



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e
delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Architettura olfattiva

***Come il profumo influenza la percezione
degli spazi***

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Jasenka Gudelj

Correlatore

Ch.mo Prof. Cristiano Guarneri

Laureanda

Aurora Feltrin

Matricola 905915

Anno Accademico

2025 / 2026

INDICE

Introduzione	2
Capitolo 1 - <i>Il rapporto tra architettura e profumo nel corso dei secoli</i>	10
Capitolo 2 - <i>Juhani Pallasmaa</i>	32
Capitolo 3 - <i>Peter Zumthor e le Terme di Vals</i>	46
Capitolo 4 - <i>Il Profumo come Strumento Progettuale: l'Architettura Olfattiva nella Pratica Contemporanea</i>	66
Conclusione	80
Bibliografia	86

INTRODUZIONE

Il connubio tra profumo e architettura accompagna l'essere umano sin dalle società più antiche, manifestandosi tanto nei rituali sacri quanto negli spazi della vita quotidiana. Nelle civiltà arcaiche, l'uso di incensi, resine e oli profumati era strettamente legato alla dimensione simbolica e spirituale dello spazio: il tempio non era solo un luogo di culto, ma uno spazio da attraversare e da vivere anche attraverso la percezione olfattiva, in cui l'odore fungeva da elemento di mediazione tra il mondo terreno e quello divino. Parallelamente, nelle abitazioni e nelle strutture termali, il profumo assumeva una funzione igienica, sociale e identitaria, contribuendo a definire l'atmosfera degli ambienti attraverso i materiali impiegati e le pratiche culturali del tempo.

Nonostante questo legame, la progettazione dello spazio è stata prevalentemente guidata da parametri visivi, strutturali e funzionali, relegando spesso gli altri sensi a un ruolo secondario o implicito. Tuttavia, l'esperienza dell'ambiente costruito non si esaurisce nella percezione visiva: essa coinvolge il corpo nella sua totalità, attivando una complessa rete sensoriale che contribuisce alla costruzione del significato e della memoria dello spazio. Tra i sensi, l'olfatto rappresenta uno dei canali percettivi più potenti e allo stesso tempo meno esplorati in ambito architettonico, nonostante la sua capacità di influenzare profondamente emozioni, comportamenti e processi mnemonici.

Con il progredire della storia e l'evoluzione delle tecniche costruttive, il rapporto tra architettura e olfatto ha subito trasformazioni significative. L'avvento della modernità e l'attenzione crescente verso la standardizzazione hanno progressivamente ridotto la presenza di odori naturali negli ambienti costruiti, favorendo spazi neutri e controllati dal punto di vista olfattivo. In questo contesto, l'olfatto è stato spesso percepito come un senso "disturbante", da eliminare o minimizzare, nonostante sia una risorsa in grado di arricchire qualitativamente l'esperienza spaziale.

Negli ultimi decenni, tuttavia, si assiste a una rinnovata attenzione verso la dimensione sensoriale dell'architettura, in particolare in relazione all'esperienza dell'utente. Discipline trasversali come la psicologia ambientale, le neuroscienze e il marketing sensoriale hanno evidenziato come gli stimoli olfattivi siano in grado di attivare risposte emotive immediate, influenzare la percezione dello spazio e rafforzare il legame tra individuo e ambiente. A differenza della vista, l'olfatto agisce a livello inconscio, instaurando connessioni dirette con la memoria e con le emozioni, rendendo l'esperienza spaziale più intensa e duratura.

All'interno di questo quadro, la presente tesi si propone di analizzare come l'utilizzo delle fragranze all'interno di un ambiente architettonico possa modificare la percezione dello spazio stesso. L'odore del legno, della pietra, della terra o dei tessuti naturali, così come l'introduzione consapevole di profumazioni progettate, contribuisce a definire atmosfere, a orientare i comportamenti e a costruire un'identità spaziale riconoscibile.

La ricerca nasce da una domanda: in che modo il profumo, di origine naturale o artificiale, influisce sulla fruizione di uno spazio architettonico?

Da questo quesito iniziale dipartono altri interrogativi, ad esempio: in che modo una fragranza sia in grado di incidere così profondamente nella definizione dell'esperienza di un ambiente? Perché l'aggiunta di note olfattive amplifica il carattere specifico del contesto? Può l'architettura, tramite il percorso opposto, completare e concretizzare il profumo, partendo da un'idea di questo per poi manifestarlo in forma fisica e materiale?

Un ulteriore aspetto centrale della tesi riguarda il potenziale narrativo del profumo. Se l'architettura è in grado di raccontare una storia attraverso forme, materiali e luce, è possibile che anche l'odore diventi un linguaggio progettuale capace di sintetizzare e trasmettere i valori, le caratteristiche e l'identità di un luogo? A partire da un'unica suggestione concettuale, il profumo può evocare memorie, suggerire atmosfere e comunicare significati che vanno oltre la dimensione visiva, contribuendo a una comprensione più profonda dello spazio.

L'obiettivo finale della ricerca è dunque quello di porre l'attenzione sull'architettura olfattiva come campo progettuale emergente, capace di integrare conoscenze storiche, percettive e neuroscientifiche e di restituire all'olfatto un ruolo attivo nella progettazione degli ambienti.

Attraverso un'analisi teorica e critica dell'evoluzione del rapporto tra architettura e profumo, la tesi intende mettere in luce le potenzialità dell'esperienza olfattiva come strumento di connessione tra individuo e spazio, aprendo nuove prospettive per una progettazione multisensoriale consapevole.

Nonostante il connubio tra architettura e profumo duri da millenni, questo fenomeno ha iniziato ad essere studiato solamente qualche decennio fa. Il numero di testi relativi a questa associazione non è ampio come gli altri collegamenti fatti tra il mondo del profumo e l'ambito commerciale; si trovano più frequentemente apprendimenti pubblicati nei siti web delle singole realtà professionali, ma anche in blog tematici e testate digitali come "Artribune",¹ "Ad"² e "Altrove magazine".³ Il macro-tema dell'architettura olfattiva si divide in rami più piccoli, che presentano come filo conduttore la presenza delle fragranze nell'ambiente per suscitare, esaltare, comunicare, emozionare, favorire un'esperienza e comunicare un messaggio progettuale preciso. Queste, infatti, hanno la capacità di ampliare l'esperienza che si vive attraverso l'architettura completandola.

Alcuni architetti hanno saputo integrare l'aspetto olfattivo alla loro filosofia progettuale: optando per la realizzazione di fragranze da diffondere nell'ambiente attraverso appositi dispositivi professionali con lo scopo di creare ambienti unici, intimi e accoglienti, per far vivere delle esperienze a chi varca la soglia. Un esempio è lo Studio Lombardini22, che, in collaborazione con Neuroscienze Lab, ha creato delle composizioni olfattive "capaci di evocare ricordi e suscitare emozioni profonde, è un linguaggio potente che si intreccia con il design e l'architettura".⁴ Nel sito web dello studio è presente la sezione Editoriali, dove vengono pubblicate ricerche e articoli.

Un diverso approccio è quello scelto dagli architetti Peter Zumthor e Juhani Pallasmaa, i quali lavorano sul tema della creazione di un'atmosfera e di un'esperienza all'interno di un contesto utilizzando il profumo dei materiali stessi e le varie texture per dar vita a suggestioni diverse. Vista la loro affinità di pensiero sono stati redatti articoli che mettevano in confronto le filosofie dei due

¹ Silvana Cincotti, *Design olfattivo: quando il profumo disegna gli spazi. Componente essenziale della nostra esistenza, l'olfatto occupa un ruolo fondamentale anche in ambito artistico e architettonico. Ecco perché*, in "Artribune". <https://www.artribune.com/progettazione/design/2022/08/profumo-olfatto/> Accesso 29/01/2026.

² Olivia Fincato, *Design olfattivo: progettare seguendo il più potente dei nostri sensi. Il design olfattivo, ovvero la progettazione del profumo di un ambiente, migliora la percezione dell'intera esperienza architettonica*, in "AD" <https://www.ad-italia.it/article/design-olfattivo-progettare-seguendo-il-piu-potente-dei-nostri-sensi/> Accesso il 29/01/2026.

³ Fabiana De Vincenzi, *L'Architettura olfattiva: progettare e arredare con i profumi*, in "Altrove Magazine" <https://www.altrovemagazine.it/larchitettura-olfattiva-progettare-e-arredare-con-i-profumi/> Accesso il 29/01/2026.

⁴ *Olfactive Design. Uno strumento inclusivo ed esclusivo nella progettazione*, in "Ocio. Magazine by Lombardini22" <https://ocio.lombardini22.com/post/olfactive-design> Accesso il 29/01/2026.

architetti, analizzando le loro similitudini e divergenze, il più noto tra tutti è *In Conversation: Peter Zumthor and Juhani Pallasmaa* di Michael Asgaard Andersen.⁵

Entrambi gli architetti hanno scritto dei testi nei quali descrivono la loro filosofia e le loro creazioni, per spiegare le scelte architettoniche fatte. I principali scritti di Zumthor sono *Pensare architettura*⁶ e *Atmosfere. Ambienti architettonici - le cose che ci circondano*,⁷ nei quali l'architetto svizzero, attraverso il suo approccio progettuale, illustra come sia riuscito a creare atmosfera in architettura, grazie alla scelta dei materiali, della luce e delle forme, per attivare presenza, memoria e sensazioni attraverso le sue opere, andando oltre la tecnica.

