

artp

arte | cultura | nuovi appetiti
numero 22 | 2019

ISSN 20371233



9 772037 123007 >

IL COLORE

◆ ARCHITETTURA | La forza del Movimento Moderno in cui il colore è stato un elemento fortemente distintivo ◆ CINEMA | Darius Khodji. La fotografia cinematografica tra arte e scienza ◆ ARTE | La parabola artistica di Yves Klein, interprete del blu ◆ FOTOGRAFIA | La ricerca estetica di Franco Fontana ◆ INTERVISTA | Melissa McGill racconta la sua opera "Red Regatta" nel cuore di Venezia ◆ MODA | La tavolozza variopinta di Emilio Pucci ◆ MUSICA | Il colore del suono ◆ FOOD | Forme e colori: l'architettura dei formaggi ◆ ARTE | Chroma, una personalissima teoria dei colori scritta da Derek Jarman

EDITORIALE

Il Colore

di Edoardo Milesi



La couleur est une nécessité vitale. C'est une matière première indispensable à la vie, comme l'eau et le feu. On ne peut concevoir l'existence des hommes sans une ambiance coloré.

Fernand Leger,
La couleur dans le monde, 1937

Annick Le Guéer, antropologa francese esperta di storia e filosofia degli odori, sostiene che "L'olfatto è il senso del futuro ed è un viaggio insieme istintivo e mentale, emotivo e mnemonico". In grado di evocare suoni e colori. Pare che tra i grandi primati della terra, l'uomo sia l'unico scimmione che vede a colori e che questo senso così esclusivo non apparterrà a quell'intelligenza che i transumanisti, che stanno lavorando alla nostra eternità, trasferiranno dal nostro cervello a un computer. Forse perché secondo gli storici della lingua all'origine della parola colore ci sarebbe il verbo celare: "le apparenze fenomeniche seducendo lo sguardo nasconderebbero la vera essenza

delle cose. Il colore dunque si mette(rebbe) tra noi e la conoscenza." (Riccardo Falcinelli, Cromorama Einaudi 2017).

Per i così detti *biohacker* della Silicon Valley la morte non è più un problema filosofico, ma tecnico che è quindi possibile risolvere incrociando umani e macchine. "La loro ideologia si riduce a suddividere tutte le faccende della vita in problemi e soluzioni" (Mark O'Connell *Essere Una Macchina* Adelphi, 2017). Per superare i limiti mortali del cervello e per ampliarne all'infinito la conoscenza, stanno lavorando a sistemi interconnessi di nodi in cerca di informazioni in viaggio lungo varchi sempre più ampi per tutto l'universo. Se vogliamo essere qualcosa di più di semplici animali, dobbiamo affidarci alla tecnologia: diventare a nostra volta macchine. "Per risolvere il problema bisogna penetrare nel cervello e distruggere comportamenti vestigiali che non hanno più alcuna utilità: l'evoluzione da sola non procede abbastanza in fretta". (Tim Cannon).

COLOUR

"Colour is a vital necessity. It is a raw material indispensable to life, like water and fire. Man's existence is inconceivable without an ambience of colour."

Fernand Leger, "Colour in the World", 1937

Annick Le Guéer, a French anthropologist specialising in the history and philosophy of odours, maintains that "smell is the sense of the future, and is a journey both instinctive and mental, emotive and mnemonic". Smell is also able to evoke sounds and colours. Apparently, of all the great primates of the Earth, humans are the only apes that see in colour. Such an exclusive sense does not belong to the same intelligence which transhumanism, so intent on achieving eternity, aims to transfer from our brain into a computer. Perhaps this is because, according to the historians of language, at the origin of the word *colour* is the verb to conceal: "By seducing vision, phenomonic appearances may hide the true essence of things. We may say thus that colour, therefore, stands between us and knowledge." (Riccardo Falcinelli, "Cromorama", Einaudi 2017). The Silicon Valley bio-hackers see death as no longer a philosophical issue but rather a technical hassle that can be solved by crossing humans with machines. "Their ideology boils down to categorising all matters of life into problems and solutions" (Mark O'Connell, "To Be a Machine", Adelphi 2017). In order to overcome the fatal limits of the brain and to extend knowledge as far as infinity, transhumanists develop interconnected systems of nodes searching for information as they journey along ever wider openings for the whole universe. So, apparently, if we want to be something more than just animals, we must rely on technology and become machines ourselves. "To solve the problem we need to penetrate the brain and destroy vestigial behaviours that no longer serve us: evolution alone does not proceed quickly enough." (Tim Cannon)

