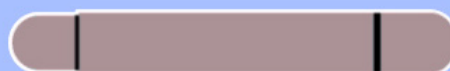
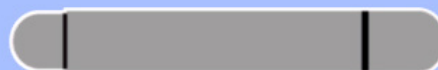


Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



FRANCO CLIVIO, PENNA A SFERA PICO, LAMY, 2001

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 3 / N. 6
SETTEMBRE 2015

I DESIGNER
E LA SCRITTURA
NEL NOVECENTO

ISSN
2281-7603

PERIODICITÀ
Semestrale

INDIRIZZO
AIS/Design
c/o Fondazione ISEC
Villa Mylius
Largo Lamarmora
20099 Sesto San Giovanni
(Milano)

SEDE LEGALE
AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI
journal@aisdesign.org

WEB
www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

DIRETTORE Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Carlo Vinti, Università di Camerino
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Jeremy Aynsley, University of Brighton
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Tevfik Balcioglu, Yasar Üniversitesi
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Bernhard E. Bürdek
François Burkhardt
Anna Calvera, Universitat de Barcelona
Esther Cleven, Klassik Stiftung Weimar
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Clive Dilnot, Parsons The New School
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Kjetil Fallan, University of Oslo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Carma Gorman, University of Texas at Austin
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Vanni Pasca, past-president AIS/Design
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School

REDAZIONE Letizia Bollini, Università degli Studi di Milano-Bicocca
Rossana Carullo, Politecnico di Bari
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia
Paola Cordera, Politecnico di Milano
Gianluca Grigatti, Università di Genova
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Chiara Lecce, Politecnico di Milano
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Alfonso Morone, Università degli studi di Napoli Federico II
Susanna Parlato, Università degli studi di Napoli Federico II
Isabella Patti, Università degli Studi di Firenze
Paola Proverbio, Politecnico di Milano
Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	I DESIGNER E LA SCRITTURA NEL NOVECENTO Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura, Carlo Vinti	7
<hr/>		
SAGGI	COME SCRIVONO I DESIGNER: NOTE DI LETTURE COMPARATE PER UNA LINGUISTICA DISCIPLINARE Elena Dellapiana, Anna Siekiera	14
<hr/>		
RICERCHE	MEDIATING THE MODERN MOVEMENT TO A LAY AUDIENCE IN THE INTERWAR YEARS: THE LAYOUT DESIGNER AND DESIGN CRITIC PIERRE-LOUIS FLOUQUET Irene Amanti Lund	41
	PER GLI OCCHI E LA MENTE. LA TEORIA ESPOSITIVA DI BERNARD RUDOFISKY Ugo Rossi	64
	WRITING AS A DESIGN DISCIPLINE: THE INFORMATION DEPARTMENT OF THE ULM SCHOOL OF DESIGN AND ITS IMPACT ON THE SCHOOL AND BEYOND David Oswald, Christiane Wachsmann	87
<hr/>		
MICROSTORIE	LA SCRITTURA CRITICA DI ANNA MARIA FUNDARÒ: RADICI E IDENTITÀ DEL DISEGNO INDUSTRIALE IN SICILIA Marinella Ferrara	108
	GESTO E PROGETTO: CHARLOTTE PERRIAND RACCONTA IL GIAPPONE Caterina Franchini	126
	INSCRIVERE LA MODA NEL DESIGN: ALESSANDRO MENDINI E DOMUS MODA 1981-85 Paola Maddaluno	142
	LA SCRITTURA COME RIFLESSIONE ATTIVA. I DIARI SCOLASTICI DI GIANCARLO ILIPRANDI, 1941-1953 Marta Sironi	159
	I COLORI? SCAPPANO SEMPRE... SCRITTI SUL COLORE IN ITALIA FRA GLI ANNI SETTANTA E NOVANTA Federico Oppedisano	175
	GABRIELE DEVECCHI PROGETTISTA IMPEGNATO Matteo Devecchi	197
<hr/>		
RECENSIONI	ALESSANDRA VACCARI, LA MODA NEI DISCORSI DEI DESIGNER Marco Pecorari	213
	UGO LA PIETRA. PROGETTO DISEQUILIBRANTE Dario Scodeller	218
	LEO LIONNI, TRA I MIEI MONDI: UN'AUTOBIOGRAFIA Luciana Gunetti	229
	IL DESIGN ITALIANO OLTRE LE CRISI. AUTARCHIA, AUSTERITÀ, AUTOPRODUZIONE: VII EDIZIONE DEL TRIENNALE DESIGN MUSEUM Maddalena Dalla Mura	233
<hr/>		
ON DESIGN HISTORY	LA CARTA DEL PROGETTO GRAFICO VENTICINQUE ANNI DOPO. UNA RILETTURA Giovanni Baule	243

Microstorie

I COLORI? SCAPPANO SEMPRE... SCRITTI SUL COLORE IN ITALIA FRA GLI ANNI SETTANTA E NOVANTA

Federico Oppedisano, Università di Camerino
Orcid ID: 0000-0003-1543-260X

PAROLE CHIAVE

Clino Trini Castelli, Design Primario, Ettore Sottsass, Teoria del colore, Teoria del pallore

Prendendo in esame una serie di testi elaborati tra gli anni settanta e novanta in Italia, l'articolo intende restituire il ruolo che la scrittura ha assunto per promuovere, nel mondo della produzione, una nuova cultura del colore e strumenti capaci d'intervenire sui parametri immateriali che definiscono la qualità dell'ambiente pubblico e privato. Le connessioni fra i testi, diffusi in riviste specialistiche e divulgative, manualistica e pubblicazioni aziendali, ma anche in periodici d'interesse popolare, dimostrano come la scrittura incentrata sul tema del colore ha contribuito a superare i limiti di una cultura del progetto ancorata a principi puramente compositivi, configurandosi, nel design, come fattore di mediazione tra pratica professionale ed elaborazione teorica. Le prime tracce di questi scritti si trovano nei testi di Ettore Sottsass della fine degli anni cinquanta ma, a partire dagli anni settanta, si rivelano pienamente nelle pubblicazioni riconducibili all'area del "design primario" elaborate prima dal Centro Design Montefibre e poi nelle riflessioni sul colore documentate dalle interviste a Clino Trini Castelli. L'interessante codifica di questi temi operata nei primi anni novanta attraverso la pubblicazione del piccolo volume *Ettore Sottsass. Note sul colore* consolida infine una formula di scrittura multidisciplinare nell'approccio al tema cromatico.

Il colore è oggetto da secoli di numerose riflessioni che si sono rinnovate in concomitanza con le trasformazioni sociali, culturali, economiche e tecnologiche susseguitesi nel tempo. La letteratura sul tema si presenta ampia e articolata nelle diverse dimensioni del sapere - da quelle filosofiche, artistiche e psicologiche fino a quelle più strettamente scientifiche - e, in estrema sintesi, nel corso della storia,[1] si è fatta portatrice di molteplici teorie che, in sostanza, definiscono due atteggiamenti attraverso i quali leggere il fenomeno cromatico: uno "scientifico" e l'altro "emozionale".[2]

Un primo tentativo di conciliare questa dicotomia si attua nella prima metà del Novecento soprattutto attraverso scritti di natura didattica e teorica; ricordiamo, tra i principali quelli di Theo van Doesburg (1917), Wassilj Kandinskij (1912), Paul Klee (1945), Rudolf Arnheim (1959), Johannes Itten (1961) e Josef Albers (1963). Successivamente, a partire dalla metà del secolo, le condizioni della dimensione cromatica iniziano a subire nella società industrializzata importanti trasformazioni che condizioneranno la scrittura sul colore.

Dalla fine degli anni cinquanta infatti il colore assume gradualmente un ruolo rilevante nella comunicazione di massa[3] e, con il progressivo spostamento d'interessi dalla produzione al mercato, diventa uno dei fattori del linguaggio seduttivo della merce.

Inoltre, l'introduzione del colore nella vita notturna e, dagli anni sessanta, la progressiva diffusione della televisione a colori dei media elettronici accrescono le occasioni d'incontro con i colori prodotti dalla sintesi additiva e ampliano il panorama cromatico. Tutto questo determina anche in Italia, già a partire dalla fine degli anni cinquanta con gli scritti di Ettore Sottsass jr., una serie di riflessioni da parte di alcuni designer, rivolte ad indagare gli aspetti immateriali della qualità dello spazio e a elaborare forme di scrittura che, proponendosi anche come nuovi strumenti operativi di progetto, coniugano concretamente le dimensioni scientifiche ed emotive del colore, attraverso assunti teorici e applicativi fondati sulle teorie scientifiche sviluppate a cavallo tra Ottocento e Novecento.

