

# Estroversioni tassonomiche dell'interior design e assiologia del Disegno

Fabrizio Gay

## Abstract

*Nel comprendere i molteplici rapporti tra “disegno” e “interior design” ci si rende conto della natura tecno-estetologica della disciplina del disegno. Qui proponiamo di farlo alla luce di due nozioni che riteniamo coestensive: quella psicologica di “affordance” (James Gibson) e quella filosofica di “atmosfera” (Tonino Griffè) che – secondo una certa definizione neuropsicologica di “coscienza” e di “sentimento” (Antonio Damasio) – evidenziano praticamente il “che cosa”, il che “quasi cosa” e il che “non-cosa” si può raffigurare a fini descrittivi e prescrittivi quando si studia o si progetta – disegnandolo – un artefatto ambientale. La domanda cruciale è: “come si raffigurano le atmosfere?”. Questione che, di solito, si ritiene pertinente a poetiche individuali, non analizzabili in termini strutturali e morfologici. Invece, muovendo dalla constatazione che si danno anche atmosfere convenzionali, proponiamo alcuni lineamenti di un metodo di analisi di queste categorizzazioni culturali, un metodo fondato sullo sviluppo dall'assiologia dei modi di valorizzazione spaziale data da Jean-Marie Floch trent'anni fa, seppur rivedendo la disciplina alla luce di acquisizioni più recenti in campo semiotico e secondo le prospettive aperte dalle tecniche informatiche del Deep Learning.*

*Parole chiave:* interior design, disegno, atmosfere, affordance.

## Disegno e interior design

Nell'ultimo mezzo secolo la disciplina del “disegno” nell'università italiana è stata esercitata in gran parte su istanze dettate dalla cultura architettonica, anche perché i corsi di laurea in Design del prodotto, in Comunicazione e in Interi sono istituzioni più recenti nelle scuole italiane di architettura e ingegneria. Queste scuole hanno attraversato un trentennale processo di separazione dei saperi, specie tra i vari campi del design e dell'architettura. Tra queste separazioni quella tra i settori disciplinari dell'architettura degli interni – ICAR/16 – e dell'interior design – ICAR/13 – sembra paradossale, almeno per chi è in grado di ricordare le tradizioni che hanno incarnato il più celebre prototipo del *made in Italy* nel dopoguerra. Basti pensare alle celebri figure di “designer-architetto” degli anni '50-'70 (ad esempio

Franco Albini, Mario Bellini, Luigi Caccia Dominioni, Achille Castiglioni, Angelo Mangiarotti, Carlo Mollino, Luigi Moretti, Carlo Scarpa, Marco Zanuso, ...) che operavano e insegnavano ancora da “architetti integrali”, cioè considerando l'architettura come scala mediana dei possibili ambiti del design: «dal cucchiaino alla città». Tra questi ambiti il campo dell'interior design esemplificava la piena continuità di architettura, design e disegno, mostrando il carattere d'opera d'arte dello spazio costruito. Per esempio, i celebri negozi Olivetti (figg. 1, 2) nel mondo erano tutti diversi, ma ciascuno autonomamente concepito come “galleria d'arte” dove gli oggetti di *industrial design* erano esposti a fianco e al pari di sculture, pitture, bassorilievi, ... in ambienti iper-ironici, a loro volta concepiti ciascuno come un'opera d'arte.

Invece, oggi, ci troviamo a interrogarci sulla specificità di un disegno per il design. Se intendiamo il disegno solo come la disciplina che si occupa dei metodi e pratiche di rappresentazione, questa può ridursi a un panorama attuale di sparpagliate questioni relative alla gestione dei modelli digitali – “nuvole di punti”, “contratti di rilevamento in conto terzi”, “avatar”, voli di “droni”, protocolli “BIM” ecc. – lungo una cronaca che inseguì il progresso dei mezzi tecnologici di rilievo e modellazione.

Ma, se prendiamo sul serio la derivazione del termine “design” da “disegno” e, viceversa (cioè, considerando che non c’è disegno senza progetto), allora con il termine “disegno” indichiamo una tecnica di prefigurazione progettuale che va oltre la geometria e la geomática, che ha spesso carattere “poetico”, autografico, idioletale, pur essendo scientificamente fondata su una “fenomenologia (storica) dell’immaginazione raffigurata”. Detto altrimenti: il disegno è il lato tecno-estetologico del design.

La separazione accademica dell’architettura degli interni dall’*interior design*, in realtà, segna proprio la fine dell’epoca dominata dal principio estetologico della “sintesi delle arti” e dalla conseguente identificazione di disegno e design.

Quell’epoca s’era aperta giusto un secolo fa, nelle scuole delle avanguardie moderniste – dai Vchutemas alla Bauhaus – che inventarono il “design” per demolire le distinzioni tra i domini sociali che separavano arti maggiori, ar-

tigianato e manifattura industriale, per aprire il campo a un’idea di progettazione totale dell’ambiente, per generare una sorta di palingenesi dello spazio costruito e abitato. Questo compito trovava la massima evidenza proprio nella realizzazione di “ambienti interni” organicamente configurati per esprimere proprietà estetiche intense e radicali, perfettamente prefigurati attraverso elaborati grafico-pittorici spesso dotati di un valore artistico autonomo.

Basti richiamare i modi in cui Le Corbusier, dal 1925, trasponesse sue “nature morte” puriste in «*intérieur en plan libre*», oppure le assonometrie svolte di El Lissitzky (fig. 3), Piet Mondrian (fig. 4) e Theo van Doesburg, le isometriche di Walter Gropius, o le prospettive a tratto e collage di Ludwig Mies van der Rohe, ... tutti elaborati che sembrano veri e propri “quadri”, eppure nati come calcolate prefigurazioni di “spazi interni”.

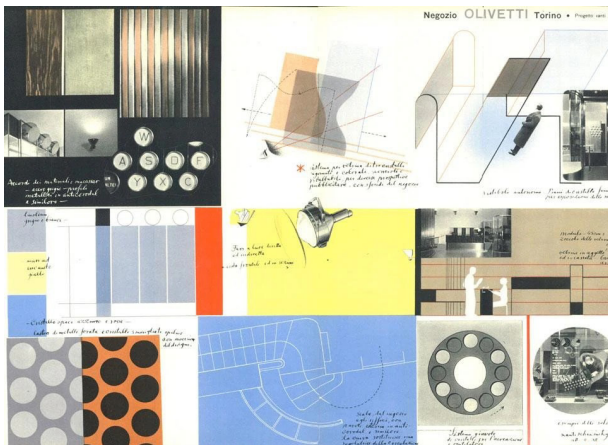
La tecnica del disegno garantiva una continuità tra design e architettura, aprendosi verso le più diverse direzioni di ricerca estetica. È per questa ragione storica che oggi possiamo ancora pensare la disciplina del disegno in generale come una “fenomenologia dell’immaginazione progettuale” che, definendo “immaginarsi” autoriali, si incarnava in “poetiche” specifiche.