Sono stati scritti numerosi saggi e articoli che esaminano i suoi progetti, in particolare quello delle Terme di Vals (1996), situate nel cantone dei Grigioni in Svizzera.

Tra i testi redatti da Pallasmaa, il più celebre e rappresentativo del suo pensiero è *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*⁸ nel quale promuove una visione multisensoriale dello spazio e dell'architettura. La sua riflessione esplicita il ruolo dei materiali, superfici, suoni e odori, sottolineando questi ultimi siano capaci di contribuire alla qualità dell'esperienza spaziale. Nella sua conferenza, tenuta presso il Palazzo Badoer dell'Università IUAV di Venezia e intitolata *Space, place and atmosphere: Emotion and Peripheral Perception in Architectural Experience*, successivamente trascritta, approfondisce il ruolo dell'atmosfera percettiva e del coinvolgimento corporeo nell'esperienza dello spazio.

L'architettura olfattiva non si limita a ricercare suggestioni attraverso l'utilizzo di materiali o composizioni profumate all'interno degli ambienti, ma si estende anche al mondo vegetale e alle aree verdi, danno vita a giardini olfattivi, progettati accostando piante e fiori dai diversi profumi per creare armoniose fragranze naturali.

La letteratura di riferimento a questo tipo di opere non è ricca di testi e si limita a pubblicazioni fatti sui siti singoli studi di architettura che illustrano i loro progetti, come nei casi dello Studio Baudequinmalles e del *gardener* Giulio Giorgi. La prima realtà è specializzata nella creazione di opere che si fondono in un percorso immerso nel verde. Passeggiando in esse vengono stimolati i vari sensi, in particolare l'olfatto, per favorire il rilassamento e la pace. Il secondo architetto ha collaborato con WASP, un produttore inglese di stampe tridimensionali, il quale ha realizzato i vasi in ceramica impilabili, per la creazione di un innovativo giardino sensoriale, in collaborazione con

⁵Michael Asgaard Andersen *In conversation: Peter Zumthor and Juhani Pallasmaa*, in "Architectural Design", Vol. 82, n.6, pp. 22-25. <https://doi.org/10.1002/ad.1487> Accesso il 29/01/2026.

⁶ Peter Zumthor, *Pensare architettura*, Electra, 2003.

⁷ Peter Zumthor, *Atmosfere*, Birkhäuser Architecture, 2006.

⁸ Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura dei sensi*, John Wiley & Sons Inc, 2012.

World Child Cancer UK, in occasione dell'edizione 2024 del RHS Chelsea Flower Show.⁹ Vari studi evidenziano i benefici terapeutici su malati e familiari che frequentano i *sensory gardens* costruiti nei giardini degli ospedali, in quanto gli stimoli ricevuti sono in grado di donare sollievo e benessere.

Gli approfondimenti relativi ai giardini olfattivi hanno analizzato i vari effetti di cui si giovano le persone che li frequentano: benessere psicologico, rilassamento, aumento di concentrazione e apprendimento, giustificando così l'utilità della presenza di questi spazi anche all'interno delle scuole.¹⁰

Le informazioni riguardanti l'arte profumiera e le sue relazioni con i vari ambiti, diversi dall'architettura, sono molto più sviluppate e consistenti, anche dal punto di vista bibliografico. La maggior parte dei testi si concentra a ripercorrere la storia dei profumi, dalle origini, descrivendo le usanze e le tradizioni che li vedono protagonisti, il più conosciuto è quello di Alain Corbin *Storia sociale degli odori*.¹¹ Questo argomento viene approfondito anche da case profumiere celebri, come The merchant of Venice, che nel sito dedica una pagina alla storia dell'arte profumiera veneziana e a quella dell'azienda.¹² Altri esempi sono Oniusa Venezia¹³ e Cartusia,¹⁴ entrambi ripercorrono la storia del profumo fino ad oggi.

Questo elaborato esplora le opere di Zumthor e Pallasmaa, due architetti tutt'ora viventi con una carriera attiva. Ciò complica la distinzione tra testi bibliografici e fonti critiche-specialistiche, redatte sulle loro opere e riflessioni, in base alla datazione. Diventa dunque inevitabile chiedersi quale sia l'ampiezza temporale implicita nel termine "contemporaneo". Nel caso dell'analisi della contemporaneità dei testi critici con le terme di Vals di Zumthor, si può affermare con certezza come l'articolo scritto poco prima dell'apertura della struttura da David Chipperfield *Thermal Bath at Vals by Peter Zumthor: AA EXHIBITION GALLERY, 16 FEBRUARY – 22 MARCH 1996* sia

⁹ Alessandro Severi, *Un giardino sensoriale stampato in 3D per il Chelsea Flower Show 2024*, in "Wasp" <https://www.3dwasp.com/un-giardino-sensoriale-stampato-in-3d-per-il-chelsea-flower-show-2024/> Accesso il 29/01/2026.

¹⁰ Margot Dudkiewicz, Patryk Krupinski, Magdalena Stefanek, Marcin Iwanek, *Sensory garden in the school area*, https://www.researchgate.net/publication/349516754_Sensory_garden_in_the_school_area Accesso il 29/01/2026.

¹¹ Alain Corbin, *Storia sociale degli odori*, Mondadori Bruno, 2005.

¹² Il nostro retaggio. La storia del profumo a Venezia...dalla principessa Teodora Ducas a The Merchant of Venice, <https://www.themerchantofvenice.com/it/content/11-il-nostro-retaggio> Accesso il 29/01/2026.

¹³ Profumi nell'Antica Roma: un viaggio tra storia e fragranze <https://oniusavenezia.com/blog/profumi-nellantica-roma-un-viaggio-tra-storia-e-fragranze/> Accesso il 29/01/2026.

¹⁴ Storia del profumo: qual è stata la sua evoluzione? <https://www.carthusia.it/storia-del-profumo/#:~:text=I%20Greci%20e%20il%20Profumo,parte%20dell'illustre%20Socrate> Accesso il 29/01/2026.

perfettamente contemporaneo.¹⁵ Anche i testi redatti nel decennio successivo potrebbero considerarsi tali, come l'articolo *Bagni termali a Vals*¹⁶ pubblicato nel "Journal. Architettura di pietra" del 2006 e anche *Zumthor's Baths – a sensual guide*¹⁷ stampato dal journal irlandese "Building Materials" nel 2004. Questo periodico scrive vari articoli legati all'architetto svizzero e alla sua modalità di progettazione, come *Zumthor's Trousers – a critical guide*¹⁸ e *Working Materials: or, architecture shows what materials do*.¹⁹

Nonostante sia spontaneo pensare alle opere di architetti come strutture architettoniche fisiche, non tutti si sono dedicati ad un'attività pratica, Juhani Pallasmaa ne è un esempio, per il suo approccio principalmente accademico, teorico, incentrato su saggi, conferenze e riflessioni scritte. I suoi testi sono stati pubblicati tra la metà degli anni Novanta ed oggi. Questo conferma il quesito sulla differenza tra fonti e bibliografia, la distinzione tra le due riemerge dall'elaborazione critica delle pubblicazioni dell'architetto finlandese e delle pubblicazioni in riviste specializzate. Un esempio è il testo di Jenefer Robinson *On being moved by architecture*, pubblicato nell'autunno del 2012 nel "The Journal of Aesthetics and Art Criticism".²⁰

Attraverso l'analisi delle fonti bibliografiche e dei casi presi in esame, si cerca di rispondere agli interrogativi di ricerca, indagando sull'utilizzo della componente olfattiva come parte integrante di una struttura architettonica. Si è sottolineato come, nonostante le diverse tipologie di diffusione del profumo prese in esame (con strumenti appositi o materiali naturalmente profumati), questo tende ad arricchire l'armonia dello spazio, creando stimoli per favorire suggestioni, emozioni ed esperienze.

Nel secondo capitolo, vengono approfonditi e confrontati gli approcci che i due architetti hanno sull'impressione sensoriale che l'ambiente suscita attraverso l'utilizzo di materiali profumati e texture particolari. La loro filosofia si presenta a tratti simile e a tratti contrapposta: Peter Zumthor è fortemente legato alla pratica progettuale, mentre Juhani Pallasmaa è più accademico e teorico. Nel terzo capitolo viene esaminato l'utilizzo di fragranze site-specific per ambienti progettati da studi di architettura con l'aiuto di professionisti del settore, elevando il profumo ad un ruolo di strumento progettuale. In questo contesto, la bibliografia ha permesso di mettere in relazione

¹⁵ David Chipperfield, *Thermal bath at Vals by Peter Zumthor: AA exhibition gallery*, 16 february-22 March 1996, in "AA Files", autumn 1996, n.32, pp. 72-75.

¹⁶ Alfonso Acocella, *Bagni termali a Vals di Peter Zumthor (1994-1996)*, in "Journal. Architettura di pietra" <https://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=191> Accesso il 29/01/2026.

¹⁷ Orla Murphy, *Zumthor's baths – a sensual guide*, in "Building Material", autumn 2004, n.12, pp. 44-47. <https://www.jstor.org/stable/29791549> Accesso il 29/01/2026.

¹⁸ Hugh Campbell, *Zumthor's trousers – a critical guide*, in "Building Material", autumn 2004, n.12, pp.48-51. <https://www.jstor.org/stable/29791550> Accesso il 29/01/2026.

¹⁹ David Leatherbarrow, *Working materials*, in "Building Material", winter 2007, n.17, pp. 37-47. <https://www.jstor.org/stable/29792331> Accesso il 29/01/2026.

