

C.S.I.: colore, spazio, immaginazione (oral)

¹Alessandro Villa

¹Dip. Indaco, Politecnico di Milano, info@alessandrovilla.it

1. L'arte del colore: dalla natura all'artificio cinematografico

Il colore è luce. Avvolti dal grigiore in cui galleggia la città talvolta non ci facciamo neppure più caso. Però siamo molto esigenti quando scegliamo il colore delle luci artificiali, o meglio la temperatura, con cui ci aspettiamo di migliorare sensibilmente il benessere degli ambienti. Non solo, con gli effetti cromatici della luce vorremmo modificare – effimeri conforto - la percezione dinamica di spazi anonimi e rendere più vitale la pelle di edifici banali.

In architettura, negli interni in particolare, il progetto del colore non è solo materia, pittura, pigmenti, ma è soprattutto il progetto della luce che trova nelle nuove tecnologie un potenziale espressivo da esplorare.

Se si eccettua l'osservazione diretta della natura, soprattutto quando si manifesta nella sua incomparabile bellezza, nessun artificio dipinge in maniera tanto affascinante il vincolo indissolubile tra luce e colore quanto l'arte cinematografica e, in modo meno spettacolare, la televisione.

Il colore della luce genera l'atmosfera di molte pellicole, ne influenza il clima, ne tinge la scena e spesso sottolinea anche il carattere dei personaggi.

La costruzione delle luci è funzionale alla narrazione. Nel cinema, la costruzione dello spazio non è in definitiva altro che la magica combinazione di luce e colore.

“Come l'acqua per il cioccolato” è una pellicola che già nel titolo evoca il sapore che ritroviamo nelle tinte di tutto il film. In “Blade Runner” occorre attendere l'ultima scena per emergere dal pallore dei neon notturni ed essere inondati da un brevissimo intenso squarcio di luce solare. Ne “L'ultimo Imperatore” il direttore della fotografia, Vittorio Storaro, studia la fisiologia dei colori e associa una precisa cromia ad ogni fase della vita del protagonista, summa della riflessione teorica e dell'applicazione pratica della scrittura con la luce [1].

In televisione questi effetti appaiono depotenziati per le minori dimensioni del supporto; nondimeno alcuni innovativi prodotti televisivi mettono in scena una particolare cura del clima cromatico delle ambientazioni.

2. L'indagine sul colore: la serie televisiva C.S.I.

La serie televisiva C.S.I. Crime Scene Investigation è un esempio molto sofisticato di connotazione della scenografia e dei personaggi attraverso il trattamento della luce.

Nelle primissime puntate della serie d'esordio il clima cromatico era piuttosto asettico e freddo, come il modo di fare degli investigatori che analizzavano le prove. Lo era anche perché ogni episodio tendeva a focalizzare l'attenzione su un particolare strumento d'indagine strettamente legato all'uso metodico di uno solo dei cinque sensi. Nella prima serie in particolare, le indagini poliziesche venivano condotte attraverso strumenti artificiali di potenziamento delle capacità sensoriali. Luci speciali per vedere tracce organiche, registrazioni per isolare i suoni che l'orecchio non è in grado di percepire in maniera selettiva, persino la macchina per

captare ed analizzare gli odori. Il tutto sottolineato da riprese impossibili all'interno del corpo umano ed improvvisi ingrandimenti di dettagli microscopici che creano straordinari effetti di realtà.

C.S.I. è un telefilm poliziesco, ma è anche una meticolosa indagine sui sensi, una poderosa ricognizione – con resa pseudoscientifica – della capacità umana di percepire e interpretare le informazioni del mondo attraverso i sensi, meccanicamente potenziati da sofisticati mezzi tecnologici. Un processo guidato dal filtro logico della ragione e alimentato dall'inesauribile curiosità dei personaggi che sperimentano nuove strade di ricerca.

Dopo il successo delle prime serie ed in particolare dei loro protagonisti, la luce recita un ruolo diverso, sempre più attivo nel tratteggiare l'attività investigativa e le emozioni dei personaggi, quando ne provano. In moltissime scene all'interno del laboratorio vengono contrapposte luci gialle che illuminano selettivamente il volto degli attori a luci azzurrate al neon che appaiono solo sullo sfondo dove viene fatto un ampio uso di penombra (fig.1 - 5). Il contrasto visivo è irrealista ma accattivante e viene accentuato progressivamente, soprattutto nelle serie ambientate a Las Vegas che trasmettono un clima depresso e un po' opprimente togliendo saturazione ai colori e favorendo la presenza di bianco, nero e svariate tonalità del grigio metallico[2].