Il disegno per l’*interior design* era forse l’ambito più evidente di questo dispiegarsi poetico. Infatti, gli autori degli spazi Olivetti – Franco Albini, Gae Aulenti, BBPR, Piero Bottoni, Carlo Scarpa, Ugo Sissa, Ettore Sottsass – li prefiguravano ciascuno con le proprie tecniche espressive ma sullo sfondo comune di un’idea del disegno come strumento di una “Poetica dello spazio” intesa secondo l’omonimo e coevo saggio di Gaston Bachelard [1957]. Essi consideravano il disegno da un punto di vista fenomenologico – una fenomenologia dell’immaginazione – riferibile più a Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty e Paul Valéry, che a Edmund Husserl; anche se lo facevano da estetiche diverse: da quella neoromantica (Scarpa legato a John Ruskin) a quella più psichedelica e (pre)postmoderna (Aulenti e Sottsass).

Negli stessi anni i disegni ambientali di Louis Kahn – volti all’eterno presente del vibrare atmosferico delle masse architettoniche – e i fumetti ipertecnologici di Archigram e di Archizoom configuravano estetiche opposte, ma erano tutte raffigurazioni fatte per stabilire la posta in gioco di uno spazio costruibile.

Questo fenomeno del disegno come distillato raffigurato di un’atmosfera divenne sempre più evidente nelle post-avanguardie e lungo l’epopea della cosiddetta “architettura di carta” degli anni ‘70-‘80: dalle “nature morte” teatrali di

Fig. 1. Xanti Schawinsky, progetto del negozio Olivetti a Torino, 1935. Collage, 33,3 x 47 cm.



Aldo Rossi e dai dipinti di Arduino Cantàfora, alle sceneggiature grafiche di John Hejduk e alle visioni totemizzanti di Raimund Abraham.

Insomma, la storia del disegno per l'architettura potrebbe essere narrata come una sorta di estroversione dell'*interior design*, almeno fin dove la raffigurazione progettuale tende a decantare gli ingredienti specifici di un'atmosfera.

Si tratta di una moltitudine di casi e di tecniche quasi incomparabili tra loro soprattutto per differenze (i) di referenzialità e (ii) di dominio sociale dell'opera [Gay 2020]:

- i. perché raffigurazioni in registri figurativi o astratti diversissimi: dal bozzetto scenografico al rendering fotorealistico, dal diagramma astratto per il calcolo plastico-cromatico di una configurazione spaziale, al concreto campionario del *mood board*;
- ii. perché opere iscritte in domini sociali diversi: alcune sono oggetti d'arte figurativa di valore autonomo, altre valgono solo come elaborati euristici, strettamente funzionali allo sviluppo di un dato progetto edilizio.

Spesso è difficile discriminare in quale dominio si iscriva un disegno; per esempio, quelli coi quali Peter Zumthor configurava l'impianto planimetrico delle Terme di Vals prefigurando in una composizione astratta la plasticità, la luce, gli effetti materici, i ritmi percettivi e mereologici simili a quelli poi realizzati nella costruzione. Altrettanto si potrebbe dire degli acquarelli di Steven Holl, dei bassorilievi di Renato Rizzi e di innumerevoli altri esempi eterogenei e ibridi. È il caso di disegni di studio morfologico impostati su risonanze tra forma stilizzata di un paesaggio tipico e forme edilizie reinventate (fig. 5); o quelli quasi onirici che isolano e amplificano elementi di pattern dello spazio urbano (fig. 6); fino a quelli che esplorano essenziali tassonomie di interni per mostrare come la sola articolazione delle aperture determini casi atmosfericamente molto diversi (figg. 7-9). Tutti questi elaborati molto diversi sono confrontabili solo attraverso il tema estetologico delle "atmosfera", tema entrato nella cultura architettonica soprattutto attraverso la questione delle possibilità descrittive del disegno [Holl, Pallasmaa, Perez Gomez 2008; Drozd et al. 2011].

### Il disegno dalle *affordances* alle atmosfere

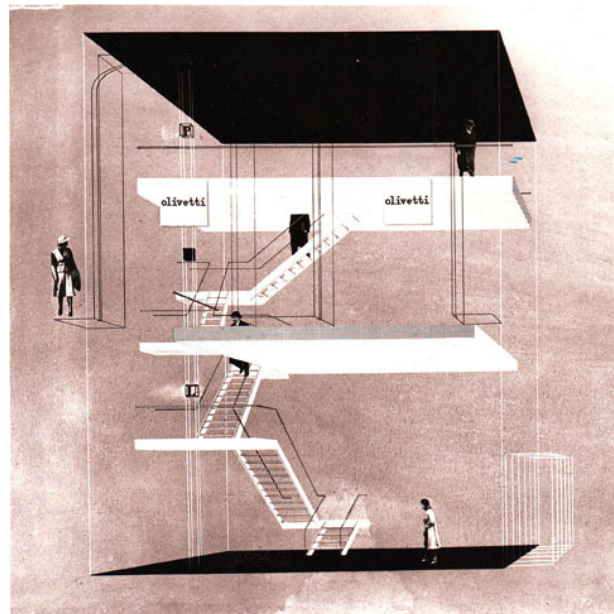
Secondo il senso comune il "disegno per il design" è tipicamente lo schizzo di un oggetto industriale: il "concept" di una bella forma da imporre a una brutta "materia" di cui si occuperà poi l'*engineering*. Il disegno apporta al de-

sign quell'ampio immaginario che potremmo definire una "morfologia del guscio". Ma questa morfologia cambia molto se (avvedutamente) crediamo che forma e materia (anima/corpo) siano solo due punti di vista opposti da cui osserviamo la medesima realtà fisica e culturale.

Anche se gran parte delle tecniche del disegno per il design riguardano l'adeguatezza descrittiva della geometria delle superfici [Gay 2019], tali superfici di oggetti, in realtà, sono spazi frontiera tra ambienti interni ed esterni a individui – naturali e artificiali – e sono "cose" molto diverse negli oggetti naturali (a) e in quelli artificiali (b).

a) L'immagine del "guscio naturale" [Bachelard 1957, cap.V] è l'esempio archetipico più profondo e "teleonomico" di corpo adeguato a separare i due ambienti (interno/esterno) costitutivi di ogni individuo. È il più chiaro esempio di forma esattamente modellata dalla dialettica delle forze naturali (ontogenetiche e filogenetiche) che – come diceva Valéry – non distinguono geometria, fisica e chimica, né l'epigenesi dalla filogenesi. Tant'è che di ogni "guscio naturale" possiamo ricostruire un'oggettiva geometria descrittiva

Fig. 2. Ugo Sissa, progetto del negozio Olivetti a Roma, 1943. Diapositiva Archivio Sissa, Venezia.



