pubblicato ad Amburgo all'inizio del 1810 (Runge, 1810). Goethe, che lesse il manoscritto, lo menzionò nel suo *Farbenlehre* del 1810 come un «sforzo coronato da successo» (Goethe, 1981).

Ma nell'ambito più ristretto della psicologia occorre ricordare il disco con settori bianchi e neri utilizzato da Theodor Gustav Fechner per sperimentare – in

accordo con le tesi goethiane – la soggettività della visione dei colori (Fechner, 1838; Sinatra, 2000, pp. 57-71; 2006).

Per quanto riguardava Plateau ed Emsmann, essi, pur ammettendo che per la fusione erano necessari colori differenti, non erano riusciti ad ottenere colori di uguale intensità e saturazione. Avevano però dimostrato che ad una minore intensità dell'illuminazione corrispondeva una maggiore durata della ricezione di impressioni separate, così come avveniva con settori di una data grandezza e con minore velocità di rotazione. Marbe confermava tali risultati, avendo comunque come «scopo quello di determinare esattamente per una parte grande quanto più possibile della scala di intensità e di tempo il decorso dei relativi valori di intensità e di tempo» (Marbe, 1893b, p. 395). Aveva trovato che due quantità non variavano in una semplice proporzione. Lo strumento utilizzato, il *Rotationsapparat* (apparecchio di rotazione) (fig. 1), era stato costruito dal meccanico di Heidelberg, Jung, ed aveva solo settori bianchi e neri (fig. 2).

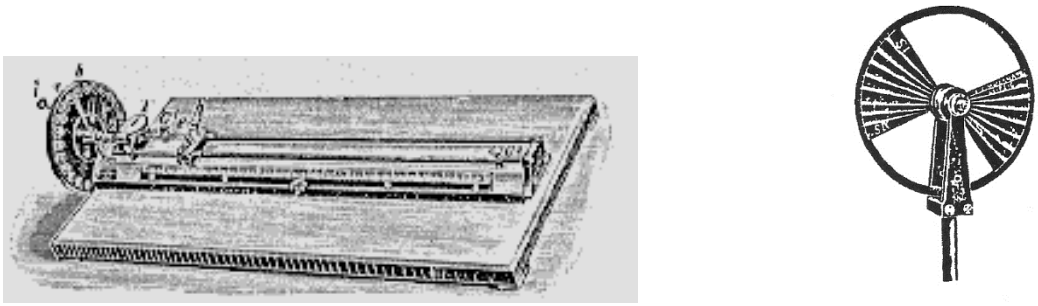
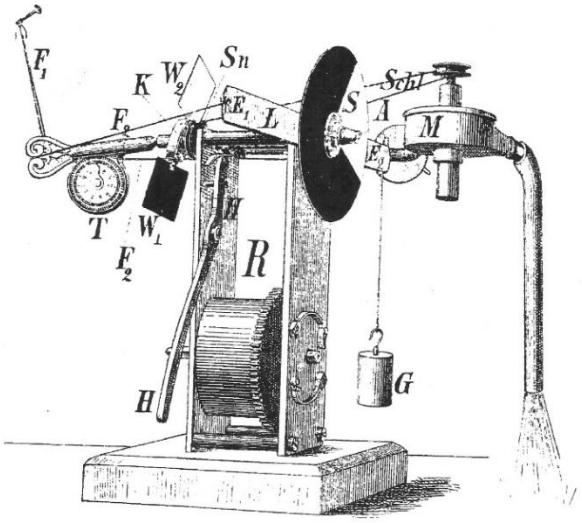


Fig. 1



Strumento originale di Marbe

Fig. 2

Marbe così annotava che, sia alla luce del giorno che a quella data dalla fiamma di una lanterna a gas, con due settori del disco di diversa misura:

1. le durate totali necessarie per la fusione di due stimoli in una sensazione costante diminuivano con l'aumento delle intensità;
2. le differenze necessarie delle due durate crescevano con l'aumento delle intensità e con l'aumento della durata totale;
3. la fusione era favorita quando prevaleva la durata dello stimolo più intenso rispetto a quello meno intenso (Marbe, 1893b, p. 398);
4. la fusione aveva luogo immediatamente quando il settore bianco era più grande di quello nero. Ciò era in contrasto con quanto avevano affermato Plateau (1830, 1835) e anche Helmholtz (1860/1896, p. 488), che avevano utilizzato settori uguali.

Come Marbe avrebbe annotato nel 1930 in una nota autobiografica, lo strumento era stato messo a punto «con settori che mutavano» quando egli era un giovane medico durante la permanenza al Leipzig Institute di Wilhelm Wundt. Essendo venuto a conoscenza del fatto che il Berlin Physikalisch-technische Reichsanstalt stava cercando possibili soluzioni al problema del cambio dei settori di un disco durante la rotazione, aveva portato a termine il suo strumento, pubblicando il lavoro «considerevolmente prima che il Reichsanstalt avesse concluso le sue ricerche» (Marbe, 1930, p. 188).

Lo strumento era formato dall'asse vuoto interiormente ***a***, sul quale era fissata una scatola circolare la cui copertura ***k*** poteva girare indipendentemente dalla scatola intorno all'asse ***a***. All'interno della scatola vi era la spirale a molla ***c***, una estraneità della quale era fissata all'asse e l'altra al coperchio della scatola. Attorno alla scatola era fissato un anello di rame, il cui bordo anteriore ***r*** si trovava a 0,5 mm dietro ***k***. Sul bordo dell'anello vi era un secondo anello graduato ***b***, munito di una serie di piccole pulegge di caucciù levigato, collocate parallelamente al piano di ***k***, cioè perpendicolarmente a ***a***. Su ***k*** era fissata una piccola asta d'acciaio ***l***, che circondava ad angolo retto il bordo della scatola ed era fornita di un indice Z_1, collocato di fronte alle divisioni per gradi di ***b***. Una corda di violino era unita all'estremità dell'asta; quando la spirale non era tesa, la corda passava al di sotto delle pulegge, poi andava verso ***a*** passando per il suo centro (vuoto) e si univa al carrello ***S***, che poteva spostarsi lungo la scalanatura ***B*** e poteva essere fissato ad un qualunque punto con una vite ***h.*** Sul carrello si trovava una lamina verticale con un'apertura centrale, attraverso cui passava la corda ***s***; un nodo non permetteva che fosse tirata con l'apertura della lamina. Il carrello ***S*** aveva l'indice Z_2 collocato di fronte alla divisione Sk_2.

Quando ***S*** veniva tirato nel senso della freccia, si tirava la corda che permetteva la rotazione di ***k*** e, con esso, l'asta ***l***, riportando ***S*** nella posizione originaria; ***k*** girava di nuovo in seguito all'azione di ***c***; l'azione di ***c*** si trasmetteva alla corda, che restava costantemente tesa. Sulla placca ***k + r*** venivano fissati due dischi di Maxwell, inseriti l'uno nell'altro. Un disco era fissato all'asta ***l*** e l'altro all'anello ***r***. Con il movimento del carrello variava la proporzione dei due settori; tale variazione poteva essere prodotta anche durante la rotazione dello strumento; in quest'ultimo caso la corda

girava con la scatola. Il carrello poteva essere mosso manualmente, ma lo si poteva anche fare lentamente e regolarmente con la vite ***ku***. I due dischi di carta erano fissati con i bordi, la vite ***i*** poteva essere tolta mostrando una superficie colorata omogenea. I dischi venivano messi in rotazione da un motore ad acqua o elettrico attivato da una cordicella.

Lo strumento riduceva il tempo impiegato negli strumenti simili, dove il cambiamento dei settori poteva aver luogo solo dopo che lo strumento era stato fermato. Secondo Marbe, gli stimoli sensoriali potevano provocare nell'individuo sensazioni e/o percezioni. In entrambi i casi si trattava di processi coscienti, risultanti dalla stimolazione sensoriale. Le prime, però, ossia le sensazioni, erano, sì, processi coscienti, ma elementari e, dunque, non ulteriormente scomponibili. Come avrebbe chiarito nel 1910, in acustica, ad esempio, l'udire un solo tono produceva una sensazione, mentre da un accordo risultava una percezione (Marbe, 1910). Compito della psicologia, pertanto, nel campo delle sensazioni e delle percezioni, era quello di «determinare esattamente le relazioni tra le caratteristiche degli stimoli e quelle delle sensazioni, e quindi delle percezioni» (Marbe, 1910, p. 14).

L'apparecchio di rotazione, poi noto come *Marbescher Farbvariator*, fu perfezionato e prodotto dal meccanico di Lipsia Ernst Zimmermann, che già da tempo costruiva gli strumenti del laboratorio di Wundt. Ne veniva data notizia il 23 febbraio del 1894, nella redazione del *Centralblatt für Physiologie*, dove, nello stesso anno, appariva l'articolo *Vorrichtung zur successiven Variirung der Sectoren rotirender Scheiben und zur Ablesung der Sectorenverhältnisse während der Rotation*, sotto intitolato *Psychologisches Institut der Universität in Leipzig* (Marbe, 1894b).

Nel laboratorio privato di Martius a Bonn Marbe si dedicava alla sua abilitazione continuando a modificare l'apparecchio nella variazione dei settori, come risultava dal *Centralblatt* del 7 marzo del 1895 (Marbe, 1895), e applicando nella ricerca la teoria della legge di Talbot senza citare, però, l'autore. Il saggio, che ancora una volta sarebbe stato pubblicato nei *Philosophische Studien* (Marbe, 1896) e non nella rivista appena fondata da Martius, i *Beiträge zur Psychologie und Philosophie*, riportava in appendice l'informazione che gli esperimenti erano stati condotti nel «Laboratorio psicologico del Sig. Prof. Martius a Bonn» e che soggetti sperimentali erano stati Christian Birch-Reichenwald-Aars e Friedrich Kretzmann. L'apparecchio di rotazione utilizzato in questo caso era fornito di un contagiri e alette per il vento, entrambi assenti negli apparecchi precedenti. Si trattava dello strumento descritto nel catalogo Zimmermann XVIII con il numero 25.

Il lavoro fu presentato a Würzburg il 10 aprile del 1896. Ma l'attenzione di Marbe si sarebbe ben presto focalizzata su altri argomenti, anche se sulla visione sarebbe tornato ripetutamente.

Note bibliografiche

Curci, N. (2015). *Karl Marbe: un uomo al lavoro nell'officina della mente*. Milano: FrancoAngeli.

D'Arcy, P. (1765). Sur la Durée de la Sensation de la Vue. *Mémoires de l'Académie des Sciences de Paris*: 439-451.

Emsmann, H. (1854). Ueber die Dauer der Lichteindrücke. *Poggendorff's Annalen*, *167*: 611-618.

Fechner, G.T. (1838). Über die subjectiven complementaren Farben. *Poggendorffs Annalen der Physik und Chemie*, *44*: 513-35.

Goethe, W. (1981). *La teoria dei colori*, trad. it. Milano: Il Saggiatore.

Grüsser, OJ. (1989). Quantitative visual psychophysics during the period of European enlightenment. The studies of the astronomer and mathematician Tobias Mayer (1723–1762) on visual acuity and colour perception. In H.E. Henkes & C. Zrenner (Eds), *History of Ophthalmology* (Vol 2, pp. 93-111). Dordrecht: Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-009-2387-4_1

Gundlach, H. (2010). Demarcating the boundaries of the discipline of psychology: The example oft he research on colour perception. In J. Bos & M. Sinatra (eds.), *The History oft he Human Sciences an Open Atmosphere* (pp. 169-181). Lecce: Pensa MultiMedia.

Haupt, E.J. (2000). Marbe, Karl. In A. Kazdin (Ed.), *Encyclopedia of psychology* (Vol. 5, pp. 104-105). New York, NY, US: Oxford University Press.

Helmholtz, H. v. (1860/1896). *Handbuch der Physiologischen Optik*, 2nd ed. Leipzig: Leopold Voss.

Kuehni, R.G. (2010). A brief history of disk color mixture. *Color. Research and Application.* https://doi.org/10.1002/col.20566

Lange, N.N. v. (1887). Beiträge zur Theorie der sinnlichen Aufmerksamkeit und der activen Apperception. *Philosophische Studien*, *4*(3): 390-422.

Marbe, K. (1893a). Die Schwankungen der Gesichtsempfindungen. *Philosophische Studien*, *8*, 615-637.

Marbe, K. (1893b). *Zur Lehre von den Gesichtsempfindungen, welche aus successiven Reizen resultieren*. Leipzig: Wilhelm Engelmann.

Marbe, K. (1894a). Zur Lehre von den Gesichtsempfindungen, welche aus successiven Reizen resultieren. *Philosophische Studien*, *9* (3): 384-399.

Marbe, K. (1894b). Vorrichtung zur successiven Variirung der Sectoren rotierender Scheiben und zur Ablesung der Sectorenverhältnisse während der Rotation. *Centralblatt für Physiologie, 7*: 811-813.

Marbe, K. (1895). Bemerkungen zu meinem Rotationsapparat. *Centralblatt für Physiologie, 8*: 833-834.

Marbe, K. (1896). Theorie des Talbot'schen Gesetzes. *Philosophische Studien*, *12*(2): 279-296 (Habilitation).

Marbe, K. (1910). *Theorie der kinematographischen Projektionen*. Leipzig: J.A. Barth.

Marbe, K. (1930). Karl Marbe, trad. ingl. In C. Murchison (Ed.), *History of Psychology in Autobiography* (Vol. 1, pp. 181-213). Worcester, MA: Clark University Press.

Mayer, T. (1758). De affinitate colorum (Über die Verwandtschaft der Farben). *Göttinger Gelehrte Anzeigen*, *147*: 9. Dezember, 1385-1389.