²⁰ Jenefer Robinson, *On being moved by architecture*, in "The journal of aesthetics and art criticism", fall 2012, vol. 70, n.4, pp.337-353. <https://www.jstor.org/stable/43496529> Accesso il 29/01/2026.

esperienze pratiche, studi teorici e dati neuroscientifici sulla percezione olfattiva, rafforzando l'analisi critica sull'architettura olfattiva e sul suo potenziale narrativo ed emozionale.

Il fine dell'integrazione delle fragranze negli ambienti pur essendo molto simile a quello dell'utilizzo di materiali di costruzione naturalmente profumati, presenta delle differenze: nel primo caso il profumo è un'aggiunta successiva che viene progettata per completare e dare maggiore risalto all'ambiente e può essere modificato nel tempo in base alle esigenze, mentre nel secondo caso, il profumo è parte integrante e caratteristica identificativa dei materiali scelti per la realizzazione della struttura.

Lo svolgimento della tesi presenta l'analisi dei progetti secondo diverse prospettive: sia quella descrittiva e formale, in cui viene sottolineato l'aspetto sensoriale delle strutture in esame, sia quella comparativa, che mette in risalto le affinità e le divergenze dei pensieri e delle tecniche di architettura olfattiva.

In sintesi, l'uso combinato di vari esempi di architettura olfattiva, con le corrispettive fonti ha consentito di articolare una ricerca multidimensionale, in cui l'olfatto viene considerato non solo come elemento estetico o funzionale, ma come linguaggio progettuale capace di veicolare identità, atmosfere e memorie, ampliando la comprensione dello spazio architettonico e aprendo nuove prospettive per la progettazione multisensoriale consapevole.



Laurence Alma-Tadema, *Le rose di Eliogabalo*, olio su tela, 1888, collezione privata.

CAPITOLO 1

Il rapporto tra architettura e profumo nel corso dei secoli

Il profumo ha una genesi antichissima. La sua funzione ed il suo utilizzo sono cambiati con il mutare dei secoli e con esso il suo rapporto con la società. La storia del profumo è uno dei primi esempi di come l'estro umano sia stato capace di manipolare la materia, trasformandola in qualcosa dotato di un significato più profondo.²¹

I popoli antichi erano maestri nel catturare l'essenza dei tesori più aromatici della natura: nell'antichità i profumi non erano un semplice lusso, ma prodotti particolarmente complessi: impiegati nei rituali, in medicina, nell'igiene e nel culto della divinità. Il profumo nasce solitamente come strumento sacro per mettersi in contatto con le divinità. L'etimologia testimonia la pratica di bruciare sostanze aromatiche per diffondere l'odore: in latino *per fumum* si traduce con “attraverso il fumo”.

A partire dal Paleolitico, popolazioni nomadi di tutto il mondo veneravano dei, spiriti e credenze, sacrificando in loro onore legni aromatici e resine, offrendo le esalazioni al cielo per far giungere la loro preghiera fino ad essi.²² Gli spazi legati a queste pratiche acquisivano così una propria identità olfattiva, capace di raccontare la funzione ed il significato del luogo.

²¹ Il profumo della storia: dalle origini al Medioevo, in “Ateneo dell'Olfatto”
<https://www.ateneodellolfatto.com/storia-profumo-origini-medioevo/> Accesso il 20/03/2026.

²²Ibid.

Il legame tra architettura e mondo olfattivo non è sempre stato evidenziato e sfruttato, come oggi, ma si possono trovare alcuni esempi anche in altre società antiche, che erano solite profumare gli ambienti dove si svolgevano i banchetti, le loro dimore e i palazzi.

I primi riferimenti storici accreditati sull'utilizzo di aromi e di ingredienti profumati risalgono all'antico Egitto (3000-30 a.C.), che considerava le fragranze come strumento intermedio tra gli uomini e le divinità: mirra, incenso, galbano, olibano e laudano venivano impiegati come ingredienti fondamentali per svolgere riti religiosi.²³

Il profumo è legato indissolubilmente all'architettura egizia: nato per i templi, era presente in tutti i rituali sia svolti negli spazi sacri che nelle abitazioni, purificava e partecipava ad ogni tappa della vita umana, dalle nascite ai matrimoni fino ai riti dell'imbalsamazione dei defunti.

Accanto ai luoghi di culto, il tempio disponeva di locali dove i sacerdoti preparavano gli aromi da bruciare e l'olio profumato destinato agli dèi. Le manipolazioni richiedevano lunghi mesi di lavoro: gli assistenti pestavano piante, fiori, erbe aromatiche e tritavano resine e gomme, mentre il sacerdote officiante leggeva loro le formule incise sui muri. Alcuni elementi erano trasmessi solo oralmente per evitare la divulgazione dei segreti. Uno di questi locali fu scoperto nel grande tempio di Edfu, dedicato a Horus, costruito sotto il regno di Tolomeo III nel 237 a.C. Le due resine più note ed utilizzate da questa civiltà sono l'incenso, propriamente detto *Boswellia sacra*, e l'arbusto della mirra, *Commiphora burseraceae*.²⁴

La creazione di profumo più famosa e documentata dell'Antico Egitto era il *Kyphi*, la sua composizione era una miscela armoniosa di mirra, giunco odoroso, cipero, vino, miele, ginepro, ecc. per un totale di sedici elementi. Veniva bruciato come incenso in offerta agli dèi, nei recinti sacri dei templi.²⁵

La cura del corpo e quella dello spirito si intrecciavano dunque indissolubilmente: oli profumati, unguenti e belletti partecipavano ai riti quotidiani ed ogni mattina i sacerdoti procedevano alla

²³ Storia del profumo: attraverso i secoli, in "Jolie Profumerie"
<https://jolieprofumerie.com/blogs/magazine/storia-del-profumo-un-viaggio-attraverso-i-secoli> Accesso il 23/03/2026.

²⁴ L'Egitto dei faraoni: profumi verso il cielo, in "Accademia del profumo"
<https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/egitto-dei-faraoni-profumi-verso-il-cielo/> Accesso il 23/03/2026.

²⁵ Il profumo della storia: dalle origini al Medioevo, in "Ateneo dell'olfatto", cit.

pulizia delle statue divine per poi ungerle e imbellettarle. Degna di nota è la divinità connessa a tali sostanze è *Nefertem*, protettore dei defunti nell'aldilà.²⁶

In un ambito più profano, olii, pomate e balsami profumati venivano invece spalmati sul corpo delle donne egizie come vero e proprio rito di seduzione.²⁷ Non solo, era rituale comune per i faraoni far purificare quotidianamente il palazzo attraverso l'utilizzo di incenso e cospargersi con oli profumati. Attraverso queste azioni, si assicuravano la protezione degli dèi in vista del loro passaggio nell'aldilà, ricercata anche attraverso la pratica dell'imbalsamazione.²⁸

Il legame tra architettura e profumo nella civiltà egizia può essere definito come un'“architettura olfattiva passiva”: pur presentando una componente sensoriale rilevante, quest'ultimo non è volto all'esaltazione della funzione dell'edificio, ma risulta essere un mezzo per fini sacri, di conseguenza sono i fumi e i profumi degli elementi bruciati a creare un'atmosfera di devozione e purificazione.

Un'altra civiltà antica che ha coniugato il profumo come una forma d'arte sono i Greci, che lo hanno intrecciato al tessuto stesso della loro vita. L'arte della profumeria si nutriva di un ricco repertorio di materie prime — principalmente fiori e resine — sapientemente trasformati in preziosi macerati oleosi.²⁹ Il territorio, grazie alla sua natura privilegiata, offre abbondanza di piante aromatiche. Gli oli vegetali, in particolare l'olio d'oliva, sono impiegati per fissarne gli aromi.

Conseguenza delle campagne militari di Alessandro Magno è l'apertura della via delle spezie e degli aromi, che introduce l'uso di nuove sostanze come il sandalo, la cannella, la noce moscata, il nardo, il benzoino e il costus. Parallelamente, si assiste all'inizio dell'impiego di profumi di origine animale: castoreo, muschio, zibetto e ambra grigia.³⁰

Quest'arte, come nella società Egizia, era fortemente legata al culto delle divinità e ai riti spirituali: fin dall'epoca creto-micenea (1500 a.C.), i Greci credevano nell'esistenza di esseri divini, rivelati da aromi e da profumi. L'utilizzo di materie profumate durante le celebrazioni agli dèi aveva, inoltre,

²⁶ Oli essenziali: un po' di storia, in “Tartaro” <https://www.tartaronline.com/gli-oli-essenziali/> Accesso il 23/03/2026.

²⁷ Storia del profumo: qual è stata la sua evoluzione? In “Carthusia. Profumi di Capri” <https://www.carthusia.it/storia-del-profumo/#:~:text=I%20Greci%20e%20il%20Profumo,parte%20dell%27illustre%20Socrate> Accesso il 23/03/2026.

²⁸ L'Egitto dei faraoni: profumi verso il cielo, in “Accademia del profumo”, cit.

²⁹ Il profumo della storia: dalle origini al Medioevo, in “Ateneo dell'olfatto”, cit.

³⁰ La Grecia antica: i profumi degli Dei, in “Accademia del profumo” <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/grecia-antica-profumi-degli-dei/> Accesso il 23/03/2026.

un fine pratico legato al mascheramento delle esalazioni derivanti dal sangue degli animali sacrificati.