(bio-morfometrica) e una filogenesi della forma. Filogeneticamente, come scriveva Paolo Fabbi [Thom 2006, p. 14], «L'equilibrio variabile delle relazioni tra predatori e prede genera il contorno – la pelle, il guscio o la corazza – il quale sarebbe l'arresto "tattico" dell'estensione organica davanti dall'azione ostativa del becco, del dente e dell'artiglio». È così che le pagine più classiche della morfologia d'ascendenza goethiana [Thompson 1942] spiegano le forme come «diagrammi di forze» [Thompson 1942, p. 16], o come "salienze" determinate da "pregnanze" [Thom 1988]. b) Anche la forma dei "gusci" artificiali può essere concepita come "diagramma di forze", o meglio, come «diagramma costruttivo» [Alexander 1967, pp. 89-97], cioè, modellabile fattorialmente e parametricamente. Tuttavia, i gusci artificiali sono modellati, oltre che da forze (pregnanze) "naturali", da istanze "culturali": procedure tecnologiche, deformazioni stilistiche, stereotipi iconici ecc. Sono "diagrammi costruttivi" che evolvono verso una maggiore

Fig. 3. El Lissitzky, grafico di progetto del Kabinett der Abstrakten nel Provinzialmuseum di Hannover, assonometria obliqua svolta, 1927. Gouache, inchiostri, smalti e collage su cartoncino, 39,9 x 52,3 cm, Sprengel Museum Hannover.



complessità organica, passando dall'astratto al concreto, dal "separato" al "sintropico"; e non evolvono secondo un modello darwiniano, ma lamarckiano, cioè, trasmettendo alla discendenza le nuove caratteristiche adattative acquisite lungo genealogie tecniche [Simondon 1958] sviluppate in un continuo bricolage o «exaptation» [Pievani, Serrelli 2011].

Questa seconda accezione del design richiede al disegno un salto qualitativo: il passaggio dalla raffigurazione astratta della superficie geometrica di un guscio alla concretezza degli spazi-ambiente dei quali quel guscio è frontiera co-determinata. È un salto qualitativo che riguarda anzitutto limiti cognitivi della nostra immaginazione e raffigurazione. Dal punto di vista (fenomenologico) della (sua) psicologia della percezione visiva, James Gibson sosteneva giustamente che noi vediamo superfici, ma non vediamo spazi: «Lo spazio a noi esterno può essere visualizzato, ma non può essere visto. Gli indici di profondità possono riferirsi solo a un quadro, a un disegno, e niente più. La terza dimensione visiva è un'applicazione erronea del concetto cartesiano di sistema di coordinate a tre assi. [...] Lo spazio è un mito, un fantasma, una finzione della geometria» [Gibson 1999, p. 37].

Per Gibson noi percepiamo l'ambiente circostante in modo del tutto irriflesso, automatico, sinestesico, pre-concettuale attraverso le "affordances" offerteci dalle reali superfici immerse nelle pregnanze fisico-chimiche dell'atmosfera. Con il termine "affordance" egli intende ciò che il nostro corpo-proprio sente emotivamente e pre-intellettivamente della propria possibilità di interazione potenziale con le superfici degli oggetti e degli ambienti circostanti; una *affordance* è il sentimento di una fattività potenziale, come "impugnare", "incorporare", "lanciare", "percorrere", "arrampicarsi", "cadere", "ripararsi", "sedersi", "immergersi", "ingerire", "nutrirsi", ...

Particolarmente invocata nelle teorie del design è la nozione di "affordance degli oggetti", spesso citata in teorie funzionaliste per dar oggettivamente conto di proprietà ergonomiche di protesi e di utensili: ad esempio la sedibilità di una sedia o l'abitabilità di un interno. Disegnare un oggetto è prefigurarne l'*affordance*. Ma la parte più interessante e meno studiata della teoria gibsoniana delle "affordances" riguarda semmai le "affordances ambientali" e quelle delle "raffigurazioni", cioè quelle *affordances* che, ad esempio, ci portano a percepire subito all'interno dell'ambiente fisico di un teatro la diversa e separata natura finzionale della sua porzione scenica.

L'*affordance* di Gibson è una proprietà fenomenologica triplamente oggettiva perché definita come l'incontro dell'oggettività del corpo-proprio del soggetto percipiente con la morfologia oggettiva del corpo ambientale di cui fa parte in una data configurazione di oggetti e soggetti.

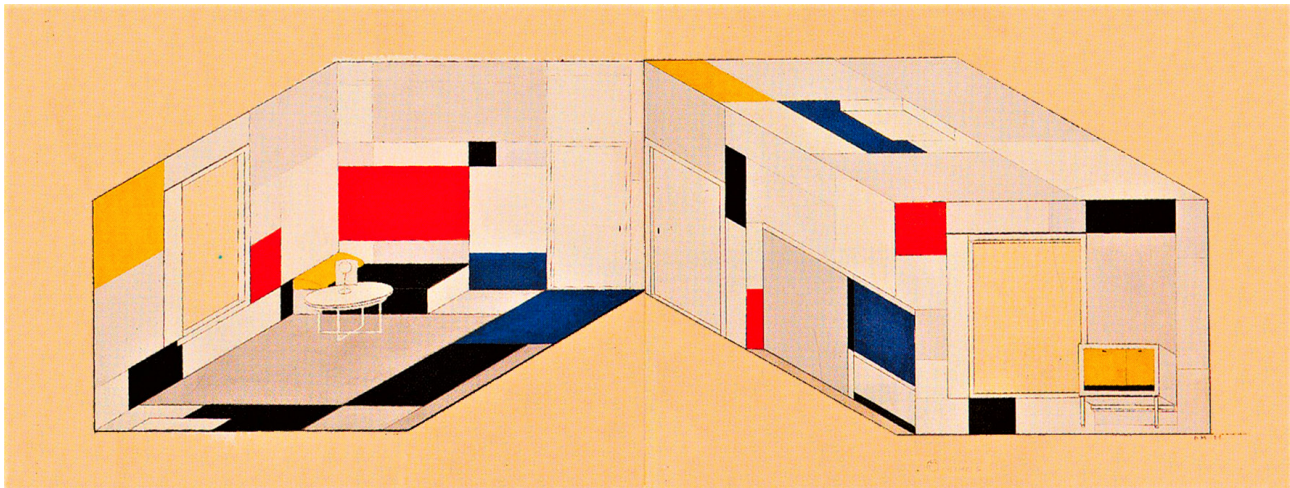
Perciò la nozione psico-fenomenologica di "*affordance*" oggi si è completata in quella estetologica di "*atmosfera*": tema sul quale da mezzo secolo è cresciuta una vastissima bibliografia [1] che ha travalicato gli ambiti filosofici della "nuova fenomenologia" (Hermann Schmitz) presentandosi in altri settori di studio e pratiche descrittive – dall'antropologia ed etnografia [Schroer, Schmitt 2018] alla neuroestetica [Changeux 1995; Zeki 1999; Cappelletto 2012] – persino in una parte della teoria e critica dell'architettura [1], dell'*interior design* e della museografia [Urbach 2010], dell'ambiente costruito [2].