Mülberger, A. (1999). Das Psychologische Institut unter der Leitung von Karl Marbe. In W. Janke (Hrsg.), *Hundert Jahre Institut für Psychologie und Würzburger Schule der Denkpsychologie* (pp. 127-139). Göttingen: Hogrefe.

Plateau, J.A.F. (1830). Ueber einige Eigenschaften der vom Licht auf das Gesichtsorgan hervorgebrachten Eindrücke. *Poggendorff's Annalen*, *20*: 304-332, 543-544.

Plateau, J.A.F. (1835). Sur un principe de photometrie. *Bulletins de l'Académie Royale des Sciences de Bruxelles*, *2*: 52-59.

Runge, P.O. (1810). *Die Farben-Kugel, oder Construction des Verhaeltnisses aller Farben zueinander*, Hamburg: Perthes.

Sinatra, M. (2000). *La psicofisiologia a Torino: A. Mosso e F. Kiesow.* Lecce: PensaMultimedia.

Sinatra, M. (2006). The birth of experimental psychology in Germany between psychophysical methods and physiological theories. *Physis; Rivista Internazionale di Storia della Scienza*, *43*(1-2): 91-131.

Stock, A. (2020). Die verbotene Schrift. Karl Marbes "Zeitgemäße populäre Betrachtungen für die kultivierte Welt". In M. Wieser (Hrsg.), *Psychologie im Nationalsozialismus* (Bd. 32, *Beiträge zur Geschichte der Psychologie*). Berlin u.a.: Peter Lang.

ANNALI IFOR
2022, VOL. 1, NO. 3

Sentieri del rosa

Carmela Ferrandes

Università degli Studi di Bari A. Moro

ABSTRACT: Owing to its combination of red and white, pink is an *ambiguous* colour, since it has two meanings: energy, the passion of the former, and the purity of the latter. The current paper aims to reconstruct the different interpretations of pink, from the ergonomic to the literary approaches, to highlight the recent research data, according to which pink is often assigned to women and, thanks to its capacity to create physical weakness in people, favours individuals' well-being when it is used to paint the walls of hospitals or of places where difficult subjects are sheltered.

Keywords: colore rosa, il rosa nella lirica, storia del rosa, il rosa nell'abbigliamento infantile e per adulti, il rosa nei contesti professionali

Il rosa nella lirica

Nel celebre sonetto *Voyelles* di Rimbaud, i colori poeticamente associati alle vocali e la cui interpretazione potrebbe costituire un capitolo a sé della critica letteraria, sono quelli fondamentali della cultura europea in una classificazione che prescinda da quella tra colori primari e secondari: nero, bianco, rosso, verde, blu (nell'ordine delle associazioni con le vocali del sonetto) più il giallo, assente, perché il numero delle vocali imponeva il sacrificio di un colore, cosa che avvenne per il giallo, di cui per altro Rimbaud non si preoccupò di evocare espressamente le valenze simboliche in altri componimenti. Non così per il rosa, a cui invece dedicò un blasone*, L'étoile a pleuré rose*, la cui fama e il cui fascino sono forse tutti nell'attacco, quella stella dal pianto rosa la cui immagine è difficile da dimenticare. Ovviamente nelle traduzioni, nel nostro caso in quella italiana, mentre fortunatamente permane il carattere dolce della /s/, si perde la ridondanza della liquida /r/, che in francese è persistente in tutto il primo verso («L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles») e, tra l'altro, rafforza l'accostamento dei suoni con «rosée», la rugiada, riportando trasversalmente il pianto della stella a fenomeni atmosferici più accessibili. Per inciso, nel mito di Aurora, la troppo citata dea dalle rosee dita, come la vuole Omero, le lacrime da lei versate per la perdita del figlio Memnone, ucciso da Achille durante la guerra di Troia, cadono sulla terra sotto forma di rugiada. Inoltre, sul piano esoterico la rosa e il color rosa costituirebbero un simbolo di rigenerazione e in primo grado di iniziazione ai misteri per la parentela semantica nel latino tra *rosa* e *ros*, rugiada, il cui simbolismo, nelle varie culture, è legato al rinnovamento e alla rinascita (Chevalier & Gheerbrant, 1974, p. 114).

Si riporta la traduzione di Ivos Margoni, che tradusse magistralmente Rimbaud negli anni Sessanta del secolo scorso, adottando per le *Poésies*, che rappresentavano sul piano lessicale e stilistico il lato romantico o parnassiano di Rimbaud, un italiano ottocentesco, augurandosi che non fosse né pedante, né scolastico:

La stella è pianto rosa
La stella è pianto rosa al cuore delle tue orecchie;
l'infinito è rotolato bianco dalla tua nuca ai reni;
il mare ha imperlato di rosso le tue vermiglie mammelle;
E l'Uomo ha sanguinato nero al tuo
sovrano fianco. (Rimbaud, 1964, p. 109)

Dal momento che nella copia di Verlaine la quartina è riportata sul medesimo foglio delle *Voyelles*, si è sempre sottolineata l'analogia esistente fra le due poesie, basata sul cromatismo. La struttura è quella del blasone, componimento in versi a rime baciate molto diffuso nel Quattrocento e nel Cinquecento, avente per oggetto la rappresentazione, elogiativa o satirica (in questo caso si parlava di «contre-blason»), di persone o cose, generalmente del corpo femminile e delle sue parti. È stato detto che questa è una delle poche poesie di Rimbaud che non faccia oltraggio alla figura femminile (Rimbaud, 1964, p. 389): forse perché associamo il rosa alla delicatezza del gentil sesso e alla promessa di un bene futuro?

Qualità a loro volta immaginariamente e letterariamente legate alla giovinezza e, quindi, come il fiore che a questi livelli ne condiziona le sorti, il rosa si ammanta della stessa aura discretamente ma tenacemente erotica. Nessuno l'ha detto meglio di Shakespeare in un sonetto, il n. 54, dove colore e profumo del fiore sono trasmutati dalla parola poetica – o meglio distillati, «distils» egli dice, con immagine allusiva a una delle fasi fondamentali nella preparazione dei profumi – parola che sola può assicurare l'immortalità all'oggetto d'amore (Shakespeare, 1965, pp. 110-111).

Se il rosa, quindi, individua l'immagine della donna, lo fa a partire da una cifra di leggerezza, di sospensione. Il pianto rosa della stella rimbaudiana avvolge in fondo a quest'atmosfera il corpo femminile e. sfumando le asperità, fissa il desiderio.

Rosa e letteratura, o il rosa nella letteratura, o ancora la letteratura rosa, che è altra cosa, più modi per ridurre all'essenziale, come avviene nelle espressioni simili più estensive di colore e letteratura, o il colore nella letteratura, una relazione in cui gioca un ruolo fondamentale la soggettività, alla base della percezione dei colori e della pratica letteraria.

La fisica può aiutarci a comprendere i rapporti materia-energia-colore, ma non i valori simbolici che i colori veicolano all'interno di una collettività e che si modificano nel tempo, cioè la componente culturale dei dati cromatici e del loro funzionamento sul piano immaginario e nella concettualizzazione del mondo.

La storia del rosa

Nell'intreccio di questi elementi, il rosa è un colore senza pace, potrebbe dirsi, nella sua ostinata ricerca di un'identità. Appare sulla scena per la prima volta durante il rococò grazie a Madame de Pompadour, la favorita di Luigi XV, che lo amava particolarmente. In questo periodo, comunque, come tutte le tinte pastello, era un colore indossato indifferentemente dalle donne e dagli uomini. Fu ritenuto fino all'Ottocento una sfumatura del rosso, un rosso pallido, o una mescolanza di bianco e rosso e ancora i dizionari oscillano tra queste definizioni. Nell'Ottocento, poi, era normale per un uomo indossare un abito di seta rosa con ricami floreali. Inoltre, i bambini e le bambine fino ai 6 anni erano vestiti con abiti lunghi di colore bianco senza sostanziali differenze tra maschi e femmine, se non per qualche piccolo particolare, come la posizione dei bottoni. La scelta del bianco era soprattutto di natura pratica: gli abiti bianchi e i pannolini bianchi di stoffa erano più semplici da lavare e candeggiare. Più che basata sul sesso, la distinzione degli indumenti avveniva per età: i più piccoli differenziati dai più grandi solo per il colore.

Secondo Pastoureau (1999, pp. 27-28), le radici della differenziazione del colore per i bambini affonderebbero nell'associazione, risalente alla fine del Medioevo, della figura maschile al blu e di quella femminile al rosso, opposizione per altro funzionante solo se declinata in coppia, dal momento che da soli il blu e il rosso non si rapportano ad alcun sesso. Il celeste e il rosa potrebbero allora essere considerati la variante pastello di questi due colori, più vicina al bianco e quindi più igienica, come è stato detto prima, e come si addice ai tessuti che devono coprire e difendere la delicata pelle infantile.

Il rosa e il blu ed altri colori pastello furono introdotti nell'abbigliamento per bambini intorno alla metà dell'Ottocento, sebbene senza alcuna implicazione di genere. Uno dei primi riferimenti all'attribuzione dei colori al sesso veniva riportato nel romanzo di L. M. Alcott, *Piccole Donne*, dove un nastro rosa era utilizzato per identificare la femmina e uno azzurro il maschio. Tale uso, però, fu definito dalla stessa Alcott come «moda francese», giacché si trattava di una regola non ancora riconosciuta ovunque, anzi, era un vezzo «esotico». Infatti: «I bambini più belli che abbia mai visto. Qual è il maschio e qual è la femmina? – chiese Laurie chinandosi per esaminare più da vicino i due prodigi. – Amy ha messo un nastro azzurro al maschio e uno rosa alla femmina, come si usa in Francia, in modo da distinguerli senza sforzo».

Al tempo i libri per l'infanzia, così come gli annunci e i biglietti per le nuove nascite, la carta da regalo e diversi articoli di giornale indicavano come non si fosse trattato di una regola e che il rosa fosse associato indifferentemente ai neonati maschi e alle femmine.

Nel 1918, la rivista specializzata in vestiti per bambini *Earnshaw's Infants' Department*, riportava la notizia che «la regola comunemente accettata è che il rosa sia per i bambini, il blu per le bambine. Questo perché il rosa è un colore più forte e deciso, più adatto ad un maschio, mentre il blu, che è più delicato e grazioso, è più adatto alle femmine». Il rosa veniva visto più vicino al rosso, un colore forte e virile legato agli eroi e ai combattimenti, mentre il blu era associato al colore del

velo con cui veniva rappresentata la Vergine Maria. Ancora: il grafico pubblicato nella rivista *Time* del 1927 confermava questa tendenza e mostrava i colori più appropriati per maschi e femmine secondo i principali produttori e venditori di vestiti negli Stati Uniti.

In altri termini, senza l'esistenza del rosso il rosa – che, come gli altri colori, ha pure le proprie declinazioni: rosa confetto, rosa corallo, rosa salmone, rosa shocking, ecc. – non avrebbe una collocazione. Solo all'inizio dell'età moderna acquista una certa autonomia, perché valorizzato grazie alla scoperta del prezioso legno rosso detto del Brasile, o verzino, anche se in realtà è stato proprio il legno a dare il nome al Brasile, usato come colorante e importato precedentemente con più difficoltà dal Siam.

Ma tra gli anni Trenta e Quaranta si può registrare un cambiamento: gli uomini iniziarono a vestirsi con colori scuri, associati al contesto professionale e al mondo degli affari, distinguendosi così dalle tinte chiare preferite dalle donne perché accostate alla sfera familiare e domestica. I detenuti dei campi di concentramento, infatti, accusati di omosessualità, essendo ritenuti «maschi effeminati», erano contrassegnati con un triangolo rosa. Ad ogni modo, fino agli anni Cinquanta il rosa ed il blu non avevano ancora trovato uno specifico significato essendo ancora intercambiabili, pur se in quello stesso periodo la bambola Barbie veniva lanciata sul mercato con il conseguente consolidamento della moda del rosa con preciso riferimento al genere femminile, al punto tale che il rosa, come ha rimarcato J. B. Paoletti, divenne onnipresente non solo nell'abbigliamento, bensì pure nei beni di consumo, negli elettrodomestici e nelle automobili (Paoletti, 2012).

I due decenni successivi, però, con il sorgere e la diffusione del movimento femminista e la messa in discussine dei tradizionali ruoli di genere, il color rosa suscitò molte critiche. Le donne cominciarono a vestirsi con colori più neutri, giacché privi di dettagli riconducibili al sesso. Secondo la Paoletti, comunque, la critica delle femministe non era tanto contro il rosa, ma perché faceva riferimento alla sfera infantile (Paoletti, 2012). Una ulteriore spiegazione è stata fornita da B. Friedan, che ha tentato di motivare il «problema inespresso» che rendeva depresse e predisposte all'abuso di alcol e psicofarmaci le donne americane degli anni Sessanta attribuendolo ad un inganno, denominato *mistica della femminilità*, a causa del quale milioni di americane avevano rinunciato ai loro sogni di realizzazione professionale per dedicarsi esclusivamente alla maternità e alla vita casalinga. Si trattava, dunque, della donna «infantile», che rimane a casa come «un bambino tra i suoi figli, passiva, senza alcun controllo sulla propria esistenza» (Friedman, 1982). Significativa fu, a proposito, sempre in quegli stessi anni, la diffusione del fumetto dei Barbapapà, dove non era un caso che il padre fosse rosa e la madre nera.

Solo negli Ottanta si imponeva definitivamente l'idea dei colori che segnalavano il genere maschile o femminile del bambino. Il conseguente insorgere di stereotipi legati all'infanzia e al mondo dei giocattoli, quali soldatini e costruzioni per i maschi e bambole e pentoline per le femmine portò – ha rimarcato la Paoletti (2012) – ad una estrema diffusione delle strategie di marketing.