1. Una premessa importante: gli scritti di Sottsass sul colore degli anni cinquanta

Sottsass pubblica alla fine degli anni cinquanta alcuni scritti riguardanti il ruolo del colore nella progettazione impiegando la questione cromatica per costruire un'impalcatura critica verso una cultura del progetto ritenuta non più idonea a fornire risposte alle trasformazioni sociali e culturali in atto. Egli rielabora il tema come istanza primaria insita nella natura dello spazio e degli oggetti in un momento nel quale il colore veniva percepito solo come una "sovrastuttura dell'oggetto" (Branzi & Trini Castelli, 1984, p. 24) ed esprime un profondo disagio verso una progettazione condizionata, in larga misura, da principi fondati sulla razionalità, sull'equilibrio compositivo e sulla corrispondenza tra forma e funzione, quali unici parametri di correttezza progettuale. In quegli anni, la rapida crescita economica aveva prodotto profondi scompensi tra le varie aree del paese, criticità considerate effetto del ritardo dello sviluppo dell'industria. Secondo Andrea Branzi (2008) - mentre si diffonde l'idea di definire un'economia capace di sanare queste contraddizioni presenti nel Paese attraverso un graduale incremento del settore industriale - parte del mondo del progetto, in linea con i principi del Movimento Moderno, si connette al sistema seriale e alla dimensione produttiva industriale con una visione che accetta il progresso tecnologico ma rifiuta la logica del consumismo (pp. 30-41).

Nella concezione modernista la tendenza prevalente, in architettura, è di evitare di inquinare la chiarezza del pensiero compositivo con il colore, di preservare la *purezza* della struttura impiegando il bianco o di definire i colori attraverso processi di astrazione, riconducendo le tinte naturali all'essenza dei colori primari, all'uniformità della resa cromatica, al piano sul quale il colore è delimitato e di governarlo attraverso equilibrati rapporti compositivi di forme primarie.[4] Mentre nel campo del disegno del prodotto industriale la presenza del colore sembra principalmente connessa alla funzionalità dell'oggetto.[5]

La cultura del progetto italiana nel suo complesso, compresa quella del design, appare in effetti pervasa da una sorta di cromofobia[6] diffusa, ancorata al pensiero razionalista e a logiche compositive pre-guerra che, in larga misura, evitano il colore per le sue implicazioni decorative e per la sua natura intangibile, emotiva, soggettiva, incerta e sfuggente, che lo rende un fattore immateriale incontrollabile, difficile da assumere come parametro per l'elaborazione progettuale.

Una prima testimonianza che si oppone a tale logica è rintracciabile nello scritto di Sottsass del 1954 dal titolo *Struttura e colore*, apparso su *Domus*, 299, un testo che può essere considerato anticipatore della volontà, che troverà eco nei decenni successivi, di considerare il colore in un modo nuovo. Qui Sottsass rileva come l'espressività dell'architettura fosse stata affidata, fino a quel momento, esclusivamente alla forma e alla struttura: "A forza di sbiancare i muri, a forza di schiarire e di volere luce si è quasi perso il significato dei colori nell'architettura" (1954, p. 47). E la citazione di un brano di Van Doesburg, in *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* del 1917 - "le superfici o le linee nelle quali è racchiuso il colore devono privarsi di ogni emotività, perché la più piccola emotività nel profilo della macchia di colore potrebbe valerne e alterare la concretezza" (p. 47) - gli consente di ribadire la sua contrarietà e di affermare non solo che il colore deve riacquistare la sua funzione espressiva ma anche "raggiungere le massime intensità emotive al di là, molto al di là della realtà strutturale" (p. 48).



Sottsass rileva l'impossibilità per il colore di esprimersi per la sua reale natura anche in "Per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario", pubblicato nel 1956 in *Casa e Turismo*, 12.[7] Sotto accusa è ancora la struttura come guida dei processi progettuali dell'architettura moderna, capace di subordinare il ruolo della luce e del colore e di limitarne la possibilità di costruire lo spazio. Nell'articolo emerge anche la consapevolezza del fatto che il colore è un fattore intangibile e tuttavia partecipa attivamente alla costruzione della percezione dell'ambiente.

“Struttura e colore” è anche il titolo di un altro articolo di Sottsass apparso nel 1957 in *Domus*, 327. Se nello scritto del 1954 l'autore denuncia il problema del rapporto tra colore e struttura, qui offre alcuni esempi per risolvere il problema della decorazione. Egli afferma che si tratta di appunti più che di progetti, di soluzioni per interni definite da “rapporti non strutturali”, una parete ad angolo di una piccola hall e il disegno di una parete composta da piccoli moduli rivestiti in laminato plastico. Per comporre questi spazi Sottsass non ritiene di dover stabilire prima una struttura e poi aggiungere a essa, come decorazione, il colore ma lo considera, assieme a luce e segno, come vera e propria struttura, ovvero come “termini primi della composizione” dello spazio (p. 20). Il testo è un esempio di scrittura che tende ad assumere una funzione progettuale, prefigurando temi e soluzioni che sopravviveranno a lungo nella poetica personale dell'autore e non solo.



Ettore Sottsass jr., “Struttura e colore”, articolo pubblicato nel 1957 in *Domus*, 327

Nel loro insieme i testi appaiono come le prime forme di scrittura che, trattando il colore per la sua natura emotiva, spostano l'attenzione verso tutti quei parametri immateriali dello spazio fino a quel momento posti in secondo piano nel progetto. In questo senso, rivelano la necessità di avviare una riflessione sulla possibilità di rintracciare nuovi modi d'intervenire sulla qualità dello spazio artificiale, capaci di superare le astrazioni cui gran parte della cultura del progetto era pervenuta, anticipando un modo diverso di progettare che maturerà in seguito, agli inizi degli anni settanta, attraverso le esperienze del “design primario”.

2. Le pubblicazioni e la manualistica sul colore del design primario negli anni settanta

Nei primi anni settanta altre forme di scrittura sul colore si dimostrano vettori capaci di promuovere una nuova cultura cromatica, non solo attraverso assunti teorici o ideologici, ma anche descrivendo le ricadute oggettive e operative dell'impiego del colore nella prassi progettuale, raccontando cioè la sua capacità d'intervenire attivamente nella realtà.

Il clima indotto dalla recessione economica, dalla crisi petrolifera e dalle tensioni sociali che caratterizza il decennio amplifica l'incertezza verso un futuro che appare sempre più complesso e diventa uno stimolo per ampliare gli orizzonti della ricerca progettuale che, come afferma Branzi, inizia ad indagare "sottoinsiemi costruttivi che non facevano parte della progettualità moderna classica" (2008, pp. 158-160). Allo stesso tempo, l'impiego di nuovi materiali plastici e le esperienze di progetto che fanno riferimento al radical design avviano e poi consolidano una profonda trasformazione all'approccio progettuale e al rapporto con il colore.

Nel 1973 la società Montefibre, produttrice di fibre sintetiche del gruppo Montedison, leader della chimica italiana, anche per reagire alla crisi petrolifera e dei suoi derivati, fonda a Milano il Centro Design Montefibre (CDM) che rimarrà in funzione fino al 1977, destinato alla concezione e allo sviluppo di prodotti e servizi innovativi da applicare nel campo del tessile.

La direzione del settore moda è affidata a Elio Fiorucci mentre quella del settore design a Massimo Morozzi, Andrea Branzi e Clino Trini Castelli. Le ricerche del CDM si orientano verso l'individuazione dei fattori immateriali legati ai diversi livelli percettivi che caratterizzano lo spazio e verso il controllo di tutti gli strumenti e i parametri che si pongono all'origine della progettazione tradizionale, consistenti in

"informazioni selezionate, semilavorati, manuali di consultazione, ed anche nuove problematiche generali, in grado di indirizzare il lavoro degli stessi designer e dell'industria" (CDM, 1975, p. 41). Il design è inteso quindi come servizio offerto dalla produzione delle materie prime al mercato delle industrie trasformatrici "progettando strumenti d'informazione sul colore e sul decoro, su nuove applicazioni tessili e non tessili, e nuove qualità tecniche di prodotti tradizionali" (CDM, 1975, p. 48). Definiscono questi studi "design primario", "non tanto per inventare nuove etichette quanto per completare la ricerca nella fase dell'informazione" (Branzi, 1984, p. 97).