Anche se variamente fraintesa e banalizzata, la nozione estetologica di "*atmosfera*" ha coinvolto il complesso dei design studies in un vero "*atmospheric turn*". Il riferimento alla dimensione concretamente progettuale e tecnica è partita dallo stesso dibattito estetologico e ontologico, specialmente dalla formidabile *Atmosferologia* di Tonino Griffero [Griffero 2010] dove non mancano i richiami a tipici paesaggi, architetture e a quotidiani spazi interni, sottolineando il fatto che (inevitabilmente) i progettisti – ar-

chitetti e designer – prefigurano "*atmosfera*". Per esempio, Griffero nota che «generando spunti di orientamento, suggestioni cinetiche e segnali, gli edifici producono un'ampia gamma di atmosfere e, in quanto autentici spazi messi in scena, spingono il soggetto percipiente a immergersi in esse. Così, le atmosfere architettoniche modulano il timbro patemico dello spazio pericorporeo dell'osservatore, e lo fanno in modo coerente, poiché – diversamente da altre qualità più transitorie – le forme architettoniche e urbane danno stabilmente luogo a certe atmosfere. L'atmosfera architettonica, anche se fosse intesa come "effetto" (Camillo Sitte) o "figurabilità" di una città (Kevin Lynch), è perciò qualcosa che non viene visto, ma percepito e co-prodotto» [Griffero 2014, p. 24].

La nozione integrale di "*affordance*" [Griffero 2021] (oggettuali, ambientali e raffigurative) collega le teorie del design al dibattito estetologico sulle "*atmosfera*" che mostra così un lato ontologico (cos'è un'atmosfera?) e uno pragmatico e progettuale (come la si prefigura e la si inflette?). Ontologicamente Griffero definisce una "*atmosfera*" quel (relativamente) oggettivo sentimento spazializzato e localizzato che non sta nel soggetto percipiente, ma abita nell'*in-between* tessuto insieme dalle relazioni tra soggetti e ambiente (luoghi fisici e socioculturali). Quindi, pensa le atmosfere come: i) "non-oggetti" o "quasi-oggetti", ii) oggettive nei

Fig. 4. P. Mondrian, grafico di progetto dello studio di Ida Bienert a Dresda, assonometria cavaliera svolta, 1926. Gouache e matite su carta, 37 x 97 cm. Staatliche Kunstsammlung Dresden.





loro effetti (opprimono, distendono, eccitano, ... potenzialmente o/e attualmente), iii) mutano emendandosi nel decorso della durata esperienziale di chi le percepisce inconsapevolmente ecc. Allora, fino a che punto la nozione di "atmosfera" è un concetto davvero operabile nei design studies e attraverso il disegno? Come oggettivare l'atmosfera se la si intende quella molteplice e proteiforme qualità espressiva di un vissuto localizzato, co-suscitata da una molteplicità di fattori materiali e immateriali epistemicamente inconfondibili tra loro fin dai loro diversi modi di presenza: realizzato, attualizzato, potenziale e virtuale?

### Atmosfere calcolabili

Il prius atmosferico è una proprietà emergente da una totalità olistica, irripetibile e che non sembra potersi smontare atomisticamente e strutturalmente; ma fino a che punto è possibile descriverlo? Seguendo Griffiero scopriamo che si danno anche analogie tra atmosfere, dunque, dei tipi convenzionali, sebbene – a differenza nostra – egli non ritenga questo un concetto analizzabile in termini semiotici. Le "atmosfere culturalmente convenzionali" sono

degli "oggetti sociali" repertoriabili, in parte lessicalizzati, necessariamente impliciti nelle distinzioni tra generi – letterari, cinematografici, teatrali e musicali – nelle morfologie dell'*interior design* o dei paesaggi, nelle casistiche della museografia e della pubblicità. Le atmosfere come "oggetti culturali" tipici, categorizzati in generi, sono anche, in parte, calcolabili nella loro tipicità, come si dimostra in ambiti tradizionali e più teatrali dell'*interior design*, specie nel *retail design* e nei relativi studi di marketing sugli spazi commerciali.

Dal marketing alla semiotica il passo può essere breve e condurre alla possibilità di un'analisi fattoriale delle atmosfere convenzionali, specie considerando alcuni sviluppi odierni dell'intelligenza artificiale.

Si immagini di ripetere oggi un celebre studio di marketing sul comportamento degli utenti della metropolitana parigina [Floch 1990, pp. 19-47] che Jean-Marie Floch – il grande semiotico esponente della Scuola di Parigi guidata da Algirdas Julien Greimas – fece negli anni '80. Il punto di forza dell'analisi di Floch era una tipologia (una tassonomia) che indicava i quattro tipi più estremi dei possibili modi di valorizzare un medesimo spazio e luogo in relazione a chi e cosa lo vive (fig. 10). Il medesimo spazio era quello del complesso delle stazioni metropolitane della

Fig. 6. F. Gay, due pagine di quaderno di studi, 1997. Tecnica mista, 24 x 34 cm (ramificazioni veneziane).



Fig. 7. F. Gay, due pagine di taccuino, 2000. Disegno a pennarelli, 16,5 x 24 cm (tassonomia morfologica delle aperture di un interno).