However, Silicon Valley's radical techno-optimism does not seem to take into account the fact that we perceive the chromatic identity of objects before we identify their form and function. Whilst this may be too banal a concept for transhumanists dealing with ways to replicate the human brain, colour is perhaps our simplest and most efficient way to perceive and engage with the world. And we are so moved by this that we even get to the point of categorising synesthetic interactions: an identical tasting drink is perceived as sweeter if red or more bitter if brown or more sour if green. Taste, touch, hearing and smell are classified by artificial intelligence as distinct signals and inputs capable of generating consequent but pre-coded actions. This approach considers colour as a *solid tint*, however the taste for colour cannot really disregard the non-uniformity of a material. In the past, colour only originated from natural matter. Lapis lazuli for blue, Sienna clay for ochre, rock snails for purple. This gave colours a material quality that was not limited to the tint *per se*, but became a three-dimensional texture in itself. And this is the different meaning that architecture can give to structures, for example with *impasto* colours as opposed to plain paint, or encaustic *gesso* decorated with a hot stylus to let the oxides surface and marble the lime in it. Or by using materials

EDITORIALE

Tuttavia, il tecno-ottimismo radicale della Silicon Valley pare non tenga conto che degli oggetti percepiamo l'identità cromatica prima della forma e della funzione. È questo un concetto troppo banale per essere preso in considerazione dai transumanisti che si occupano dell'emulazione del cervello umano, anche se il colore è il nostro modo forse più semplice ed efficiente per entrare in relazione col mondo. Ne rimaniamo suggestionati al punto da categorizzarne relazioni sinestetiche: una identica bevanda verrà percepita più dolce se rossa, più amara se marrone, più aspra se verde. Il gusto, il tatto, l'udito e l'odorato, vengono percepiti dall'intelligenza artificiale come segnali distinti, *input* in grado di generare azioni conseguenti codificate a priori. Questo metodo ci porta a considerare il colore in quanto *tinta unita*, in realtà il gusto per il colore non può prescindere dalla disomogeneità della materia. In passato era la materia a generare il colore. Il lapislazzulo per il blu, la terra di Siena per l'ocra, la porpora per il rosso. Questo porta il colore ad avere una matericità che non si limita alla tinta, ma diventa lui stesso corpo tridimensionale.

È questo il differente significato che all'architettura riesce a dare una struttura colorata in pasta rispetto a un'altra verniciata solo superficialmente o un intonaco a encausto tirato con i cestri caldi, affinché gli ossidi possano affiorare mazzandone la calce. O l'uso di materiali lasciati alla propria ossidazione naturale, per goderne la profondità e la continua trasformazione. In fondo è la lucentezza, la metallicità, la riflessione dei metalli che ci fa dire color oro, argento o rame anche se in realtà non si tratta di colori, ma di materiali. Ed è questo che, assieme alla forma, rende l'architettura dinamica e quindi espressiva, dialogante, coinvolgente.

Ed era esattamente questa la ricerca dei pittori rinascimentali che, attraverso la così detta tecnica delle velature, aumentavano la profondità della narrazione attraverso la tridimensionalità del colore e i suoi effetti

dinamici. La rivoluzione, vale a dire il passaggio alla compattezza cromatica, avviene all'epoca degli Impressionisti quando il colore viene commercializzato in tubetto subendo l'inesorabile cifra dei tempi: la velocità. Se Leonardo macinava le polveri per ottenere i suoi colori, Monet li stendeva come escono dal tubetto incontrando i consensi della nascente società di massa. Il che non vuol dire ancora appiattire e rendere omogeneo il colore fino a farlo diventare una semplice tinta industriale. Giuseppe Bartolini, pittore pisano, mi ha spiegato che riesce a ottenere i suoi cieli apparentemente monocromatici, ma di un grigio così denso di malinconia da emozionare chiunque, mescolando almeno 6 colori diversi e applicandoli a strati con un pennello di 5 millimetri di larghezza, in mesi di pignolissimo lavoro.