Il design primario sposta l'attenzione dalla correttezza strutturale e dalla corrispondenza equilibrata tra forma e funzione verso la percezione dell'ambiente e altri parametri qualitativi.

[8] Intende il progetto come catalizzatore di relazioni, prendendo in considerazione, per la prima volta, la ricaduta di tutti quei fenomeni intangibili, *soft*, legati alla percezione fisica, distinguendoli da quelli *hard*, appartenenti alla struttura. Operare in tale dimensione - intesa come "primaria" - rende insufficienti gli strumenti tradizionali del progetto, compreso il disegno, e richiede una nuova sensibilità e nuove forme progettuali: "pre elaborati come strutture aperte dentro le quali altri progettisti o utenti potevano procedere ulteriormente, con applicazioni e varianti" (Branzi, 2008, p. 182).

L'opera di sviluppo della cultura della qualità sensoriale dello spazio prende avvio proprio dal colore che diventa, tra i fattori qualitativi intangibili, prioritario e strategico. Nella realizzazione e nella trasmissione di questi nuovi strumenti di progetto la scrittura ha un ruolo determinante.

Il CDM elabora quindi varie forme scritte con l'obiettivo di diffondere nuovi e più efficaci parametri qualitativi e rendere comprensibili alla cultura del progetto e all'interno del processo produttivo, in special modo nell'industria pesante, le ragioni delle scelte riguardanti i colori e i fenomeni ai quali si collegano. Afferma Trini Castelli: "grazie al fatto che anche gli ingegneri potevano capire a fondo che cosa succedeva nel mondo dei linguaggi emozionali [...] divenne possibile sostenere un certo linguaggio cromatico piuttosto che un altro, proponendo nuove visioni sulle dinamiche del colore" (Moro, 2010, p. 204).

In primo luogo, si fa ricorso a pubblicazione di testi in riviste specialistiche destinate ai progettisti, integrandoli con immagini e illustrazioni. Ad esempio, nell'articolo, a cura del CDM, "Il Design Primario", apparso nel 1975 in *Casabella*, 408, le premesse teoriche sono associate alle ricadute pragmatiche. Nella prima parte sono infatti espressi i principi del design primario e si pongono in discussione gli strumenti e le posizioni ideologiche legate alle leggi compositive che hanno, fino a quel momento, limitato culturalmente il progetto nel rispondere con soluzioni idonee alle esigenze emergenti. Nella seconda parte i principi trovano un riscontro nella descrizione di alcuni sistemi per la progettazione delle qualità immateriali dell'ambiente. Il primo è *Fisiolight* con il quale è possibile progettare una *Tenda a luce controllata*.^[9] Segue la descrizione di *Stratinex*, laminato per pareti e pavimenti con superficie tessile riattivabile a strappo.^[10] Infine è descritto il sistema *Fibermatching 25* con cui è possibile generare tessuti in infinite gamme di colori con un processo di razionalizzazione delle componenti cromatiche e che, limitando l'uso di risorse idriche in fase produttiva, si propone anche come soluzione sostenibile.^[11]

In secondo luogo, gli scritti del CDM s'impegnano a restituire un'immagine efficiente e organizzata delle loro attività e a diffondere le possibilità applicative del colore, delle nuove tecnologie, e il conseguente ampliamento delle gamme cromatiche.

Sempre con l'intento di divulgare nel mondo industriale la cultura del colore, il CDM tra il 1975 e il 1977 elabora il programma di ricerca *Colordinamo* che ripensa le metodologie progettuali arricchendole di strumenti meta-progettuali, intesi come attività d'indirizzo, servizio e supporto nella scelta dei valori cromatici. Il programma intende al contempo offrire strumenti e indicazioni per consentire alle industrie dell'arredo di coordinarsi con quelle chimiche con l'obiettivo di affrontare la questione del colore, sia in termini progettuali sia di marketing, coinvolgendo specialisti del settore in larga misura provenienti dall'estero.^[12] Nell'ambito della ricerca sono pubblicati i manuali *Decorattivo* e *Colordinamo* rivolti agli operatori dei settori industriali, forme di scrittura che si propongono anche come strumenti innovativi di supporto al progettista, connettendo aspetti culturali e storici a quelli puramente tecnici e operativi.

In particolare, le tre edizioni dei manuali *Colordinamo* (Branzi, Trini Castelli & Morozzi, 1975; 1976; 1977) presentano una gamma cromatica di quaranta colori organizzati in famiglie e un apparato operativo, progettato appositamente, costituito da un isolatore e da un simulatore di colore da utilizzare per la comparazione dei colori presenti nella cartella e per la riproduzione industriale delle tinte.



Andrea Branzi, Clino Trini Castelli e Massimo Morozzi, pagine e strumenti del manuale per uso professionale Colordinamo 1976, Il colore pre-sintetico, edito dal CDM-Centro design Montefibre

Realizzata da Branzi, Morozzi e Trini Castelli, con la partecipazione di Alessandro De Gregori[13] e Franco Brunello,[14] la serie è concepita come strumento di lavoro atto “alla progettazione del colore” (Branzi, Trini Castelli & Morozzi, 1976), costruito partendo dall’analisi delle implicazioni socioculturali, psicologiche e fisiologiche che i colori sono in grado di generare, slegato da qualsiasi prodotto e senza alcuna intenzione di fornire soluzioni a specifici problemi ergonomici o psicologici né di costituirsi come strumento previsionale. Ciascun manuale è inoltre integrato dalla trattazione di un tema specifico comprendente note di carattere storico dedicate a descrivere le tendenze e le

espressioni cromatiche di diversi periodi. Gli argomenti trattati sono: *I colori dell'energia* (1975), riferito ai colori catodici dei nuovi media come la televisione; *Il colore pre-sintetico, i nuovi colori per l'ambiente secondo le ricette degli antichi tintori* (1976), orientato a illustrare i colori naturali precedenti l'impiego di quelli sintetici; *I colori dell'ambiente* (1977) che affronta l'insieme cromatico determinato dalla diffusione dei beni di consumo.

Da sottolineare è l'attenzione che all'epoca viene riservata ai manuali *Colordinamo* da parte delle riviste specializzate e di pubblicazioni rivolte a un pubblico più ampio e generalista poi. I manuali del 1975 e del 1976 trovano ampio spazio, ad esempio, in un articolo dal titolo "Il colore", a cura del CDM, nel numero 410 di *Casabella*. Il testo racconta le mutazioni della cultura in generale e in particolare di quella del colore in seguito dei mercati e alla diffusione del consumo di massa e dei media elettronici e televisivi e spiega come la realtà sia percepita attraverso la sua identità cromatica intesa come uno specifico livello d'uso dell'ambiente stesso. Nella sostanza il colore diventa "Una sorta di mediazione generale tra l'uomo e il mondo della realtà che lo circonda" (CDM, 1976, p. 33) e quindi un elemento progettato nell'ambiente privato o urbano.



Pagine dell'articolo curato dal CDM-Centro design Montefibre "Il colore", pubblicato nel 1975 in Casabella, 410

I manuali *Colordinamo* sono oggetto anche di alcuni articoli apparsi sul primo numero della rivista *Modo*, [15] che nel 1977 pubblica, ancora una volta a cura del CDM, "Operazione Colordinamo" e successivamente, a firma di Trini Castelli, "Un manuale diverso per colorare. Più colori a minor costo nei tessuti con un nuovo sistema di colorazione delle fibre" (1977b).

d'interesse popolare. Una lunga serie di articoli pubblicati in quotidiani e settimanali[20] illustra proprio i risultati delle analisi effettuate da Trini Castelli tramite il Graphicolor su una immagine fotografica della Sindone in bianco e nero, realizzata da Giuseppe Eurite nel 1931.