Il rosa, in ogni caso, è un colore difficile da ottenere ancora oggi nelle luminose sfumature che appartengono alla natura e il cui nome nelle lingue occidentali si rifà a quello del fiore, le cui varietà più delicate e primitive sono, per l'appunto, di colore rosa. Il senso figurato di sentimentale, romantico, è relativamente recente e risale agli inizi dell'Ottocento, più antico, invece, quello che lo associa a una visione ottimistica delle cose: «vedere tutto rosa» (la campagna pubblicitaria della *Gazzetta dello Sport* di qualche anno fa, le cui pagine rosa all'origine sono dettate dai costi minori, gioca proprio sulla frase fatta di vedere rosa sfogliando il giornale), «voir la vie en rose», «to see the world through rose-coloured spectacles», «think pink», come volevano i pacifisti degli anni Settanta (in inglese l'origine diversa dei due termini converge sullo stesso colore e in sostanza su elementi simbolici affini), «ver la vida color de rosa», «alles durch eine rosenrote Brille sehen», «ta vlapo ola rodhina»; d'obbligo infine ricordare la canzone di Edith Piaf. Non esiste invece la stessa espressione nelle lingue slave.

In realtà pare che queste preferenze cromatiche siano un'eredità inscritta nei nostri geni. Ha suscitato qualche perplessità la recente ricerca condotta all'università di Newcastle, secondo la quale le nostre antenate preferivano i colori tendenti al rosso e ancor meglio al rosa, indizio sulla pianta della maturità di un frutto pronto ad essere colto, laddove il blu, legato al colore del cielo libero da nubi, si poneva come auspicio dei giorni adatti alla caccia, cui notoriamente erano dediti gli uomini (Hurlbert & Ling, 2007).

Sta di fatto che la vicinanza del rosa col rosso ha fatto sì che il rosa abbia poi attraversato i vari campi del femminile, fino a diventare lo stucchevole rosa della Barbie prima ricordata.

Diverso il discorso per quegli ambiti dove la scelta del colore doveva ubbidire a principi ordinatori e facilitare dei processi armonici di integrazione, dall'oggetto-casa inserito in un paesaggio all'oggetto-ninnolo in accordo con l'arredamento, fino alla salvaguardia del benessere dell'individuo nell'ambiente che lo ospita, in altri termini doveva nel senso più ampio applicare principi ergonomici.

Su quest'ultimo punto, strettamente collegato all'influenza dell'ambiente sulla psiche, un terreno privilegiato di verifica sono gli ospedali. In ambito anglosassone esiste una ricca bibliografia di studi che illustrano gli interni dei luoghi di cura ipotizzando le soluzioni ideali per tipo di malattia ed età dei pazienti.

L'uso del rosa è controverso, per lo meno nelle sue tonalità accese, proprio per il suo statuto ambiguo derivante dalla parentela con il rosso, colore eccitante e vistoso, tra quelli che l'occhio umano percepisce più velocemente, geneticamente legato alla vista del sangue e quindi avvertito come segnale di pericolo, che nella lista delle associazioni dei colori con le diverse malattie è considerato il corrispettivo delle alterazioni del sangue e delle anemie (Gerber, 1988) e che non a caso nell'uso terapeutico ha effetto positivo sui pazienti depressi.

Se c'è indicazione è per il rosa chiaro, a parità con il giallo e il blu e l'albicocca, anch'essi nelle tonalità più chiare, per contraddistinguere gli spazi destinati alle cure intensive (Malkin, 1992, p. 293). Gli studi, ad esempio, di Jain Malkin, presidente e fondatrice a San Diego, in California, della Jain Malkin Inc., specializzata

nell'architettura degli interni dei luoghi di cura, sono un punto di riferimento nel settore del design unito all'applicazione dei principi ergonomici negli ospedali e in quello degli effetti psicologici dell'ambiente sulla guarigione.

Ritroviamo però la componente positiva del rosa collegata all'infanzia in un procedimento adottato negli anni Ottanta in California, in un Istituto per minori in libertà vigilata, dove i soggetti più aggressivi e irrequieti messi in una cella dipinta «bubble gum pink» ritrovavano in breve tempo la calma fino ad addormentarsi nell'arco di dieci minuti. È forte in questo caso la componente culturale del condizionamento. Sulla base di tali risultati, molti riformatori in America adottarono il «passive pink» in almeno una stanza, benché nel dibattito che ne conseguì non tutti gli psicologi fossero unanimi su questa semplificazione estrema di problemi comportamentali complessi. Fu riscontrato infatti che spesso l'assuefazione agli effetti benefici del colore eliminava in breve tempo l'efficacia dell'intervento (Malkin, 1992, p. 56).

Luci rosate o color pesca sono consigliate nelle stanze da bagno, soprattutto se sono fluorescenti e circondano uno specchio, perché mitigano il colore spento e poco lusinghiero del viso dei malati (si ricordi che gli effetti terapeutici della luce sono potenziati, ma possono essere anche stravolti, dal passaggio attraverso filtri colorati).

Nei campi più diversi, dunque, il rosa attende beneaugurante: l'infanzia e l'adolescenza considerate come un preludio alla piena maturità femminile sono un periodo di auspici felici, l'erotismo ammantato di riservatezza promette il compimento del desiderio, la pacatezza di superfici rosa può ammorbidire il dolore.

Sotto questa luce, che implica anche il senso della misura, non stupisce che un'incisione del 1780, apparsa sul *Recueil général des modes d'habillements des femmes des états de sa majesté le Roi de Sardaigne* di Torino (Levi Pisetzky, 2005, I, p. 129), raffiguri la *Madamin de Turin en philosophie*, che indossa con atteggiamento modesto un grazioso e sobrio abito rosa, pur nel rispetto della moda del tempo (falpalà, pizzi, alta acconciatura con fiori): un curioso omaggio alla ragione dei Lumi, dal momento che la filosofia illuministica ha poca influenza sull'abbigliamento femminile, mentre non sarà così per l'epoca rivoluzionaria.

Il rosa della leggerezza, quello delle locuzioni ottimistiche supporta la «cronaca rosa» e la «letteratura rosa» (ma in questo caso il cromatismo è presente solo in italiano), non necessariamente scritta da donne, soprattutto nei suoi esiti seriali, dove il lettore, elettivamente una lettrice, trova la drammaticità del proprio quotidiano stemperata nella rappresentazione di una società immune da preoccupazioni venali e da sanzioni moralistiche. Come sostiene Michele Rak, il rosa è una letteratura della rassicurazione (Rak, 1999, p. 34).

Eppure ci sono scrittrici rosa dal forte impatto etico, come Willy Dias, pseudonimo di Fortunata Morpurgo Petronio, triestina trapiantata a Genova,[1] la cui prima fama è legata a romanzi rosa, pubblicati da Cappelli, che hanno avuto una grande diffusione fino agli anni '50 e in cui amore contrastato, rispettabilità, agiatezza e finanche la guerra non sono involucri stereotipati.

Rosa: un passato difficile, un futuro per molti versi ancora da scrivere. Ricordiamoci che i Greci attribuivano all'Aurora rosee dita perché i suoi raggi a ventaglio precedevano il giorno, qualunque fosse il giorno che seguiva.

Nota

1. Giornalista dell'*Unità*, nella sua autobiografia, *Viaggio nel tempo* (1958), la Dias ricordava i grandi scrittori conosciuti a Vienna, Gorizia e Trieste, da Kafka a Joyce. A lei si deve la scoperta di Liana Millu, sopravvissuta di Auschwitz, e la pubblicazione del suo libro-testimonianza, *Il fumo di Birkenau* (1947).

Riferimenti bibliografici

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1974). *Dictionnaire des symboles*, 2 vols. Paris: Seghers

Gerber, R. (1988). *Vibrational Medicine*. Santa Fe: Bear & Co.

Friedan, B. (1982). *La mistica della femminilità*, trad. it. Milano: Edizioni di Comunità.

Hurlbert, A.C., & Ling, Y. (2007). Biological components of sex differences in color preferences, *Current Biology*, *17*(16): R623-R625. https://doi.org/10.1016/j.cub.2007.06.022

Levi Pisetzky, R. (2005). Storia del costume in Italia. Il Seicento, il Settecento e l'Ottocento. In *Enciclopedia della moda*, Vol. I. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Malkin, J. (1992). *Hospital interior architecture creating healing environments for special patient populations*. New York: John Wiley & Sons, Inc.

Paoletti, J. B. (2012). *Pink and blue: Telling the boys from the girls in America*. Bloomington: Indiana University Press.

Pastoureau, M. (1999). *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*. Paris: Bonneton.

Rak, M. (1999). *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, trad. it. Roma: Donzelli.

Rimbaud, A. (1964). *Œuvres - Opere*, a cura di I. Margoni. Milano: Feltrinelli.

Shakespeare, W. (1965). *Sonetti*, a cura di G. Melchiori, versioni di A. Rossi & G. Melchiori. Torino: Einaudi

ANNALI IFOR
2022, VOL. 1, NO. 3

Il design per narrare culture: la cassa armonica

Stefania Galante*, Rosaria Copeta**

*Accademia di Belle Arti di Lecce
**Istituto Del Design di Matera

Abstract: A metà strada tra un'architettura prefabbricata, un palcoscenico e un'installazione luminosa, la cassa armonica deve probabilmente il suo ininterrotto successo alla sua funzione sociale e democratica di portare la musica operistica, destinata ai teatri e alle sale da concerto, per strada e nelle piazze. Nata tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del 900, la cassa armonica lega la sua storia, infatti, alla diffusione della musica bandistica nel sud d'Italia. Accanto alla tipologia stabile in ferro e vetro o pietra, collocata all'interno di giardini e parchi per ospitare i concerti all'aperto, ne esiste una versione temporanea e itinerante che veniva montata e smontata al centro delle piazze durante le feste folkloristiche patronali. Se la prima ha perso nel tempo la sua funzione diventando arredo urbano, quella mobile persiste nelle tradizioni locali delle feste patronali di alcuni comuni del meridione e costituisce parte integrante del rito del paramento luminoso delle vie cittadine. Il presente vuole essere un contributo alla ricostruzione della storia di questo oggetto della tradizione, delineando il suo percorso da design anonimo a iconico e rappresentativo dell'identità territoriale, evidenziandone il valore concettuale e progettuale.

1. La cassa armonica: le origini

La Cassa Armonica o chiosco per la musica intreccia la sua storia con le gloriette e i gazebo, piccole architetture per lo svago che venivano erette, nei giardini prima e nello spazio pubblico poi, dalla fine dell'Ottocento. Sebbene già i romani realizzassero padiglioni all'interno dei loro giardini per dedicarsi ad attività quali la lettura, la conversazione e il riposo (Tovoli, 2015, p. 66), il chiosco deriva, in realtà, dalla parola ottomana *kösk*, che si riferiva a strutture leggere, solitamente realizzate in legno, aperte su tutti i lati per catturare le brezze, utilizzate come luogo di sosta e riposo dello spirito (Bazzocchi, 2005, p. 6). Il termine chiosco fa la sua comparsa nella lingua francese agli inizi del Seicento, e figura tra le tipologie edilizie nell'*Encyclopédie* nel XVIII secolo, definito quale struttura realizzata dai turchi, dal XV secolo nei giardini e vicino al mare e ai fiumi (*ibid.*). È nel corso dell'Ottocento, tuttavia, che il chiosco si è diffuso grazie da un lato all'affermarsi del giardino all'inglese, in cui in seguito all'influenza del gusto per l'esotico hanno trovato luogo piccoli edifici disseminati lungo le linee sinuose degli spazi verdi, dall'altro all'affermarsi delle costruzioni in ferro (ivi, p. 8).

Il chiosco musicale nasce come declinazione funzionale di quello da giardino. La diffusione dei pleasure gardens inglesi, nel XVIII secolo, e i jardins-spectacles in Francia, all'inizio dell'Ottocento, giardini aperti al pubblico nei quali era possibile passeggiare, bere, mangiare, danzare e assistere a spettacoli di varia natura, tra cui

i concerti, comporta, infatti, l'esigenza di avere degli spazi protetti dagli agenti atmosferici per le esibizioni. Con la trasformazione delle città in seguito all'aumento della popolazione, il chiosco musicale trova collocazione anche negli spazi urbani quali piazze e a chiudere le prospettive dei viali (*ibid.*). Perlopiù a pianta ottagonale, ma ne esistono anche a pianta circolare, ovale e, in alcuni casi, quadrata, il chiosco per la musica presenta uno zoccolo di altezza compresa tra il metro e il metro e cinquanta, generalmente realizzato in pietra e nascosto da vegetazione. Per accedervi è necessaria la presenza di una scala, generalmente in ferro battuto o ghisa, ma ne esistono versioni anche in pietra, che si raccorda ad un parapetto. Gli altri elementi, quali colonne, balaustre, mensole e arcate, venivano realizzati in diversi materiali, legno, ferro e cemento. Il modello più diffuso nell'Ottocento è però quello in ghisa, materiale che per la sua resistenza alla compressione e per la sua tecnica di realizzazione si prestava ad essere declinato nelle forme decorative dell'epoca. La copertura, sostenuta da colonne slanciate, è quasi sempre realizzata in zinco con forma che variava da quella conica a quella a falde, da quella piramidale a quella a cupola (ivi, p. 27).