Un lento cammino quello del colore anch'esso incredibilmente sottomesso alle culture dominanti. D'altra parte, sul miscelare colori diversi pesano antichissime condanne. Ci sono passi dell'Antico Testamento che, per negare l'unione tra uomini di razze diverse, proibiscono, in quanto satanico, tessere il lino con la lana avendo il primo provenienza vegetale e l'altra quella animale. Per questo in occidente miscelare il blu col giallo per ottenere il verde nel Medioevo era considerato illegale. Quando da piccolo ho appreso che i diversi colori vengono percepiti dal nostro corpo a causa delle differenti lunghezze d'onda che emanano, mi sono rifiutato di crederci anche se percepivo un certo disagio constatando che a differenza dell'odore, del sapore o del rumore – che sono prodotti dai corpi e a loro intrinsecamente legati – il colore quando chiudi gli occhi sparisce, smette di esistere, configurandolo quindi non come una cosa, ma come una sensazione. In effetti senza la luce non ci sarebbero i colori – anche se non sono così certo nemmeno del contrario.

I colori sono fenomeni che hanno nella luce il loro fondamento fisico, ma che

afferiscono a realtà neurologiche e percettive legate alla sensazione e alla sua interpretazione. Per questo il tema dei colori ha avuto nella storia della filosofia, da Democrito a Cartesio e Galileo, un ruolo importante. È tuttavia Berkeley che afferma che noi non conosciamo le cose, ma solo le idee e che dunque l’essere delle cose consiste nell’essere percepite (“*Esse est percipi*”).

Molto più tardi lavorando con i volumi, i vuoti, i pieni, le loro ombre e i loro colori ho scoperto che questi ultimi possono vibrare alla luce in modo molto diverso, addirittura a seconda del nostro stato d’animo. I colori coinvolgono e interagiscono con i nostri sensi in modo attivo e indipendente dalla nostra volontà e consapevolezza. I colori nel nostro immaginario sono portatori di sensazioni in grado di influenzare i nostri sentimenti, i nostri comportamenti, la nostra salute e questo per predisposizioni universali innate o indotte culturalmente. Così nella nostra cultura, che a cominciare dall’Alto Medioevo ci viene imposta in modo sempre più sottile se non subdolo, i colori sono anche portatori di complesse dinamiche sociali. Come il rosso è schietto e diretto, il viola, il colore della quaresima, è tinta contrita, riservata e formale. Il giallo, interpretato come la degenerazione delle qualità luminose dell’oro, è il colore della falsità, della menzogna e dell’inganno. I traditori, i mussulmani, gli ebrei nelle raffigurazioni medievali indossano sempre qualcosa di giallo. “Una clausola obbligata per Giuda, richiesta dai committenti dell’arte e riconosciuta senza pensarci troppo dalle masse analfabete che frequentano le chiese: se è giallo, è Giuda” (Riccardo Falcinelli).

Il colore più prezioso e salvifico per eccellenza è il blu, anticamente ricavato dal costoso lapislazzulo. La veste di Cristo sarà quindi blu e nella Venezia del ‘500 viene proibito alle donne ricche, ma che non siano di alto casato, utilizzare abiti di quel colore. Il rosso è universalmente