L'attenzione della stampa quotidiana: a sinistra in alto e a destra, "Fascino misterioso della Sindone", pubblicato in Il Giorno, 3 settembre 1978; in basso a sinistra Ferruccio De Bortoli, "Che colore volete? Chiedetelo al computer", pubblicato in Corriere d'Informazione, 31 maggio 1978. / Credits: www.castellidesign.it
www.castellidesign.it/docs/1978_Il-Giorno-Sindone_detail.pdf;
www.castellidesign.it/docs/1978-05_Corriere_De-Bortoli.pdf

Tale rappresentazione diventa l'icona che propaga nell'immaginario collettivo nuove prospettive riguardo le potenzialità del colore e delle tecnologie connesse, associando a esse la possibilità di svelare e comprendere realtà fino a quel momento ancora ignote.[21] È utile ricordare che Trini Castelli, figura fondamentale all'interno del gruppo del CDM, ha fornito nel tempo un contributo determinante per innescare il cambiamento del ruolo del colore nell'ambito del progetto. In particolare dal 1974, anche tramite l'attività di Castelli Design,[22] ha elaborato la teoria della "qualistica" relativa alla "qualità percepita" dei

prodotti dell'industria, che considera il colore come *antiforma* al pari della materia, al di fuori della cultura delle arti plastiche, o come semplice fattore percettivo e psicologico, contribuendo a renderlo "adattabile alla cultura del progetto nel mondo industriale, con un corollario di strumenti meta progettuali, logistici e cognitivi" (Moro, 2010, p. 190). Non pare un caso che l'interesse di Trini Castelli per il colore sia stato influenzato inizialmente proprio da Sottsass, con il quale collaborò giovanissimo in Olivetti, ma anche dalle opere luminose dell'artista della minimal art americana Dan Flavin.[23]

Fra i suoi scritti, oltre a quelli già citati, particolarmente rilevante è stata la pubblicazione nella rivista *Data Arte*[24] del 1977 del "Diagramma dolce di Gretl" da lui elaborato e che diventerà il manifesto dei principi del design primario. Posto a corredo dell'articolo "Il Palais di Wittgenstein", il Diagramma visualizza i parametri legati alla percezione soggettiva dell'organizzazione ambientale: il sistema acustico, luminoso, termico e cromatico, ritenuti fattori per determinare la qualità dell'ambiente non meno importanti di quelli compositivi e legati alla tradizione architettonica (Trini Castelli, 1977a, p. 11).

L'anno successivo Trini Castelli, sempre su *Data Arte*, pubblica un articolo dal titolo "I diagrammi del colore" (1978a) nel quale esamina anche l'evoluzione storica e concettuale dei diagrammi cromatici.

3. I periodi cromatici e la tendenza tonale nelle interviste a Trini Castelli degli anni ottanta

Nella prima metà degli anni ottanta negli scritti dedicati al colore si nota l'avvio di un processo di storicizzazione dei periodi cromatici e di riflessione sul tema. Alcune pubblicazioni consolidano i principi del design primario sul piano teorico, culturale e didattico,[25] e più in generale matura la consapevolezza che il contesto nel quale la dimensione progettuale opera è mutato e si evolve costantemente, tanto che Branzi descrive una realtà percepita come "flussi ininterrotti di merce e di informazione" (1985, p. 11).

In Italia sono gli anni della ripresa dalla dura stagione di recessione economica e dalla crisi politica e sociale, quando la crescita di consumi ed esportazioni porta, fra l'altro, all'affermarsi di nuovi impianti culturali fondati sull'edonismo e sulla legittimazione delle leggi di mercato. Dall'inizio del decennio, comunque, nuove prassi professionali, maturate anche attraverso l'esperienza del design primario, sfruttano le più recenti tecnologie e rafforzano la propria capacità di intervenire sulle ricadute estetiche dei fenomeni immateriali ponendo il progetto del colore al centro di strategie innovative per accrescere la qualità dei prodotti delle industrie ora impegnate in una competizione sempre più globale.

I gruppi Alchimia e Memphis, rispettivamente nella seconda metà degli anni settanta e all'avvio del nuovo decennio - con alcune coincidenze, anche personali, ma anche molte differenze - favoriscono, ad esempio, l'estendersi di un nuovo modo di pensare il colore connotando gli oggetti d'inediti lessici alimentati dall'impiego di gamme cromatiche dal forte impatto visivo, rintracciate, come afferma Sottsass "dentro zone dove nessuno aveva lavorato sopra" (citato in Radice, 1984, p. 124).

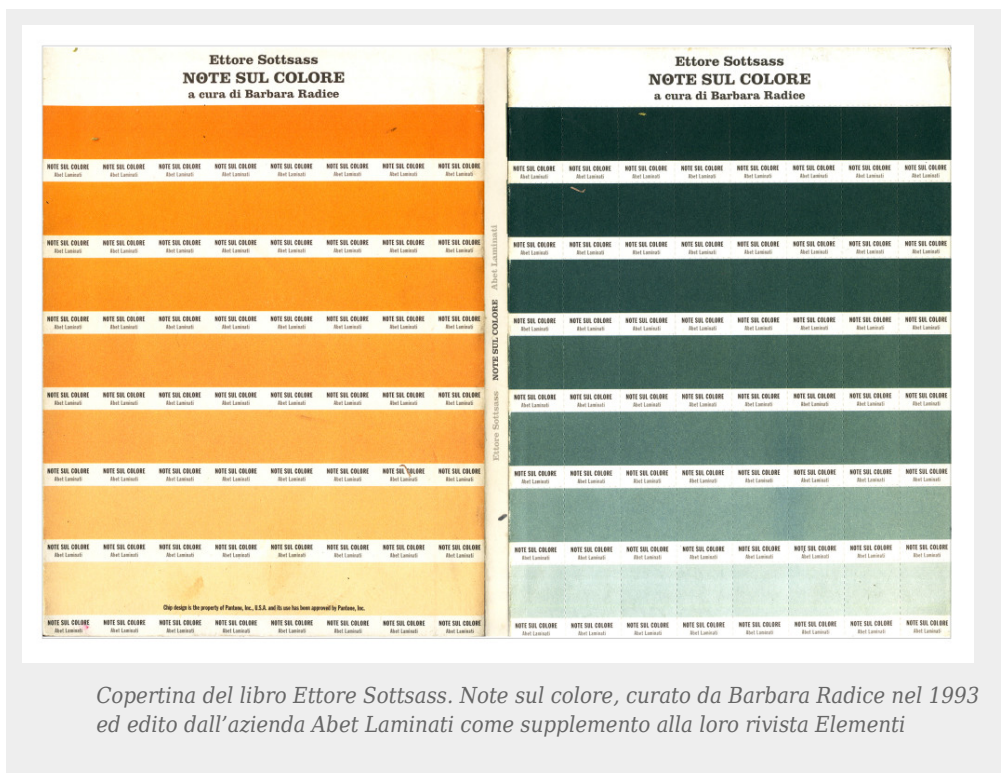
L'individuazione del trend cromatico diviene allora uno strumento per anticipare l'aspettativa del prodotto perché capace di conciliare bisogni soggettivi e necessità oggettive per loro natura transitori.

Se negli anni settanta gli scritti si sono dimostrati funzionali a introdurre la cultura cromatica specialmente nei processi produttivi, negli anni ottanta l'insieme delle interviste rilasciate da Trini Castelli costituisce un coerente apparato testuale per una analisi puntuale sulla storia degli orientamenti cromatici dei decenni precedenti. Le interviste, apparse in diverse pubblicazioni, dimostrano di essere forme di scrittura partecipata che, intrecciandosi alle storie personali dei protagonisti, stimolano la riflessione sulla natura delle trasformazioni del mondo del progetto avviate dal design primario e tentano di rintracciare le chiavi di lettura del ruolo e del senso futuro del design. Un esempio è l'intervista condotta da Branzi del 1984, "Le emozioni del bradisismo. Colloquio con Clino T. Castelli sull'educazione militare, le stranezze dei nomi, il design primario e l'agopuntura" (Branzi & Trini Castelli, 1984, pp. 24-27), pubblicata in *Modo*, 73, o quella di Claudia Raimondo del 1982 dal titolo "La tendenza tonale e i colori degli anni '80", pubblicata in *Interni Annual* (Raimondo & Trini Castelli, 1982, pp. 8-13). Quest'ultima è particolarmente interessante poiché Trini Castelli, nei primissimi anni ottanta, analizzando le trasformazioni e il ruolo acquisito dal colore nella contemporaneità, delinea una precisa geografia storica, divisa per decenni, delle tendenze cromatiche.[26]

Nel 1983 Trini Castelli, nell'intervista di Giorgio Origlia pubblicata in *Album. Progetto ufficio* (Origlia, 1983, pp. 85-95), oltre a ripercorrere la natura dei principi del design primario, i mutamenti introdotti dalla tecnologia e l'evoluzione dello spazio percettivo nell'ufficio, descrive nuovamente la *tendenza tonale*, rilevando come il colore non sia più impiegato per evidenziare le categorie funzionali dell'oggetto o delle sue parti, ma piuttosto il "rapporto diretto con le sensazioni ed emozioni delle persone che li acquistano o li usano" (p. 95). Il colore quindi non è più strettamente legato al suo supporto e alla vita del prodotto ed è riconosciuta la sua presenza espressiva autonoma distinta dall'identità della materia. L'analisi della *tendenza tonale* costituirà la base della teoria cromatica elaborata da Trini Castelli nei primi anni novanta.