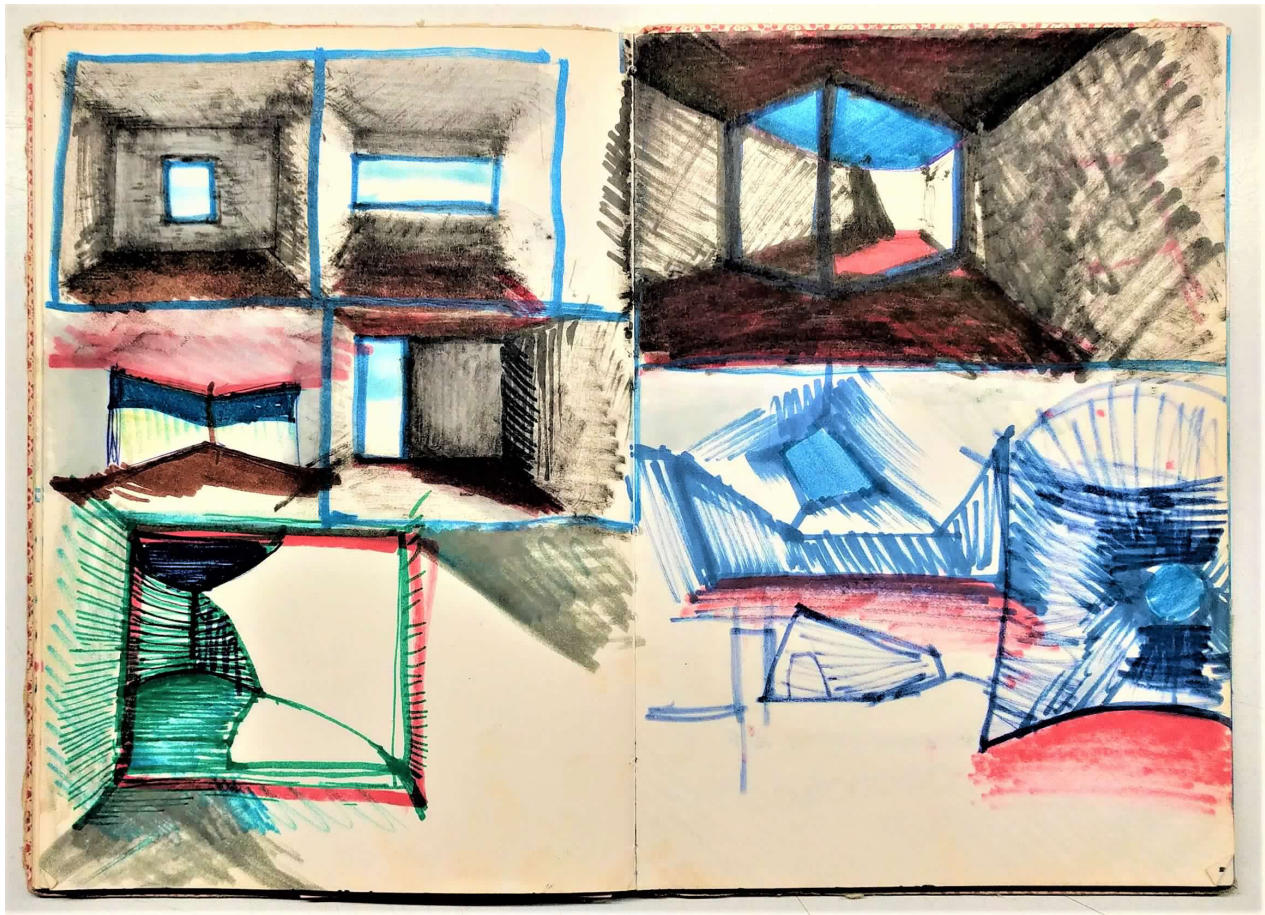
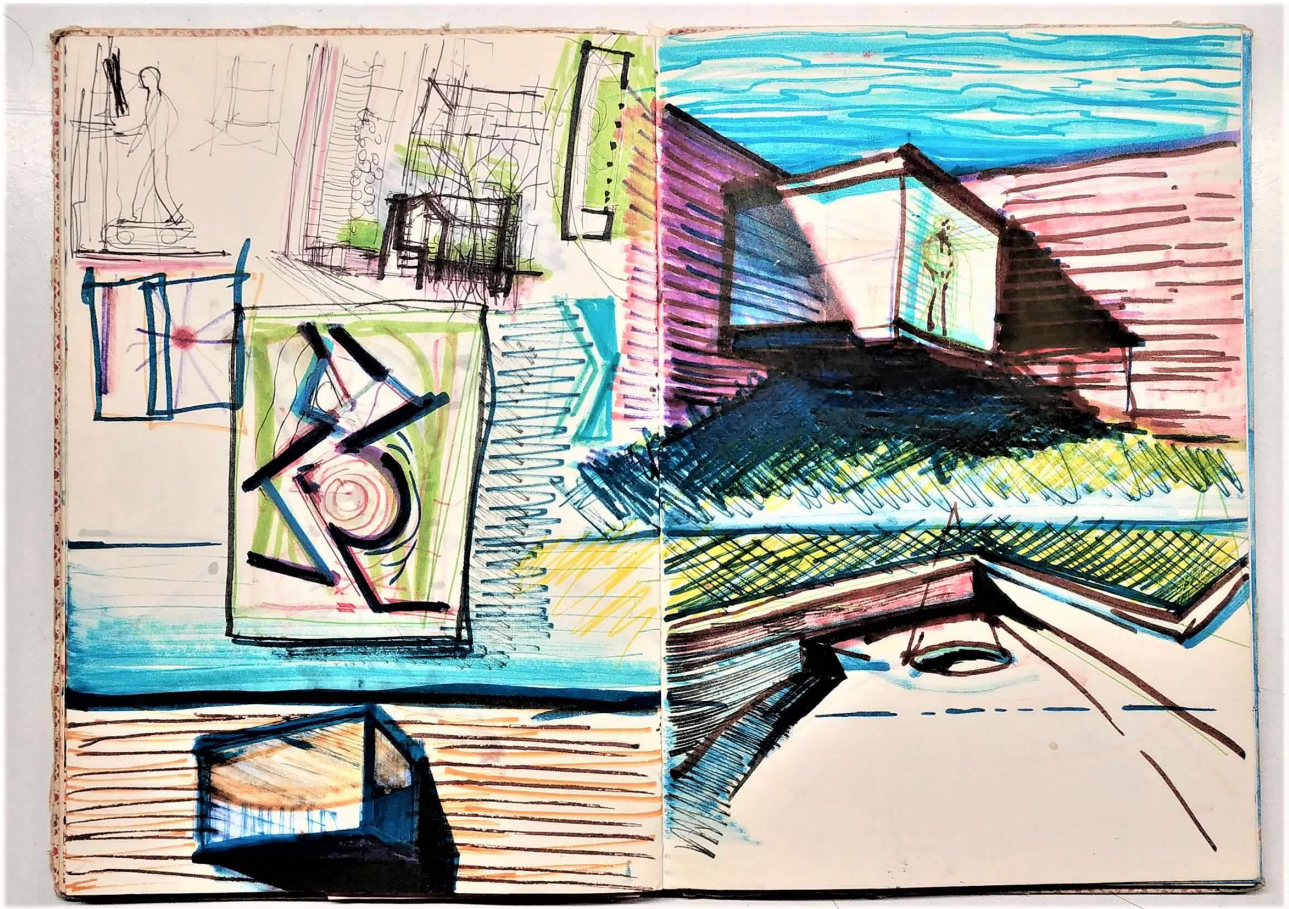




Fig. 8. F. Gay, due pagine di taccuino, 2000. Disegno a pennarelli, 16,5 x 24 cm (studi per una doccia tra interno ed esterno).



capitale, ma definito rigorosamente (narratologicamente) dal “viaggio” inteso come “testo sincretico” e unitario (riferibile al contempo a sistemi semiotici diversi), strutturato in programmi di azione e ruoli attoriali.

