

# **Colore e Colorimetria Contributi Multidisciplinari**

**Vol. XVII B**

A cura di Andrea Siniscalco



*[www.gruppedelcolore.org](http://www.gruppedelcolore.org)*

*Regular Member  
AIC Association Internationale de la Couleur*

**Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. XVII B**

A cura di Andrea Siniscalco

Publicato dal Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore

Research Culture And Science Books series (RCASB), ISSN: 2785-115X

ISBN 978-88-99513-21-4

DOI: 10.23738/RCASB.007

© Copyright 2022 by Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore

Piazza C. Caneva, 4

20154 Milano

C.F. 97619430156

P.IVA: 09003610962

[www.gruppodelcolore.it](http://www.gruppodelcolore.it)

e-mail: [segreteria@gruppodelcolore.org](mailto:segreteria@gruppodelcolore.org)

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione  
e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Publicato nel mese di Dicembre 2022

**Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari  
Vol. XVII B**

*Atti della diciassettesima Conferenza del Colore.*

***In collaborazione con:***

*Associação Portuguesa da Cor (PT)*

*Centre Français de la Couleur (FR)*

*Colour Group (GB)*

*Forum Farge (NO)*

*Suomen väriyhdistys SVY (FI)*

*Swedish Colour Centre Foundation (SE)*

*Istituto di Fisica Applicata “Nello Carrara” del Consiglio Nazionale delle Ricerche IFAC-CNR  
12-13 settembre 2022*