I materiali profumati non venivano solo bruciati nei luoghi sacri, ma gli atleti durante le competizioni si cospargevano il corpo con oli con la convinzione che questi dessero loro forza e richiamasse la benevolenza divina.³¹

Dopo secoli di esclusivo appannaggio divino, gli uomini andarono a poco a poco appropriandosi del piacere del profumo, che con il culto della bellezza trovò nel profumo una perfetta sintesi. Gli *euodia*, ovvero gli odori buoni, raggiunsero il loro apogeo nella raffinatissima Atene di Pericle, si diffusero ad esempio, il *susinon* a base di giglio o il *kipros* a base di menta e bergamotto.

In Grecia, l'atmosfera e i corpi si profumavano: durante i banchetti si offrivano agli ospiti ghirlande di fiori, gli si lavavano i piedi con acque profumate in segno di accoglienza, venivano distribuiti vini profumati, unguenti alla rosa e all'olio di garofano.³²

L'importanza attribuita al profumo è confermata dal famoso *Trattato degli odori* di Teofrasto, testo base della profumeria antica. Questo è il primo trattato scientifico ad indagare il mondo degli *aromata*, odori dell'antichità. L'opera classifica gli odori in base alle loro qualità (dolci o aspri, forti o deboli) e distingue tra quelli naturali e quelli prodotti artificialmente dall'uomo. Descrive in modo sistematico le tecniche di quest'arte: estrazione delle essenze per bollitura o macerazione, combinazione di ingredienti secchi e umidi seguendo una "piramide olfattiva", in cui nessun elemento prevale sugli altri, la conservazione in contenitori di piombo o alabastro e vendita dei profumi: ungevano i clienti indecisi con il *rhodinon* – il profumo di rosa – che, penetrando nei canali sensoriali, impediva di percepire qualsiasi altra fragranza presso la concorrenza. È l'unico manuale di profumeria sistematico sopravvissuto dall'antichità classica.³³

Nella civiltà greca, dunque, il profumo mantiene un legame profondo con il sacro, ma inizia a farsi strada una dimensione nuova: quella dell'uso consapevole e intenzionale delle fragranze per amplificare l'esperienza di determinati riti e occasioni sociali. Non si tratta ancora di una progettazione olfattiva in senso stretto, ma di una sensibilità emergente – la consapevolezza che un ambiente profumato potesse esaltare la qualità di ciò che vi si svolgeva, fosse un banchetto,

³¹ Arshad Muhammad, *Fragrances that laid the foundation of Ancient Societies*, in "Medium" <https://medium.com/the-storm-of-words-un-said/fragrances-that-laid-the-foundation-of-ancient-societies-986e8682272a> Accesso il 23/03/2026.

³² *La Grecia antica: i profumi degli Dei*, in "Accademia del profumo", cit.

³³ G. Squillace, *I profumi nel De odoribus di Teofrasto*, in A. Carannante, M. D'Acunto (a cura di), *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*, Pandemos, Paestum 2012, pp. 248-258.

una cerimonia o un momento di accoglienza. Il profumo non decora lo spazio, ma ne potenzia il significato.

I Romani hanno ereditato questa ricca tradizione, trasformandola in un motivo di sfarzo negli utilizzi quotidiani, come nei bagni, nei templi e nelle riunioni sociali, fino a farne uno status symbol: imperatori e nobili commissionavano profumi su misura per riflettere la propria ricchezza e il proprio potere. Anche Cesare apprezzava avvolgersi nel suo *telinum*, un unguento profumato oleoso dalle note di maggiorana, meliloto e fieno greco.³⁴

Questa civiltà ha sviluppato anche tecniche innovative per estrarre e conservare le essenze.³⁵ In particolare, la comparsa del vetro nell'XI secolo a.C. e il suo utilizzo come contenitore di sostanze profumate costituiscono la principale innovazione dell'Impero Romano: questo materiale permetteva di imitare i recipienti greci producendo contenitori di svariate forme e colori, senza trattenere gli odori.

Con il tempo, la diffusione dei profumi nell'Impero Romano si accompagnò a un progressivo indebolimento del loro valore religioso e della loro simbologia mistica,³⁶ favorendone l'utilizzo quotidiano. Nelle terme, i patrizi vivevano momenti di rilassamento durante i quali si facevano massaggiare con oli profumati;³⁷ le terme imperiali, d'altra parte, rappresentavano un'esperienza sensoriale totale: le acque venivano infuse con costosi oli profumati, erbe medicinali ed estratti di fiori per amplificare il piacere del rituale del bagno, trasformando l'architettura termale in un vero e proprio spazio olfattivo progettato.³⁸

Nelle ville romane, gli odori erano parte integrante dell'esperienza sensoriale dell'architettura, si utilizzavano essenze per influenzare il comfort e il piacere. L'uso dei profumi per arricchire gli spazi domestici e pubblici non è una pratica moderna: infatti, i Romani furono pionieri nell'utilizzo di bruciatori d'incenso e diffusori per profumare gli spazi creando atmosfere accoglienti e lussuose. Questi oggetti erano spesso realizzati in bronzo o argento, decorati con intricati motivi

³⁴ Storia del profumo: qual è stata la sua evoluzione? In "Carthisia. Profumi di Capri", cit.

³⁵ Il profumo della storia: dalle origini al Medioevo, in "Ateneo dell'olfatto", cit.

³⁶ Il popolo romano: i profumi dell'impero, in "Accademia del profumo"

<https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/popolo-romano-profumi-dell-impero/> Accesso il 23/03/2026.

³⁷ Il ruolo del profumo nella storia, in "Salimbeni. Profumi Roma"

<https://salimbeniprofumi.it/blogs/notizie/n-61-il-ruolo-del-profumo-nella-storia?srsId=AfmBOooq7jHpX2gv2fwzOemBqMiOFpoL9wdkKJmyt8C4tGjO7S1QIS7j> Accesso il 23/03/2026.

³⁸ Bathing in ancient Rome: lifestyle, entertainment, men and women, in "Facts and details"

<https://europe.factsanddetails.com/article/entry-1164.html> Accesso il 23/03/2026.

artistici e fungevano anche da simboli di ricchezza e buon gusto.³⁹ Inoltre, la presenza di giardini profumati o fontane aromatiche era un modo per “odorare lo spazio”.

Le occasioni di convivialità rappresentate dai banchetti erano destinazioni privilegiate per l'uso del profumo: gocce di oli profumati mescolate ad acqua venivano sparse sulle tavole e sui triclini; un altro modo utilizzato per diffondere aromi durante questi ambienti era quello di lasciare volare alcune colombe, che col loro battito d'ali, precedentemente impregnate di essenze profumate, aromatizzavano l'ambiente.⁴⁰ L'uso eccentrico di queste sostanze odorose ha ampliato il loro scopo, passando da un fine puramente pratico e religioso a quello più ampio di suscitare stupore, creare un'atmosfera suggestiva, coinvolgere emotivamente e rendere l'esperienza memorabile tra gli ospiti.

L'eccesso romano nel ricorso ai profumi raggiunse vette straordinarie con alcuni imperatori. Secondo Svetonio, durante uno dei banchetti nella Domus Aurea di Nerone, un ospite sarebbe morto soffocato dopo che la sala venne inondata da un'enorme quantità di petali di rosa. Gli ingegneri di Nerone, Celer e Severo, avevano creato uno straordinario meccanismo azionato dagli schiavi: il soffitto poteva ruotare per ricreare la volta celeste, i profumi venivano spruzzati sui commensali e i petali di rosa cadevano dall'alto.⁴¹ Anche l'imperatore Elagabalo (o Eliogabalo), salito al trono nel 218 d.C., era noto per i suoi eccessi olfattivi: la *Historia Augusta* racconta che durante alcuni banchetti faceva scendere dal soffitto quantità di petali talmente abbondanti da soffocare i convitati.⁴²

I Romani presentano una connotazione dell'*Architettura olfattiva* più simile alla definizione attuale. Infatti, nonostante i materiali profumati abbiano mantenuto un ruolo di connessione con le divinità, come nella cultura greca, l'impiego dei profumi nell'ambiente e sul corpo assume qui un fine maggiormente legato all'estetico e allo sfarzo.

Anche in Oriente si osserva lo sviluppo della cultura del profumo. In particolare, gli Arabi, a partire dall'VIII secolo d.C., approfondirono il tema traducendo i testi ellenistici, persiani, romani e bizantini, conservandoli in immense biblioteche: queste traduzioni costituirono la base delle

³⁹ Profumi nell'Antica Roma: un viaggio tra storia e fragranze, in “Oniusa Venezia” <https://oniusavenezia.com/blog/profumi-nellantica-roma-un-viaggio-tra-storia-e-fragranze/#main-content> Accesso il 23/03/2026.

⁴⁰ Storia del profumo: qual è stata la sua evoluzione? In “Carthisia. Profumi di Capri”, cit.

⁴¹ Too many rose petals, in “Imperium romanum” <https://imperiumromanum.pl/en/curiosities/too-many-rose-petals/?utm> Accesso il 23/03/2026.