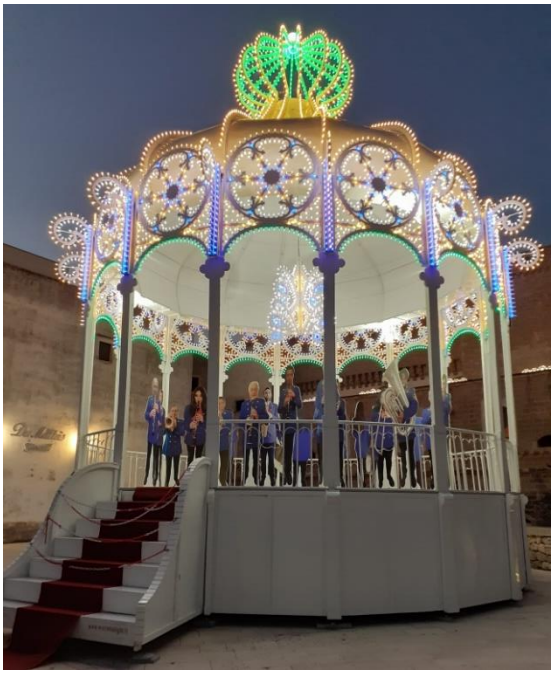


Figura 1: Esempio cassa armonica smontabile

L'ampia diffusione dei chioschi della musica porta alla fine del XIX secolo all'industrializzazione di queste strutture e allo sviluppo di una tipologia prefabbricata. Sembrerebbe che la prima azienda a commercializzare questo nuovo prodotto sia stata la Blarion-Mathieu, fondata nel 1865, a cui ne seguirono, visto il successo riscosso, molte altre.[1]

[1] La Jouffray a Orléans e la Boivin-Delsu, di Auxerre, gli Ateliers de Constructions Métalliques Mabille, ad Amboise, le Constructions métalliques serrurerie artistique Clovis Cassoret, le Constructions métalliques serrurerie artistique et fonderie de fer Grassin, la Société anonyme de

Tra queste si distinsero gli stabilimenti Guillot-Pelletier e della società Schwartz-Meurer per aver partecipato alla realizzazione dei mercati coperti e le stazioni di Calais e di le Mans.

In Italia, furono, invece attive l'Officina Meccanica Luigi Venturini, la Ditta A. Migliavacca e la Fonderia del Pignone.

I cataloghi delle ditte specializzate nella realizzazione dei chioschi per la musica erano accurati e dettagliati. Presentavano il progetto del modello con una sezione, con una descrizione della forma, dei materiali, e con l'indicazione della presenza o meno di un soffitto acustico e del numero dei musicisti che poteva contenere. I prezzi variavano in funzione delle dimensioni e non coprivano, solitamente, le spese di trasporto, le opere in muratura, lo scavo di fondazione, le verniciature, gli apparecchi di illuminazione e di smaltimento delle acque meteoriche e il montaggio. I modelli potevano essere anche personalizzati (ivi, p. 30).

La diffusione dei chioschi musicali, che in Italia, furono più comunemente chiamati casse armoniche, è dovuta probabilmente alla dominazione asburgica al nord e francese e spagnola al sud in epoca preunitaria, che hanno favorito l'introduzione di questa tipologia già ampiamente diffusa oltralpe. Tra quelle più pregevoli realizzate e sopravvissute c'è quella di Castellammare di Stabia, realizzata dall'ingegnere Eugenio Cosenza, nel 1900, e realizzata dalla fonderia Minieri di Napoli, distrutta da un temporale e ricostruita con alcune varianti, sempre su progetto dello stesso Cosenza dalla Fonderia Stabiese del Cavaliere Catello Coppola, nel 1911; quella napoletana, progettata dall'architetto Enrico Alvino, nel 1878, in stile liberty moresco, e quella di Catania realizzata nel 1880 dall'ingegner Giuseppe Catarella (Bassi & Bazzocchi, 2005, p. 23).

2. La cassa armonica smontabile

Sembrerebbe accertata la presenza di chioschi per la musica smontabili in Belgio, dove spesso erano affittati e installati nelle piazze per una stagione (ivi, p. 26). È, tuttavia, improbabile, che il modello che si diffonde nel sud Italia, sia derivato da quello belga. Si ritiene, piuttosto, che sia stata una derivazione della forma stabile, sia per necessità di contenere i costi, sia, probabilmente, per la mancanza di uno spazio urbano deputato a questo scopo. Se, infatti, da un lato ogni borgo del Sud d'Italia ha avuto la sua festa patronale, dall'altro non sempre aveva una piazza o una villa con lo spazio necessario per l'installazione di una tipologia fissa.

Se il chiosco della musica in ferro e pietra si inserisce nella tradizione delle architetture prefabbricate e acquistabili da catalogo, la cassa armonica smontabile costituisce un caso a sé stante perché non solo è prefabbricata, e quindi i suoi pezzi sono standardizzati, realizzati in officina e assemblati in **loco**, ma il suo sistema costruttivo è stato pensato per essere montato o smontato in poche ore e

---

Saint-Sauver, le fonderie d'arte della Val D'Osne, l'Office général du Bâtiment e la ditta André Fleury di Parigi, in Francia e la Walter MacFarlane & Co. (Saracen Foundry), la McDowall Steven & Co. (Milton Iron Works), la George Smith & Co. (Sun Foundry), con sede a Glasgow, e la Lion Foundry di Kirkintilloch in Gran Bretagna (Gazebo!, *Arredo&Città*, 2005, *18*(1): 28)

da poche persone anche non specializzate, e senza alcun tipo di tracciamento a terra.



Figura 2: smontaggio della copertura



Figura 3: sistema di giunzione

L'innovazione assoluta di questa struttura è la totale assenza di viti o bulloni sostituiti da un sistema di aggancio ad incastro con chiodi che si inseriscono in dei passanti.

Ogni elemento, dalla base alla cupola, segue una gerarchia di assemblaggio e collabora al montaggio dei pezzi successivi. La sequenza è rigida, pena la mancata chiusura della costruzione.



Figura 4: passerella per smontaggio apparato luminoso e copertura

Il primo elemento che viene posato sul suolo è un torrino circolare che viene collegato da travi orizzontali insieme alla pannellatura perimetrale del basamento sorretta da pilastri. Viene, quindi disposto l'impalcato ligneo che consente agli operai di muoversi al di sopra e di collocare i pilastri verticali, che andranno a sorreggere la cupola, che vengono incastrati in quelli del basamento. Alla loro estremità superiore vengono incastrate delle mensole su cui viene posata una passerella in legno. Questa consente agli operai di spostarsi nella parte alta della cassa armonica e di montare agilmente la struttura di sostegno della cupola e la sua pannellatura di rivestimento e l'impianto luminoso. Tutto il montaggio avviene con il solo ausilio di una scala con ruote.

La cassa armonica smontabile è oggi composta da elementi in ferro e legno, che possono facilmente essere riparati. Il rivestimento della cupola è, invece, in zinco materiale che migliora la diffusione del suono.

La presenza del basamento con l'impalcato ligneo deve aver indotto a pensare ad un suo funzionamento analogo a quello di una cassa armonica di uno strumento musicale e quindi con la capacità di amplificare il suono, da cui forse la sua denominazione. In realtà, questa struttura non suona come uno strumento ma riesce a diffondere il suono in virtù della sua forma a pianta centrale e della presenza della cupola in grado di riflettere le onde sonore rinforzandole.[2]



Figura 5: smontaggio pilastri di sostegno della copertura e mensole portanti la passerella

La differenza tra il chiosco musicale fisso e quello smontabile non è soltanto nella diversa concezione costruttiva ma anche nell'aspetto formale. Se, infatti, il primo presenta elementi decorativi tipici dell'epoca e delle strutture in ghisa, il

[2] La stessa convinzione esisteva anche negli antichi teatri italiani dove era, o è frequente, trovare una cavità sotto la fossa orchestrale. Studi non troppo recenti hanno però dimostrato che la cassa armonica nei teatri, funzioni molto meno come strumento passivo; quindi, con la capacità di «rinforzare il suono», ma l'impiantito ligneo vincolato alla struttura consente la propagazione delle onde flessionali elastiche consentendo agli strumentisti di sentirsi reciprocamente migliorandone la performance (Cocchi & Farina, 1990, p. 236).

secondo abbandona gli stilemi art nouveau per accogliere gli apparati decorativi, le luminarie, propri delle feste patronali. La cassa armonica smontabile è, infatti, costituita da un telaio su cui vengono inseriti i diversi elementi luminosi che la rendono parte integrante dei paramenti della festa, da cui si distingue, tuttavia, essendo l'unica che ha una tridimensionalità.

La consistenza architettonica ne rivela l'attitudine funzionale e la pone come fulcro nello spazio urbano, punto centrale di snodo dei percorsi delle vie addobbate. La sua centralità serve a catalizzare il pubblico nei momenti dei concerti, che si dispone tutt'intorno, grazie alla musica uniformemente diffusa, nonostante la presenza di un fronte segnalato dalla scala di accesso all'impalcato.[3]



Figura 6: smontaggio impalcato ligneo

3. Il design per narrare culture

La cassa armonica smontabile è il risultato di un sapere popolare che ha saputo utilizzare in maniera innovativa materiali esistenti con una tecnica costruttiva ingegnosa.

Non è noto come e quando sia avvenuto il passaggio dalla tipologia fissa a quella smontabile, ed è per questo che potremmo considerarlo di design anonimo, "una sorta di progetto collettivo «trans-temporale, frutto di minimi contributi di più autori confluiti in prodotti differenti in un arco di tempo [...] molto lungo» (Bassi, 2015, p. 14). Questa struttura è, quindi, probabilmente il risultato di un percorso deduttivo più che inventivo, definitosi nel tempo rispondendo a specifiche esigenze, e configuratosi come una «forma che funziona» (ivi, p. 16).

[3] Non esiste una bibliografia relativa alle casse armoniche smontabili. Tutte le informazioni tecniche, fondamentali, per dimostrare il sistema prefabbricato e la tecnica costruttiva, sono state desunte da osservazioni e rilievi diretti. Si ringrazia la ditta Mariano light per averci messo a disposizione lo studio delle sue strutture.



Figura 7: castelletto centrale

La Cassa armonica è, infatti, diventata un oggetto identitario della tradizione delle feste religiose del sud Italia, e, lontana dall'essere connotata di «una certa neutralità stilistica» che le assicura una «maggior resistenza nel tempo» (ivi, p. 21), deve, invece, la sua permanenza al valore culturale, sociale e storico che sottende.

La sua storia si intreccia, infatti, anche con quella delle bande musicali, grazie alle quali è stata diffusa una cultura della musica, all'aperto e gratuita, anche per le classi meno abbienti. Funzione che è ancora molto attuale, essendo tornati, la musica classica, l'opera e il teatro ad essere fruiti da pochi gruppi, sebbene non più per ragioni economiche come un tempo.



Figura 8: scala portatile

Da questo punto di vista, la cassa armonica può essere vista come oggetto testo che, in un linguaggio materializzato permette agli individui di «definire la propria identità e segnalare la propria appartenenza a una data cultura» (Bertola, 2013, p. 68) assumendo, non più un ruolo passivo, ma un vero e proprio ruolo sociale.

Il design, in questo contesto, assume il ruolo di strumento di codifica «capace di leggere e interpretare gli elementi di tipo immateriale in processi, artefatti e narrazioni che ricalcano le eredità culturali» intese «non soltanto come qualcosa da preservare immutato nel tempo, ma come ricerca di una nuova autenticità capace di attivare saperi, consuetudini e prassi metodologiche e configurare nuovi universi di appartenenza» (Vacca, 2013, pp. 78-79).

La cassa armonica, è un'eccellenza costruttiva, sopravvissuta al progresso tecnologico, che continua ad essere utilizzata dopo molti decenni, ancora oggi, con un'importante funzione sociale, raccontando l'identità meridionale. Anche se anonima e popolare, dovrebbe, quindi, entrare a far parte del panorama del design italiano, perché altrimenti, come ebbe a dire Eco «non si capisce né cosa sia l'Italia né cosa sia il design» (Bassi, 2015, p.12).

Note bibliografiche

Arredo&Città (2005). *Gazebo!*, *18*(1).

Arredo&Città (2005). *Gazebo people*, *18*(2).

Bassi, A. (2015). *Design anonimo in Italia, oggetti comuni e progetto incognito*. Milano: Mondadori Electa

Bertola, P. (2013). *Le culture, le narrazioni e il progetto*. In A. Penati (a cura di), *È il design una narrazione?* Milano: Mimesis/Eterotopie.

Cocchi, A., & Farina, A. (1990). *Effetti acustici della cavità posta sotto la fossa orchestrale: rilievi sperimentali e giudizi soggettivi*. In «*Atti del XVIII Convegno Nazionale AIA*», L'Aquila, 18-20 Aprile 1990

Mussat, M.C. (2002). *Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène*. In H.E. Bödeker, M. Werner, & P. Veit, *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)* (pp. 317-333). Paris: Maison des sciences de l'homme.

Tovoli, C. (2015). *Giardini nel tempo. Dal mito alla storia*. Bologna: il Mulino.

Vacca, F. (2013). *Narrare la memoria e le eredità culturali nel progetto.* In A. Penati, *Il design costruisce mondi*. Milano: Mimesis/Eterotopie.

ANNALI IFOR
2022, VOL. 1, NO. 3

Corpo, ambiente e abitazioni

Germana Pareti

Università degli Studi di Torino

Abstract: Facendo uso del continuo interscambio del linguaggio filosofico con quello delle neuroscienze, il saggio analizza concetti chiave dell'architettura quali spazio, atmosfera ambientale, casa, che ruotano attorno alla locuzione di *genius loci*. Ricavato dal mondo classico e adottato dagli architetti ad indirizzo fenomenologico che privilegiano l'interazione di luogo e identità, il *genius loci* presuppone un approccio all'ambiente che tenga conto sia della lezione gestaltica sulla percezione visiva, sia di una concezione multisensoriale dell'esperienza.