**Chair**

Andrea Siniscalco, Politecnico di Milano, IT

**Comitato di Programma**

Fabrizio Apollonio, Università di Bologna, IT

Gianluca Guarini, Politecnico di Milano, IT

Marcello Picollo, IFAC-CNR, IT

**Segreteria Organizzativa**

Albana Muco, Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore

## Comitato Scientifico – Peer review

- Nuno Alão** | Lisbon School of Architecture, PT  
**Kine Angelo** | Norwegian University of Science and Technology, NO  
**Fabrizio Apollonio** | Università di Bologna, IT  
**John Barbur** | City University London, UK  
**Laura Bellia** | Università di Napoli Federico II, IT  
**Berit Bergstrom** | Swedish Colour Centre Foundation, SE  
**Janet Best** | Natific, GB  
**Marco Bevilacqua** | Università di Pisa, IT  
**Carlo Bianchini** | Sapienza Università di Roma, IT  
**Cristian Bonanomi** | Konica Minolta Sensing Europe B.V., EU  
**Valérie Bonnardel** | University of Winchester, GB  
**José Luis Caivano** | Universidad de Buenos Aires, AR  
**Patrick Callet** | École Centrale Paris, FR  
**Cristina Maria Caramelo Gomes** | Universidade Lusitana de Lisboa, PT  
**Antonella Casoli** | Università di Parma, IT  
**Céline Caumon** | Université Toulouse2, FR  
**Filippo Cherubini** | IFAC-CNR, IT  
**Vien Cheung** | University of Leeds, UK  
**Emanuela Chiavoni** | Sapienza Università di Roma, IT  
**Verónica Conte** | University of Lisbon, PT  
**Paula Csillag** | ESPM University, BR  
**Osvaldo Da Pos** | Università di Padova, IT  
**Maria João Durão** | Universidade de Lisboa, PT  
**Reiner Eschbach** | NTNU, NO  
**Maria Linda Falcidieno** | Università di Genova, IT  
**Christine Fernandez-Maloigne** | University of Poitiers, FR  
**Davide Gadia** | Università di Milano, IT  
**Margarida Gamito** | University of Lisbon, PT  
**Martinia Glogar** | University of Zagreb, HR  
**Yulia A. Griber** | Smolensk State University, RU  
**Jon Hardeberg** | Norwegian University of Science and Technology, NO  
**Francisco Imai** | Apple Inc., US  
**Maria João Durão** | Universidade de Lisboa, PT  
**Agata Kwiatkowska-Lubańska** | Academy of Fine Arts, Kraków, PL  
**Mette L'Orange** | University of Bergen, NO  
**Guy Lecerf** | Université Toulouse2, FR  
**Simone Liberini** | Freelance professional, IT  
**Carla Lobo** | LIDA, School of Arts and Design, Polytechnic of Leiria  
**Maria Dulce Loução** | Universidade Tecnica de Lisboa, PT  
**Veronica Marchiafava** | Associazione Italiana Colore, IT  
**Anna Marotta** | Politecnico di Torino IT  
**Luisa M. Martinez** | UNIDCOM-IADE, Universidade Europeia, Lisboa, Portugal  
**Manuel Melgosa** | Universidad de Granada, ES  
**Mario S. Ming Kong** | CHAM – FCSH, Universidade NOVA de Lisboa | FAUL, Lisbon School of Architecture, Lisbon, PT  
**Lia Maria Papa** | Università di Napoli Federico II, IT  
**Laurence Pauliac** | Historienne de l'Art et de l'Architecture, Paris, FR  
**Giulia Pellegrini** | Università di Genova, IT  
**João Pernão** | Universidade de Lisboa, PT  
**Alice Plutino** | Università degli Studi di Milano, IT  
**Marcello Picollo** | IFAC-CNR, IT  
**Fernanda Prestileo** | CNR-ISAC-Sezione di Roma, IT  
**Barbara Radaelli-Muuronen** | Helsinki Art Museum, FI  
**Alessandro Rizzi** | Università di Milano, IT  
**Maurizio Rossi** | Politecnico di Milano, IT  
**Michele Russo** | Sapienza Università di Roma, IT  
**Joana Perry Saes** | CIAUD-Faculdade de Arquitectura de Lisboa, Universidade de Lisboa, PT  
**Paolo Salonia** | ITABC-CNR, IT  
**Miguel Sanches** | Instituto Politécnico de Tomar, PT  
**Gabriele Simone** | Renesas Electronics Europe GmbH, DE  
**Andrea Siniscalco** | Politecnico di Milano, IT  
**Gennaro Spada** | Università di Napoli Federico II, IT  
**Roberta Spallone** | Politecnico di Torino, IT  
**Ferenc Szabó** | LightingLab Laboratory, HU  
**Elza Tantcheva** | Colour Group, GB  
**Justyna Tarajko-Kowalska** | Cracow University of Technology, PL  
**Mari Uusküla** | Tallinn University, EE  
**Francesca Valan** | Studio Valan, IT  
**Eva Maria Valero Benito** | University of Granada, ES  
**Ralf Weber** | Technische Universität Dresden, DE

