

Le opere di Mario Panizza

La mostra: «Sotto ogni passo: figure, sagome e tombini»

Valeria Biasi - Giuseppe Carrus

Università degli Studi Roma Tre - Department of Education (Italy)

doi: 10.7358/ecps-2016-013-bias

valeria.biasci@uniroma3.it

giuseppe.carrus@uniroma3.it

THE WORKS OF MARIO PANIZZA. THE EXHIBITION: «SOTTO OGNI PASSO: FIGURE, SAGOME E TOMBINI»

L'architetto Mario Panizza ha esposto all'Ambasciata del Brasile in Roma dall'8 al 29 Aprile 2016 una serie di opere raccolte in una mostra dal titolo: «Sotto ogni passo: figure, sagome e tombini». Viene illustrata una selezione di riproduzioni grafiche di tombini di diversi Paesi del mondo: si tratta di dipinti, acrilico su tela, che riproducono con accuratezza esemplari realizzati su ghisa, opere di maestri pittori o anche incisioni con decorazioni, simboli e geometrie astratte.

La natura dell'oggetto scelto per la raffigurazione artistica ci fa pensare, anche se non sempre consciamente, agli aspetti nascosti, marginali o meno noti di una realtà che poi si rivela inaspettatamente molto familiare: le condutture che si estendono a ragnatela sotto la superficie del terreno che noi calpestiamo e che consentono la sopravvivenza ad un livello di civiltà tecnologicamente piuttosto avanzato. Esse sono mascherate e al contempo anche segnalate da placche realizzate in metallo in genere arricchite da simboli istituzionali e/o decorazioni varie. Così un elemento ambientale, funzionale ma in genere apparentemente secondario, viene investito di significato a livello architettonico fino a divenire un vero e proprio catalizzatore estetico.

Certo è che la selezione e la riproduzione su tela degli 80 tombini provenienti da tutto il mondo risulta una operazione estremamente originale: e mentre risalta la loro variegata diversità si finisce per confermare una stretta continuità di usi e costumi che unisce popoli di latitudini anche molto lontane: si scopre così che la scienza e la tecnologia, l'arte e l'architettura, cercano

di rispondere con linguaggi specifici alle molteplici esigenze comuni che caratterizzano tutta l'umanità, nel tempo e nello spazio.

L'ESPRESSIVITÀ EMOTIVA: LA RELAZIONE TRA FORME, COLORI, SIGNIFICATI

L'osservazione delle tele di Panizza coinvolge il percipiente, sia esso uomo comune o esperto di settore, in una serie di vissuti emotivi che affiorano prima incerti e delicati e poi via via più intensi e decisi.

Così il vissuto parla di accuratezza, simmetria, ripetitività, semplicità del segno, complessità nella ripetizione articolata di un *pattern* o modello principale, realismo e analiticità del dettaglio, riproduzione ai confini dell'ossessività mitigata dalla inaspettata differenziazione e sorprendente eterogeneità degli esemplari scelti e riprodotti.

La compresenza di qualità fenomeniche opposte alza il livello estetico del messaggio artistico: e qui si va dal monotono ripetersi dello stesso motivo (lo stesso oggetto) alla inaspettata meraviglia delle variazioni sul tema: variazioni talvolta minime talvolta maggiori ma sempre presenti, sistematiche.

A livello emotivo, la visione d'insieme delle opere che si rinforzano l'un l'altra nel segnalare i significati appena descritti, comunica rassicurazione, monotonia, sorpresa, disconferma e insieme conferma delle attese («più cambia e più è la stessa cosa»), calma, quiete che accompagna la cura del dettaglio e sorpresa nella riproduzione così esatta e al contempo originale.

Forme e colori prescelti contribuiscono a definire il significato comunicato dall'autore di un'opera d'arte.

Come sappiamo i risultati delle ricerche sperimentali condotte da Biasi e Bonaiuto (1997, 2007) sulle rappresentazioni grafico-pittoriche di situazioni particolarmente spiacevoli, stressanti, preoccupanti, ansiogene («Disegno di Stress»); oppure, all'opposto, piacevoli, rilassanti, rasserenanti, distensive («Disegno di Comfort»), hanno consentito di delineare gli indicatori grafico-pittorici per il linguaggio del conflitto o dell'accordo. Ciò permette, allo stato attuale dello sviluppo della ricerca sulle qualità espressive, interessanti applicazioni in ambito clinico, testologico, ma anche artistico e didattico.