Parole chiave: atmosfera ambientale, *genius loci*, architettura, neuroscienze

Da almeno mezzo secolo, nell'ambito delle scienze più disparate, si sottolinea il ruolo della corporeità nel momento esperienziale. A ben considerare la questione, è possibile andare ancora più a ritroso nel tempo, fino a Husserl e ai fenomenologi francesi degli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso, i quali oltre ad aver introdotto la distinzione tra il corpo vivente e vissuto (il *Leib*) e il corpo inteso come oggetto (*Körper*), avevano concepito soprattutto nella percezione l'apertura al mondo, l'interazione dialettica tra il soggetto e il mondo. Merleau-Ponty sottolineava il ruolo dell'esperienza multisensoriale resa possibile dalla percezione, una percezione «che non è la somma di dati visivi, tattili e uditivi» dacché «Io percepisco in modo totale con tutto il mio essere» (Merleau-Ponty, 1945). Bachelard applicava questo corredo concettuale alla disamina dello spazio, che per lui non era più lo spazio fisico-geometrico, bensì quello poetico, che si concretava soprattutto nella casa. La casa è il luogo che fornisce riparo e protezione al corpo, ma altresì il posto nel quale trova espressione la *rêverie*, si sbriglia l'immaginazione creatrice, e si creano le condizioni per il *retentissement*, cioè per il richiamo, la risonanza, l'eco del vissuto che si presta però a dar vita a nuove immagini. Ma – metteva in guardia il filosofo – casa, nido, guscio, conchiglia dovevano evocare *immagini*, vivide e multiformi, non già metafore come quelle di cui si serviva Bergson nell'*Évolution créatrice* (1907), quando commentava che la memoria non è un cassetto ove si possano rinchiudere i ricordi. L'immagine che Bachelard aveva del cassetto era qualcosa di ben diverso da quella astratta e schematica di Bergson: il cassetto è sì custode dei ricordi, ma insieme con armadi e cassapanche è il posto che «parla» di noi, che custodisce la nostra vita e, osservandolo, si potrebbe avere un'immagine

speculare di chi siamo, se stiamo bene con noi stessi, se abbiamo un ordine o un disordine interiore.

Chi invece avrebbe dato un'interpretazione completamente diversa delle metafore apparteneva a tutt'altro ambito di studi. Si trattava dei linguisti cognitivi, i quali partendo dallo studio delle metafore concettuali, sono arrivati a dimostrare che la metafora è «pervasiva nella vita quotidiana» e che qualsiasi metafora ha comunque una base esperienziale, influenza la nostra esperienza e le nostre azioni ed è fondata su un *ground* fisico (Lakoff & Johnson, 1980). Quindi la conoscenza del mondo astratto e la stessa immagine che se ne elabora derivano dall'esperienza che si fa nel mondo fisico, utilizzando i concetti con cui si impara a conoscere la realtà di cui si ha esperienza sensibile.

Facendo tesoro di queste riflessioni, i neuroscienziati del gruppo di ricerca che ha individuato il sistema visuo-motorio dei neuroni specchio sono stati concordi nel definire l'esperienza nei termini di una «simulazione incarnata». Non solo nell'uso delle metafore (per es. «Dare un calcio alla sfortuna» o «tagliare la corda») si attiva una simulazione motoria che coinvolge il sistema sensori-motorio (Cuccio *et al.*, 2013). Ma se nell'osservare azioni e comportamenti di un suo simile, il soggetto simula nella propria circuiteria neuronale lo stesso tipo di atto, ciò significa che vede riprodotta nell'altro tutta una serie di meccanismi, che sono condivisi dalla specie umana:

> Ogni relazione interpersonale implica, infatti, la condivisione di una molteplicità di stati quali, ad esempio, l'esperienza di emozioni e sensazioni. Oggi sappiamo che le stesse strutture nervose coinvolte nell'esperienza soggettiva di sensazioni ed emozioni sono attive anche quando tali emozioni e sensazioni sono riconosciute negli altri. Una molteplicità di meccanismi di «rispecchiamento» è presente nel nostro cervello. Grazie alla creazione di una «consonanza intenzionale», questi meccanismi ci consentono di riconoscere gli altri come nostri simili e verosimilmente rendono possibile la comunicazione intersoggettiva ed una comprensione implicita degli altri (Gallese, 2013).

A partire da queste premesse, un passo ulteriore ha consentito di combinare il ruolo della corporeità e della percezione insieme con un'idea che, originatasi in filosofia, negli ultimi decenni ha preso piede soprattutto in teoria dell'architettura. Si tratta della nozione di «atmosfera», alla definizione della quale hanno contribuito specialmente gli estetologi, indicando qualcosa che è «indefinito», ma che ha a che fare con gli uomini, gli spazi e la natura (Böhme, 2006), un qualcosa di «sentito» che accomuna percipiente e percepito. Secondo l'architetto finlandese Juhani Pallasmaa «il giudizio immediato sul carattere dello spazio richiede il nostro senso incarnato ed esistenziale, ed esso è percepito in una maniera diffusa, inconscia e periferica piuttosto che con un'osservazione precisa, focalizzata e consapevole» (Pallasmaa, 2014).

In filosofia come in architettura si è fatto ricorso ad alcune tipiche e fortunate espressioni per denotare l'atmosfera di un luogo particolare. Tra queste, si è ripreso il concetto di *Genius loci* o spirito del luogo. È una nozione che deriva dall'età classica, specialmente dal mondo latino, e che è poi stata recuperata nel Settecento

dai moralisti inglesi, per i quali la natura è soprattutto una creazione divina e il bello va di pari passo con la virtù morale. Come già asserivano gli antichi, Shaftesbury ne *I Moralisti* (1709) sosteneva che nei confronti della natura e del suo *genius* si dovesse assumere un atteggiamento di devozione e venerazione, quasi un vincolo sacro, grazie al quale il fruitore della natura, ma anche del giardino paesistico, viene ad essere arricchito sul piano sensoriale e morale. Oltre che nelle teorie estetiche e nella filosofia morale del primo Settecento, il legame spirituale tra natura e percipiente era raccomandato e praticato nella cultura "paesaggistica" che ha costituito la cifra distintiva dell'arte del giardinaggio tipica dell'Inghilterra pre-romantica, coltivata dai maestri del *landscape garden*. Ancora oggi quei parchi storici, nei quali non esiste quasi soluzione di continuità tra interno ed esterno, e non vi sono confini né delimitazioni rispetto alla natura selvaggia, come pure i templi e le dimore che sono in essi edificati (dimore abitate da personalità illustri della letteratura e della filosofia tra Sette e Ottocento), sono patrimonio dell'*English Heritage*, che sovrintende su di essi, li cura e protegge armoniosamente.

Nel secondo Novecento numerosi (e di varia nazionalità) sono stati gli architetti – da Alvar Aalto e Christian Norberg-Schulz fino a Peter Zumthor – i quali si sono rifatti alla tradizione filosofico-letteraria dell'età moderna, che ha riservato particolare attenzione al rapporto tra l'uomo e l'ambiente, interno ed esterno. Questi maestri hanno posto l'accento sulla peculiare sensibilità emotiva che lega ciascuno di noi a un luogo del cuore, quale potrebbe essere la casa natale o la casa dei sogni, la casa onirica o quella cosmica di cui parlava Bachelard. Questo *feeling* è la sensazione che di un luogo ci fa cogliere l'atmosfera, con il riconoscimento immediato della sua «natura inerente» (Zumthor, 2006). Nelle loro disamine, i maestri dell'architettura avevano sentito il fascino delle suggestioni che provenivano dalla filosofia, specialmente dai pensatori francesi, Bachelard in testa e Merleau-Ponty, fino al pensiero di Heidegger sull'abitare e sullo spirito dei luoghi. La casa, nelle opere di quei *maîtres-à-penser*, veniva concepita come un luogo di intimità, riportava l'uomo al centro, impediva la dispersione verso l'esterno, poiché è sempre alla casa e al paese natale che prima o poi si fa ritorno. Coltivate su questo *humus*, queste riflessioni si sono estese a far emergere il senso della terra natia e il valore del legame con la lingua madre. Oltre a prendere spunto dai filosofi, le idee degli architetti si sono formate anche sui fondamenti della psicologia, soprattutto della *Gestalttheorie* dominante a metà secolo, con particolare riferimento alle scoperte sulla percezione visiva circa i colori, il rapporto tra ombra e luce, il significato dei nascondigli e dei ripari, che possono essere naturali o creati dall'uomo quando avverte il bisogno di protezione e intimità. Alla lezione gestaltista si sono poi aggiunte le sollecitazioni della psicologia ambientale ed evoluzionistica, e finanche gli esiti che cominciavano a diffondersi dalle scoperte in neurobiologia. In questo contesto, è stato considerato il ruolo dell'emisfero cerebrale destro nella percezione dell'espressione artistica come "totalità", si sono esplorati i fondamenti neurologici della visione estetica alla luce della teoria che stabilisce una sorta di corrispondenza tra l'organizzazione cerebrale, in particolare della corteccia visiva, e le forme espressive, nonché le tecniche, con le quali un artista realizza la sua opera.

Non a caso, il neuroscienziato della percezione visiva Semir Zeki in più luoghi ha dichiarato che i pittori e in genere gli artisti sono anche un po' psicologi (e neurologi).

Movendo da queste scoperte, un'architettura che si avvale delle conoscenze sulle strutture cerebrali e sulle espressioni intellettuali, emozionali e sensoriali non poteva fare a meno di compiere un altro passo, fino a divenire un'architettura ecologicamente sostenibile, che riserva cura e attenzione all'ambiente e al benessere di chi abita un particolare luogo e spazio. L'atmosfera che in un luogo viene "sentita" è data anche dalla sua topografia, dal terreno, dalla luce, dal clima, dalla vegetazione, e persino dalla storia, dalla cultura e dalle tradizioni che in quel luogo si sono consolidate. Se l'esperienza ha luogo attraverso tutti i sensi, un'architettura ecologica e ristorativa, che guarda al benessere della persona, sarà quella che Zumthor definisce architettura *ambientale* fondata sull'interazione tra l'organismo e l'ambiente. Mai come oggi, tuttavia, l'organismo è inteso nella sua dimensione multisensoriale e, accanto alle due modalità sensoriali per eccellenza – vista e udito – che per tradizione sono ritenute fondamentali, si è dato sempre maggiore rilievo al tatto, e proprio Pallasmaa è il portavoce di un'architettura *aptica*, un modo di "sentire" ambienti ed edificazioni con il coinvolgimento di *tutto* il corpo, che percepisce non solo la levigatezza del legno o del marmo, ma finanche gli odori che promanano dagli oggetti che facevano parte di un luogo, e che hanno lasciato delle tracce.

Non è questa la sede per approfondire lo stretto rapporto che la neuroarchitettura intrattiene con una nozione che (di nuovo!) affonda le sue radici nel passato della triade formata dall'intreccio tra filosofia, estetica e psicologia. L'affermazione del ruolo della corporeità infatti è andata di pari passo con l'evoluzione dell'idea di una "risonanza simpatetica" entro il corpo nei confronti degli oggetti inanimati, e persino dello spazio circostante: un processo che, indagato in quei tre ambiti di ricerca summenzionati tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, era stato definito con il termine di *Einfühlung*, denotante l'immedesimarsi del sé con le forme naturali, in una sorta di identificazione o consonanza tra il soggetto e l'oggetto. Quel concetto, che oggi sempre più frequentemente è tradotto con il termine "empatia", sta godendo di una straordinaria fortuna e considerazione. A onor del vero, però, con questa parola ora si intende una nozione di ben più ampio respiro rispetto a quella che era stata introdotta dai teorici dell'arte di fine Ottocento e successivamente ripresa da Theodor Lipps in psicologia. Oggi quella nozione si presta a esser diversamente elaborata nelle teorie dell'*embodied cognition* e della *situatedness*, che trovano riscontro e applicazione in svariati campi forieri di importanti risultati. E questi sviluppi riguardano non soltanto l'architettura, ma specialmente l'ambito dell'educazione (Kosmas & Zaphiris, 2018; Gomez Paloma *et al.*, 2015). In teoria dell'educazione, infatti, la concezione della cognizione incorporata fa leva sul corpo che, nella sua totalità e in interazione con l'ambiente, pare concorrere alla formazione dei processi cognitivi. Si capisce quindi che è da considerarsi conclusa la stagione delle antiche dicotomie, quella tra il cervello e le mente, o tra la

percezione e i processi cognitivi, ma si sostiene che a questi ultimi partecipi il corpo nella sua interezza, come sistema sensori-motorio. Di qui la discussione si amplia fino a trattare questioni quali l'intersoggettività, l'inclusione e l'interazione con l'ambiente (si veda, per esempio, il rapporto predicato dall'*outdoor education*), che nei settori relativi all'apprendimento si rivelano non meno fondamentali di quanto non siano in architettura.

Note bibliografiche

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*, trad. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 2006.

Böhme, G. (2006). L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica. *Rivista di Estetica*, *33*: 5-24.

Cuccio, V., Carapezza, M., & Gallese, V. (2013). Metafore che risuonano. Linguaggio e corpo tra filosofia e neuroscienze, *E/C*, *7*: 75-80.

Gallese, V. (2013). Corpo non mente. Le neuroscienze cognitive e la genesi di soggettività e intersoggettività. *Educazione sentimentale*, *20*: 8-24.

Gomez Paloma, F., Raiola, G., & Tafuri, D. (2015). La corporeità come potenzialità cognitiva per l'inclusione. L'integrazione scolastica e sociale, *14*(2): 158-169.