deliberately left to oxidise naturally and value their aesthetic depth and endless transformation. There is also shine: the reflective quality of metals that makes us call them *gold, silver or copper* even if they are materials and not colours. Shine, along with form, adds a dynamic quality to architecture and makes it expressive, dialoguing and engaging. This was precisely the same research of the Renaissance painters, who added to the depth of their works’ narrative through the three-dimensionality of colour and its dynamic effects with the so-called technique of veiling. The revolution, or transition to chromatic compactness, took place at the time of the Impressionists. By then, colour was already sold in tubes and subjected to the inexorable signature of the time: speed. Whilst Leonardo used to grind powders to obtain his colours, Monet spread them straight out of the tube to meet the consensus of the then nascent mass society, although this did not necessarily mean flattening and making homogeneous tints like plain industrial colours. Pisan painter Giuseppe Bartolini explained to me that in order to obtain his apparently monochromatic skies in which greys are so dense with melancholy that they can move any viewer, he mixes at least six different colours and layers them using a 5mm brush, over months of painstaking work.

It is a slow journey, that of colour, also massively subjected to the dominant cultures of each epoch. On the other hand, ancient principles still weigh on how it is thought different colours should be mixed. The Old Testament forbids as satanic the practice of weaving linen together with wool, since the first is plant-based and the other is an animal fibre, as a symbolic admonition that we must avoid all unions between people of different races. For the same reason, in the Western world of the Middle Ages, mixing blue with yellow to obtain green was illegal. As a child, I refused to believe that we perceive colours based on the different wavelengths they emit, even though I wasn’t entirely certain in this as I noted that, unlike certain smells, tastes and noises that are produced by the body and intrinsically linked to it, colours disappear the instant we close our eyes. They just cease to exist, which defines them not as a *thing* but rather as a *sensation*. Indeed, without light there are no colours, although I am still not entirely sure of the opposite, either. Colours are phenomena whose physical foundation resides in light. However, they also belong to neurological and perceptive realities that are linked to perception and interpretation. This is why the theme of colours has played an important role in philosophy, especially that of Democritus, Descartes and Galileo. It was George Berkeley, however, who stated that we do not know *things* but only *ideas*, and that, therefore, the *being* of things lies in their being *perceived* (*Esse est percipi*).

Later on, whilst working with volumes, voids, fulls and their shadows and colours, I discovered that colours can vibrate in light in very different ways, even depending on our mood. Colours interact with and engage our senses in an active and independent way from our will or awareness. The colours in our imagination carry with them sensations that can influence our feelings, behaviour and even our health, due to both innate universal predisposition and cultural conditioning. Therefore, according to the culture which has been imposed on us in increasingly subtle and even sneaky ways since the High Middle Ages, colours are also the carriers of complex social dynamics. Whilst red is blunt and direct, purple, the colour of Lent, is tinged, reserved and formal.

Yellow, interpreted as a degeneration of the luminous qualities of gold, is considered the colour of falsity, lies and deception. In medieval depictions, Muslims, Jews and traitors always wear something yellow, “*an obligatory clause requested for Judas by the painters’ clients and easily recognised by the illiterate masses who frequented the churches: if he wears yellow, it’s Judas.*” (Riccardo Falcinelli). The most precious and healing colour *par excellence* is blue, obtained in ancient times from expensive lapis lazuli. The robe of Christ thus had to be blue and, in sixteenth century Venice, ladies that were rich but not of high lineage, were forbidden from wearing blue garments. Red is universally considered the colour of sex, passion, impetus, alarm and danger, and this is simply because it is the colour of blood, of the mouth and tongue, and of the birds’ crest and wattles, as well as of the genitals of many mammals, and of fire. Chromotherapy deals with how colour influences the human psyche. It considers blue and green as calming hues: green, as it is widespread in nature, and blue because it subconsciously reminds us of the peace we experienced in the womb, where blue is said to be the dominant tone. Bauhaus professor Johannes Itten argued that entering a room painted in red causes the heartbeat to accelerate and increases skin conductivity more than a blue room does.