Un'ulteriore evoluzione si osserva nella connotazione cromatica della luce ambientale quando la location si sposta da Las Vegas a Miami. E da questo punto in poi distinguiamo immediatamente le diverse *spin-off* dal colore della luce.

Las Vegas viene rappresentata di notte, non solo per le mille luci colorate, ma per svelarne i lati oscuri, per analizzarli sotto la luce bianca e azzurrognola delle indagini. Alcune rare riprese aeree vengono effettuate alla mattina presto, quando il caso è risolto e la luce del sole può tornare a splendere sul sonno degli abitanti.

Miami viene invece rappresentata verso il finire del giorno. Le luci sono ancora molto forti, è tardo pomeriggio, ma sono quelle naturali dei raggi solari, tinte di arancione, mattone, ocra. Nelle riprese interne, a differenza di Las Vegas, le luci artificiali sono integrate da fonti naturali, in controluce e spesso in ambienti molto scuri.

Nelle prime puntate della serie ambientata a New York la luce ed i colori cambiano profondamente ed è più difficile descriverli. In effetti, le immagini interne ed esterne si direbbero decolorate. Sono molto cupe eppure nitide, anche se i personaggi e le cose sembrano ricoperti di polvere bianca. Con questa serie si direbbe che la manipolazione cromatica della luce raggiunga un livello di sofisticazione superiore. Nella stessa inquadratura la luce appare uniforme, ma sembra reagire in modo diverso sui diversi elementi che popolano la scena. E' come se ogni persona e cosa fosse dotata di una propria luce spettrale, o ne fosse praticamente priva. Prevalgono tonalità dal blu al bianco sino al grigio e al nero. In effetti tutto è spento e uno degli ambienti interni più caratterizzanti è proprio l'obitorio a volte, simile alla cripta di una cattedrale neogotica illuminata dal bianco delle luci al neon che si riflettono sulle piastrelle biancastre, forse un tempo lucide.

L'architettura dell'obitorio offre anche un altro spunto di lettura. E' l'unico ambiente palesemente datato, storico, in cui si muovono i personaggi e le indagini, per la prima volta e solo nella serie di New York.

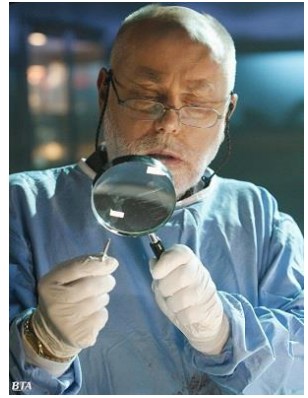


Fig. 1 - 5 – Immagini della serie C.S.I. Las Vegas



Fig. 6 - 9 – Immagini della serie C.S.I. Miami



Fig. 10 – 13 – Rem Koolhaas, OMA, Public Library, Seattle, 2004.



Fig. 14 - 17 – Immagini della serie C.S.I. New York.

La chiave di lettura potrebbe essere nella scena finale del primo episodio. L'attacco terroristico alle Torri Gemelle ne ha profondamente amputato l'immagine, devastato il simbolo della modernità. Però, come scrive Fuksas [3], New York è a tutti gli effetti una città storica. La prima "metropoli" storica, ben diversa dalle megalopoli contemporanee che descrive nei suoi libri. E nei primi episodi di C.S.I. il passato di New York, come un fantasma, emerge continuamente nelle storie e nei personaggi: con colori sbiaditi [4] (fig.14 - 17).

3. Una serie in evoluzione

Gli episodi di C.S.I. ambientati a Miami, a partire dalla quarta stagione, propongono un nuovo sorprendente effetto cromatico. La sofisticazione è altissima, i riferimenti numerosi (fig.6 - 9).

Rispetto alle prime puntate, si direbbe che luce e colore siano ormai diventati del tutto indipendenti. Nella stessa scena si osservano personaggi "colorati" in maniera differente. Il protagonista Horatio Caine (interpretato da David Caruso) è costantemente illuminato da una luce solare pomeridiana rossiccia, come i capelli. Alcuni anonimi funzionari in camicia bianca sono immersi in una luce piatta, senza ombre. I volti dei poliziotti più giovani riflettono il colore intenso delle magliette, porpora, viola, rosa.