Kosmas, P., & Zaphiris, P. (2018). Embodied Cognition and Its Implications in Education: An Overview of Recent Literature. *International Journal of Educational and Pedagogical Sciences*, *12*(7): 970-976.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago-London: The University of Chicago.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard.

Pallasmaa, J. (2014). Space, Place and Atmosphere. Emotion and Peripheral Perception in Architectural Experience. *Lebenswelt*, *4*(1): 230-245.

Zumthor, P. (2006). *Atmospheres – Architectural Environments – Surrounding Objects*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuse

ANNALI IFOR
2022, VOL. 1, NO. 3

Abitare la culla

Maria Sinatra

Istituto Del Design, Matera

Abstract: L'interesse per le relazioni che il soggetto umano intrattiene con l'ambiente circostante, su come lo percepisce e lo rielabora ricostruendolo ricorrendo ai suoi significati simbolici, è sempre più condiviso da varie competenze. In linea con questo presupposto, il saggio prende le mosse sia dal concetto di schema corporeo, sia dalle primissime relazioni con la dimensione spaziale allo scopo di poter tracciare il cammino che, sulla scorta del passaggio dal narcisismo primario a quello secondario, conduce al riconoscimento dello spazio esterno e ad alcune sue possibili implicazioni affettive nell'età adulta, considerate in relazione al tema dell'abitare ed anche del costruire l'ambiente circostante.

Parole chiave: schema corporeo, identità, spazio circostante, narcisismo primario e secondario

Introduzione

L'attenzione per il rapporto uomo/ambiente sta sempre più spostandosi dal contesto geografico o architettonico verso quello psicologico al fine di poter indagare anche quelle relazioni che il soggetto intrattiene con lo spazio fisico circostante, come lo percepisce, lo memorizza, vi si orienta, ossia l'abitare in tutte le sue molteplici sfumature.

Punto di partenza sono le primissime relazioni con la dimensione spaziale, nel tentativo di trovarvi un filo che conduca al riconoscimento dello spazio esterno e ad alcune sue implicazioni affettive nell'età adulta, considerate alla luce dell'abitare l'ambiente circostante. Ne consegue la necessità di richiamare alla mente la nozione di *schema corporeo* e di ripensare all'importanza della presa in carico dell'identità come fattori in cui si radica qualsiasi relazione il soggetto stabilisce con il mondo circostante e con gli oggetti che lo popolano, siano essi animati o no. Ciò alla luce del fatto che l'architettura fa spesso riferimento alla corporeità nella progettazione e nella fruizione dell'ambiente.

Ma addentrarsi nella complessità dei rapporti che l'uomo intrattiene con l'ambiente significa affrontare due problemi: in primo luogo, qual è e se esiste un denominatore comune che unisce i vari significati simbolici con cui viene di volta in volta arricchito il mondo fisico circostante. In secondo luogo, in che modo nel corso del suo sviluppo il soggetto umano arriva a porre un mondo esterno separato da sé e, pertanto, una dimensione spaziale in cui egli stesso si colloca come oggetto tra altri oggetti da conoscere. L'importanza del secondo problema sta nel fatto che le modalità con cui il neonato vive lo spazio esterno e la propria spazialità non

sono prive di conseguenze sulle vicende percettivo-rappresentative che vedranno l'adulto impegnato in uno scambio continuo con l'ambiente, ma piuttosto le segnano profondamente con ricchezza di significati.

Indifferenziazione iniziale tra interno ed esterno

L'iniziale condizione di asinergia che caratterizza le varie sfere intraccettiva, propriocettiva ed extracettiva della sensibilità, unita sul piano senso-motorio ad un vissuto frammentario del proprio corpo, pone il neonato a confronto con una molteplicità di spazi eterogenei, ognuno relativo ad un'area sensoriale e ognuno centrato sui movimenti del soggetto. La coordinazione progressiva di tali spazi giungerebbe a compimento, per J. Piaget, intorno al 18° mese di vita, quando «la costruzione dello schema permanente porta alla distinzione fondamentale dei cambiamenti di stato, o modificazioni fisiche, e dei cambiamenti di posizione, o spostamenti costitutivi dello spazio» (Piaget & Inhelder, 1970, p. 23).

L'universo iniziale del bambino, dunque, deprivato della costanza oggettuale, appare popolato da una serie di quadri mobili, oggetti che perdono la propria identità, dando luogo a un sovraffollamento in cui lo stesso elemento A si moltiplica in tanti A' A'' A''' quanti sono i suoi cambiamenti di posizione.

Ciò che invece risulterebbe innato, o per lo meno precoce, è la sensibilità al momento, che nei bambini di questa età sembra fattore dominante rispetto a qualsiasi mutamento di forma, dimensioni o colore. L'assenza di permanenza oggettuale non porta, perciò, ad una frammentazione del movimento in tante posizioni statiche occupate da oggetti differenti, ma il movimento è, al contrario, un dato primario, che in seguito giungerà ad inglobare anche le posizioni statiche di partenza e di arrivo, quindi l'identità di uno stesso elemento che attraversa fasi distinte.

La frammentarietà delle prime esperienze oggettuali investe ovviamente anche la figura materna: fino alla 20ª settimana il bambino risponde indifferentemente tanto alla madre vera quanto alle sue versioni speculari e non manifesta nessun disagio di fronte al moltiplicarsi intorno a lui di una stessa figura. A partire dalla 20ª settimana, invece, posto nella stessa situazione, il bambino cade in una crisi d'angoscia, segno del fatto che, avvenuta l'identificazione di un unico oggetto materno, egli scopre il pericolo di una ricaduta in quel caos originario, da cui ha faticosamente estratto delle strutture unitarie e che ora gli appare come minaccia dell'altrui e della propria disintegrazione.

L'accostamento tra disintegrazione della figura materna e vissuti relativi alla propria disintegrazione rinvia al difficile cammino che accompagna il passaggio dall'iniziale «corpo a pezzi» ad uno schema corporeo unitario, nonché al ruolo privilegiato assunto dalla figura materna e dalla relazione con essa. Nei primi mesi, l'abbraccio materno e l'insieme delle cure che la madre prodiga al bambino sintonizzandosi con le sue richieste, offrono contenimento e sostegno – *holding*, nella definizione di D. Winnicott (1970). Attraverso il contatto fisico con la madre il neonato comincia ad organizzare la ritmicità del respiro, della circolazione e della suzione, così come il manipolare parti del corpo materno favorisce lo sviluppo

dell'immagine di un corpo plastico e in movimento, corpo proprio e corpo della madre nel loro interagire. P. Schilder, negli anni Trenta del Novecento, annotava: «La superficie della pelle la percepiamo distintamente» (Schilder, 1973). E viceversa, la funzione delimitante della pelle è sul piano rappresentativo una conquista che scaturisce dall'esperienza reciproca di contenimento e sostegno tra madre e bambino, esperienza che consente lo strutturarsi di una ossatura stabile e dinamica insieme, entro cui il soggetto si modella.

Con l'avvio, intorno a sei mesi, della scissione dell'unità primitiva, descritto da M. Mahler come processo di individuazione-separazione, il ruolo svolto dalla madre comincia ad essere assunto, in sua assenza, dall'oggetto transizionale. Si tratterà del lembo della copertina o del lenzuolo che il bambino stringe a sé quando viene lasciato solo nella culla; tale scelta, dovuta al fatto che sono oggetti vicini che si prestano sul piano tattile e manipolatorio a divenire sostituti del corpo materno, va vista anche in relazione al significato della culla come primo oggetto-ambiente transizionale, che rappresenta il luogo in cui, in assenza della madre, l'ambiente offre il massimo del suo sostegno al bambino.

Quando l'oggetto transizionale prende piede, la simbiosi originaria si è incrinata: la copertina o, più in là, l'animale di peluche non sono più il frutto di un'attività allucinatoria, pur non essendo ancora oggetti esterni: stanno al posto dell'oggetto amato, ma ancora non lo simbolizzano, collocandosi in un'area di passaggio in cui la primitiva indifferenziazione interno/esterno va frantumandosi senza lasciare il posto alla separazione definitiva.

Fin d'ora il cammino verso la separazione è ostacolato dall'inversa tendenza a ricostruire l'unità primitiva con la madre: ai tentativi di creare una distanza spaziale si alternano quelli volti a neutralizzare tale distanza. I bambini, infatti, intorno ai cinque mesi hanno spesso degli attacchi orali alla madre, fanno, cioè, tentativi di divorarla e di incamerarla come negazione ultima del distacco che si sta compiendo (Bergman, 1978). Il conflitto aumenta quando il bambino impara a camminare, acquisendo la capacità di staccarsi dalla madre per volgersi autonomamente all'ambiente circostante: se nella fase precedente lo spazio che il bambino veniva creando e imparando a «riempire» era essenzialmente spazio corporeo tra sé e la madre in contrapposizione alla inaccessibilità dello spazio circostante, ora invece sono gli spazi aperti che intervengono caricandosi di fascino e attrazione. Fino a quando la differenziazione dalla madre non si è ancora compiuta, il bambino affronta i suoi nuovi orizzonti con la baldanza e l'onnipotenza che gli procura l'illusione di una magica presenza materna, pronta a soccorrerlo. «Dal momento che la madre – ha ricordato Bergman – è ancora esperita come parte di sé, lo spazio di solito non fa paura; il bambino in questa fase è davvero sorpreso quando cade e la mamma non è invece immediatamente lì a soccorrerlo» (ivi, p. 155).

Lo spazio transizionale

Verso i 15 mesi, però, il conflitto tra spinta all'autonomia e desiderio di avere la madre sempre con sé riacutizza il problema della distanza e mette in primo piano l'importanza degli spazi transizionali: porte, finestre, qualsiasi area spaziale che

metta in comunicazione un interno, vissuto come tale per familiarità e per la presenza materna, e un esterno, simbolo della propria non-onnipotenza e del proprio distacco.

L'alternanza tra allontanamento e improvvisi e violenti ritorni tra le braccia materne sarà sostituita, «se tutto va bene», come ha detto Winnicott, da una stabile presenza affettiva interna della madre (*costanza oggettuale*) e, quindi, dalla tolleranza della separazione dall'oggetto reale, tolleranza basata sulla persistenza di quell'oggetto internalizzato: in assenza della madre, il bambino giocherà a impersonare egli stesso il suo ruolo, oppure costruirà case o castelli come rappresentazioni simboliche della nicchia materna.

Il compimento dell'individuazione coincide con il momento conclusivo dello stadio dello specchio: a due anni e mezzo circa, il bambino ha a che fare con una figura in cui non si riconosce, ma viene costretto a farlo. Il permanere fino all'ultimo, però, dell'illusione e dello sgomento davanti all'immagine propria testimonia come egli continui a riconoscersi nel volto della madre e dei suoi sostituti. Nelle condizioni ottimali di una madre responsiva il bambino «si vede» nel volto della madre e in esso impara a riconoscersi (Winnicott, 1974, p. 191). Al contrario, un volto rigido, che rifletta l'incapacità da parte della madre di rispondere in modo sintonico alle sollecitazioni del figlio, sarà un volto da spiare e da studiare penosamente oppure da ignorare in favore di altri elementi ambientali che lo sostituiscano nella sua mancata funzione. In ogni caso, il volto della madre rappresenta, nello sviluppo psichico, il *precursore dello specchio* come prima configurazione esterna, ma non vissuta come tale, che dà ingannevolmente forma alla identità del soggetto.

La consegna, per mezzo di un gesto di attribuzione linguistico, dell'immagine speculare e l'imperativo «quello sei tu» costringono il bambino ad accettare la sua impossibilità a percepirsi se non attraverso un'immagine esterna a sé e vuota di corporeità. Se, quindi, l'identificazione primaria si fonda sulla mancanza di relazione, l'assegnazione di una tale alienata identificazione immette in una dimensione di alterità che esprime la scissione interna del soggetto.

Sia la spinta al simbolico, sia la tensione a volgersi verso il mondo esterno intervenendo attivamente sul piano fisico e sociale vengono ricondotte a questa perdita originaria, da cui il desiderio muove per manifestarsi in un processo di spostamento e di sostituzione continua, che ne tradisce la necessaria inesauribilità. In particolare, è il processo percettivo che viene visto alla luce di una tensione desiderante, che nel momento in cui s'incontra con la realtà, la piega alle proprie inappagabili richieste. Dal nucleo originario della rappresentazione di desiderio, legato alle prime esperienze di soddisfacimento antecedenti la scissione primaria, si dipana una catena rappresentativo-significante che attraversa ogni vicenda psichica del soggetto e, sul piano della percezione, costringe ad una mediazione continua tra reale e immaginario collocando l'atto percettivo in una posizione intermedia, né fuori né dentro, che si delinea come prosecuzione dell'area transizionale nell'adulto.

Se Winnicott aveva designato l'area transizionale come «il luogo in cui viviamo» con riferimento all'attività culturale dell'uomo che nell'adulto prende il posto del

gioco infantile e ne assolve lo stesso compito di riempimento della frattura originaria, il discorso qui si specifica congiungendo cognitivo e affettivo in un unico destino e indagando il loro intrecciarsi continuo rispetto a quella soglia privilegiata di incontro con la realtà esterna rappresentata dalla percezione.

Acquista così ulteriore significato l'affermazione di Winnicott: «Si potrebbe dire che con gli esseri umani non vi può essere alcuna separazione, ma solo una minaccia di separazione [...] la separazione è evitata perché viene colmato lo spazio potenziale col giocare creativo, con l'uso dei simboli, e con tutto ciò che, praticamente, porta a una vita culturale» (Winnicott, 1974, p. 187).