Ayurvedic chromotherapy applies colours in correspondence to the chakras. Whilst red calls for fire, passion and heat (lower chakras), colours like blue and indigo are restful, deep and refreshing shades (upper chakras). Scholar Alexander Keyserling verified that each chakra has a specific vibratory frequency which corresponds to a colour. By using specific colours, it would therefore be possible to stimulate the chakra frequencies, depending on the individual needs. To be effective on the chakras, chromotherapy also uses objects and foods of the colour of particular chakras that we may feel we lack or need more of; so, for example, to activate *anāhata*, you will eat more greens and green foods in general, drink green tea and so on. White and black, instead, are often used outside of the chromatic experience to identify concepts that lie at opposite extremes, e.g. absolute brightness vs. absolute darkness. Indeed, in Neorealist and Modernist architecture they are used to identify a moral and technological commitment distant from the frivolity and evasion represented by colour. Moreover, the Italian expression “*mangiare in bianco*” (to eat in white) means to be on a diet, whilst “*farne di tutti i colori*” (to do all kinds of colours) means having an excessive lifestyle and out-of-order behaviour.

The meaning of colours in politics is not equally structured and univocal, however red remains the colour of most significance in social battles. In Roman times and in the Middle Ages, armies waved red flags to intimidate the enemy and to state that, in case of victory, there would be no mercy. They were also hoisted by pirate ships right before looting. Later on in history, they symbolised the will to fight: for example, hoisted over castles and besieged cities, they would indicate the intention to never surrender. On 17 July 1791, the commander of the French National Guard, General Lafayette, raised a red flag on the Champ de Mars in Paris to announce that martial law had been now imposed and to invite all protesters to leave. Many did not obey and lost their life. The Jacobins then demonstrated against the massacre by waving red flags in honour of the blood of their martyrs. Since then, red has been seen as the

colour of the political left and the symbol of popular revolts against the Establishment. The use of red flags in people’s uprisings increased in 1831, during the protests in Merthyr Tydfil, in Wales, when tough clashes took place between armed miners and the police, sponsored by mine owners. The miners waved two red flags, and in fact the bloody shirts of their murdered comrades. In 1889, Irish socialist journalist Jim Connell composed the song *The Red Flag*, which compared the colour red to that of the blood of the martyrs of the revolution. In Italy, the colour black was the prerogative of the national fascist party. The Christian Democrats, in order to clearly distinguish themselves from the socialists and communists (both *reds*) and from the neo-fascists (*blacks*), made white their signature colour.

In art photography, colour was not easily accepted and finally became popular once it became the key to show progressive and even transgressive actions such as those of the LGBTQ+ movement, which not by chance adopted the rainbow flag, or in the saturated colour photographic style of Pierre et Gilles, David LaChapelle and Pedro Almodóvar liberating them from the black and white moralism of traditional culture. As usual, we engage with colour for a number of reasons, i.e. aesthetic, historical, anthropological, ethical or political. They begin even before the so-called sensitive perceptive experience and contribute to knowledge and give us access to the realm of universal reality, with all its emotions and fictions, as Aristotle maintained. Nothing could be further from the path chosen by techno-rationalists who portray human beings as computers built on proteins, and the human brain as a “meat machine” (Marvin Lee Minsky).

5



In copertina: *La Muralla Roja* (particolare) – complesso di appartamenti postmoderno a Calpe, in Spagna, progettato dall’architetto spagnolo Ricardo Bofill nel 1968.

considerato il colore legato al sesso, alla passione, all’irruenza, all’allarme, al pericolo e questo molto semplicemente perché è il colore del sangue, della bocca, della lingua, della cresta e dei bargigli, dei genitali di molti mammiferi, e del fuoco. La cromoterapia, che si occupa dell’influenza del colore sulla nostra psiche, reputa il blu e il verde tinte calmanti: il verde perché maggiormente presente in natura e il blu perché ci ricorda in modo inconsapevole la pace del ventre materno nel quale pare sia dominante. Johannes Itten, insegnante al Bauhaus, sosteneva che entrare in una stanza tutta dipinta di rosso accelera il battito cardiaco e aumenta l’attività conduttiva della pelle più di una stanza azzurra.