Ed anche gli oggetti sfuocati dello sfondo si autoilluminano di tinte vivaci, rosso rubino, azzurro vivo, verde acido. Le pareti dei laboratori sono ora investite da una luce radente gialla, ma decisamente artificiale.

L'immagine complessiva è di forte impatto, tuttavia non stucchevole, stemperata da ampie zone scure e neutrali.

Anche nelle riprese esterne notiamo accorgimenti originali. Il cielo che appare sullo sfondo tra gli alberi è di un rosa inquietante (omaggio a Douglas Coupland? [5]), anche se la scena in primo piano ha una luce solare molto naturale. Il colore del mare è particolarmente misterioso, sfumato di verde smeraldo e muschio.

Interessantissime le riprese dei grattacieli i cui colori pastello tipicamente anni '80 (già visti nella serie Miami Vice) virano verso tinte più sature, vibranti ed acide. A ben pensarci l'attenzione e la bellezza dei colori proposti in questa serie è perfettamente in sintonia con alcuni paesaggi architettonici e naturali di Miami: l'Art Deco District, i grattacieli colorati di Arquitectonica lungo la costa, ma anche la natura di Key Biscayne.

In questa serie si direbbe che il colore sia diventato una variabile indipendente dall'illuminazione in quanto esso stesso è luce; una luce che sembra applicata e non proiettata sulla scena. Un effetto simile, ma molto più accentuato, a quello delle pellicole storiche in bianco e nero ricolorate artificialmente a distanza di anni, come le comiche di Stanlio e Olio e i filmati della seconda Guerra Mondiale.

E' da osservare che negli episodi più recenti è anche aumentato il numero di colori presenti contemporaneamente nella scena o nella singola puntata. Dalla sostanziale uniformità iniziale, si è passati ad una gamma policroma che tuttavia non annulla totalmente l'impostazione precedente ma la arricchisce di nuovi elementi significativi: il giallo oro, il rosso rubino, il verde brillante, la gamma dei viola. Di

nuovo troviamo la traccia dei colori degli anni '80 che, accantonate le tinte pastello, ritornano più saturi e molto più intensi.

4. Dagli effetti speciali agli effetti spaziali

Come progettisti siamo naturalmente interessati a capire se si possa già pensare all'anticipo di una tendenza.

Nel campo dell'arredo i colori acidi vengono proposti e riproposti da molti anni, anche se non possiamo certo parlare di un ennesimo ritorno alle gamme shock di Verner Panton e Joe Colombo. Oggi le tendenze sembrano essere intercambiabili: il total look della decorazione floreale, delicata e talvolta incolore, il credo minimalista che ripiega nella monocromia ad effetto "neutrale", l'assolutismo del tutto-bianco o del tutto-nero in abbinamento ai materiali naturali. Tuttavia, la novità più interessante si osserva nel trattamento dei materiali e delle superfici che propongono effetti di intensa vibrazione cromatica in relazione alla luce naturale e artificiale. La creazione di nuove superfici si fonda su un criterio percettivo – visivo, in particolare – grazie alla possibilità di lavorare con i materiali in funzione del colore. Il colore negli interni è sempre più spesso una variabile indipendente, una qualità sottile e mutevole di tutti i materiali [6 e 7]. Resine, vetri, metalli, pannelli acrilici e smalti lucidi sono solo alcuni esempi di superfici contemporanee che i progettisti sempre più spesso scelgono per ottenere colori vivi, densi di riflessi e sfumature luminose. Gli interni dei design hotel di Philippe Starck ne sono uno dei primi e più significativi esempi, così come gli interni di molte architetture di Jean Nouvel che hanno anticipato soluzioni oggi molto diffuse negli spazi collettivi e pubblici.

In architettura, i progetti recenti di Rem Koolhaas sono quelli che meglio rappresentano questa complessità percettiva rispetto alla luce e al colore, il senso di immersione in una dimensione astratta dove la luce, le superfici e i materiali si miscelano per creare effetti speciali di forte impatto sensoriale ed emotivo. Inoltre, si tratta di soluzioni che non possono essere accese o spente a discrezione, per attirare l'attenzione, ma di una composizione di "materiali" espressivi ed essenziali che utilizza le nuove tecnologie della luce come opportunità e non come succedaneo di qualità spaziali assenti.