Benché Winnicott usi il termine «spazio potenziale» in un'accezione puramente metaforica, si è visto come, nell'itinerario del bambino dalla simbiosi all'individuazione, il conflitto psichico trovi una sua espressione proprio attraverso lo spazio fisico che si viene aprendo rispetto al corpo della madre. Si può allora ritenere che la dimensione spaziale, in cui il soggetto umano è calato, sia pervasa sul piano psichico di significati che riconducono alla primitiva separazione e al vuoto della scissione primaria.

Ma ciò che qui è importante rilevare è l'attività di riempimento dello spazio e la sua trasformazione da elemento separatore a elemento di congiunzione, dove per congiunzione va inteso l'abbattimento delle barriere entro cui il corpo, come corpo vissuto e rappresentato, si trova rinchiuso. Si tratta, perciò, di una concezione dello schema corporeo come unità dinamica e aperta al mondo, impegnata in uno scambio dialettico con l'esterno.

La nozione di schema è, pertanto, solo apparentemente statica: rispetto alla frammentazione del primitivo *corpo a pezzi*, l'unità corporea, che si viene definendo nei primi anni di vita, è una struttura che delimita la spazialità del soggetto e lo mette in relazione con un mondo altro da sé; ma proprio questo suo esistere solo in rapporto ad un'alterità ne fa una struttura in trasformazione continua, che si distrugge e si ricrea in un movimento di tensione e di interazione costante con l'esterno. Questa dinamicità fa comprendere il dilatarsi dell'unità corporea nello spazio circostante, uno spazio abitato dal corpo che prende vita a partire dal suo movimento verso e attraverso di esso, definendosi in coordinate che si validano in relazione all'orientamento corporeo.

Le distinzioni alto/basso, davanti/dietro, ecc. hanno, dunque, a che fare con un corpo differenziato nelle proprie funzioni e soggetto a leggi fisiche, in primo luogo la legge di gravità, che ne limitano le possibilità di azione e, al contempo, contribuiscono a caricare di significati affettivo-emotivi le coordinate spaziali nel loro diverso orientamento: l'alto, riguardando un corpo in movimento, è connesso all'atto di vincere la forza di gravità, mentre il basso si lega alla sensazione di soggiacervi; il davanti esiste in rapporto ad un soggetto dotato di organi della vista e di arti utilizzabili in tutte le direzioni.

Spazialità corporea vs spazialità ambientale

Ma parlare di alto e basso, davanti e dietro, come pure di elementi affettivi connessi all'orientamento, significa far riferimento non tanto al corpo in quanto organismo

regolato secondo leggi fisiche, quanto piuttosto ad un corpo assunto in quella dimensione simbolico-linguistica propria dell'esperienza umana. Se è, pertanto, sul piano della rappresentazione che prende forma l'incontro fra corporeità e mondo esterno, con la consegna dell'identità corporea attraverso il gesto linguistico il linguaggio chiude attorno al corpo i confini entro i quali non sarà possibile alcuna esperienza: sia il vissuto corporeo, sia le sue modalità di interazione con il mondo circostante saranno necessariamente mediati dalla sfera linguistica che se ne fa espressione e, al tempo stesso, li plasma, definendone limiti e possibilità.

Proprio l'analisi linguistica, conseguentemente, testimonia quel processo di estensione del corpo allo spazio circostante. Nella *Filosofia delle forme simboliche* E. Cassirer (1961) riporta una quantità di dati a conferma del modo in cui l'essere umano organizza lo spazio prendendo a modello il proprio schema corporeo e lo ripropone all'esterno di sé in una forma di espansione progressiva raffigurata come un susseguirsi di cerchi concentrici a partire da un unico punto centrale costituito dal soggetto parlante. Lo scopo di Cassirer è di dimostrare come non esista simbolizzazione linguistica che non rifletta e ricapitoli in sé la concreta esperienza sensibile del soggetto umano e che non attesti la priorità della categoria di spazio, ritenuta fondante rispetto alla categoria temporale, giacché all'origine delle principali strutture e rappresentazioni linguistiche.

Il cammino attraverso il linguaggio porta alla differenziazione interno/esterno come basilare rispetto alla rappresentazione dell'Io empirico e alla posizione di un mondo materiale ad esso contrapposto, dove la definizione di un'area esterna al proprio corpo indica la sua organizzazione fondata sui rapporti spaziali intrattenuti da tale area con il punto di riferimento costituito dal soggetto parlante. Precisava Cassirer: «Una volta che l'uomo si è raffigurato con precisione l'immagine del proprio corpo, una volta che lo ha sentito come un organismo in sé chiuso ed in sé articolato, questo organismo gli serve per così dire, di modello per costruirsi il mondo nella sua totalità» (Cassirer, 1961, p. 187).

L'interesse sta qui nel passaggio da una rappresentazione di posizione, fondata sulla centralità spaziale del soggetto umano rispetto a un non-io che si organizza e prende forma in relazione a tale centralità, ad una rappresentazione linguistica che ripropone quella centralità prendendo le denominazioni corporee come modello per nominare l'universo esterno al corpo stesso. Espressioni come «in testa al treno», «il cuore della città» o «le arterie del traffico» mostrano immediatamente la loro natura antropomorfa, ma riflettono anche una modalità generale di funzionamento del pensiero umano, ossia il suo procedere per rappresentazioni spaziali. Sia il linguaggio scientifico, sia quello quotidiano sono ricchi di espressioni che si appoggiano a rappresentazioni concrete e, quindi, spazializzate, per legare a una dimensione semantica le concettualizzazioni astratte, le quali comunque scaturiscono dall'esperienza empirica.

Lo stesso modello topologico freudiano con i rapporti tra istanze psichiche e aree dell'apparato psichico rispetta tale spazializzazione, giacché prospetta un'immagine dell'apparato psichico come luogo in cui differenti aree si dispongono secondo rapporti spaziali che ne riflettono ruolo e significato, rinviando ancora una

volta alle connotazioni rappresentativo-affettive che l'orientamento spaziale assume nella dimensione simbolica dell'esperienza umana.

La spazializzazione del mondo interiore, con il suo determinare un luogo racchiuso da confini entro cui si svolgono le vicende psichiche e attraverso i quali entrano ed escono affetti, emozioni, ricordi, porta ad una rappresentazione del corpo come «contenitore», imperniato su un orientamento dentro/fuori che ne caratterizza le modalità di rapporto con il mondo circostante. Proprio sulla base di un introdurre o, viceversa, di un espellere gli oggetti nel o dal corpo prendono forma le primitive relazioni dell'Io (Io piacere) con la realtà: nel linguaggio delle pulsioni orali è: «questo lo voglio introdurre in me e questo escluderlo da me, cioè: sia esso in me o fuori di me» (Freud, 1974, p. 237).

La rappresentazione del corpo umano come *contenitore* apre uno scenario interno inesplorabile di fatto, benché popolato di oggetti e vicende fantasmatiche, che si riflettono sul rapporto del soggetto con il mondo esterno. Le primitive fantasie intrusive e sadiche rispetto al corpo materno, il rivoltarsi di tali fantasie sul proprio corpo per identificazione con la madre, e il cammino che porta dal mondo interno a quello reale sono stati ampiamente descritti da M. Klein: le precocissime e inconsce fantasie infantili rispetto alla nascita dei bambini e alla unione sessuale dei genitori, vissuta come incorporazione del pene da parte della madre, danno vita ad un universo delimitato dalla «cavità» del corpo materno e sovraffollato di oggetti parziali, che diventano meta delle aggressioni anali e uretrali del bambino (Klein, 1978, pp. 288-289). Tanto più riuscita sarà l'elaborazione dell'angoscia scatenata da queste fantasie, tanto più aperti e produttivi saranno i rapporti che in età successiva il soggetto instaurerà con il mondo circostante. Questo itinerario nel corpo materno appare interessante alla luce delle traduzioni simboliche operate nel sogno e nelle fantasie, così come emergono nella pratica analitica.

Nella *Interpretazione dei sogni* Freud (1966) indicava in ogni forma di edificio una possibile raffigurazione simbolica del corpo umano, identificando gli interni con la figura femminile. Allo stesso tempo, in un accenno alle ricerche condotte da Marcinowsky, egli prospettava un legame tra rappresentazioni oniriche dei paesaggi e rappresentazioni parziali o totali del corpo umano: dai disegni fatti dai sognatori per riprodurre la scena onirica, resi noti da Marcinowky, emergeva una corrispondenza tra mappa geografica e mappa corporea, convalidata nel corso dell'analisi. Ma con i casi descritti dalla Klein la metafora urbana e paesaggistica esplodeva nel gioco e nei racconti infantili, ritrovando il punto di congiunzione in una geografia corporea che abbracciava il corpo della madre e il corpo del bambino.

Il piccolo Fritz, bloccato dalla fobia della strada inizialmente unita ad una mancanza di senso dell'orientamento spaziale, si abbandonava continuamente a fantasie sull'interno del corpo materno e mimava dei viaggi immaginari attraverso di esso percorrendo il letto da un capo all'altro e sbucando attraverso quelle che definiva «stazioni terminali».

L'immaginazione del bambino costruiva il corpo della madre e nel suo «una città – spesso una grande area geografica, e alla fine la terra intera – tutta interessata da linee ferroviarie. La città era sprovvista di tutto quanto occorreva agli uomini e

agli animali che ci vivevano e fornita di tutti i ritrovati della tecnica moderna. C'erano telegrafo e telefono, persone di ogni sorta, ascensori, giostre, insegne pubblicitarie ecc.» (Klein, 1978, p. 115).

Altrove il grembo materno diveniva una casa arredata di tutto punto. In particolare, lo stomaco, oggetto di particolare interesse del bambino, si animava del più completo arredamento da bagno, «comprese vasca da bagno e saponiera». Oppure lo stesso stomaco era raffigurato come una dimora in cui avevano luogo le vicende più drammatiche: «nello stomaco c'è una stanza con dentro tavoli e sedie. Qualcuno si siede su una sedia e appoggia la testa sul tavolo; allora tutta la casa crolla» (ivi, p. 60). Il bambino, però, commentava: «So che non è realmente così, ma è così che la vedo» (ivi, p. 54). È qui interessante notare la scelta della metafora domestica o urbana come rappresentante dell'interno del corpo, nonché la sua utilizzazione per descrivere la superficie del corpo materno, che nel gioco infantile diventa un panorama di strade, fiumi e colline immaginarie.

L'anello di congiunzione tra immaginazione e realtà è dato dall'attività motoria e dal piacere e contemporaneamente dalle relative angosce: il percorrere le strade e i paesaggi circostanti si caricava in Fritz di inibizioni legate ad una mal riuscita elaborazione delle immaginarie perlustrazioni infantili nel grembo materno e delle connesse vicende psichiche. Tale riproposizione all'esterno dell'ambiente interno viene confermata dal caso di Richard, di dieci anni. In un disegno il bambino riferiva che si trattava dell'«impero della mamma», per poi specificare: «non è l'impero della mamma, è un impero in cui ciascuno di noi ha dei paesi». Ed ancora: il settore rosso del disegno gli sembrava un genitale e, dopo la divisione dell'impero, collocava ad ovest paesi che erano di tutti, mentre la parte ad est non conteneva nulla della madre, solo lui, il padre e il fratello (ivi, pp. 364-365).

Questa captazione del mondo esterno in decorsi rappresentativi centrati sulla corposità e sulla scissione primaria viene confermata, sebbene con differenti modalità espressive, nello studio di culture tra loro lontane e a differenti gradi di sviluppo. È significativo, a proposito, il materiale raccolto tra le tribù indigene dell'Australia da G. Roheim, che ha rilevato la rielaborazione simbolica del mondo fisico circostante legata ad una riedizione collettiva dell'angoscia di separazione e della nascita di una mutilata identità. Sia i riti di iniziazione, sia i miti sugli antenati totemici ruotano attorno al *ciuringa*, un oggetto sacro diffuso nelle tribù australiane visitate dall'antropologo. Dai complessi rituali che accompagnano il *ciuringa* Roheim deduceva che per queste popolazioni «il corpo si identifica con l'ambiente [...] ciò che il *ciuringa* simboleggia e a cui fa pervenire per vie magiche è l'unità del neonato con la madre. Il *ciuringa*, infatti, anche se rappresenta il corpo di un individuo, sta a significare altresì l'ambiente in cui questi si muove» (Roheim, 1972, p. 353). In altri termini, il *ciuringa* funge da oggetto transazionale, ossia svolge il ruolo di un simbolo materno che rassicura contro la perdita dell'unione con la madre e ricostruisce l'integrità del corpo mutilato dalla separazione originaria.

La perdita si trasforma, quindi, in un superamento delle frontiere corporee e offre al corpo umano la possibilità di migrare per l'ambiente circostante, abbattendo la barriera dentro/fuori per ricongiungersi, sul piano della fantasia

mitica, con «madre natura», in cui l'abbraccio narcisistico riconduce la madre all'opera creativa del figlio e ne fa una sua estensione. Al movimento di uscita e proiezione verso l'esterno, però, fa da contraltare la tendenza inversa alla *incorporazione* degli oggetti esterni nell'unità definita dalla coordinazione e dai confini fisici dello schema corporeo: la sensibilità di un cieco non finisce con la punta delle dita, ma con l'estremità della sua canna. Secondo Schilder, «il modello posturale del corpo di una donna può raggiungere persino la punta della piuma del suo cappello» (Schilder, 1973, p. 240).