L’analisi era basata sull’osservazione e registrazione (etnografica) in sito dei comportamenti dispiegati nello stesso luogo, comportamenti direttamente confrontabili nei loro diversi modi di valorizzare lo spostamento spaziale. I quattro termini estremi di comportamento empiricamente rilevati – «esploratori, sonnambuli, professionisti e *flâneurs*» – non si intendevano indicare “tipi sociali” o psicologici, ma momenti e modi in cui i soggetti coglievano le date *affordance* (morfologiche e mereologiche) del luogo nel loro corso d’azione. Detto altrimenti: le etichette non cercano di indicare chi è “tale” ma come, quando e dove lo è.

Floch ricava questi quattro “modi” estremi come i quattro termini che derivano dalla proiezione sul quadrato semiotico (fig. 10) della categoria semantica della “continuità vs. discontinuità” del dato spazio esperito e li fissava così:

- «esploratori» coloro che valorizzano i tratti di “discontinuità” nella percezione spaziale, apprezzandone il cambiamento dei ritmi percettivi, ma solo per poter identificare, opporre e correlare luoghi, al fine cognitivo di mapparli in relazione al resto dello spazio urbano;
- «sonnambuli» – opposti agli «esploratori» – coloro che, immersi in lettura o ascolto, o lasciandosi trasportare dal flusso della folla, valorizzano la pura “continuità” spaziale anestetizzata in una neutrale quotidianità, apprezzando i caratteri percettivi di una confortevole regolarità e fluidità spaziale;
- «professionisti» coloro che – negando lo spazio avventuroso dell’esploratore – minimizzando scientemente il percorso, evitando ogni ostacolo con un percorso fluido, sono interessati alla pura funzionalità delle stazioni, all’accessibilità e al loro equipaggiamento, dunque alla valorizzazione del termine della “non discontinuità” spaziale;
- «*flâneurs*» coloro che passeggiano alla ricerca dell’inatteso, pronti a far tesoro degli incidenti e dei programmi devianti, sempre disponibili alle interazioni che moltiplicano le potenzialità del tragitto: figure opposte ai “professionisti” e che negano lo spazio dei “sonnambuli”, concentrate sui valori di “non continuità” dello spazio locale.

Nel decorso della propria esperienza ogni viaggiatore può valorizzare, di volta in volta, diverse potenzialità e virtualità della medesima situazione oggettiva. L’essenziale è che

in ogni situazione non è solo il soggetto, ma anche l’atmosfera ad essere più o meno a misura di «esploratori, sonnambuli, professionisti e *flâneurs*», cioè, più o meno congeniale a una data forma di valorizzazione spaziale, presentando le caratteristiche di un sentimento che può essere emendato solo entro certi limiti. Perciò le quattro morfologie e mereologie che Floch dava di quel medesimo luogo effettivamente vissuto fornirono anche ai designer parigini delle precise indicazioni per individuare i componenti generativi di un’atmosfera desiderata.

L’approccio semiotico offre dunque lo spunto metodologico per tradurre la poetica dello spazio in una morfologia. Anche se la nozione di “atmosfera” non era usata quarant’anni fa dalla semiotica strutturale, nei trent’anni intercorsi dal lavoro di Floch la teoria strutturale di tradizione greimassiana è evoluta ampliando i limiti dell’analisi ben oltre la nozione di “testo”, acquisendo una “semiotica delle pratiche” [Fontanille 2008] poggiante su un modello del “processo generativo del piano dell’espressione” articolato in livelli (figura, segno, testo, oggetto, pratica, strategia, *ethos*). Insomma, la teoria semiotica ha adottato una cornice teorica che permette finalmente di analizzare quali aspetti di un oggetto e di una scena pratica si correlino tra loro generando una *affordance* atmosferica. Infine, oltre alla possibilità di articolare meglio la nozione psicologica di *affordance* degli oggetti e degli ambienti, oggi abbiamo anche nuove tecnologie del reperimento dei dati. All’epoca Floch s’era avvalso di schizzi e di interviste, ma oggi potremmo avvalerci di ben altri strumenti digitali di tracciamento dei comportamenti dei viaggiatori, sia nei loro tragitti fisici, sia nelle loro scelte di consumo nei canali web – come accade da tempo nel tracciamento dei nostri smartphone, pc, tablet, bracciali, ... attraverso software di *Deep Learning* – sia nel rilievo di parametri biologici dei soggetti indicativi di parte dei loro stati emotivi.

Parallelamente, il rapido sviluppo di applicazioni informatiche di “*pattern recognition*” – tramite algoritmi e modelli di calcolo nei tipi delle “reti neurali” – ci consente 1°) di trattare immagini digitali di qual si voglia formato provenienti da immensi data set, e 2°) di ricavarne rappresentazioni sintetiche secondo parametri riferiti a diverse classi di fattori qualitativi.

Insomma, oggi siamo giunti nelle condizioni di dover integrare le possibilità offerte da un’estetica artificiale [Manovich, Arielli 2022] nei termini dell’intelligenza naturale del tema in oggetto.

Fig. 9. F. Gay, due pagine di taccuino, 2000. Disegno a pennarelli, 16,5 x 24 cm (casistica di aperture).