La cromoterapia ayurvedica, ancor oggi, fa uso dei colori in corrispondenza delle aree dei singoli chakra. Se un colore come il rosso richiama il fuoco, la passionalità, il calore (chakra inferiori), colori come il blu o l’indaco sono tonalità riposanti, profonde, rinfrescanti (chakra superiori). Studiosi come Alexander Keyserling hanno verificato che ogni chakra ha una specifica frequenza vibratoria, cui corrisponderebbe un colore. Utilizzando colori specifici sarebbe dunque possibile stimolare le frequenze dei chakra, a seconda dell’esigenza. Per lavorare sui chakra, la cromoterapia ci fa utilizzare oggetti o alimenti del colore di quel chakra che sentiamo carente o bisognoso; così, ad esempio, per attivare *Anāhata* mangeremo più cibi di colore verde (ortaggi), prenderemo tè verde e via di seguito. Il bianco e il nero vengono invece spesso utilizzati, al di fuori dell’esperienza cromatica, per identificare concetti all’estremo opposto: massimo chiarore o massima scurezza. Addirittura, come nel caso del Neorealismo o del Modernismo in architettura, sono utilizzati per identificare un impegno morale e tecnologico distante dalla frivolezza e dall’evasione del colore. Del resto, *mangiare in bianco* indica dieta e penitenza e al contrario *farne di tutti i colori* significa assumere comportamenti smodati e fuori regola.

Non è altrettanto strutturato e univoco il significato che si da al colore nella politica anche se il colore rosso resta quello di maggiore significato nelle battaglie sociali. In epoca romana e nel Medioevo la bandiera rossa veniva impiegata dagli eserciti per intimidire il nemico e voleva indicare che, in caso di vittoria, non ci sarebbe stata pietà. Veniva issata anche

dalle navi pirata prima dei saccheggi. In seguito, simboleggiò l’essere disposti a battersi: per esempio veniva issata su castelli e città assediate per indicare che non si sarebbero arrese. Il 17 luglio del 1791 il generale Lafayette, comandante della Guardia Nazionale francese, issò una bandiera rossa su Campo di Marte, a Parigi, per indicare che era stata imposta la legge marziale e per invitare i manifestanti ad allontanarsi. Molti non obbedirono e vennero uccisi. I giacobini manifestarono allora contro la strage sventolando una bandiera rossa in onore del sangue dei martiri che erano stati uccisi. Da allora il rosso è visto come il colore della sinistra, simbolo delle rivolte popolari contro l’autorità costituita. L’uso della bandiera rossa nelle rivolte si rafforzò nel 1831 durante le proteste a Merthyr Tydfil, in Galles, quando ci furono duri scontri tra minatori armati e la polizia pagata dai proprietari delle miniere. I minatori sventolarono due bandiere rosse, alcuni raccontarono che si trattava delle camicie insanguinate dei loro compagni uccisi. Nel 1889 il giornalista socialista irlandese Jim Connell compose la canzone *Bandiera rossa*, che paragonava il colore a quello del sangue dei martiri del popolo. In Italia il nero è stato appannaggio del partito nazionale fascista, pertanto, i democristiani per distinguersi dai socialisti e comunisti (rossi) e dai neofascisti (neri), fecero proprio il colore bianco.

Nella fotografia artistica il colore ha faticato ad entrare e lo ha fatto definitivamente quando è diventato la chiave per smarcare, dal moralismo bianco e nero della cultura tradizionale, azioni progressive se non addirittura trasgressive quali quelle del movimento omosessuale, che non a caso adotta la bandiera arcobaleno, o nelle fotografie sature di colore di Pierre et Gilles o di David LaChapelle o nelle regie di Pedro Almodóvar. Come al solito le ragioni che ci coinvolgono nell’interazione col colore sono molteplici: estetiche, storiche, antropologiche, etiche, politiche. Hanno inizio ancora prima dell’esperienza percettiva così detta sensibile, contribuendo alla conoscenza e dandoci, come sosteneva Aristotele, accesso al regno dell’universale fatto di emozioni e di finzione. Nulla di più lontano dal cammino intrapreso dai tecnorazionalisti che parlano degli esseri umani come di computer costruiti sulle proteine e del cervello umano come una “macchina di carne” (Marvin Lee Minsky).