In sintesi i confronti sistematici con partecipanti adulti hanno confermato che il «Disegno di Stress» si caratterizza, in chiave difensiva ed espressiva, per il prevalere del bianco e nero o per l'impiego di colorazioni «allarmaniti e seriose» (viola, grigio, nero, verde oliva, bleu scuro), di forme angolate, linee spezzate, stile sintetico ed essenziale, rappresentazione di movimenti e azioni, situazioni conflittuali, ecc. Il «Disegno di Comfort», d'altro canto,

vede generalmente l'impiego generoso del colore, specialmente nelle tonalità «giocose e rassicuranti» (rosa, arancio, celeste, altre tonalità «pastello»), l'uso di forme curvilinee, di linee continue, ricchezza di dettagli, minor movimento, rappresentazione di situazioni di accordo, ecc. Le analisi qualitative e quantitative condotte su centinaia di elaborati hanno consentito di delineare oltre una quindicina di coppie di indicatori grafico-pittorici tipici e specifici per lo *stress* o per il *comfort*.

La conoscenza di questa gamma di indicatori consente anche di decidere a quale categoria appartiene un determinato disegno e, nel caso di esecuzioni ripetute – dopo eventuali interventi sperimentali o comunque a distanza di tempo – qual è il significato della direzione verso cui evolve l'attività grafica del soggetto: ad esempio, verso la manifestazione d'un maggiore *stress* oppure verso il *comfort*.

L'interpretazione psicologica di questa serie di risultati si può così delineare.

La scelta e la percezione del colore si connettono generalmente col mondo delle emozioni (Rorschach, 1921; Lüscher & Scott, 1969); mentre l'evitamento o la riduzione del colore esprimono *difese* verso le tensioni emozionali e gli impulsi, in funzione delle situazioni spiacevoli rievocate. Le sfumature richiamano l'armonia tra parti del sé; mentre i forti contrasti cromatici rispecchiano i forti conflitti tra parti del sé. Vi è riluttanza a esperire e riconoscere emozioni negative, e a starvi in contatto. Ne derivano la fretta esecutiva e la sinteticità. I colori più saturi, dissonanti, opachi, con aspetti espressivi «allarmanti e seriosi», le forme acuminatae, spezzate, frammentate, le tracce di movimenti nervosi e violenti, esprimono coerentemente aggressività, esigenze di movimento, tensione e rigidità, che sono fra i principali effetti dello *stress* a livello motivazionale e cognitivo-decisionale.

Questi aspetti formali, inoltre, si collegano al mondo dei significati anche per la tendenza dell'operatore e dell'osservatore a realizzare il cosiddetto «isomorfismo» fra strutture percepibili o percepite e qualità dell'io fenomenico (Arnheim, 1949; Metzger, 1954). Si può anzi aggiungere a questo punto, per estensione del costrutto teorico, il concetto affine di «isocromatismo» o «isocromismo» (Biasi & Bonaiuto, 1997). Quando il sé è caratterizzato dai processi emotivi autentici tipici degli stati conflittuali, le regole dell'isomorfismo e dell'isocromismo impongono quelle soluzioni strutturali e cromatiche che abbiamo visto per il disegno di *stress*; mentre negli opposti stati emotivi, a tonalità «positiva», la consonanza è ottenuta con le qualità di forma e colore diametralmente opposte, che comunicano appunto distensione, serenità, allegria, gioia, disinvoltura, accettazione.

Nel caso delle opere che qui analizziamo, l'autore ha fatto ricorso in modo estensivo al bianco e nero arricchito da un chiaro-scuro carico di sfumature e condito con alcuni piccoli punti di contrasto cromatico (*Figure 1 e 2*), introducendo talvolta colorazioni in genere calde e «acquarellate».



Figura 1. – Kobe (2009).



Figura 2. – Granada (2010).

Tutto ciò ha stemperato quella che poteva essere un'atmosfera emotiva piuttosto rigida tipica delle riproduzioni realistiche, quasi fotografiche, laddove il bianco e nero parla di controllo esatto del reale.

Tutto ciò conduce l'osservatore a passeggiare con sguardo analitico ma divertito in quegli spazi, quei marciapiedi, quegli asfalti che rievocano l'ambiente urbano e lo trasfigurano, rendendolo via via meno scontato e talvolta addirittura alludendo ad un'interpretazione in chiave fumettistica.

LA RAPPRESENTAZIONE DI LUOGHI, SPAZI E AMBIENTI: IL FENOMENO DELL'ATTRIBUZIONE DI IMPORTANZA FENOMENICA

Etimologicamente l'*ambiente* veicola il significato di contenitore, di spazio rispetto al quale si collocano oggetti ed eventi *interni* o anche *esterni*. Si tratta in genere di uno spazio circoscritto; il quale, eventualmente, può riconoscere un ambiente più vasto che a sua volta lo contiene: come accade nel gioco delle relazioni fra il vano d'una stanza, il corpo d'un edificio, l'ambiente urbano in cui questo si colloca, la regione, il pianeta terra ... È difficile per il comune mortale concepire ambienti ancora più vasti quali, soprattutto, l'ambiente infinito che di fatto ci circonda, quello spazio-tempo che già inquietava poeticamente Leopardi (1819) e che noi riusciamo in certi momenti a configurare o intuire come privo di limiti in ogni direzione.