## Organizers



## Sponsor



KONICA MINOLTA

## Patrocini

AIAr - Associazione Italiana di Archeometria

AIDI - Associazione Italiana di Illuminazione

IGIIC - Gruppo Italiano International Institute for Conservation

AIC - International Colour Association

SID - Italian Design Society

SIOF - Italian Society for Optics and Photonics



## Indice

<b>1. Colore e Misura/Strumentazione</b> .....	<b>9</b>
<b>Applicazione di camera iperspettrale per misure spettroscopiche e colorimetriche su superfici policrome in esterno con luce naturale</b> .....	10
<i>Filippo Cherubini, Andrea Casini, Costanza Cucci, Marcello Picollo, Lorenzo Stefani, Maurizio De Vita</i>	
<b>2. Colore e Restauro</b> .....	<b>16</b>
<b>Armonizzare il nuovo con l'antico: toni chiari e toni scuri sulle superfici lapidee di restauro a Venezia</b> .....	17
<i>Luca Scappin</i>	
<b>La riproduzione su intonaco del paramento lapideo: variazioni e tecniche tra monocromie e pentacromie</b> .....	18
<i>Luca Scappin</i>	
<b>Trattamenti policromi su pietra tra Medioevo e Rinascimento: una componente, quasi, perduta dell'immagine di Venezia</b> .....	19
<i>Luca Scappin</i>	
<b>Trasparenze naturali. Velature storiche prodotte con pigmenti-lacca e coloranti organici</b> .....	20
<i>Aranzazu Llácer-Peiró, Miquel Àngel Herrero-Cortell, M. Antonia Zalbidea-Muñoz, Laura Fuster-López</i>	
<b>Velatura sotto la lente d'ingrandimento: l'osservazione dei pigmenti storici al microscopio di superficie</b> .....	28
<i>Leticia Díaz Mata, Miquel Àngel Herrero-Cortell, M. Antonia Zalbidea-Muñoz, Duccio Sanesi</i>	
<b>La salvaguardia della testimonianza documentale, l'evoluzione delle tecniche di coloritura e la modellazione del cavo urbano nel trattamento delle facciate sull'antica via Magistrale in Benevento</b> ....	36
<i>René Bozzella, Giovanna Panarese</i>	
<b>3. Colore e Ambiente</b> .....	<b>44</b>
<b>Architettura, decoro e paesaggio. Il colore della grande dimensione</b> .....	45
<i>Thomas Bisiani</i>	
<b>4. Colore e Design</b> .....	<b>53</b>
<b>Il colore del Vastu – Progettazione di un appartamento in India</b> .....	54
<i>Giorgia De Toni, Elena Pedrotti, Sotirius Papadopoulos</i>	
<b>Allestimenti immersivi: quando la sinergia tra suono e colore contribuisce a potenziare l'esperienza di visita</b> .....	62
<i>Raffaella Trocchianesi</i>	
<b>Emotional Color Design</b> .....	63
<i>Alessandro Spennato</i>	
<b>5. Colore e Cultura</b> .....	<b>70</b>
<b>I colori del Giappone: gradazioni, accostamenti, sovrapposizioni</b> .....	71
<i>Rossella Menegazzo</i>	
<b>6. Colore e Educazione</b> .....	<b>76</b>

<b>Problemi aperti relativi all'uso dei colori nella didattica della matematica</b> .....	77
<i>Andrea Maffia, Liliana Silva, Alessandro Rizzi</i>	
<b>Verso un modello di progettazione didattica STEM/STEAM al confine tra Didattica generale e disciplinare</b> .....	84
<i>Berta Martini, Monica Tombolato, Paola Pedrini</i>	
<b>Il colore, un alleato delle sezioni educative museali. Un viaggio tra casi, tecniche e approcci</b> .....	92
<i>Alessandra De Nicola, Franca Zuccoli</i>	
<b>7. Colore e Comunicazione/Marketing</b> .....	<b>100</b>
<b>Colore per una Cittadella dalla Guerra alla Pace</b> .....	101
<i>Anna Marotta</i>	
<b>Gli effetti 3D nella cartografia di Leonardo da Vinci. Dal chiaroscuro al colore</b> .....	110
<i>Maria Martone, Laura Carnevali</i>	
<b>Luce e colore come elementi narrativi nei Cultural Games</b> .....	114
<i>Greta Attademo</i>	
<b>I manifesti di Leonetto Cappiello e Jean d'Ylen: il colore diventa protagonista</b> .....	122
<i>Marcello Scalzo</i>	



## I colori del Giappone: gradazioni, accostamenti, sovrapposizioni

Rossella Menegazzo

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Università degli Studi di Milano

rossella.menegazzo@unimi.it

### Abstract

La cultura giapponese è da sempre apprezzata per la sua produzione artistica, di design e architettura intrinsecamente connessa ai temi del colore e della luce e l'aspetto interessante è che si potrebbero individuare due vie d'espressione quasi opposte e allo stesso tempo parallele che hanno dato vita a prodotti completamente diversi ma di grande impatto internazionale. Da una parte, si percepisce una quasi negazione del colore, che si concretizza nella sintesi di tutti i colori nelle gradazioni del nero-grigio dell'inchiostro in pittura, o dell'ombra ((Tanizaki, J., 1982) quando si tratta di un ambiente come ad esempio una stanza del tè; dall'altra, si può individuare una tendenza verso l'esplosione del colore che gioca sugli accostamenti e le sovrapposizioni di toni visibili nella vestizione tradizionale dove le diverse gradazioni di colore venivano create tramite multipli strati di kimono e vesti (*kasane no irome*), ma anche nelle silografie policrome come la "Grande Onda" di Hokusai. Il presente paper intende dunque analizzare l'approccio peculiare della cultura giapponese all'uso e alla ricezione del colore nella sua evoluzione, sottolineando da una parte le origini legate al rapporto con il mondo della natura e dall'altra la sua manifestazione nell'ambito delle arti e del design (Menegazzo, R., 2022).