4. Una nuova codificazione del colore nei primi anni novanta: Ettore Sottsass. Note sul colore

Nel 1993 è pubblicato il libro *Ettore Sottsass. Note sul colore*, supplemento alla rivista *Elementi*,[27] edito da Abet Laminati e curato da Barbara Radice, che, tradotto in varie lingue, ha avuto una risonanza internazionale.



Copertina del libro Ettore Sottsass. Note sul colore, curato da Barbara Radice nel 1993 ed edito dall'azienda Abet Laminati come supplemento alla loro rivista Elementi

Si presenta come un piccolo volume privo di indice con un testo caratterizzato dal fuori scala del corpo dei caratteri, che sembra testimoniare la volontà di apparire come una sorta di quaderno di appunti. Contiene le linee di pensiero attraverso cui sono articolate le riflessioni riguardanti il colore sia legate agli aspetti emotivi e simbolici dell'individuo sia di carattere più strettamente scientifico e teorico.

È utile ricordare che negli anni novanta i sistemi con cui si determinano le previsioni sui colori di tendenza in ambito commerciale svelano anche le loro criticità, conducendo verso prospettive di vendita disattese dai risultati concreti. Inoltre le forme e i colori dei prodotti, per esaltare l'identità aziendale tra la varietà di oggetti, paiono caratterizzate da una riduzione dei codici delle componenti espressive. Una sorta di minimalismo formale e cromatico che rappresenta anche la reazione all'esuberanza dei colori espressa negli anni ottanta (Branzi, 2008, pp. 414-415).

Nel primo capitolo, intitolato "I colori", Sottsass introduce la dimensione cromatica attraverso sensazioni, fatti, oggetti e situazioni del passato, accompagnati dai disegni degli alunni delle scuole elementari Giovanni Pascoli di Taiano e Giuseppe Ungaretti di Treviso, tracciando una primitiva e genuina geografia del colore, instabile e sfuggente, che si connette con diversi aspetti autobiografici.



I COLORI

Di quando ero piccolino, molto piccolo, i colori che ricordo sono il rosso del sangue sulla neve, perché qualcuno si era fatto male con la slitta e poi ricordo l'azzurro pallido di un lettino di filo di ferro che avevo per giocare e poi ricordo il rosso dei miei piccolissimi primi sci e poi il rosso di una giacchetta di panno che mia mamma aveva ricamato e che mi dava la certezza di essere bello e - senza sapere quello che c'era sotto - uomo.

Questi sono i colori che ricordo.

Si sa poi che i prati di montagna in primavera, dove stavo molto tempo, a giugno e luglio, si riempiono di fiori colorati e si sa anche che le foreste di pini e di larici, anche loro si riempiono di colori, perché ci sono bacche varie, ci sono lamponi e more, volano farfalle e insetti diversi, ci sono funghi e anche mosche e vespe e ci sono anche formiche; qualche volta ci sono le vipere.

I colori di tutte queste invenzioni della natura me li ricordo bene, mi ricordo il blu oltremare delle genziane, il giallo dei ranuncoli e delle vespe, l'arancio dei

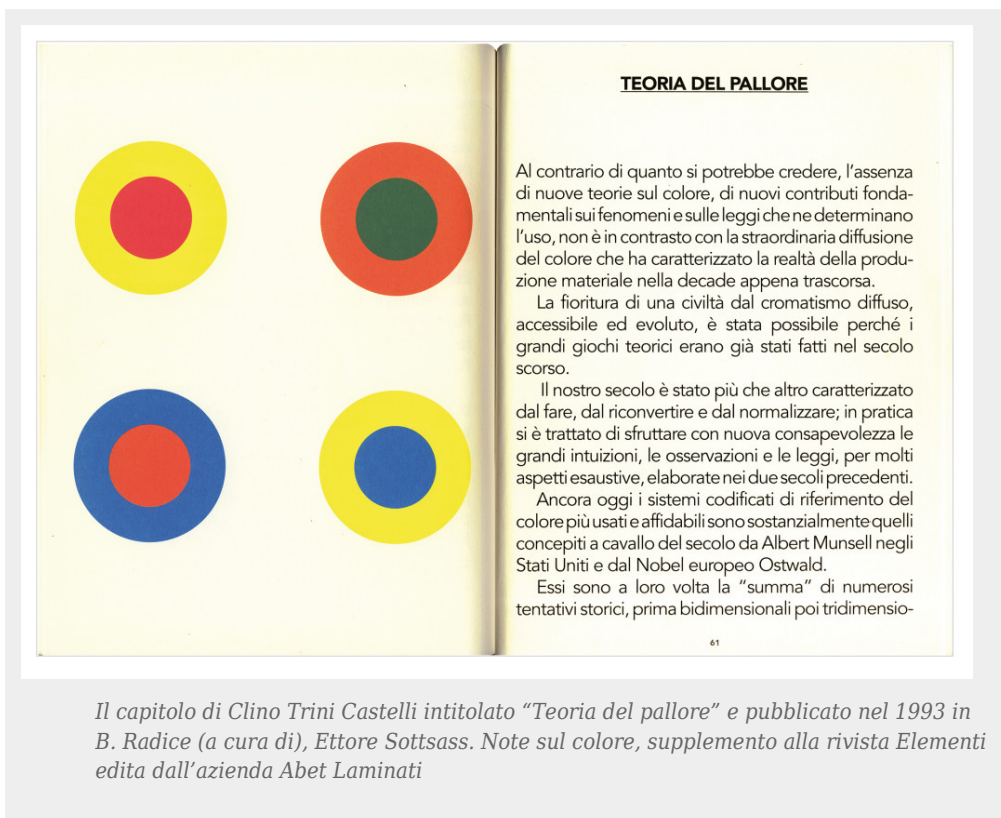
5

Il capitolo dedicato a I colori scritto da Ettore Sottsass e pubblicato nel 1993 in B. Radice (a cura di), Ettore Sottsass. Note sul colore, supplemento alla rivista Elementi edita dall'azienda Abet Laminati

Egli intende riportare il colore alla sua dimensione originaria, raccontandolo come un fattore legato alle cose: "ogni cosa era quello che era con il suo colore attaccato. Per me, allora, non esisteva un colore 'staccato' da qualche oggetto o animale o vegetale [...] per me non esiste neanche adesso" (Radice, 1993, pp. 6-7). Sottsass ridimensiona anche l'aspetto scientifico del colore:

i colori scappano sempre da tutte le parti, scappano al rallentatore, come le parole, che scappano sempre, come la poesia che non si può tenere nelle mani, come i racconti belli, i colori scappano da tutte le parti, non si riescono mai a fermare, non si riesce mai a dire il colore numero 225, perché non si mai se il numero 225 è messo vicino alla finestra o se è lontano dalla finestra [...] Le visioni cromatiche; il gusto per cataloghi di colori, le architetture delle simbologie, i riferimenti poetici, si muovono con la storia, scappano sempre rappresentano sistemi inventati o no per sapere di esistere (p. 14).

Il capitolo che occupa la parte centrale del libro, dal titolo "Note sul colore", presenta un'estesa raccolta di citazioni che guardano il colore da diversi, a volte opposti, punti di vista. Una raccolta che testimonia la volontà di Sottsass di mantenere aperto il dibattito sul colore e sottolineare l'impossibilità di inquadralo in un unico regime di pensiero.



A ribadire la necessità nella scrittura della convivenza dei differenti aspetti del colore la pubblicazione si conclude con la "Teoria del pallore" di Trini Castelli. Il testo appare come una rielaborazione della *tendenza tonale* già espressa nei primi anni ottanta a cui l'autore aggiunge alcune riflessioni sulla progettualità e sulla sua capacità, soprattutto nel design, di determinare la presenza del colore nel mondo contemporaneo. L'autore sostiene che la diffusione nel mondo artificiale dei colori neutri di base, i *pallori*, [28] è espressione di quella poetica minimalista della cultura del progetto che si rafforza "attraverso piccoli interventi qualitativi" (Trini Castelli, 1993, p. 90) e che la grande "nemesi cromatica", [29] provocata dai media elettronici, ha permesso l'introduzione nell'industria di cromatismi inaspettati. [30] Trini Castelli riconosce in queste riflessioni l'importanza delle teorie scientifiche sul colore elaborate alla fine dell'Ottocento, e con atteggiamento diverso rispetto a quello di Sottsass nei confronti del *colore scientifico*, le definisce il tentativo riuscito "di codificare tasselli di un linguaggio emozionale in forma oggettiva" (p. 62). Nel Novecento i principi di tali teorie sono stati riconvertiti, normalizzati, in sostanza afferma Trini Castelli, si è trattato "di sfruttare con nuova consapevolezza le grandi istruzioni, le osservazioni e le leggi, per molti aspetti esaustive, elaborate nei due secoli precedenti" [31] (p. 61).