Vi sono strutture ambientali che, lungi dal presentarsi come vani, spazi vuoti o contenitori, hanno piuttosto il carattere di oggetti massicci: interi edifici, arredi, scalinate, colonnati, statue, fontane, segnali, piante, rocce, ecc. E sono comunque di forte interesse per le scienze del comportamento, a questo proposito, due ordini di influenze: quelle che la percezione d'un vano includente può a sua volta esercitare sull'aspetto di oggetti, eventi e persone collocati all'interno (o all'esterno); e inoltre le influenze opposte, ossia il fatto che un singolo incluso o un gruppo di inclusi possano co-determinare la percezione d'un intero ambiente che li circonda. Questa stretta interazione tra campo psicologico e ambiente fisico come determinanti del comportamento umano e come guida nelle scelte che ciascuno di noi compie nella propria vita quotidiana veniva esplicitamente teorizzata già a partire dagli anni quaranta del XX secolo da Kurt Lewin, psicologo sociale di matrice gestaltista (Lewin, 1951). In seguito, questo concetto veniva incorporato come uno dei principi base della psicologia ambientale, disciplina nata a partire dalla fine degli anni sessanta, anche grazie alla stretta collaborazione tra psicologi e architetti, con lo scopo di studiare le interazioni tra comportamento e ambiente socio-fisico e di fornire idee e conoscenze psicologiche

utili per una progettazione architettonica centrata sulle esigenze degli utenti, ai fini della promozione del benessere delle persone nei loro ambienti di vita quotidiana, quali città, quartieri, abitazioni, scuole, ospedali (Stokols & Altman, 1987).

In questa stretta interdipendenza tra l'ambiente fisico, gli oggetti che lo compongono e ne segnalano i significati, e ambiente psicologico, con i processi mentali che costruiscono e formano tali significati, si possono poi analizzare anche gli ambienti percepiti come «interni»: gli angoli intimi o nascosti del sé, i luoghi delle memorie personali, gli elementi dell'ambiente portatori di qualità affettive e oggetto di attaccamento ed emozioni positive.

La rappresentazione degli spazi è in particolare l'oggetto degli studi architettonici; è da notare comunque che, nella rappresentazione dello spazio esterno, trapela spesso una sorta di significato personale e quindi una rappresentazione di spazi per così dire «interni».

Nella mostra di Panizza è data particolare attenzione a spazi esterni considerati in genere, nella visione comune, di importanza minore e che invece qui acquistano centralità attraverso il fenomeno dell'attribuzione di importanza fenomenica. E in questo notiamo affiorare una poetica democratica, attenta all'uomo, ai significati profondi, autentici, che rifuggono da orpelli e sovrastrutture. Tale significato personale costituisce lo spazio «interno»: il messaggio che l'autore invia all'osservatore.

IL VALORE SOCIALE E DIDATTICO DELLA COMUNICAZIONE ESTETICA

L'impiego di qualità estetiche, ossia di valenze positive, nella comunicazione sociale e quindi anche nella didattica, viene attuato anche in maniera intuitiva da gran tempo. Vari autori concordano del resto sul fatto che fattori quali l'originalità, l'eleganza, la competenza e l'autenticità possano giocare un ruolo nel suscitare impegno motivazionale, attenzione, facilitazione nel comprendere e nell'apprendere.

Caratteristiche analoghe possono venire esplorate a proposito delle qualità degli ambienti.

Numerosi studiosi hanno focalizzato l'incremento dell'efficacia della comunicazione nei contesti educativo-formativi quando le procedure didattiche tradizionali si connettono all'impiego di materiali artistici (attraverso esposizioni di immagini visive, proiezioni di filmati, ecc.), ottenendo risultati di particolare rilevanza dal punto di vista estetico.

La componente estetica costituisce, come sappiamo, un fattore importante in varie epoche storiche e culture: è stata infatti utilizzata proprio l'attività artistica, cioè l'esperienza estetica del fruitore (suscitata attraverso arti visive, musica, danza, teatro, architettura), per facilitare l'incorporazione dei valori culturali socialmente condivisi.