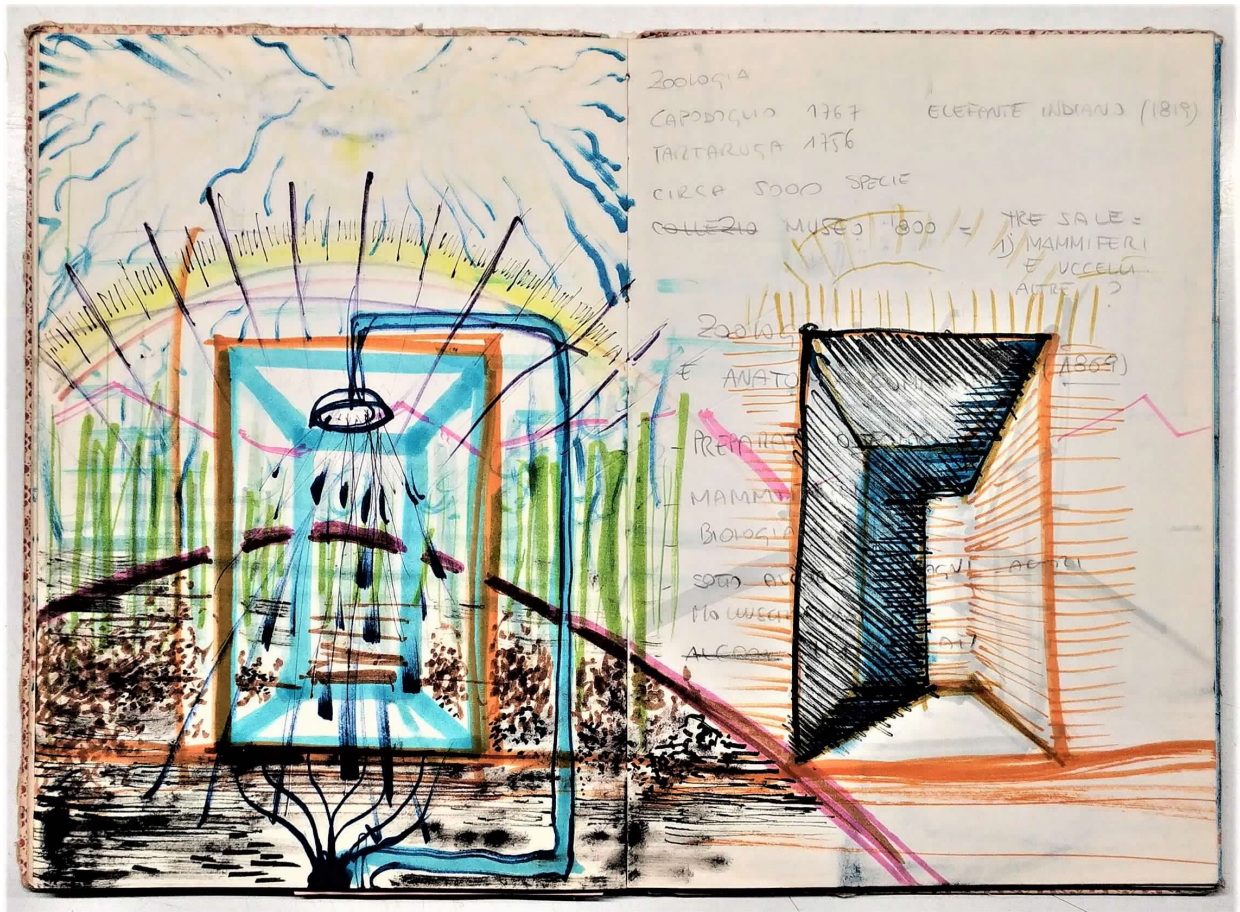
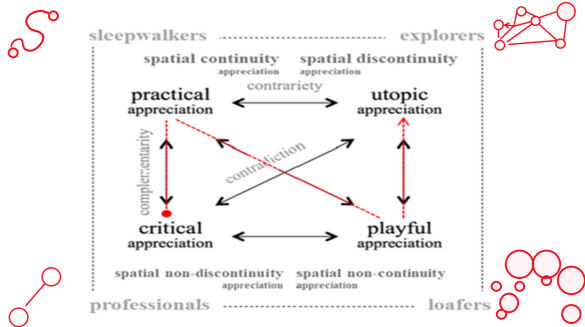


Fig. 10. Assiologia delle modalità di valorizzazione spaziale utilizzata da J.-M. Floch nell'analisi del comportamento degli utenti della metropolitana di Parigi; da Floch 1990.

Fig. 11. Esempificazione di modifica di un software per il riconoscimento di immagini di interni introducendo i principi assiologici di Floch.



In questo senso, da qualche anno, si sperimentano software [per esempio Kim, Lee 2020] per coadiuvare la progettazione di interni producendo campionari esemplificativi di classi stilistiche dell'*interior design*, ovvero collezioni di immagini che equivalgono grossolanamente ad atmosfere prototipiche, convenzionalmente attribuite a interni o a paesaggi. I risultati sembrano ancora deludenti perché la loro definizione di "stile" è limitata a poche classi stereotipiche. Ma questi esperimenti sono interessanti per il fatto che non si tratta solo di classificazioni date a priori ma anche di tassonomie ricavate a posteriori, attraverso procedimenti di *Deep Learning* su immense basi di dati lessicali e iconici accessibili online.

Sviluppati opportunamente questi sistemi potrebbero prestarsi a uno studio doxastico delle categorie sensoriali convenzionalmente attribuite a materiali, forme, tessiture, colori, schemi spaziali, percorsi, interfacce, ... degli interni. L'analisi potrebbe affrontare anzitutto le qualità di ordine plastico e di ordine iconico degli interni. Da un lato si tratta delle qualità geometriche eidetiche, delle proprietà sensoriali dei materiali, di quelle olfattive, acustiche, aptiche delle configurazioni di superficie, dell'illuminazione, quelle cinestesiche ecc. Dall'altro lato si tratta di qualità evocative (analogiche), qualità relative ai corsi d'azione potenziali nelle scene pratiche degli interni, viste come vincoli coercitivi dell'articolazione spaziale nel facilitare pratiche codificate come plausibili o implausibili.

## Conclusioni

Spostando l'oggetto del disegno per il design dalla geometria delle superfici all'estetologia delle atmosfere sembra che si possano dare solo risposte poetiche autoriali, solo specifiche ricette di raffigurazione o di costruzione di atmosfere *ad hoc*. Qui abbiamo cercato di argomentare un'altra tesi, più ottimista e avventurosa, che potrebbe suonare così: oltre a in-

dicare poetiche delle atmosfere è possibile darne morfologie specifiche e trasformare in atlanti strutturati immani e sparpagliati archivi di dati sulle categorizzazioni in generi di spazi.

Nei termini della semiofisica di Thom [1988], diremmo che le "atmosfere" sono salienze integrali e che si possono analizzare parzialmente, attraverso le innumerevoli sfaccettature offerte dalle pregnanze fisiche e culturali che le determinano. Tali innumerabili, possibili analisi potranno rivelarsi più o meno rilevanti, frammentarie, doxastiche, a seconda di quali assumono tra i fattori decisivi di un'atmosfera. Oltre alla loro rilevanza, tali analisi devono essere chiare nella loro strutturazione semantica e la loro coerenza non può che essere definita attraverso una chiara ontologia delle atmosfere nella sua implacabile vaghezza.