La prassi inaugurata da Sottsass nel 1993 di guardare il colore da più punti di vista si consolida negli anni successivi, come dimostra l'incremento di numeri monografici di riviste dedicati all'argomento. Una modalità che sembra seguire l'intenzione iniziale del

design primario di evitare di trattare il colore in termini monodisciplinari, attraverso figure specializzate e culturalmente autoreferenziali, privilegiando invece una visione multidisciplinare capace di mantenere aperta la dimensione emotiva del colore, rispetto a quella formale-compositiva. Un primo esempio è nel numero 2 della rivista *Stile Industria*[32] del maggio 1995, nella quale sono raccolti contributi di diversi autori: Manlio Brusatin (“La qualità delle cose”) si concentra sulla storia dei colori; Flavio Caroli (“Il colore e le parole”) descrive il rapporto tra linguaggio tonale e timbrico nella pittura; Davide Marini (“Dallo schermo al cervello”) affronta il tema nel campo dell’informatica; Franco Potenza (“La pragmatica del colore”) racconta le trasformazioni della progettazione del colore derivate dall’impiego del computer e, infine, Trini Castelli (“Il lato pallido del colore”) ripropone i principi della teoria del pallore (Trini Castelli, 1995).



Pagine dell'articolo di Clino Trini Castelli, “Il lato pallido del colore”, pubblicato nel 1995 in *Stile Industria*, 2

5. Conclusioni

Dalla metà degli anni settanta fino all’inizio degli anni novanta la scrittura di progettisti e teorici del progetto incentrata sul colore ha avuto un ruolo importante per la formalizzazione di una nuova cultura del design, capace di veicolare teorie e prassi progettuali sul colore e di favorire lo sviluppo della dimensione olistica del progetto. In particolare, gli scritti degli anni settanta, proponendosi come elaborazioni meta-progettuali, contribuiscono all’ingresso della cultura cromatica nella logica produttiva italiana e pongono il colore come fattore di mediazione tra pratica professionale ed elaborazione teorica.

Negli anni ottanta, la formula scritta delle interviste a Trini Castelli assume un ruolo importante nella pratica progettuale alimentando la componente auto-riflessiva nel design, ma favorisce anche l'introduzione concettuale di una mutata cultura del colore connessa con la natura emozionale dei prodotti.

In questo senso il contributo delle riviste specializzate si rivela fondamentale per alimentare il dibattito teorico-critico, così come l'insieme di articoli pubblicati in periodici e riviste d'interesse popolare - che abbiamo documentato alla fine degli anni settanta - permette di evidenziare a un pubblico non specialistico le trasformazioni in atto nel mondo del progetto e nella produzione.

Emerge fra tutti il contributo speciale degli scritti di Sottsass. Alla fine degli anni cinquanta, gli articoli pubblicati (Sottsass, 1954; 1956; 1957) anticipano e avviano la riflessione sulla dimensione cromatica attraverso la formula del saggio polemico, mentre, negli anni novanta, con l'auto-narrazione e la testimonianza biografica di *Note sul colore* (1993), i suoi testi codificano i pensieri maturati nei decenni precedenti in una forma di scrittura intorno al colore che raccoglie visioni eterogenee, introducendo un nuovo modo di dibattere ed esaminare il tema cromatico.

Nella sostanza sono forme di scrittura che, nella loro diversità, permettono di leggere le trasformazioni della società e della cultura del progetto. Testimoniano anche l'evolversi di una cultura dell'immateriale capace di reagire ad alcuni pregiudizi storici sul colore ereditati da una parte del Movimento Moderno e di coniugarsi alla tecnologia emergente per trasformare fattori intangibili, lontani dagli interessi progettuali del periodo, in parametri per costruire la qualità dello spazio.

Riferimenti bibliografici

- Albers, J. (1963). *Interaction of colors*. London: New Harven.
- Arnheim, R. (1959). *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press.
- Bandini, M. (1977). *L'estetico, il politico: Da Cobra all'Internazionale situazionista, 1948-1957*. Roma: Officina.
- Batchelor, D. (2001). *Cromofobia. Storia della paura del colore*. Milano: Bruno Mondadori.
- Birren, F. (1934). *Color Dimensions: Creating New Principles of Color Harmony*. Chicago: Crimson.
- Birren, F. (1939). *The American Colorist: A Practical Guide to Color Harmony and Color Identification*. Westport CT: Crimson.
- Birren, F. (1940). *Character Analysis through Color: A New and Accurate Way of Revealing the Hidden Secrets of Personality*. Westport: Crimson.
- Birren, F. (1955). *New Horizons in Colour*. New York: Reinhold.
- Birren, F. (1956). *Selling Color to People: A Book on How to Sell Color in Commercial Products and Advertising to the American Public*. New York: University Books.
- Birren, F. (1961). *Color Psychology and Color Therapy: A Factual Study of the Influence of color on Human Life*. New York: University Books.
- Branzi, A. (1984). *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*. Milano: Idea books.

-
- Branzi, A. (1985). Verso nuove qualità. In C. Trini Castelli & A. Petrillo, *Il lingotto primario, Progetti di Design Primario alla Domus Academy* (pp. 9-11). Milano: Arcadia Edizioni.
- Branzi, A. (2008). *Il design italiano. 1964-2000*. Milano: Mondadori-Electa.
- Branzi, A., & Trini Castelli, C. (1984, ottobre). Le emozioni del bradisismo. Colloquio con Clino T. Castelli sull'educazione militare, le stranezze dei nomi, il design primario e l'agopuntura. *Modo*, 73, 24-27.
- Branzi, A., Trini Castelli, C., & Morozzi, M. (1975). *Colordinamo 1975, Il colore dell'energia. Manuale per uso professionale*. Milano: Centro Design Montefibre - Gruppo Montedison.
- Branzi, A., Trini Castelli, C., & Morozzi, M. (1976). *Colordinamo 1976, Il colore pre-sintetico. Manuale per uso professionale*. Milano: Centro Design Montefibre - Gruppo Montedison.
- Branzi, A., Trini Castelli, C., & Morozzi, M. (1977). *Il colore ambientale degli anni '70, Manuale per uso professionale*. Milano: Centro Design Montefibre - Gruppo Montedison.
- Brusatin, M. (1983). *Storia dei colori*. Torino: Einaudi.
- CDM-Centro Design Montefibre (a cura di). (1975). Il Design Primario. *Casabella*, 408, (pp. 41-48).
- CDM-Centro Design Montefibre (a cura di). (1976). Il colore. *Casabella*, 410, 33-40.
- CDM-Centro Design Montefibre (a cura di). (1977). Operazione Colordinamo. *Modo*, 1, 33.
- Chevreur, M.E. (1839). *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Paris: Pitois-Levrault.
- Chevreur, M.E. (1865). *Des couleurs et de leurs application aux Arts Industriel*. Paris: Baillière.
- Crone, R.A.A. (1999). *History of Colour: The Evolution of Theories of Light and Colour*. London: Kluwer.
- Cucco, M. (1978, agosto 27). Davanti a quel volto atteso per 45 anni. L'ostensione della Sindone a Torino. *Famiglia Cristiana*, 34, 34-35.
- De Bortoli, F. (1978, maggio 31) Che colore volete? Chiedetelo al computer. *Corriere d'Informazione*, 126, 11.
- Doesburg, T. van (1925). *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. München: Albert Langen Verlag.
- Gandini, G. (1978, giugno 1). Che memoria il Graficolor, non dimentica una sfumatura. *La Repubblica*, 4-5.
- Goethe, J.W. von (1810). *Zur Farbenlehre*. Tübingen: Cotta.
- Grassmann, H.G. (1853). Zur Theorie der Farbenmischun. *Poggendorf's Annaler der Physik und Chemie*, 3(29), 69-84.
- Halbertsma, K.T.A. (1949). *Halbertsma A History of Colour Theory*. Amsterdam: Swets & Zeitlinder.
- Helmholtz, H. von (1856-1867). *Handbuch der physiologischen Optik*. Leipzig: Verlag von Leopold Voss.
- Il fascino misterioso della Sindone (1978, settembre 3). *Il Giorno*, 206, 1.
- Itten, J. (1961). *Kunst der Farbe*. Ravensburg: Otto Maier Verlag.
- Kandinskij, W. (1912). *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- Klee, P. (1945). *Über die moderne Kunst*. Berlin: Benteli.