**Keywords:** Giappone, colore, ombra, *kasane no irome*, design, iro, inchiostro, Tanizaki Jun'ichiro

### Introduzione

È evidente a tutti come la cultura giapponese eserciti un fascino particolare e costante sull'Occidente, sulla cultura europea come quella americana, ma anche sulle altre culture asiatiche, con poche eccezioni. Un fascino legato alla minuziosità e alla cura dedicate alle forme e ai materiali nella produzione artistica, artigianale e architettonica, nel design e nella moda, senza escludere i prodotti d'uso quotidiano e più economici, ma anche, meno consapevolmente, un'attrazione legata alla straordinaria diversità nella percezione e nell'utilizzo del colore rispetto ad altre culture, anche quella cinese da cui tanto ha assimilato. Seguendo questa seconda lettura, si potrebbero genericamente individuare due macro filoni di sviluppo della produzione artistica e manifatturiera giapponese legati a sensibilità coloristiche differenti, più o meno autoctone, derivate da influenze filosofiche o da codici cerimoniali accumulatisi nei secoli che effettivamente trovano riscontro anche nelle diverse motivazioni di apprezzamento di questa cultura da parte degli appassionati fruitori stranieri. Da una parte vi è la tendenza alla profusione di colori, accostati o sovrapposti per risaltarne la brillantezza, riscontrabile nei prodotti dell'artigianato tessile, si pensi ai broccati di seta dei kimono, alle fasce *obi* che li chiudono e agli accessori che li accompagnano come nastri e cordini, pettini e spilloni, ma anche alle classiche produzioni ceramiche di Kyoto e del Kyūshū, come Nabeshima e Arita, oltre ad alcuni filoni della pittura autoctona (*yamatōe*), di cui si può citare come esempio universalmente riconosciuto l'iconica silografia policroma della "Grande Onda" di Katsushika Hokusai e l'originalità della grafica contemporanea soprattutto nel formato del poster.

Dall'altra parte, parallelamente, si riscontra una produzione dall'eleganza sobria, ottenuta dall'assenza di colore e dall'effetto dell'ombra (Tanizaki, J., 1982), qualità predilette da secoli nel design e nell'architettura giapponesi, ma rinvigorite in epoca contemporanea affidando ai materiali naturali e alle monocromie la trasmissione di sentimenti di compostezza e introspezione: si pensi alla stanza da tè (*chashitsu*), ambiente che sintetizza arte e disciplina in un contesto di penombra, materiali naturali e colori silenti legati agli elementi della natura, ma anche a tutta quella produzione pittorica che ha saputo sintetizzare la policromia del paesaggio nelle gradazioni di toni nero-grigi

dell'inchiostro (*sumie* o *suibokuga*) fino a sfruttare il bianco naturale della carta per creare punti di vuoto sotto influenza o ispirazione del pensiero buddhista zen .

Rispetto alla vastità degli aspetti coinvolti in questa polarità riscontrabile in un discorso generale sul colore nella cultura giapponese, quello su cui ci si intende soffermare in questo contesto è la complessità da cui trae origine l'espressione più popolare legata al cromatismo e alla decoratività, riconoscendo in queste qualità quella peculiarità della cultura giapponese derivata da una presa di distanza e da sviluppi perlopiù autonomi rispetto a influenze e assimilazioni provenienti dal continente asiatico messi in atto a partire dall'epoca Heian (794-1185); sviluppi che hanno travalicato anche le successive assimilazioni dell'epoca moderna di nuovi modelli provenienti invece dall' Occidente, Europa e America in particolare. Facendo riferimento alla letteratura giapponese sul tema del colore, attraverso alcuni esempi di nomenclatura di colori e di scelte coloristiche applicate a opere grafiche e prodotti di design, si intende portare in evidenza i punti salienti di una concezione del colore unica fino ad oggi poco teorizzata anche in Giappone.