⁴² Elagabalus, in “Essay on the History and culture of Rome” https://penelope.uchicago.edu/encyclopaedia_romana/severans/roses.html?utm Accesso il 23/03/2026.

scienze mediche, farmaceutiche e chimiche per i secoli successivi. L'alchimia medievale deve molto all'*al-kimîya* araba, che riservava una parte importante all'arte della distillazione.⁴³

Incoraggiati dal Corano a godere dei piaceri della vita — il paradiso musulmano era descritto come un luogo impregnato dei profumi più soavi⁴⁴ — gli Arabi detenevano il monopolio delle materie prime odorose e aromatiche. Presso di loro il profumo, in particolare a base di rosa, muschio e ambra, giocava un ruolo notevole nella vita quotidiana: l'acqua di rose veniva utilizzata per profumare le stanze della casa o aromatizzare i cibi. Nelle abitazioni, si mescolava ambra grigia al caffè e le pareti venivano impregnate di resine odorose. Si pestava, inoltre, il muschio nel mortaio, che veniva poi destinato poi alla costruzione delle moschee, affinché nelle ore più calde della giornata il sole ne esaltasse l'evocazione olfattiva.⁴⁵

Fu un medico persiano e musulmano, Avicenna, a perfezionare la tecnica della distillazione per ottenere l'acqua di rose dai petali della centifoglia: scoprì che facendo bollire i fiori in un alambicco si ricavava un fluido in cui l'essenza pura veniva miscelata ad acqua. Una vera rivoluzione, anche se ancora in forma non alcolica, poiché l'alcol era vietato dal Corano. Bisognerà attendere fino al 1370 per scoprire la prima formula di profumo alcolico.⁴⁶

La civiltà araba rappresenta uno dei primi esempi storici di un approccio consapevole a ciò che oggi definiamo architettura olfattiva: le sostanze odorose non venivano semplicemente diffuse negli ambienti, ma integrate direttamente nei materiali costruttivi, concependo l'odore come componente intrinseca dello spazio, consci della loro capacità olfattiva, ampliata soprattutto nelle ore calde della giornata. Questo si rivela essere contributo tecnico fondamentale alla storia della profumeria, con strumenti e tecniche rimasti alla base di quest'arte fino ai giorni nostri.

In Occidente, d'altro canto, gran parte del bagaglio di conoscenze acquisito nei secoli precedenti alla caduta dell'Impero Romano d'Occidente del 476 d.C., è andato perduto. Tuttavia, grazie all'opera di conservazione della Chiesa e al mantenimento di una fitta rete di contatti commerciali con il vicino Oriente, la cultura e la scienza hanno continuato a svilupparsi nel Medioevo.

L'architettura olfattiva era spesso legata alla religione: monasteri e chiese utilizzavano incensi durante le cerimonie, aroma che tutt'ora si associa a questo contesto; nelle cattedrali medievali

⁴³ *L'islam: i profumi della cultura e la scienza*, in "Accademia del profumo"

<https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/islam-profumi-della-cultura-e-scienza/> Accesso il 23/03/2026.

⁴⁴ *Storia del profumo: attraverso i secoli*, in "Jolie Profumerie" cit.

⁴⁵ Mariangela Rossi, *Dillo con un profumo. Come scegliere la fragranza ideale*, TEA editore, 2014, p.20-21.

⁴⁶ *Ibid.*

l'incenso assolveva una duplice funzione: liturgica e igienico-sanitaria. Il sacerdote italiano Bartolomeo Gavanti, consultore pontificio sui riti sacri nel XVII secolo, ha codificato le funzioni dell'incensazione: rappresentare la gloria di Dio, riverire la chiesa, scacciare i cattivi odori, rappresentare il buon profumo di Cristo, dirigere la preghiera verso Dio e tenere lontani i demoni. L'odore dello spazio sacro era dunque progettato e gestito con precisione, configurandosi come vera e propria architettura olfattiva invisibile, sovrapposta a quella costruita e palpabile.⁴⁷

Nei monasteri si coltivavano erbe profumate come lavanda, rosmarino e salvia per le loro proprietà medicinali e aromatiche, spesso combinate per creare rimedi curativi e profumi impiegati per purificare gli ambienti. Si formarono corporazioni per proteggere i segreti del mestiere e garantire standard di qualità.

Nei centri urbani medievali l'odore era talvolta considerato un problema igienico, a causa dei sistemi fognari poco sviluppati, nelle architetture si cercava di separare gli ambienti “puri” da quelli “sporchi”, anticipando concetti di ventilazione.

Nel Medioevo, la storia del profumo ha conosciuto una svolta essenziale per l'Occidente, con l'avvento dell'alambicco, introdotto dagli Arabi nel corso dell'VIII secolo e diffuso in Europa, sono state aperte le porte a un nuovo universo di fragranze, permettendo la creazione di profumi a base alcolica, mai sviluppati in precedenza.

Le Crociate (1096-1291) hanno intensificato gli scambi tra Oriente e Occidente, reintroducendo aromi e spezie nuove. Questo fece di Venezia il grande centro della distribuzione e del commercio marittimo in tutta Europa, che si è assicurato il monopolio commerciale dei profumi, spezie e seta provenienti dall'Estremo Oriente, e che è diventato non solo centro di traffico e scambio di merci, ma anche capitale della cultura e dei piaceri. Fu dalla Serenissima, dove era in voga la distillazione con acquavite, che il culto dell'arte della profumeria superò i confini raggiungendo molte altre città d'Italia — tra cui Firenze, dove nacquero i primi laboratori di produzione — irradiandosi poi in tutta Europa.⁴⁸

Nel 1347 la peste, portata da un vascello genovese di ritorno dal Mar Nero, si diffuse in tutta Europa. Aspersioni, fumigazioni e vini aromatizzati vennero utilizzati per lottare contro il contagio. Particolarmente impiegato fu il *pomander* — un'ampolla pendente in metallo contenente miscele odorose di ambra, balsami, vaniglia, muschi e altre essenze — portato al collo e inalato a scopo

⁴⁷ William Tullett, *Frankincense*, in “Encyclopaedia of smell. History and heritage”, 2023 <https://encyclopedia.odeuropa.eu/items/show/9> Accesso il 23/03/2026.

⁴⁸ Mariangela Rossi, *Dillo con un profumo*, cit., p.20-24.

aroma-terapeutico. Per purificare le case si bruciava alloro o rosmarino nei camini e si cospargeva il pavimento di erbe odorose.⁴⁹

Al tempo, si riteneva che attraverso il respiro potessero penetrare nel corpo malattie come la peste, cosicché si pensava di poterla combattere agendo sull'aria. Per debellare i primi focolai epidemici si ordinò di accendere cataste di legno profumato per le strade, un falò ogni otto case, da mantenere acceso giorno e notte, gettando periodicamente fiori di zolfo. I medici, costretti alla cura dei malati, indossavano lunghi cappotti di pelle cosparsi all'interno di cera d'api, spessi guanti e maschere dotate di un becco riempito di erbe fresche e petali essiccati.⁵⁰

Il profumo mantenne con l'architettura un legame prevalentemente funzionale: impiegato per scopi religiosi, medici e igienici. Ogni spazio possedeva una propria identità olfattiva — l'incenso nelle chiese, le erbe aromatiche nei chiostri, le essenze nelle case — ma questa non era il frutto di un'intenzione estetica o comunicativa, bensì il riflesso involontario delle pratiche che si svolgevano al suo interno. L'unica eccezione era lo spazio sacro, dove l'odore dell'incenso veniva deliberatamente gestito per evocare devozione e trascendenza.

Con il Rinascimento, la riscoperta del mondo classico e il culto della bellezza portarono l'attenzione estetica al centro della vita culturale e sociale: in questo contesto, il rapporto con gli odori si trasformò, assumendo una dimensione sempre più consapevole, simbolica e ricercata. Palazzi e ville nobiliari erano arredati con fiori, giardini aromatici e fontane profumate: i giardini rinascimentali italiani integravano essenze di rose, gelsomino e menta in percorsi studiati per essere “odorati” mentre si passeggiava.⁵¹ Un caso emblematico è quello di Villa d'Este a Tivoli, il cui giardino originario comprendeva un Giardino dei Semplici con padiglioni e pergolati rivestiti da spalliere di melangoli, gelsomini e edere, affiancati da labirinti di mirti, allori e corbezzoli. Le coltivazioni di fiori ornamentali, erbe per la profumeria e piante aromatiche e officinali erano parte integrante e studiata del progetto architettonico.⁵²

Nelle dimore nobiliari italiane del Rinascimento, la profumazione degli spazi interni era una pratica articolata e deliberata. Pastiglie profumate collocate negli scaldaletto favorivano un riposo

⁴⁹ *Storia del profumo: qual è stata la sua evoluzione?* In “Carthisia. Profumi di Capri”, cit.

⁵⁰ Anna Barbara, Anthony Perliss, *Architetture invisibili. L'esperienza dei luoghi attraverso gli odori*, Franco Angeli, Milano 2024, p. 103.

⁵¹ *Il ruolo del profumo nella storia*, in “Salimbeni. Profumi Roma”
<https://salimbeniprofumi.it/blogs/notizie/n-61-il-ruolo-del-profumo-nella-storia?srsId=AfmBOooq7jHpX2gv2fwzOemBqMiOFpoL9wdkKJmyt8C4tGjO7S1QlS7j> Accesso il 23/03/2026.