art SOMMARIO

- 12 | I colori dell'architettura di Lavinia Pedone
- 18 | La simbolizzazione del mondo attraverso i colori di Don Roberto Tagliaferri
- 24 | Il colore: una strada a doppio senso tra realtà e arte di Matteo e Valentina Marchetti
- 28 | Il colore secondo Anna di Sandra Maria Dami
- 34 | Dove comincia il colore di Franco Avicolti
- 40 | Colori per capillarità di Dominique Robin
- 48 | La luce, lo spazio e la forma di Matteo Berra
- 54 | La comunicazione non verbale di Alberto Mazzocchi
- 56 | Lasciapassare Vivere il confine mobile di Nicoletta Prandi
- 60 | Il bianco e l'oro di Marcella La Monica
- 68 | Il mito del bianco di Ettore Vadini
- 76 | Las Mayas di Daniel Ochoa de Olza di Francesca Palumbo
- 82 | Affacci di Luigi Mangia
- 84 | Di che colore è? di Anna Ferrari
- 87 | Arthur Rimbaud - Voyelles di Rosanna Pirovano
- 88 | Libri



42 INTERVISTA

Red Regatta
Claudio Madricardo intervista
Melissa McGill



1 EDITORIALE



8 ARCHITETTURA
Il Moderno e i suoi cromatismi
di Carlo Pozzi



50 MODA

**Emilio Pucci,
un grande cavaliere antico**
di Marta Coccoluto



62
TEATRO
Vietato il viola
di Laura Cavalieri Manasse



14 CINEMA
Tutti i sentimenti del nero
di Stefano Semeria



20 ARTE
Yves Klein. Disperdere il blu
di Ettore Janulardo



64 MUSICA
Il colore del suono
di Marco Giommoni



70 ARTE
Il marrone è un colore lento
di Maria Cristina Galli



30 URBANISTICA
Verde Irenico
di Michele Manigrasso



36 FOTOGRAFIA
La ricerca estetica di Franco Fontana
di Giuseppe Cicozzetti



74 LETTERATURA
**Michel Pastoreau.
La storia del colore**
di Ornella Tondini

78 FOOD

L'architettura del formaggio
di Giulia Anna Milesi





Colori per capillarità



Questo protocollo è un modo per riprodurre i colori del cielo o quelli di grotte, scogliere, montagne che ho conosciuto da giovane



Florian de La Salle sviluppa un particolare metodo artistico che sfrutta la colorazione capillare. Un modo per osservare il potenziale colorante del materiale scelto secondo un processo chimico che produce degli effetti singolari

di **Dominique Robin**

Florian de La Salle, *Cilindri in porcellana smaltata*, 2017, aumento capillare di sali minerali in un cilindro di porcellana.

In un articolo della Rivista "Actualité Nouvelle Aquitaine", Florian de La Salle dice che le parole chiave del suo lavoro di creazione sono tre: protocollo, sperimentazione e osservazione. Queste tre parole non sembrano venire da un artista, ma piuttosto da una scienza sperimentale come la biologia. Non è forse un caso che l'artista, prima di entrare nella scuola d'arte di Annecy si sia dedicato alla scienza come specialista di elettronica. A un primo sguardo, tra queste tre parole quella che sembra più originale per un artista è "protocollo". Nell'ambito della scienza, un protocollo di ricerca è il piano di lavoro che il ricercatore deve seguire. È necessario identificare ciò che si vuole fare, da quale prospettiva si intende lavorare e come si opererà. Ma questa originalità è solo apparente: gli artisti lavorano spesso seguendo dei rituali che possono essere visti come dei protocolli: tale pittore mette sempre i