### **Fonti bibliografiche e nomenclatura del colore tradizionale giapponese**

Dall'analisi delle diverse pubblicazioni in lingua giapponese che trattano il colore giapponese emergono alcuni aspetti interessanti, primo fra tutti la constatazione della definizione di “colore tradizionale” (*dentōshoku*) giapponese nei titoli; una scelta che intende chiarire la distinzione rispetto alle scale cromatiche derivate dall'assimilazione di modelli e riferimenti occidentali, anch'essi ormai parte delle scelte cromatiche giapponesi (Hamada, N., 2010; 2011; Nagasaki, S., 2006).

Un secondo aspetto che riguarda lo stesso termine *dentōshoku* è quello di non avere sempre la stessa valenza quando utilizzato dai vari autori, creando non pochi problemi di interpretazione e scostamenti di attribuzione di uguali nomi di stessi colori. Il “colore tradizionale” viene infatti generalmente interpretato e recepito in modo immediato, anche nel contesto di una conversazione comune, come colore di derivazione naturale, quindi con riferimento sia alle tinte vegetali tramandate dall'antichità nel settore tessile, sia ai pigmenti di origine vegetale e minerale riscontrabili su manufatti e suppellettili antichi, ad esempio presenti nello Shōsōin, il magazzino che custodisce tesori risalenti dal VII secolo appartenuti alla famiglia imperiale e al tempio Tōdaiji di Nara (Yoshioka, S., 2000). Mentre nel contesto del design contemporaneo, quando si deve far riferimento alla paletta di colori tradizionali giapponesi da applicarsi a prodotti di design industriale e grafico il riferimento diventa quello del catalogo *Dic Colour Guide's. Traditional colours of Nippon (Japan)*, assemblato nel 1968 sotto la direzione di esponenti della grafica dello spessore di Mitsuo Katsui, Ikkō Tanaka, Tadahito Nadamoto, e continuamente editato, con l'esplicito scopo di collezionare i “colori storicamente impiegati nelle tinte tessili giapponesi”, ma selezionati “dal punto di vista del designer”. Qual è lo scarto tra queste definizioni dei colori tradizionali e quelle proposte nei volumi ad esempio di Yoshioka, studioso e artigiano di Kyoto specializzato nella riproduzione delle tinte tessili antiche?

La necessità di definirli con precisione, per renderli metri di misurazione internazionalmente validi e applicabili a qualsiasi materiale e prodotto, comporta una riduzione della definizione di un colore a una tonalità precisa, perdendo di conseguenza l'ampiezza e l'indefinitezza insita in ciascun colore quando riferito a tinte naturali, risultato di processi sempre variabili, seppur stabiliti, ma non pienamente controllabili. Quello *aimai*, termine che in giapponese indica lo spazio indefinito e imprecisato che caratterizza in realtà l'intero linguaggio e il comportamento del popolo giapponese, scandito da usanze e cerimonie e che presuppone anche la coesistenza di opposti senza per forza che subentri il conflitto, scompare nel DIC, e il macro-colore d'origine naturale, che lasciava spazio all'interpretazione e all'evoluzione di quel colore nel tempo a seconda delle tecniche, dei pigmenti e delle mode, viene sostituito da una serie di nuovi colori e tonalità specifici che segmentano in un certo senso il colore madre e necessitano di una nuova nomenclatura, efficace ma non corrispondente all'immaginario comune e condiviso (Menegazzo, R., 2022). La prova è data dai prodotti dell'artigianato realizzati dalle botteghe storiche che seguono spesso una catalogazione che attribuisce il colore scegliendo il nome più per la sua capacità evocativa e poetica che per la precisione

del riferimento, spesso uscendo dai paradigmi riferiti a quel colore nel DIC seppur indicato con lo stesso nome, ad esempio: *uguisuiro*, color usignolo; *yamabatoiro*, color piccione verde panciabianca; *oitakeiro*, color bambù vecchio; *yamabukiuro*, color giallo rosa del Giappone; *ikkonzome*, tintura a un *kon*, indicando un rosa pallidissimo per la cui realizzazione si usava una minuta quantità di cartamo, solo per citarne alcuni.