⁵² Villa d'Este, in “Rete delle dimore storiche del Lazio – Regione Lazio”
<https://www.retedimorestorichelazio.it/dimora/rm/tivoli/villa-deste/> Accesso il 23/03/2026.

ristoratore nelle camere da letto; polveri floreali cucite nei cuscini evocano distese di rose; mentre miscele pungenti di pece, storace e mirra venivano strofinate su pareti e pavimenti per proteggere gli ambienti dall'aria infetta.⁵³ Il rapporto tra profumo e spazio abitativo aveva una duplice valenza: i profumi erano al tempo stesso strumenti di protezione e di piacere. Si riteneva che le fragranze intense creassero una barriera attorno al corpo e agli ambienti, che venivano così schermati dai vapori patogeni ritenuti responsabili delle malattie. Allo stesso tempo, il profumo degli accessori – guanti, bottoni, cinture – diffondeva continuamente nell'aria della stanza la fragranza del proprietario, trasformando ogni presenza in un'esperienza sensoriale condivisa.⁵⁴

La chimica sostituì l'alchimia, migliorando la distillazione e la qualità delle essenze. Grazie alle nuove rotte marittime, perseguite soprattutto da Spagna e Portogallo, introdussero l'accesso a nuovi ingredienti considerati esotici come vaniglia, cacao, cannella, zenzero, tabacco e pepe, che entrarono a far parte del repertorio profumiero.⁵⁵

Nel 1533, la quattordicenne Caterina de' Medici, andata sposa al duca d'Orléans, introdusse alla corte francese, grazie al suo profumiere di fiducia Renato Bianco e ai frati di Santa Maria Novella, l'uso dei profumi già largamente diffusi nelle corti italiane. Provenendo da una Firenze in cui quasi tutti i conventi possedevano un frate alchimista dedito alla lavorazione delle erbe, fu naturale per lei portare con sé il proprio profumiere. René le Florentin, come venne ribattezzato dai parigini, aprì bottega a Parigi, contribuendo alla formazione di una miriade di profumieri che aprirono negozi in tutta la città.⁵⁶ Questo determinò il progressivo trasferimento del primato della profumeria dall'Italia e dalla Spagna alla Francia.

In questo periodo si sviluppò anche una certa ostilità nei confronti dei bagni, ritenuti veicoli di contagio: ci si lavava sempre meno e i profumi presero il posto dell'igiene per nascondere la sporcizia e vincere i cattivi odori.⁵⁷

Durante il Rinascimento il profumo, da strumento prevalentemente sacro e terapeutico, tornò ad essere simbolo di status, raffinatezza e distinzione sociale. L'ostentazione olfattiva si manifestava

⁵³ Madison Clyburn, *From Perfume to Smoke: Transforming Salubrious Scents in a Renaissance Perfume Burner*, in "Sequitur. We follow art", vol. 11 n. 2, Boston University, 2025, <https://www.bu.edu/sequitur/2025/04/22/from-perfume-to-smoke-transforming-salubrious-scents-in-a-renaissance-perfume-burner/> Accesso il 23/03/2026.

⁵⁴ Evelyn Welch, *Scented Gloves and Perfumed Buttons: Smelling Things in Renaissance Italy*, in "College of arts and letters – centre for Italian studies", 2010, <https://italianstudies.nd.edu/news-events/events/2010/09/20/scented-gloves-and-perfumed-buttons-smelling-things-in-renaissance-italy/> Accesso il 23/03/2026.

⁵⁵ *Il ruolo del profumo nella storia*, in "Salimbeni. Profumi Roma", cit.

⁵⁶ *Il Rinascimento: da alchimia a chimica*, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/rinascimento-da-alchimia-a-chimica/> Accesso il 23/03/2026.

⁵⁷ *Ibid.*

attraverso accessori profumati, abiti impregnati di essenze, interni domestici curati nei minimi dettagli sensoriali, ma anche attraverso l'uso pratico degli oli profumati per coprire le esalazioni del corpo, in un'epoca in cui l'igiene personale era ancora lontana dagli standard moderni. Questa cultura del profumo come linguaggio sociale trovò la sua massima espressione di seguito l'espansione dell'arte profumiera nelle corti europee: fu proprio nel Rinascimento che l'Italia, la esportò in Francia, che sarebbe diventata la capitale mondiale della profumeria.

Nel corso del XVII secolo, l'approccio alla profumazione degli ambienti divenne sempre più consapevole e intenzionale, consolidando la tendenza avviata nel Rinascimento. Il profumo si affrancò definitivamente dalla sua funzione rituale e spirituale per affermarsi come strumento estetico e di distinzione sociale, mentre parallelamente assolveva alla funzione pratica di mascherare i cattivi odori dei corpi e degli ambienti.

La profumazione degli spazi non era più un effetto collaterale delle attività che vi si svolgevano, ma una scelta deliberata, volta a plasmare l'atmosfera e l'esperienza di chi la frui. Gli ambienti aristocratici utilizzavano profumi e candele aromatiche per mascherare gli odori naturali; nei teatri e nelle sale da ballo, il profumo era considerato parte dell'esperienza sensoriale raffinata globale dell'architettura, capace di plasmare e valorizzare degli spazi. La profumazione degli ambienti pubblici cessava così di essere prerogativa delle corti aristocratiche, per diventare una questione collettiva.

Questa tendenza è destinata ad affermarsi e approfondirsi nei secoli successivi, fino a giungere ai giorni nostri, in cui la creazione di composizioni olfattive è affidata a équipes di professionisti con l'obiettivo di evocare suggestioni ed esperienze indimenticabili.

La popolazione francese, fuggendo dall'acqua considerata vettore di malattie, si appassionò ai profumi usati come polveri incorporate in vestiti, parrucche, ventagli, fazzoletti e guanti.⁵⁸ Luigi XIV, soprannominato “dolce profumo” dalla sua corte per il suo olfatto delicato e la passione per le fragranze,⁵⁹ amava vivere completamente immerso nei profumi: fiori d'arancio, gelsomino, garofano bianco erano le sue essenze predilette. Questa devozione verso il mondo olfattivo non si

⁵⁸ Il XVII secolo: dal cuoio al profumo e all'acqua di Colonia, in “Accademia del profumo” <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/il-17-secolo-dal-cuoio-al-profumo-e-allacqua-di-colonia/> Accesso il 23/03/2026.

⁵⁹ Vanessa Caputo, *Profumi e storia: alla corte di Re Sole*, in “Beauty scenario – niche fragrances and indie beauty” <https://beautyscenario.com/scent-diary/profumi-e-storia-alla-corte-di-re-sole/> Accesso il 23/03/2026.

limitava agli interni della reggia, dove l'aria era impregnata delle sue fragranze preferite,⁶⁰ ma si ampliò anche nei giardini di Versailles, nei quali il re fece aggiungere profumo all'acqua delle fontane,⁶¹ trasformando l'intera tenuta in un'esperienza sensoriale totalizzante.

Fu Jean-Baptiste Colbert, ministro di Luigi XIV, a intuire le potenzialità economiche di questa passione reale, favorendo attivamente lo sviluppo dell'industria profumiera francese ed elevandola a vera e propria potenza nazionale. A sostenerla contribuirono le grandi piantagioni di arancio nella regione di Grasse e la Compagnia francese delle Indie Orientali e Occidentali, che garantì ai profumieri un accesso diretto a preziose materie prime esotiche.⁶²

A partire dalla fine del Seicento si affermò a Versailles la figura del profumiere di corte, e nel corso del secolo successivo i prodotti di profumeria e i cosmetici divennero componenti imprescindibili della sfarzosa vita di corte.⁶³

Paradossalmente, il Re Sole finì per diventare allergico ai profumi dopo averne fatto un uso smisurato. Come scrisse il Duca di Saint-Simon: *“Mai l'uomo ha tanto amato l'odore e poi lo ha temuto, a forza di abusarne.”* Una vicenda che racchiude, in fondo, tutta la contraddizione di un'epoca in cui il profumo era al tempo stesso lusso, strumento di potere e necessità pratica.⁶⁴

Nel XVIII secolo, si affermò una nuova sensibilità olfattiva che si tradusse in un'intolleranza verso i profumi forti e animaleschi, e in un ritorno agli aromi naturali, floreali e campestri. I profumi stavano passando dalla loro funzione originaria dell'epoca — quella di coprire miasmi e cattivi odori — a una dimensione positiva, in cui divennero amplificatori di bellezza e strumenti di seduzione, simboli di pulizia e freschezza.⁶⁵

⁶⁰ Il fascino dei profumi francesi: dalla corte reale ai marchi di lusso, in “Sfiabo.com” <https://www.sfiabo.com/profumi-francesi-marchi-di-lusso> Accesso il 23/03/2026.

⁶¹ Luana De Micco, A Versailles il giardino profumato di Maria Antonietta, in “Il giornale dell'arte”, 26/05/2023 <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/A-Versailles-il-giardino-profumato-di-Maria-Antonietta> Accesso il 23/03/2026.

⁶² Vanessa Caputo, Profumi e storia: alla corte di Re Sole, in “Beauty scenario – niche fragrances and indie beauty” <https://beautyscenario.com/scent-diary/profumi-e-storia-alla-corte-di-re-sole/> Accesso il 23/03/2026.

⁶³ Andrea di Salvo, L'inventario preciso di una rivolta olfattiva, in “Il manifesto” <https://ilmanifesto.it/linventario-preciso-di-una-rivolta-olfattiva> Accesso il 23/03/2026.

⁶⁴ Vanessa Caputo, Profumi e storia: alla corte di Re Sole, cit.

⁶⁵ Emilia Chiarolanza, Storia del profumo: tra scienza e sociologia, in “Salute buongiorno” <https://www.salutebuongiorno.it/2022/05/storia-del-profumo-tra-scienza-e-sociologia/> Accesso il 23/03/2026.