suoi colori sulla tavolozza in un ordine preciso e lavora tutti i giorni ad un'ora precisa; tale fotografo lavora solo dalla sua finestra, e così via. Più recentemente, l'idea del protocollo è emersa nell'arte contemporanea ma generalmente si tratta di opere create da artisti che lasciano una serie di descrizioni per permettere a un altro di realizzare l'opera: Claude Rutault fa fare i dipinti da "definition methode", Michel Blazy scrive protocolli per la creazione di opere effimere generalmente fatte di materia corruttibile come frutta o verdura. Vedere la realizzazione di un'opera dal punto di vista del protocollo degli artisti mi sembra un'angolatura molto stimolante per studiare la fenomenologia della creazione. Nell'arte di Florian de La Salle il protocollo non è lo strumento concettuale di uno storico dell'arte, non entra neppure nell'ambito molto contemporaneo del "far fare", è il suo modo di osservare la materia e di fare

del mondo visivo un'area di gioco e di meraviglia. Il suo protocollo cerca di oggettivare l'atto di creazione e in questa prospettiva siamo lontani dall'idea del rituale, e piuttosto vicini a quello che dice Gilles Deleuze sull'arte di Henri Michaux: «egli tendeva a liberarsi di riti e civiltà per elaborare protocolli di esperienze ammirevoli e meticolose.» (G. Deleuze e F. Guattari *Mille Piani*, 1980). Florian de La Salle spiega: «per esplorare le possibilità di ottenere colori diversi, uso il seguente protocollo: inizio dissolvendo un tipo di sale nell'acqua fino alla sua saturazione. Quindi, preparo 10 contenitori in cui diluisco la soluzione iniziale, diminuendo la concentrazione di sale ogni volta del 10%. I contenitori sono riempiti in modo tale che l'oggetto sia immerso solo di un centimetro. Quando tutto è pronto, inzuppo i pezzi: cilindri, piastrelle, persino carta bibula per una serie sperimentale su carta. Quindi lascio risalire la soluzione per

capillarità, in un arco di tempo determinato. Prendo nota dell'ora del bagno. Dopo la cottura identifico le aree di ricerca da rielaborare per ottenere una scansione il più sottile possibile. E così via, fino ad ottenere i risultati "previsti". Poi ricomincio modificando le condizioni di cottura della porcellana, il tipo di carta o scelgo un nuovo sale. Il risultato sulla carta bibula è osservabile non appena si asciuga. D'altra parte, la particolarità del lavoro sulla porcellana è l'azione del fuoco che rivela i colori, non visibili durante la risalita per capillarità. L'applicazione di questo protocollo è un modo per riprodurre i colori del cielo o ancora delle grotte, scogliere, montagne che ho percorso nella mia adolescenza, quando sognavo di essere una guida alpina. Rosso, rosa, giallo...l'arenaria rosa dei Vosgi, il calcare grigio, giallo, blu nelle pareti rocciose del monte Ceüse, passando dal rosso delle Aiguilles Rouges...»

Colours by Capillarity

by **Dominique Robin**

In an article from *L'Actualité Nouvelle Aquitaine* magazine, Florian de La Salle stated that there are three keywords to his creative work, namely: protocol, experimentation, observation. Three words that sound unlikely to be stated by an artist, but perhaps rather by an experimental scientist. It is no coincidence that Florian de La Salle studied science to become an electronics engineer before he even enrolled in the art school of Annecy. At first glance, the word that sounds the most unusual for an artist might be "protocol". In science, a research protocol is the work plan that is initially defined for the researcher to follow. You first identify your aims and then from which perspective to work and which work methodology to apply. In Florian de La Salle's art, protocol is not the conceptual tool of an art historian, nor has it anything to do with the common habit in contemporary art of delegating the material work to skilled craftspeople. It is rather his way of observing the material sphere and making the visual world into an area of play and wonder. His protocol seeks to objectify the act of creation. In this perspective, he is far from the idea of ritual but rather close to how Gilles Deleuze defined the art of Henri Michaux: "[he] tended to be more willing to free himself of rites and civilisations, establishing admirable and minute protocols of experience." ("*A Thousand Plateaus*" by Gilles Deleuze and Félix Guattari, 1980).