Una seconda testimonianza in questo caso viene offerta dalla quantità di colori che contengono nel nome, spesso composto da più caratteri cinesi (*kanji*), il suffisso *cha* o il suffisso *nezu/nezumi*. Il primo termine significa letteralmente “tè”, ma attribuito a un colore aggiunge a quella tonalità sfumature che possono andare dal marrone all’arancione fino al giallo dorato e al verdognolo tipiche del tè orientale, in modo indefinito, mentre il secondo che significa “topo” aggiunge, quando diventa parte di un nome di colore composto, l’idea della presenza di toni grigiastri, definendo una serie di tonalità spente e silenti caratterizzanti il gusto giapponese. Si tratta di gamme tonali chiaramente ampissime nate sulla scia di mode e tendenze sviluppatesi intorno ai raffinati gusti della cerimonia del tè quando questa si diffuse come pratica tra la popolazione cittadina di Edo nel Seicento inoltrato. Sono i colori che si ispirano alla bevanda, ma anche ai toni spenti dei materiali naturali che definivano l’architettura, dalle stuoie di tatami del pavimento all’argilla cruda delle pareti, al bambù di soffitti e finestre, acquisiti in seguito anche nella moda prediligendo motivi e colori modesti di vestiario (Kuki, S., 1992). E’ ovvio che tradotti in un catalogo tecnico come il DIC questi aggettivi abbiano perso completamente il loro significato che andava a inglobare una famiglia di marroni o di grigi per ridursi a una mera indicazione tonale specifica non più attinente al contesto e ai valori attribuiti in origine.

### **Le regole di vestizione imperiale che hanno definito il concetto di colore**

Se si guarda alla grafica contemporanea, ma ancora prima alle scuole pittoriche più coloristiche come la Rinpa e lo ukiyoe di epoca Edo (1603-1868) da cui tanto ha preso il design grafico, si può notare come l’utilizzo del colore, degli inchiostri e dei pigmenti, prediliga una stesura per campiture piatte e semplificate, accostate, dove l’effetto finale è dato dal contrasto di pieni e vuoti, dalle geometrie e dagli abbinamenti di colori scelti secondo una sensibilità lontana dalla nostra.

Il risultato di una scelta data da sovrapposizioni di colori si può vedere già nei primi esempi di rotoli illustrati di epoca Heian (794-1185) dipinti secondo il gusto giapponese, in cui veniva utilizzata la tecnica del “colore costruito” (*tsukurie*), in cui un pigmento - malachite, lapislazzuli, bianco di polvere d’ostrica (*gofun*) - veniva steso in più strati, lasciando asciugare quello sottostante, per rendere il tono più brillante e intenso; nel caso dell’inchiostro invece, nei secoli, con la tecnica *tarashikomi*, gli artisti hanno saputo ottenere effetti di gradazioni indefinite, tridimensionalità e la sensazione di macchie umide, sovrapponendo pennellate di inchiostro denso ad altre più umide di colori anche diversi.

In alcuni prodotti di design industriale poi, per arrivare ad applicazioni più recenti, il trattamento degli smalti cerca effetti che in alcuni casi sembrano rifarsi alla stratificazione utilizzata nella lavorazione della lacca, tuttavia tutte queste costruzioni si può affermare siano perlopiù riconducibili a una educazione al colore nata all’interno di cerimoniali di vestizione e da simbolismi attribuiti ai colori nell’uso quotidiano appartenuti all’ambito della corte imperiale di epoca Heian. E’ proprio con la massima fioritura della cultura giapponese autoctona, rispetto a quella cinese, che i colori assumono un ruolo dominante e vengono codificati in stretta connessione con la natura, quasi a far da tramite tra natura e società. *Kasane no irome* è il termine che indica l’insieme di regole di vestizione che dettavano gli accostamenti e le sovrapposizioni dei colori delle vesti per le classi nobili a seconda delle stagioni, delle occasioni, dei ranghi. Tra le combinazioni più complesse ed eloquenti dal punto di vista del colore si ricorda il *jūnihitoe* (letteralmente: “dodici strati di vesti”), utilizzato dalle dame di corte. Ma in realtà la stratificazione poteva essere anche più semplice e riguardava anche la controparte maschile. Consisteva in due o più strati di vesti colorate della stessa tonalità o di colori completamente diversi che venivano indossati l’uno sopra l’altro per ottenere nuove tonalità giocando proprio sulla sovrapposizione dei tessuti colorati in trasparenza; ciascun abbinamento veniva codificato con una specifica nomenclatura, e si ottenevano effetti di gradazione di colore crescente o