-
- Kries, J. von, & Nagel, W. (a cura di) (1909-1911). *Handbuch der physiologischen Optik* (3° ed.). Leipzig: Verlag von Leopold Voss.
- Land, E.H. (1959a, gennaio-aprile). Color vision and the natural image (part. I-II). *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 45, 115-129, 636-644.
- Land, E.H. (1959b). Experiments in color vision. *Scientific American*, 45, 84-99.
- Land, E.H. (1964). The Retinex. *American Scientist*, 52, 247-264.
- Land, E.H. (1977, giugno). The retinex theory of color vision. *Scientific American*, 237, 108-128.
- Land, E. H. (1983). Recent advances in retinex theory and some implications for cortical computations: color vision and the natural image. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 80, 5163-5169.
- Lecce, C. (2014). Abet Laminati: il design delle superfici. *AisDesign Storia e ricerche*, 4. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/tag/laminato-plastico> [3 luglio 2015].
- Marchesini, U. (1978, settembre 9). Ecco il sangue di Cristo. *Oggi*, 36, 41-43.
- Maxwell, J.C. (1872). On colour vision. *Proceedings of the Royal Institution of Great Britain*, 6, 260-271.
- Moro, M. (a cura di). (2010). Clino Trini Castelli e il Design Primario. In C. Boeri (a cura di), *Colore. Quaderni di cultura e progetto del colore* (pp. 190-207). Milano: IDC Colour Centre.
- Munsell, A.H. (1905). *A color National*. Boston: G. H. Ellis Co.
- Munsell, A.H. (1907). *Atlas of the Munsell Color System*. Malden: Wadsworth-Howland.
- Munsell, A.H. (1921). *A Grammar of Color*. Mittineague, Mass: Strathmore Paper Co.
- Newton, I. (1704). *Opticks: or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. London: Sam Smith and Benj Walford.
- Origlia, G. (a cura di). (1983). Intervista a Clino Trini Castelli. In *Album. Progetto ufficio* (2, 85-93; 94-95). Milano: Electa.
- Ostwald, W. (1916). *Die Farbenfibel*. Leipzig: Unesma.
- Ostwald, W. (1917). *Beiträge zur Farbenlehre*. Leipzig: Unesma.
- Pastoureau, M. (2010). *Les Couleurs de nos souvenirs*. Paris: Le Seuil.
- Pastoureau, M., & Simonnet, D. (2005). *Le Petit livre des couleurs*. Paris: Editions du Panama.
- Petrillo, A. (1983). Clino Castelli e l'high-touch design. L'evoluzione dello spazio percettivo nell'ufficio. In G. Origlia (a cura di), *Album. Progetto ufficio* (2, 79-84). Milano: Electa.
- Polano, S. (1990). Il colore nello stile. Note sulla neocromoplastica architettonica di De Stijl. In G. Celant & M. Govan (a cura di), *Mondrian e De Stijl* (pp. 111-134). Milano: Olivetti-Electa.
- Radice, B. (1984). *Memphis: ricerche, esperienze, risultati, fallimenti e successi del nuovo design*. Milano: Electa.
- Radice, B. (a cura di). (1993). *Ettore Sottsass*. Milano: Electa.
- Radice, B. (a cura di). (1993). *Ettore Sottsass. Note sul colore* (supplemento a *Elementi*). Cuneo: Abet Laminati.
- Raimondo, C., & Trini Castelli, C. (1982). La tendenza tonale e i colori negli anni '80. *Interni Annual '82. Colore*, supplemento a *Interni*, 316, 8-13.
- Ricciardi, G.M. (1978a, agosto 20). Centomila occhi al giorno la vedranno, La Sindone a colori. *Gazzetta del Popolo*, 5.

-
- Ricciardi, G.M. (1978b, settembre). Questa Sindone. *Nuova Gazzetta del Popolo*.
- Romanelli, M. (1987). Clino Trini Castelli: Color Matrix Olivetti. *Domus*, 685, 7-8.
- Rood, O.N. (1881). *Modern Chromatics with applications to Art and Industry*. New York: D. Appleton and Company.
- Runge, P.O. (1809). *Von der Doppelheit der Farbe*. Standort: unbekannt.
- Sottsass, E. (1954). Struttura e colore. *Domus*, 299, 47-48.
- Sottsass, E. (1956). Per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario. *Casa e Turismo*, 12, 15-18.
- Sottsass, E. (1957). Struttura e colore. *Domus*, 327, 20-22.
- Steiner, R. (1959). *Über das Wesen der Farben*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Trini Castelli, C. (1977a, ottobre-dicembre). Diagramma dolce di Gretl. *Data Arte*, 28/29, 11.
- Trini Castelli, C. (1977b). Un manuale diverso per colorare. Più colori a minor costo nei tessuti con un nuovo sistema di colorazione delle fibre. *Modo*, 4, 61-62.
- Trini Castelli, C. (1978a). I Diagrammi del colore. *Data Arte*, 31, 12-17.
- Trini Castelli, C. (1978b). Colorimetria creativa. *Domus*, 587, 30-31.
- Trini Castelli, C. (1985). Forma e relitto. In Id. & A. Petrillo, *Il lingotto primario, Progetti di Design Primario alla Domus Academy* (pp. 13-16). Milano: Arcadia Edizioni.
- Trini Castelli, C. (1993). La teoria del pallore. In B. Radice (a cura di), *Note sul colore* (supplemento a *Elementi*, pp. 61-90). Cuneo: Abet Laminati
- Trini Castelli, C. (1995). *Il lato pallido del colore. Stile industria*, 2, 25-29.
- Trini Castelli, C., & Mitchell, C.T. (2014). Clino Trini Castelli: design primario. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/enhancing-perception-clino-trini-castelli-design-primario> [1 settembre 2015].
- Trini, T. (1967, gennaio). Mostre a Milano, Dan Flavin, Galleria Sperone. *Domus*, 446, 33.
- Tutti i colori dell'IVI (1981, gennaio). *IllustratoFiat*, 1, 11.
- Wasserman, G.S. (1978). *Color vision. An historical introduction*. New York: Wiley.
- Wittgenstein, L. (1979). *Bemerkungen über die Farben*. Frankfurt: Suhkamp.

NOTE

1. Per una introduzione alla storia dei colori e delle teorie cromatiche si rimanda ai testi e alle bibliografie in: Halbertsma (1949); Brusatin (1983); Crone (1999); Pastoureau (2005); Pastoureau & Simonnet (2010).↵
2. Queste due prospettive paiono delinearasi dopo che Wolfgang Goethe elabora la sua teoria dei colori (1810) in gran parte opponendosi alla visione scientifica di Isaac Newton (1704), con l'intento di riportare il colore alla dimensione fenomenologica emotiva. Per ulteriori approfondimenti riguardanti le teorie del colore si rimanda ad alcuni testi fondamentali: Runge (1809); Grassmann (1853); Helmholtz (1852-1867); Chevreul (1839; 1865); Maxwell (1872); Rood (1881); Kries & Nagel (1909-1911); Ostwald (1916; 1917); Steiner (1959); Wasserman (1978); Wittgenstein (1979).↵
3. Dalla fine degli anni cinquanta negli Stati Uniti, ad esempio, Edwin Land, fondatore della Polaroid, studia le connessioni e le relazioni che il sistema percettivo umano istaura tra i valori cromatici, fino ad elaborare, negli anni settanta, la teoria Retinex (Land, 1959a; 1959b; 1964; 1977; 1983). Inoltre, sempre negli anni cinquanta, si diffondono gli studi sull'influenza del colore a livello psicologico. Tra questi vi sono i risultati delle ricerche -