La corte di Luigi XV fu ribattezzata “*La Cour Parfumée*” perché il sovrano pretendeva che le sale e i corridoi di Versailles fossero tripudi di fiori, pot-pourri ed essenze di frutti, e i cortigiani avevano persino nei loro appartamenti dei piccoli laboratori personali per creare profumi con stili unici.⁶⁶

È in questo contesto di raffinamento olfattivo che si affermò la figura di Giovanni Maria Farina (1685–1766), creatore dell'Acqua di Colonia, che ottenne un successo straordinario grazie alle sue qualità tonificanti e rinvigorenti.⁶⁷ Grazie a Maria Antonietta, acque delicate a base di fiori — tra cui l'*Eau Divine* e le acque di Colonia provenienti dalla Germania — furono introdotte alla corte di Francia, sostituendo le fragranze pesanti e musciate del secolo precedente.

Jean-François Houbigant aprì la sua boutique a Parigi nel 1775 in rue du Faubourg Saint-Honoré, insegnando alle dame della Corte di Versailles come profumare i loro ventagli affinché il loro semplice battito emanasse un messaggio romantico. Insieme alle maison Piver e Lubin, pose le basi della profumeria moderna, da cui presero le mosse Guerlain, Caron, Molinard e Coty.⁶⁸

Fu tuttavia Jean-Louis Fargeon il grande protagonista olfattivo dell'epoca di Maria Antonietta. Nato a Montpellier nel 1748, riuscì a entrare nelle grazie della regina facendole recapitare un paio di guanti profumati con le essenze a lei care: garofani rossi, giacinti, viole, giunchiglie e muschio. Diventò il suo profumiere esclusivo per quattordici anni, fino al 1789, creando fragranze su misura che rispecchiavano perfettamente i suoi umori e la sua personalità.⁶⁹ Fu grazie alla tecnica dell'enfleurage — che attraverso un grasso animale cattura l'essenza più delicata di fiori come tuberose, violette, gigli e narcisi — che Fargeon riuscì a creare profumi di straordinaria fedeltà olfattiva per la sovrana.⁷⁰

Il profumo nel XVIII secolo veniva utilizzato sotto diverse forme: acque di profumo, polveri profumate, guanti profumati, oli, aceti e creme. Si diffuse inoltre la pratica di profumare gli ambienti attraverso brucia-essenze, incensi e pot-pourri. Maria Antonietta non riuscì mai a fare a

⁶⁶ Elena Rossi, *Un viaggio nella “Corte profumata” di Re Luigi XIV*, in “Vanity space blog” <https://www.vanityspaceblog.it/parfums-de-mary-delina-un-viaggio-nella-corte-profumata-re-luigi-xv/> Accesso il 23/03/2026.

⁶⁷ Alessio Lodes, *Profumi dall'igiene alla seduzione*, in “Oriundi.net” <https://oriundi.net/alessio-lodes/profumi-dalligiene-alla-seduzione.html> Accesso il 23/03/2026.

⁶⁸ Laura Savani, *Il profumo all'epoca di Maria Antonietta*, in “Le Hameau de la Reine” <https://lehameaudemarieantoinette.blogspot.com/2017/03/i-profumi-allepoca-di-maria-antoinette.html> Accesso il 23/03/2026.

⁶⁹ Mirella Farchica, *Jean Louis Fargeon: il profumiere di Maria Antonietta*, in “Madame Framboise – seduzioni artistiche” <https://www.madameframboise.it/2019/04/20/jean-louis-fargeon-il-profumiere-di-maria-antoinette/> Accesso il 23/03/2026.

⁷⁰ Laura Savani, *Il profumiere di corte*, in “Le Hameau de la Reine” <https://lehameaudemarieantoinette.blogspot.com/2018/07/il-profumiere-di-corte.html> Accesso il 23/03/2026.

meno delle sue fiale di profumo: persino nel 1791, alla vigilia della sfortunata fuga di Varennes, fece un'ultima grande ordinazione al suo fedele profumiere.⁷¹

Il XVII e il XVIII secolo rappresentano un momento importante di questa evoluzione: profumare non era più soltanto un gesto estetico o igienico, ma un atto deliberato volto a creare un'atmosfera, a suscitare una suggestione, a rendere l'esperienza di uno spazio memorabile e totalizzante. Pur senza una consapevolezza teorica esplicita, quello che si praticava nelle sale e nei giardini di Versailles si potrebbe definire un lavoro di architettura olfattiva: la gestione intenzionale degli odori per amplificare l'impatto emotivo di un ambiente.

Con la Rivoluzione Industriale, le città divennero molto più “olfattivamente complesse”: fumi, rifiuti, ciminiere. La tendenza dominante è stata quella di utilizzare la pianificazione urbana per eliminare i cattivi odori dell'industria – carbone bruciato, rifiuti a cielo aperto, fognature. Il controllo olfattivo degli spazi urbani diventava così una questione di ingegneria e pianificazione, anticipando la disciplina dell'architettura olfattiva contemporanea.⁷²

L'architettura reagì con una crescente attenzione alla dimensione domestica, oltre a quella pubblica, oltre alla ventilazione, all'igiene e alla separazione degli spazi, allontanando i luoghi di preparazione del cibo da quelli del nutrimento, sbarrando le porte dei gabinetti e dei bagni e ponendo attenzione alla separazione degli odori organici a quelli decorativi. Nonostante ciò, gli interni domestici si sono trasformati così in una spugna di tessuti e materiali – carte da parati, velluti, tessuti, tappeti, legni, cere e arazzi – che trattenevano gli odori residui, mal conciliabili con le intenzioni sociali di pulizia e igiene che la borghesia perseguiva come simbolo di virtù morale.⁷³

La tendenza igienista vide la comparsa di trattati che vantavano le virtù dei bagni, benefici per la salute e per la pelle. L'igiene diventò, in questa società fortemente influenzata dalla borghesia, simbolo di purezza d'animo e virtù.

Fu in questo secolo che i ricercatori iniziarono a isolare in natura molecole olfattivamente interessanti per inventare prodotti chimici: la sintesi dell'urea da parte di Woehler nel 1828 segnò l'inizio della chimica organica, di importanza fondamentale nell'evoluzione della profumeria. Tra i

⁷¹ Mirella Farchica, *Jean Louis Fargeon: il profumiere di Maria Antonietta*, in “Madame Framboise – seduzioni artistiche” <https://www.madameframboise.it/2019/04/20/jean-louis-fargeon-il-profumiere-di-maria-antonietta/>. Accesso il 23/03/2026.

⁷² Emily Beyda, *Designed for the nose: the art of scent in architecture*, in “Built – The Bluebeam blog” <https://blog.bluebeam.com/smell-in-architecture/>. Accesso il 23/03/2026.

⁷³ Anna Barbara, Anthony Perliss, *Architetture invisibili*, cit., p. 107.

primi prodotti che utilizzarono ingredienti di sintesi vi furono il *Fougère Royale* di Houbigant nel 1882 e il *Jicky* di Guerlain nel 1889.⁷⁴

È tra l'Ottocento e il Novecento che si assistette ad alcuni interessanti sviluppi che misero in contatto il mondo del profumo con l'architettura e l'arte. Nel 1853 la vetreria Pochet & du Courval creò per Guerlain il cosiddetto flacone api, realizzato per contenere l'*Eau de Cologne Impériale* destinata all'imperatrice Eugenia: i fregi decorativi erano ispirati alla cupola della colonna Vendôme. Creatore di flaconi indimenticabili fu anche René Jules Lalique, che all'inizio del Novecento lavorò per François Coty. Negli stessi anni in cui la lavorazione del vetro veniva messa alla prova con realizzazioni tecnicamente audaci come il *Glaspavillon*, creato nel 1914 su progetto di Bruno Taut e Franz Hoffmann per l'Esposizione del Deutscher Werkbund a Colonia. L'edificio era chiuso da una cupola ellissoidale di vetro colorato, dall'aspetto simile ai raffinati flaconi di profumo prodotti in quegli stessi anni per una clientela selezionata.⁷⁵

In Italia, accanto alle grandi maison francesi, nacquero alcune case profumiere legate alla tradizione artigianale locale. Tra le più note Borsari a Parma, Paglieri ad Alessandria e Bertelli a Milano, che negli anni Trenta scelse come testimonial Greta Garbo. Collegate inizialmente al mondo dei saponi e degli articoli per la toilette, alcune erano confinate nel retrobottega dei barbieri, a testimonianza di come la profumeria moderna italiana nascesse da un intreccio tra igiene, estetica e commercio.⁷⁶

Questo secolo segna una svolta decisiva nel rapporto tra profumo e architettura. Per la prima volta, la gestione degli odori negli spazi urbani e domestici divenne oggetto di riflessione scientifica e teorica, spinta dalla pratica di progettazione degli ambienti, che divenne necessaria durante la Rivoluzione Industriale. Parallelamente, questo secolo vide la nascita delle prime grandi maison profumiere – molte delle quali ancora oggi attive – che trasformarono la produzione del profumo da pratica artigianale, nonostante inizialmente fossero spesso confinati in spazi angusti dei retrobottega.

Con l'Esposizione Universale di Parigi del 1900 il profumo entrò ufficialmente nella modernità: non era più solo un prodotto artigianale, ma una vera creazione artistica legata alla moda e al lusso.

⁷⁴ Il XIX secolo: i profumi dell'era moderna, in "Accademia del profumo"

<https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/il-19-secolo-i-profumi-dellera-moderna/> Accesso il 23/03/2026.

⁷⁵ Silvana Cincotti, *Design olfattivo: quando il profumo disegna gli spazi*, in "Artribune"

<https://www.artribune.com/progettazione/design/2022/08/profumo-olfatto/> Accesso il 23/03/2026.