decescente dalla veste più interna a quella più esterna o viceversa, lasciando intravedere piccoli stralci di ciascuna veste colorata a livello dell'orlo inferiore, del colletto e dell'apertura delle maniche. Anche in questo caso si seguivano variazioni prestabilite e classificate da nomenclature ad hoc che facevano in generale riferimento ai colori della neve, di piante, fiori e frutti contribuendo a codificare le gamme di colore fondamentali dell'intera cultura nipponica, ma soprattutto una concezione del colore non come tinta unica, considerata singolarmente e autonomamente, quanto come tinta tale perché in relazione alla sua combinazione con un'altra. Ad esempio tra le combinazioni di vesti primaverili, vi è il *kōbairo*, una tonalità di rosa intenso derivata dalla sovrapposizione di una veste tinta in cartamo chiaro (*kō* si può leggere anche *beni* e indica il cartamo; mentre *ba* si può leggere anche *ume* e indica il susino) a una veste color rosso cisalpina (*suō*); oppure il *sakura*, combinazione color fior di ciliegio, ottenuta da una veste bianca trasparente sovrapposta a una tinta di rosso cartamo leggero. Si tratta di far immaginare il profumo (*nioi*) e percepire la luce (*hikari*) di quella stagione evocando un elemento della natura attraverso contrasti e trasparenze di colori più scuri e più chiari giocando come si farebbe con la carta *washi*. Infatti nel caso della combinazione sfalsata di colori di vesti sui toni del susino la si definisce *kōbairo no nioi*: “profumo di susino” (Yoshioka, S., 2000).

### Conclusioni

La letteratura classica anche delle epoche successive all'epoca Heian, dai diari di dame di corte alle antologie poetiche fino alle raccolte di pensieri e riflessioni personali e ai romanzi popolari di epoca Edo, è densa di descrizioni dettagliate di personaggi il cui carattere si lascia cogliere dalle qualità dei loro abiti e degli accessori con particolare riferimento alle scelte dei colori, specchio del gusto, della raffinatezza o della sciattezza, della capacità di muoversi in società o meno di chi li sceglie e li indossa. I colori definivano le situazioni ed erano veicolo di significati esattamente come certi elementi della natura diventano parole chiave in poesia per evocare una determinata stagione e i suoi cambiamenti. Questa simbolicità attribuita al colore nel susseguirsi di riti e gestualità cerimoniali fa parte del substrato culturale giapponese a cui attinge ciascun linguaggio artistico e creativo.

Tutta la produzione di stampe dell'ukiyo-e, le famose immagini del mondo fluttuante, devono la loro forza a una costruzione grafica basata sull'accostamento di campiture di colore piatte con poche gradazioni di colore monocromatiche (*bokashi*). Opere di grafica contemporanea come i poster di Kojima Ryōhei, Ikkō Tanaka, Awazu Kiyoshi, solo per citarne alcuni, risentono fortemente del concetto di combinazione, accostamento, dialogo tra tonalità di colore, i primi due giocando sulle geometrie, il terzo piuttosto su linee e fasce di colore il cui effetto deriva dall'equilibrio d'insieme e non dal singolo colore.