L'eccezionale biblioteca di Seattle è il progetto di Rem Koolhaas in cui l'accesa colorazione degli elementi architettonici incide più significativamente sulla percezione spaziale degli ambienti. Le vibranti scale mobili verde acido, gli ambienti rosso sangue (pareti, pavimento e soffitto) sono violente intromissioni di colore e luce nelle ampie superfici scure dei solai, queste a loro volta immerse nella fitta rete semitrasparente dell'involucro color ghiaccio [8 e 9]. La complessità spaziale dell'edificio è accompagnata dal contrappunto di luci e colori: il cuore nero della costruzione, l'innesto di colori violenti, il riverbero azzurrato della luce naturale che avvolge lo spazio come una pelle (fig.10 - 13).

Guardare un telefilm seduti sul divano non è proprio un'esperienza cognitiva e sensoriale che si possa in alcun modo paragonare alla frequentazione fisica di un edificio. Nondimeno, può attivare meccanismi mentali che con l'aiuto dell'immaginazione e della memoria ci regalano l'illusione di percepire le probabili sensazioni di un ambiente che non può che essere astratto e irreale. Naturalmente

questo meccanismo è possibile solo se ci si pone nella condizione mentale “attiva” per captare segnali anche diversi da quelli che il mezzo si propone di trasmettere immediatamente. Come progettisti ne possiamo trarre ispirazione se utilizziamo l’immedesimazione come processo creativo. Anche leggere un libro o sfogliare una rivista potrebbe, se ne siamo consapevoli, attivare questo processo mentale, non per copiare una soluzione, ma nell’innescare quella particolare predisposizione all’inventiva. Non si imita il progetto illustrato, si suppone di imitare la mente del progettista ed è proprio grazie alla distanza, alla collocazione di ciò che vediamo in uno spazio puramente mentale, alla parzialità delle informazioni, che si attiva un processo autonomo e originale. Osservare l’arte per provare l’emozione, progettare lo spazio per riprodurla. La possibilità di provocare emozione dipende dunque dalla volontà del progettista. Del resto, chi non si è mai immedesimato e commosso al cinema per le vicende di personaggi di pura invenzione?

Note bibliografiche

- [1] Vittorio Storaro, “Scrivere con la luce. Seconda parte: i colori”, Electa Accademia, 2002. L’autore è direttore della fotografia cinematografico, vincitore di tre premi Oscar per *Apocalypse Now*, *Reds* e *L’ultimo imperatore*.
- [2] Angelica Tintori (a cura di), “CSI: crime scene investigation”, Associazione Delos Book, Milano, 2006.
- [3] Massimiliano Fuksas e Paolo Conti, “Caos sublime”, Rizzoli, 2001.
- [4] L’analisi è riferita in particolare alla prima stagione della serie ambientata a Las Vegas, alla prima e quarta stagione a Miami e al primo episodio ambientato a New York.
it.wikipedia.org/wiki/CSI_-_Scena_del_crimine
- [5] Douglas Coupland, “Generazione X”, Piccola Biblioteca Oscar, Mondadori.
- [6] Alessandro Villa, “Naturale/artificiale: involucro e pelle”, in *ME Materiali Edili* n. 87, Aprile/Maggio 2009, pp. 24-29.
- [7] Alessandro Villa, “Naturale/artificiale: la natura intrinseca dei materiali”, in *ME Materiali Edili* n. 86, Febbraio/Marzo 2009, pp. 26-29.
- [8] AMO/Rem Koolhaas, “Post occupancy”, *Domus* d’autore, Aprile 2006.
- [9] Matthew Stadler, “Il bastione”, pp.18-21, in *Domus* 871, Giugno 2004.

Bibliografia generale

Rudolf Arnheim, “Arte e percezione visiva”, titolo originale “*Art and visual perception: a psychology of the creative eye*”, 1959, ed. it. Feltrinelli, 1971.

Giulio Bertagna, Aldo Bottoli, “Perception design. Contributi al progetto percettivo e concetti di scienza del colore”, Maggioli Editore, 2009.

Marcello Balzani, Federica Maietti (a cura di), “Colore e materia”, Maggioli Editore, 2010.