Dove si scontra con i propri limiti, il corpo umano s'impossessa di oggetti funzionali per porre rimedio alle sue carenze (il bastone dove non arriva la mano) e ne fa dei propri prolungamenti attraverso i quali si estendono tanto le barriere corporee quanto l'investimento narcisistico. Ed è da questa apertura dello schema corporeo che nasce la possibilità per questi stessi oggetti di acquisire significati simbolici analoghi a quelli delle parti corporee. Schilder lo sottolineava parlando dei capi d'abbigliamento come il cappello, la cravatta, la scarpa, noti per la loro simbologia sia nei sogni, sia nell'uso feticistico. Ma, poiché questa capacità di estensione va al di là degli oggetti con cui il corpo è a contatto di pelle, va cercato in questo movimento il punto di congiunzione tra il corpo e l'ambiente circostante, o meglio, la possibilità che gli oggetti ambientali diventino rappresentanti simbolici del corpo e mezzi delle sue risonanze affettive.

Quando Fritz dava forma all'interno corporeo appoggiandosi all'immagine dell'abitazione, la metafora propone una estensione dei confini corporei che ingloba le mura domestiche come dominio del bambino: la casa veniva inserita in un'area corporea che andava al di là dei limiti fisici del corpo, pur non rientrando in un esterno vissuto come tale. Era piuttosto uno spazio catturato dall'investimento narcisistico in una dimensione che, anche se non strettamente corporea, apparteneva comunque al soggetto più che a un mondo a lui estraneo. L'ampliarsi dello scenario corporeo, dalla casa alla città e, infine, alla terra intera accompagnava lo sbloccarsi progressivo delle inibizioni di Fritz e la crescita dei suoi interessi verso il mondo esterno: nel passaggio a rappresentazioni di ambienti via via più vasti, il cammino percorso internamente dal bambino era quello del normale distacco dalla madre e di conquista di spazi sempre più aperti e più lontani dalla protezione materna, facendo salva, però, la possibilità di addentrarsi nel corpo materno tollerando le fantasie sessuali connesse a tale penetrazione e superando le derivanti ansie di castrazione.

«L'impero della mamma», dunque, una volta ricostruito e conosciuto attraverso le sue esternalizzazioni sensibili, diventa un luogo in cui è possibile abitare. Quando un animale si trasferisce o viene trasferito in un ambiente estraneo, la presa di possesso del luogo avviene attraverso l'esplorazione concreta: ogni più piccolo angolo viene esaminato attentamente, pur se l'animale non occupa materialmente tutto lo spazio. Nelle capacità astrattive dell'uomo, l'esplorazione concreta ha ceduto il posto ad una ubiquità mentale che traduce la stessa arcaica necessità di dominare lo spazio circostante in difesa della propria sopravvivenza. Il rapporto con l'ambiente diventa così rappresentazione del proprio abitarlo: non esiste esperienza

di un luogo che non veda il soggetto umano proiettarsi nell'ambiente circostante inscenandovi immaginarie vicende che lo vedono legittimo sovrano di quella emanazione di sé che è il suo impero.

In tale dilatazione progressiva di sé, lo spazio esterno viene via via coperto da quella successione di cerchi concentrici di cui parlava Cassirer e, nel suo centrarsi su un soggetto in cerca dell'unità perduta, si ripropone come traduzione esterna dell'inesplorabile, sebbene fantastico, ambiente materno.

Ciò non significa che la casa o la città siano *come* il ventre materno. Nel precedente riferimento alla rappresentazione di desiderio e ai suoi legami con i processi cognitivi, era emerso come, a livello della percezione, il rapporto tra desiderio e realtà si risolva in una mediazione tra i due poli, dove i dati offerti dalla realtà fisica mantengono una loro identità e, al contempo, si caricano di significati che di per sé non potrebbero acquisire se i processi cognitivi fossero indipendenti dalla dimensione affettiva. Il richiamo ad un'area transizionale in cui si colloca l'atto percettivo aveva lo scopo di indicare l'incontro tra desiderio e realtà, in cui né l'uno né l'altra rinunciano totalmente ad esprimersi, ma lo fanno intrecciandosi.

In questa luce, la casa, sebbene costruita secondo modalità che rispondono a stili ed esigenze dell'epoca, a livello psichico è carica di significati che si radicano nelle angosce primitive: delineandosi come sostituto di quel primo ambiente transizionale individuato nella culla, essa ne ricapitola in termini ovviamente diversi funzione e significato e si offre come elemento esterno, da cui possono essere attinte vicende fantasmatiche che hanno il loro fulcro nella rappresentazione corporea: in questo senso, tornare a casa è, metaforicamente e sul piano inconscio, *come* rientrare nel ventre materno oppure anche guardare dalla strada le finestre illuminate di una casa immaginando la vita che vi si sta svolgendo è *come* il riproporsi della scena primaria nei suoi vissuti di esclusione. La casa, pertanto, si rivela, a livello rappresentativo, espansione delle frontiere corporee e, nello stesso tempo, *contenitore* che l'uomo si costruisce per trovarvi rifugio e protezione.

Il passaggio al narcisismo secondario implica un mutamento di prospettiva. L'adesione fusionale all'altro, infatti, si trasforma in un passare attraverso l'altro per poi ripiegarsi su sé stessi sottraendo la libido agli investimenti oggettuali: l'abitazione può qui configurarsi simbolicamente come estensione dello schema corporeo del soggetto nel suo protendersi verso il mondo esterno. In questo senso, l'atto di abbandonare la grotta, rifugio offerto da madre natura ai suoi figli, per costruire edifici sempre più articolati sembra contrassegnare l'ingresso dell'essere umano nel narcisismo secondario. Non è più, insomma, l'uomo ad adattarsi alle condizioni imposte dalla natura, ma è, al contrario, la natura che viene piegata alle esigenze dell'uomo. Abitare un luogo assume, perciò, il significato di occuparlo attraverso una sua rielaborazione e ricostruzione che vedono l'elemento fisico offrirsi alla captazione del desiderio e assumere le connotazioni impostegli dalla dimensione rappresentativa: una montagna non è né minacciosa né possente, dal momento che gli elementi formali non appartengono più all'oggetto in quanto tale, bensì competono esclusivamente alla sfera simbolico-affettiva del soggetto che li percepisce.

Conclusione

L'elemento architettonico si profila allora come il momento in cui l'incontro tra modo reale e tensioni fantasmatiche prende materialmente corpo, immergendosi nell'universo fisico come espressione mediata dalla realtà delle vicende rappresentativo-affettive scaturite da quell'incontro. È così che è possibile seguire il percorso simbolico attraverso le stesse modalità architettoniche con cui lo spazio esterno viene trasformato in *ambiente*, ossia in spazio centrato sulla presenza umana che lo abita. In sostanza, appare evidente come il filtro rappresentativo-affettivo moduli di volta in volta tanto il modo di percepire e abitare il mondo fisico, quanto quello che guida gli stessi abitatori a costruire e modellare l'ambiente che essi si danno.

Note bibliografiche

Bergman, A. (1978). From mother to the world outside: the use of space during the separation-individuation phase. In S. Grolnick & L. Barking (Eds.), *Between reality and Fantasy: Transitional Objects and Phenomena* (pp. 145-166). New York: J. Aronson.

Bower, T.G.R. (1972). L'oggetto del mondo del bambino. *le Scienze*, *41*(1 gen.).

Cassirer, E. (1961). *Filosofia delle forme simboliche*, trad. it. Firenze: La Nuova Italia.

Freud, S. (1966). L'interpretazione dei sogni. In S. Freud, *Opere*, vol. 3. Torino: Boringhieri.

Freud, S. (1974). Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva (Caso clinico dell'uomo dei topi). In S. Freud, *Opere*, vol. VI. Torino: Boringhieri.

Funari, E. (1978). *La struttura e il desiderio*. Rimini: Guaraldi.

Klein, M. (1978). *Scritti 1921-1958*, trad. it. Torino: Boringhieri.

Piaget, J., & Inhelder, B. (1970). *La psicologia del bambino*, trad. it. Torino: Einaudi.

Roheim, G. (1972). *Gli eterni del sogno*, trad. it. Rimini: Guaraldi.

Schilder, P. (1973). *Immagine di sé e schema corporeo*, trad. it. Milano: FrancoAngeli.

Winnicott, D. (1970). *Sviluppo affettivo e ambiente*, trad. it. Roma: Armando.

Winnicott, D. (1974). *Gioco e realtà*, trad. it. Roma: Armando.

LINEE GUIDA PER LA PUBBLICAZIONE

La Rivista fa uso di una procedura di referaggio doppiamente cieco (*double blind peer review process*). L'articolo va inviato a redazione@ssmlnelsonmandela.it. La redazione può decidere di non sottoporre l'articolo al referaggio perché giudicato non pertinente o non rigoroso né rispondente a standard scientifici adeguati. I giudizi dei referee saranno inviati all'autore anche in caso di risposta negativa.

Si accettano lavori nelle seguenti lingue: Italiano, Inglese, Russo, Giapponese

Article title

First Author[1], Second Author[2*], Third Author[3]

[1]Laboratory X, Institute X, Department X, Organization X, City X, State XX (only USA, Canada and Australia), Country
[2]Laboratory X, Institute X, Department X, Organization X, City X, State XX (only USA, Canada and Australia), Country

*** Correspondence:**
Corresponding Author
email:

Abstract: As a primary goal, the abstract, written in English no longer than 200-250 words, should render the general significance and conceptual advance of the work clearly accessible to a broad readership. References should not be cited in the abstract. Leave the Abstract empty if your article does not require one, please see the Summary Table for full details.

Keywords: keyword$_1$, keyword$_2$, keyword$_3$, keyword$_4$, keyword$_5$. (Min.4-Max. 6)

1 Introduction

For Original Research Articles and Technology Reports the introduction should be succinct, with no subheadings.

2 Manuscript Formatting

2.1 Headings

This formatting style is meant as a guide.

2.2 Figures

Figures are to be submitted in a separate file named as “Figures” in the same order as they are referred to in the manuscript. Kindly ensure that each table and figure is mentioned in the text and in numerical order. Figures must be of sufficient resolution for publication:

•For LaTeX files, figures should be included in the provided PDF. In case of acceptance, our Production Office might require high-resolution files of the figures included in the manuscript in EPS, JPEG or TIF/TIFF format. Each figure should be preceded by the appropriate label, for example "Figure 1."

•Individual figures should not be longer than one page and with a width that corresponds to 1 column (85 mm) or 2 columns (180 mm).

•All images must have a resolution of 300 dpi at final size.

2.3 Tables

Tables are to be submitted in a separate file named as "Tables" in the same order as they are referred to in the manuscript. Tables must be provided in an editable format e.g., Word. Tables provided as jpeg/tiff files will **not be accepted**. Tables should be preceded by the appropriate label, for example "Table 1". Kindly ensure that each table is mentioned in the text and in numerical order.

3 Author Contributions

The Author Contributions section is mandatory for all articles, including articles by sole authors. The Author Contributions statement must describe the contributions of individual authors referred to by their initials and, in doing so, all authors agree to be accountable for the content of the work.

4 Reference styles

The following formatting styles are meant as a guide, as long as the full citation is complete and clear, Frontiers referencing style will be applied during typesetting.

Author contribution statement

For articles with two or more authors, each author should specify his/her own contribution. For example: CP conceived the study and wrote the paper; GF performed experiments; ME analysed data; etc.

Bibliographic references

In-text citations:

- narrative citation: Grady (2010) wrote that …
- parenthetical citation:
  - (Grady, 2010, p. 15 or pp. 15-16)
  - (Grady, 2010a, 2010b) (if the works have been published in the same year, they are allocated a letter, a, b, etc., after the date)
  - (Grady & Thomson, 2010, p. ….)
  - (Grady, Thomson & Robertson, 2010, p……)
  - (Grady et al., 2010, p. …. More than 3 authors)
  - (Butler, 2016; Sanchez et al., 2015; Stegmeier, 2014)

List references alphabetically at the end of the paper:

- Book

1. One author

Author's surname / comma / initial of his/her name / publication year in parentheses / book title in italics / publisher location / colon / name of publisher

Green, B. (2002). The Ambassadors. Berlin: Springer.

2. Two authors

Surname of the first author / comma / initial of his/her name / comma / & / surname of the second author / comma / initial of his/her name / publication year in parentheses / book title in italics / publisher location / colon / name of publisher
Green, B., & Lancaster, C. (2002). The Ambassadors. Berlin: Springer.
3. Three or more authors
Surname of the first author / comma / initial of his/her name / comma / surname of the second author / comma / initial of his/her name / comma / & / surname of the third author / comma / initial of his/her name / publication year in parentheses / book title in italics / publisher location / colon / name of publisher
Green, B., Lancaster, C., & Klein, M. (2002). The Ambassadors. Berlin: Springer.
Green, B., Lancaster, C., Klein, M., & Scott, I. (2002). The Ambassadors. Berlin: Springer.
- Chapter from a book

Author's surname / comma / initial of his/her name / publication year in parentheses / chapter title in bold / comma / in / initial of the editor(s) / surname of the editor(s) / ed. or eds. in parentheses / comma / book title in italics / pages in parentheses / publisher location / colon / name of publisher
Green, B. (2002). The Voice of the Sea, in C. Lancaster (ed.), The Ambassadors (pp. 10-20). Berlin: Springer.
Green, B. (2002). The Voice of the Sea, in C. Lancaster & M. Klein (eds.), The Ambassadors (pp. 10-20). Berlin: Springer.
- Journal article

Author's surname / comma / initial of his/her name / publication year in parentheses / title of the article in bold / title of the journal in italics / issue in italics / number in bold and in parentheses / colon / pages / doi; .....if a journal article has a doi.
Green, B. (2002). The Voice of the Sea. Studies in Human Sciences, 7(4): 20-27. doi: 10/wdr021.15...
For articles with two or more authors, please apply the guidelines as described above.
Web pages in bold.