-
- avviate già dagli anni venti – e delle consulenze per importanti aziende condotte da Faber Birren dedicati all'influenza e agli effetti dei colori sulla psicologia dei dipendenti e sulle attività di vendita (Birren, 1934; 1939; 1940; 1955; 1956; 1961).⁴
4. Per approfondimenti sul colore nell'ideale moderno si rimanda a Polano (1990).⁴
 5. Alcune osservazioni sul rapporto tra colore e prodotto industriale si trovano in Romanelli (1987).⁴
 6. Storia e motivi della cromofobia sono indagati, con esempi letterari ed artistici, in Batchelor (2001).⁴
 7. L'articolo riporta la relazione tenuta da Sottsass ad Alba (TO) al Congresso Internazionale per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario il 18 agosto 1956 (Sottsass, 1956, pp. 15-18). Per ulteriori approfondimenti riguardo il Movimento per un Bauhaus immaginista si rimanda a Bandini (1977).⁴
 8. Ad esempio, alcune proposte del periodo, coniugando la percezione della qualità spaziale con quella delle superfici attraverso sperimentazioni sui laminati plastici, portano all'elaborazione di nuove tipologie di materiali. Fra queste, ricordiamo che Abet già nel 1972 realizza *Print Lumiphos*, laminato plastico fotoluminescente, progettato proprio da Trini Castelli. Per approfondimenti si rimanda a Lecce (2014).⁴
 9. Un sistema capace, lasciando immutato il carattere dell'elemento d'arredo e la possibilità di scelta della sua decorazione, di controllare, secondo le esigenze, la qualità della luce che lascia filtrare, ad esempio attenuando la luce solare senza modificarne la natura o, invece, variando le tonalità cromatiche dell'ambiente (CDM, 1975, p. 42).⁴
 10. Proposto come soluzione per rivestimenti orizzontali e verticali, è ideato per evitare la successiva applicazione del materiale tessile sul laminato. Presenta una serie di pellicole protettive inserite negli strati del laminato che, opportunamente rimosse, evitano il suo deterioramento nella fase di posa in opera e permettono la eventuale "rigenerazione" della superficie (CDM, 1975, p. 44-45).⁴
 11. Sistema fondato sulla miscela di fibre sintetiche polipropileniche Meraklon, semilavorate e tinte in massa (prima della filatura) in una serie ristretta di colori base (25 più il bianco e il nero) (CDM, 1975, p. 47), che sfrutta lo stesso fenomeno alla base delle tecniche pittoriche del *pointillisme* e del *divisionismo* della fine dell'Ottocento, per il quale una serie di punti policromi di ridotte dimensioni osservati a una certa distanza vengono riconosciuti dall'occhio come unico insieme cromatico.⁴
 12. Negli Stati Uniti già dal 1948 erano disponibili per le aziende strumenti d'informazione e previsionali dedicati del colore, funzionali al coordinamento del marketing delle grandi catene di produzione. Tra questi ricordiamo, ad esempio: per il settore dell'arredamento e dei beni di consumo, la rivista *House and Garden* diffusa in molti grandi magazzini e sostenuta da industrie di filati, vernici e materie plastiche; per i settori dell'abbigliamento e dell'arredamento, il gruppo di produttori tessili ICA (International Color Authority) che forniva una previsione attraverso due cartelle stagionali in anticipo di 20 mesi sulle vendite. In Europa erano presenti organizzazioni previsionali del colore come il gruppo di consulenza francese MAFIA, rivolto al settore dell'abbigliamento (filatori, confezionisti, magliari, grandi magazzini, riviste di moda), che dal 1968 realizzava cartelle stagionali per la previsione di colori e accostamenti con un anticipo di 18 mesi sulle vendite (CDM, 1976, p. 40).⁴
 13. Per l'edizione del 1975.⁴
 14. Per l'edizione del 1976.⁴
 15. Fondata nel 1977 da Valerio Castelli, Giovanni Cutolo e Alessandro Mendini, che l'ha diretta fino al 1979, è rimasta attiva fino al 2006.⁴
 16. Nata nel 1896 a Milano (Bovisa), come piccola industria produttrice di pittura anti ruggine, IVI negli anni settanta è una grande realtà industriale in Italia e in Europa che produce vernici per le carrozzerie di automobili, elettrodomestici e prodotti elettronici ("Tutti i colori dell'IVI", 1981, p. 11).⁴

-
17. Ideato nel 1905 è un sistema tridimensionale che definisce i colori attraverso tre caratteristiche cromatiche: tonalità, saturazione e luminosità. Il modello Munsell è stato impiegato dal CDM nel sistema *Fibermatching 25*. Per approfondimenti si rimanda a Munsell (1905; 1907; 1921).↵
 18. Realizzato in California è, in origine, impiegato in ambito scientifico per trasformare le immagini in bianco e nero provenienti dalle sonde spaziali in immagini a colori (Moro, 2010, p. 193).↵
 19. Il computer poi, leggendo il colore selezionato, era in grado di produrre la formula per produrre lo smalto desiderato indicando le caratteristiche, la qualità dei pigmenti, il legante necessario (“Tutti i colori dell’IVI”, 1981, p. 11).↵
 20. Ricordiamo, ad esempio, De Bortoli (1978); Ricciardi (1978a; 1978b); Cucco (1978); “Il fascino misterioso della Sindone” (1978); Marchesini (1978); Gandini (1978).↵
 21. Nel caso particolare informazioni riguardanti il corpo di Cristo.↵
 22. Ulteriori notizie sono disponibili presso <http://www.castellidesign.it/hall/hall.php?lang=it&studio=clino&aLinkStudio=divisionStudio3> (ultimo accesso 1 settembre 2015). Per approfondire Trini Castelli & Mitchell (2014).↵
 23. Nel 1967 Dan Flavin presentò il suo lavoro in Europa presso la nuova galleria Sperone a Milano frequentata dallo stesso Trini Castelli che ne aveva allestito il sistema d’illuminazione (Moro, 2010, p. 194).↵
 24. Ideata nel 1970 da Tommaso Trini Castelli, fratello di Clino e pubblicata per la prima volta nell’estate 1971 dall’editore Gilberto Algranti. Chiuse la sua attività nell’estate del 1978 (informazioni disponibili presso www.dataarte.it, ultimo accesso 1 settembre 2015).↵
 25. Branzi pubblica *La Casa calda* nel 1984 e Trini Castelli cura, con Antonio Perillo, nel 1985 l’edizione de *Il lingotto primario*, nella quale sono pubblicati i risultati dell’esperienza didattica della Domus Academy.↵
 26. Secondo Trini Castelli la presenza espressiva autonoma del colore a livello globale risale agli anni sessanta grazie alla moda, alla grafica, alla diffusione della fotografia e della televisione a colori che, rivoluzionando l’ordine cromatico, hanno imposto “la vivacità dei toni molto saturi distribuiti nell’ambiente”. La tendenza, che definisce *primaria*, si sviluppa in un ambiente in cui le basi cromatiche sono neutre e il colore scelto è distribuito in modo equilibrato su piccoli componenti di arredo, e si realizza grazie all’impiego delle fibre sintetiche e delle materie plastiche ma anche alla stabilità alla luce e al basso costo delle nuove sostanze coloranti (Raimondo & Trini Castelli, 1982, p. 9). Negli anni settanta l’orientamento verso i colori *naturali* appare come una reazione all’artificialità della *tendenza primaria*; allineandosi a quello che stava emergendo negli Stati Uniti nello stesso periodo si preferisce l’acromaticità degli *earth colors* cioè dei colori “della terra” (marrone, beige, grigioverde), espressione anche dei contemporanei movimenti ecologisti (p. 10). Negli anni ottanta infine la tendenza è *tonale*, caratterizzata da tinte a bassa saturazione e dal contrasto simultaneo che si determina tra più colori avvicinati su uno stesso prodotto o ambiente. Sono colori influenzati dalle immagini elettroniche che esprimono una condizione “altamente energetica” (pp. 11-12).↵
 27. Rivista dell’azienda Abet Laminati attiva dagli anni sessanta.↵
 28. Definisce *pallori* quella sorta di colori “fondo tinta” sui quali proporre combinazioni di colori tonali accanto ai colori saturi. Nel testo ripropone la loro successione temporale nel mondo del prodotto industriale: negli anni settanta tendevano verso tonalità verdastre (verde-giallo) e beige, rispecchiando i colori mimetici, naturali, ereditati dalla grande diffusione dei piccoli elettrodomestici e nelle macchine per ufficio nel mercato americano; negli anni ottanta, soprattutto negli ambienti e prodotti per ufficio, si spostano verso tonalità rossastre (giallo-rosso), riconducibili a una sorta di color sabbia; negli anni novanta si orientano verso tonalità più fredde (blu e verde), a dichiarare l’artificialità dei supporti (Trini Castelli, 1993, pp. 82-88).↵

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 3 / N. 6
SETTEMBRE 2015

I DESIGNER
E LA SCRITTURA
NEL NOVECENTO

ISSN
2281-7603