Se si guarda infine al design, accanto alla preferenza per la monocromia di colori neutri bianchi e neri o di materiali naturali a cui si è già accennato (Hara, K., 2010) va sottolineato come in più casi la proposta di prodotti realizzati con pigmenti monocromi, da vendersi singolarmente, venga lanciata sul mercato come set di colori, facendo di nuovo appello a una maggiore sensibilità del pubblico potenzialmente acquirente per gli accostamenti, per l'insieme di colori in relazione l'uno all'altro rispetto al singolo oggetto monocromo, preferendo evocare il “profumo” del mutamento anziché la definitezza di un singolo elemento similmente al *kasane no irome*. Alcune proposte di prodotti che utilizzano resine e plastiche che permettono fusioni di più colori appaiati per la resa della superficie interna ed esterna, di ciotole o piatti ad esempio, come la serie “my fusion” di Setsu e Shinobu Itō per Guzzini, ricordano l'abbinamento di vesti del *kasane no irome*; così come anche i dolci tradizionali *wagashi* sembrano seguire lo stesso concetto di stratificazione ed evocazione stagionale. Infine, non si può non far riferimento alle sovrapposizioni di pigmenti stesi in modo irregolare per ottenere effetti di macchia e diluizione che ricordano il *tarashikomi* della pittura visibili ad esempio nei mobili lavorati artigianalmente di Jo Nagasaka.

Alla luce di queste riflessioni, ritengo sia interessante anche riconsiderare la grande influenza che la cultura giapponese ha avuto e continua ad avere sullo stile di vita occidentale secondo il concetto di colore, argomento ancora tanto estraneo e poco esplorato, seppur sia forse anche inconsciamente fonte primaria dell'attrazione che proviamo verso questa cultura. Inoltre, una riflessione va fatta sulla

traduzione scientifica e sulla sintetizzazione tecnologica dell'esperienza umana del colore, che nel caso del Giappone ha evidentemente creato una falla perdendo in complessità e originalità. Non tutto è traducibile, talvolta nel passaggio culturale è necessario affidarsi alle spiegazioni accettandone l'incompletezza per mantenere il "profumo" delle cose.

### **Bibliografia**

*DIC Color Guide, Traditional Colors of Nippon (Japan)*, 9a edizione, Tokyo: DIC.

Hamada, N. (2010) *Nihon no dentōshoku. The traditional colours of Japan*. Tokyo: PIE International.

Hamada, N. Sano, T. (2011) *Nihon no haishoku. Traditional Japanese Color Palette*. Tokyo: PIE International.

Hara, K. (2008) *Shiro*, Tokyo: Chūō Kōron Shinsha

Hara, K. (2019) *100 Whites*, Zurich: Lars Müller Publishers

Jō, K. (2017) *Nihon no iro no rūtsu o sagashite (Alla ricerca delle radici dei colori giapponesi)*. Tokyo: PIE International.

Kuki, S. (1992) *La struttura dell'iki*. A cura di Giovanna Baccini, Milano: Adelphi.

Menegazzo, R. (2022) *Iro: The essence of colour in Japanese design*. London: Phaidon.

Shikibu, M. (2015) *La storia di Genji*. A cura di Maria Teresa Orsi. Torino: Einaudi.

Nagasaki, S. (2006) *Nihon no dentōshoku. The Traditional Colors of Japan*. Kyoto: Seigensha Art Publishing.

Nagasaki, S. (1988) *Kasane no Irome. Heian no bishō*. Kyoto: Kyoto shoin.

Sadao, H.; Fukuda, K. (2000) *The Colors of Japan. Nihon no shoku. 『Iro』 ga kataru Nihon*. Tokyo: Kodansha International.

Satō, Y. (2014) *Kurashi no naka ni aru Nihon no dentōshoku. Wa no iro wo mederu iro*. Tokyo: Daiwa shobō.

Tanaka, I.; Koike, K. (1982) *Japan Color*. San Francisco: Chronicle Books.

Tanizaki, J. (1982) *Libro d'ombra*. A cura di Giovanni Mariotti, Milano: Bompiani Editore.

Yoshioka, S. (2000) *Nihon no iro jiten*. Kyoto: Shikosha.

Yoshioka, S. (2010) "History of Japanese Colour: Traditional Natural Dyeing Methods", in Society of Dyers and Colourists, *Colour: Design & Creativity*, (5): 4, pp. 1-7. Online: 12 May 2010: <http://www.colour-journal.org/2010/5/4>