Di tale intrinseca vaghezza si possono dare chiare rifrazioni usando chiari modelli semiotici come quelli che abbiamo esemplificato citando l'assiologia che Floch dava dei modi di valorizzazione spaziale.

L'analisi di casi e di categorie atmosferologiche con l'impiego dell'assiologia di Floch (si veda ad esempio la fig. 11) consente uno studio dei generi dell'*interior design* tramite l'elaborazione di enormi data set con strumenti di *Deep Learning*. In questo caso il quadrato semiotico di Floch si trasforma in una mappa a due coordinate ortogonali che individuano la coppia di valori iniziali di ogni record elaborato e che comporrà un atlante finale in stabilizzazione continua. Ovviamente, la condizione previa al funzionamento del sistema di rilievo di una categorizzazione estetica artificiale è la coerenza semantica dell'intera struttura dei record acquisiti e trattati.

La coerenza semiotica dell'analisi è la caratteristica che consente anche l'integrazione dell'estetica artificiale nell'esercizio naturale della progettazione. Anche quando il disegno è tracciato a mano, è la rifrazione semiotica di determinati fattori atmosferici a guidare la mano nel ritrarre o nel delineare graficamente su carta un'atmosfera (si vedano ad esempio le figg. 5, 6), o nel deciderla lungo uno spettro di alternative e variazioni possibili (si vedano le figg. 7-10).

## Note

[1] La bibliografia più aggiornata è quella prodotta dalla comunità di ricerca Atmospheric Spaces, diretta da Tonino Griffiero; consultabile e scaricabile online all'indirizzo: <[www.atmosphericspaces.wordpress.com/literature/](http://www.atmosphericspaces.wordpress.com/literature/)> (consultato il 29 ottobre 2022).

[2] A partire da Augoyard 1995 e Wigley 1998.

[3] Basti citare la vasta rete di ricerca *Ambiances*, e la sua rivista pubblicata online: <[www.journals.openedition.org/ambiances/](http://www.journals.openedition.org/ambiances/)> (consultato il 29 ottobre 2022).

## Autore

Fabrizio Gay, Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, [fabrizio@iuav.it](mailto:fabrizio@iuav.it)

## Riferimenti bibliografici

- Alexander, C. (1967). *Note sulla sintesi della forma*. S. Los (a cura di). Milano: il Saggiatore.
- Augoyard, J.-F. (1995). L'environnement sensible et les ambiances architecturales. In *L'Espace géographique*, 24 (4), pp. 302-318. Consultabile online all'indirizzo: <<https://www.jstor.org/proxy-auth3.iuav.it:8080/stable/44381535>> (consultato il 27 gennaio 2022).
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Cappelletto, C. (2012). *Neuroestetica: l'arte del cervello*. Roma-Bari: GLF editori Laterza.
- Changeux, J.-P. (1995). *Ragione e piacere: dalla scienza all'arte*. Milano: Cortina.
- Droz, C. et al. (2011). *What tools and modes of representation to reflect an architectural atmosphere?* Presentato al Projecting Spaces: Conference on architectural visualisation, 9th International Eaea Conference. Dresden: Thelem.
- Floch, J.-M. (1990). *Sémiotique, Marketing Et Communication: Sous Les Signes, Les Stratégies. Formes sémiotiques* (1re éd.). Paris: Presses universitaires de France.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques. Formes sémiotiques*. Paris: Presses universitaires de France.
- Gay, F. (2019). On the genealogy of geometry in drawing for design: Primitive future of a techno-aesthetic issue/Sulla genealogia della geometria nel disegno per il design: Futuro primitivo di un tema tecno-estetico. In *Diségno*, n. 3, pp. 29-40.
- Gay, F. (2020). *A ragion veduta. Immaginazione progettuale, rappresentazione e morfologia degli artefatti*. Al-ghero: Publica.
- Gibson, J.J. (1999). *Un approccio ecologico alla percezione visiva*. Bologna: Il mulino.
- Griffero, T. (2010). *Astrosferologia*. Roma-Bari: Laterza.
- Griffero, T. (2014). Architectural Affordances: The Atmospheric Authority of Spaces. In P. Tidwell (ed.), *Ar-itecture and Atmosphere*. Espoo: Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation, pp. 15-47.
- Griffero, T. (2021). *Places, Affordances, Atmospheres: A Pathic Aesthetics*. S.I.: Routledge.
- Holl, S., Pallasmaa, J., & Perez Gomez, A. (2008). *Questions of perception: Phenomenology of architecture*. San Francisco, CA-Tokyo: William Stout ; A+U Publishing.
- Kim, J., Lee, J.-K. (2020). Stochastic Detection of Interior Design Styles Using a Deep-Learning Model for Reference Images. In *Applied Sciences*, 10(20), 7299.
- Manovich, L., Arielli, E. (2022). *Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design*: <[http://manovich.net/content/04-projects/163-artificial-aesthetics/artificial\\_aesthetics.chapter\\_1.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/163-artificial-aesthetics/artificial_aesthetics.chapter_1.pdf)> (consultato il 26 febbraio, 2022).
- Pievani, T., & Serrelli, E. (2011). Exaptation in human evolution: How to test adaptive vs exaptive evolution-ary hypotheses. In *Journal of anthropological sciences = Rivista di antropologia*: JASS., 89, pp. 9-23.
- Schroer, S. A., Schmitt, S.B. (2018). *Exploring atmospheres ethnographically*. London-New York: Routledge.
- Simondon, G. (1958). *Du Mode d'existence des objets techniques*. Paris: (Ligugé: Aubier ; impr: d'Aubin).
- Thom, R. (1988). *Esquisse d'une sémiophysique*. Paris: Interéditions.
- Thom, R. (2006). *Morfologia del semiotico*. P. Fabbri (a cura di). Roma: Meltemi.
- Thompson, D.W. (1942). On growth and form. L.L. Whyte (ed.). Cambridge: The University Press.
- Urbach, H. (2010). Exhibition as Atmosphere. In C. Davidson (ed.), *Log: Curating architecture*, pp. 11-17). New York: Anyone Corporation. <<https://www.jstor.org/stable/41765361>> (consultato il 25 gennaio 2022).
- Wigley, M. (1998). Die Architektur der Atmosphäre / The Architecture of Atmosphere. In *Daidalos*: Berlin ar-chitectural journal. Constructing Atmospheres / Konstruktion von Atmosphären, 68, pp. 18-27.
- Zeki, S. (1999). *Inner vision: An exploration of art and the brain*. Oxford-New York: Oxford University Press.