Il linguaggio originale dell'artista lavora tuttavia per lo sviluppo di una visione critica ai medesimi valori e in questo si riconosce senz'altro il valore sociale e/o didattico della sua poetica. Inoltre, l'utilizzo di modalità rilevanti dal punto di vista estetico nella trasmissione e nella co-costruzione delle conoscenze, anche scientifiche, appare importante non solo dal punto di vista dei processi formativi *strictu sensu*, ma anche in una più generale ottica di cambiamento e trasformazione degli stili di vita presenti all'interno della società contemporanea, e di transizione verso forme più sostenibili di relazione tra l'umanità, l'ambiente fisico, e le risorse in esso presenti. Viene infatti ormai ampiamente riconosciuto, a livello politico, scientifico e di opinione pubblica, come i temi ambientali e l'utilizzo sostenibile delle risorse limitate del pianeta (energia, acqua, aria, cibo, biodiversità) siano la sfida cruciale per il presente e per il futuro dell'umanità. Per vincere tale sfida, viene sempre più spesso sottolineata la necessità di approcci multidisciplinari e integrati (che includano quindi anche le scienze del comportamento e le scienze sociali in generale). Grandi studiosi anche nel campo delle neuroscienze hanno inoltre suggerito anche l'importanza di considerare tutti gli aspetti legati all'espressione dei processi mentali umani, incluse le emozioni, affinché l'umanità possa affrontare razionalmente, e auspicabilmente vincere, tali sfide planetarie (e.g., Damasio, 1998).

Nell'opera di Panizza cogliamo una sollecitazione a guardare in modo diverso e innovativo ai nostri ambienti urbani, a rivalutare ciò che parrebbe – ad uno sguardo superficiale – solo un dettaglio marginale e che invece già è segno e simbolo di una cultura stratificata. Si coglie altresì un tentativo di sottolineare, a livello esplicito e implicito, la necessità di un diverso e più equilibrato rapporto tra l'essere umano e gli elementi naturali dell'ambiente, un rapporto che vede l'uomo come uno degli elementi della natura stessa, parte di un tutto unico, interdipendente e armonico. Questa ricerca di equilibrio tra «naturale» e «costruito» accomuna forme ed elementi di estrema diversità geografica e culturale, e si ritrova in una sequenza e suggestione di simboli, concreti e astratti, che spazia dalle fioriture sacre giapponesi agli elementi dei paesaggi scandinavi norvegesi e danesi, passando per le armonie naturali dei simboli maori della Nuova Zelanda o per le geometrie arabe e mediterranee di Beirut, Marrakech, Il Cairo o Cordoba. La stretta connessione tra i simboli della lenta azione della natura e gli elementi concreti dell'opera umana, in tutte le forme che essa assume, diviene quindi un tratto caratterizzante del

lavoro di Panizza, che ci ricorda così come gli ambienti urbani parlino dei nostri costumi e testimonino del livello del progresso, o regresso, della nostra civiltà: non solo per quanto riguarda le grandi opere architettoniche ma anche nelle piccole opere, le quali costituiscono *trait d'union* tra arte, design, architettura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arnheim, R. (1949). The Gestalt theory of expression. *Psychological Review*, 56, 156-171.
- Biasi, V., & Bonaiuto, P. (1997). Colour and the experimental representation of stress and comfort. In L. Sivik (Ed.), *Colour and psychology* (pp. 54-65). Stockholm: Scandinavian Colour Institute.
- Biasi, V., & Bonaiuto, P. (2007). Effetti dello stress sperimentale su creatività e percezione fisionomica. In A. Fusco & R. Tomassoni (a cura di), *I processi creativi artistici e letterari* (pp. 80-111). Milano: FrancoAngeli.
- Damasio, A. (1998). Emotion and reason in the future of human life. In B. Cartledge (Ed.), *Mind, brain and the environment: The Linacre lectures 1995-96* (pp. 57-71). New York: Oxford University Press.
- Lewin, K. (1951). *Field theory in social sciences*. New York: Harper & Row.
- Lüscher, M., & Scott, J. (1969). *The Lüscher Color Test*. New York: Random House.
- Metzger, W. (1954). *Psychologie*. Darmstadt: Steinkopf (5. Aufl., 1975).
- Rorschach, H. (1921). *Psychodiagnostik Talfen*. Bern: Hübner.
- Stokols, D., & Altman, I. (1987). *Handbook of environmental psychology*. New York: Wiley.

How to cite this Paper: Biasi, V., & Carrus, G. (2016). Le opere di Mario Panizza. La mostra: «Sotto ogni passo: figure, sagome e tombini» [The works of Mario Panizza. The exhibition: «Sotto ogni passo: figure, sagome e tombini»]. *Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies*, 13, 219-226. doi: 10.7358/ecps-2016-013-bias