⁷⁶ Mariangela Rossi, *Dillo con un profumo*, cit., pp. 33-35.

Tra il 1900 e il 1920 nacque la figura del “sarto profumiere”, che univa alta moda e fragranza in un'unica visione creativa. Negli anni Venti le donne, sempre più emancipate, cercarono profumi dinamici, freschi e innovativi: fu il periodo delle aldeidi, che conferirono alle fragranze un carattere astratto e moderno. Nel 1921 nacque Chanel N°5, destinato a diventare un'icona per il suo stile essenziale e rivoluzionario.⁷⁷

Il Novecento fu caratterizzato da un susseguirsi di stagioni profumiere strettamente legate ai mutamenti culturali e sociali: la Grande Depressione degli anni Trenta ridusse il consumo di beni di lusso, mentre il dopoguerra portò un forte desiderio di rinascita.

Nel 1947 la nuova estetica di Christian Dior rilanciò l'industria della moda e rafforzò il legame tra abiti e fragranze. Con il boom economico degli anni Cinquanta i profumi divennero più accessibili e quotidiani.

Gli anni Sessanta, segnati dal movimento hippie, promossero il ritorno alla natura: si diffusero note di patchouli, sandalo, muschio e incenso.

Negli anni Settanta la profumeria divenne sempre più internazionale e orientata al marketing, mentre gli anni Ottanta furono caratterizzati da fragranze potenti e riconoscibili, segni di appartenenza a uno stile di vita. Gli anni Novanta, infine, videro affermarsi profumi acquatici, marini e unisex come CK One, simbolo di una generazione che rifiutava le distinzioni rigide di genere.⁷⁸

In questo periodo nascono anche studi più sistematici sul rapporto tra odori e spazio: architetti e designer sperimentano con gli odori per condizionare l'esperienza dell'utente, e nelle case moderne e nei grandi magazzini si diffonde l'uso commerciale delle fragranze per stimolare acquisti o creare identità olfattive.

Il Novecento consacrò il profumo come fenomeno culturale di massa, specchio fedele dei mutamenti sociali di ogni decennio. Ma fu anche il secolo in cui il legame tra profumo e spazio iniziò a essere esplorato in modo sistematico: per la prima volta architetti, designer e operatori commerciali cominciarono a interrogarsi consapevolmente su come le fragranze potessero condizionare l'esperienza di un ambiente, orientare i comportamenti e costruire identità olfattive riconoscibili. Il profumo non era più solo sul corpo o nel flacone — era nello spazio, e quello spazio iniziava a essere progettato.

⁷⁷ Il XX secolo: il profumo sotto tutte le mode, in “Accademia del profumo”
<https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/20-secolo-profumo-sotto-le-mode/> Accesso il 23/03/2026.

⁷⁸ Ibid.

L'inizio del XXI secolo segna una svolta decisiva nella consapevolezza verso profumi e olfatto: il profumo non è più soltanto un componente dell'immagine personale, ma un compagno di viaggio per le evasioni oniriche, un esaltatore degli stati d'animo, un catalizzatore delle relazioni sociali.⁷⁹ L'architettura olfattiva diventa disciplina interdisciplinare — al crocevia tra design, neuroscienze, marketing e arte. Musei e spazi culturali sperimentano odori per raccontare storie e stimolare la memoria sensoriale. Tecnologie come diffusori elettronici e materiali impregnati di essenze permettono una progettazione olfattiva sempre più precisa.

Un esempio emblematico di questa nuova sensibilità è l'installazione *The Mediated Motion* (2001) dell'artista Olafur Eliasson, che occupò i quattro piani del Kunsthaus Bregenz — la costruzione di cemento e vetro di Peter Zumthor — trasferendo nel contesto artistico fenomeni naturali come acqua, luce, vento e temperatura, con tronchi su cui crescevano funghi, uno stagno, un leggero declivio di terreno percorribile e un ponte sospeso tra la nebbia.⁸⁰ Attraverso questa installazione indaga gli odori presenti nell'ambiente ai mutamenti di temperatura, pressione atmosferica e variando elementi naturali all'interno delle stanze. Un allestimento simile è quello di Diller Scofidio con *Blur Building* presentato alla Swiss Expo del 2002. Rappresenta una vera e propria architettura atmosferica: costruita pompando acqua dal lago di Neuchâtel e spruzzandola come nebbia sottile attraverso 35.000 ugelli ad alta pressione, l'installazione cancellava ogni riferimento visivo e acustico, creando uno stato di wash out sensoriale. I visitatori potevano respirare l'installazione, percepirne l'odore e persino berne l'acqua attraverso l'umidità che gli si posava in corpo.⁸¹

I nostri ambienti contemporanei aderiscono a principi che conducono verso la quasi totale assenza di odori: l'idea di *white cube* che identifica lo spazio della galleria d'arte si è estesa anche al nostro universo olfattivo. Si è progressivamente operata una sorta di diseducazione all'odore, o meglio, si è affermata la necessità dell'uomo contemporaneo di eliminare gli odori ritenuti sgradevoli per inserirne di nuovi, selezionati e controllati. Le case, spogliate dei tessuti facilmente impregnabili dagli odori, hanno dato vita a una nuova estetica olfattiva negli spazi privati.⁸²

Oggi più che mai, la profumeria contemporanea offre lo spettacolo di una vera e propria profusione di innovazioni: non solo ha saputo custodire il suo potere evocativo, ma attraversando tempo e spazi si è fatta interprete delle culture, delle tradizioni e delle sensibilità olfattive di ogni continente. Gli scienziati analizzano i meccanismi della percezione olfattiva nell'uomo e si

⁷⁹ La profumeria nel XXI secolo, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/profumeria-del-21-secolo/> Accesso il 23/03/2026.

⁸⁰ Silvana Cincotti, *Design olfattivo: quando il profumo disegna gli spazi*, cit.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

cimentano nello sviluppo di nuove forme sensoriali, elevando l'olfatto al suo primordiale rango di nobiltà.⁸³

Questo secolo segna il compimento di un percorso iniziato millenni prima: il profumo come componente consapevole e progettata dello spazio, con una profondità teorica e tecnica senza precedenti.

L'architettura olfattiva si afferma come materia capace di dialogare con altre discipline, come le neuroscienze, il design e l'arte. Paradossalmente, però, questo avviene in un'epoca in cui gli ambienti contemporanei tendono all'inodore — il controllo degli odori ha sostituito la loro presenza spontanea. È proprio in questa tensione tra assenza e progettazione che si colloca la sfida dell'architettura olfattiva oggi: non più il profumo come riflesso involontario di uno spazio, ma come strumento consapevole per definirne l'identità, orientare le emozioni di chi lo abita e rendere l'esperienza architettonica davvero totalizzante.

La storia del profumo rivela, attraverso i secoli, un rapporto progressivamente più consapevole tra fragranza e spazio. Se nelle civiltà antiche il profumo era presenza involontaria e sacra — riflesso delle pratiche religiose che animavano templi e luoghi di culto — già con i Romani e la civiltà araba si inizia a intravedere un'intenzionalità: l'odore come componente pensata dell'ambiente, capace di amplificarne l'atmosfera e il significato. Con il Rinascimento e le corti barocche questa consapevolezza si approfondisce ulteriormente, fino a raggiungere, nel XVII e XVIII secolo, una vera e propria gestione olfattiva degli spazi, ancora priva di una teoria esplicita ma già profondamente intenzionale. L'Ottocento porta la riflessione sul piano scientifico, il Novecento la estende al commercio e al design, e il XXI secolo la consacra come disciplina.

Il filo che attraversa questa lunga traiettoria è sempre lo stesso: il profumo non è mai stato separato dallo spazio che lo conteneva, e lo spazio ha sempre portato con sé un odore — consapevolmente o no. Un legame che precede qualsiasi teoria e che attraversa, ininterrotto, tutta la storia dell'uomo.

⁸³ *La profumeria nel XXI secolo*, in “Accademia del profumo”, cit.



Giulio Giorgi, *Giardino sensoriale sensoriale stampato in 3D per il Chelsea Flower Show 2024*



Juhani Pallasmaa

CAPITOLO 2

Juhani Pallasmaa

Juhani Pallasmaa nasce nel 1936 a Hämeenlinna, in Finlandia. Architetto e professore emerito, la sua formazione e la sua carriera si sviluppano in un contesto culturale profondamente segnato dalla tradizione nordica, dalla riflessione fenomenologica e dal dialogo con le arti.

Nel corso della sua lunga carriera ha ricoperto posizioni di grande responsabilità istituzionale: è stato Direttore del Museo Finlandese di Architettura, Professore e Decano della Facoltà di Architettura dell'Università di Tecnologia di Helsinki, nonché membro della giuria del Premio Pritzker di Architettura dal 2008 al 2014. Ha insegnato e tenuto conferenze in Europa, Nord e Sud America, Africa, Asia e Australia, intrecciando un dialogo costante con alcune delle più importanti istituzioni accademiche del mondo.

Il riconoscimento internazionale è testimoniato da numerosi premi: il Fritz Schumacher Prize (Germania, 1997), il Finland Prize (2000), l'Arnold W. Brunner Memorial Prize in Architecture (2009), oltre a cinque Dottorati Honoris Causa.

Oltre all'attività didattica, Pallasmaa ha collaborato con vari architetti per oltre vent'anni ed è attivo nell'ambito della progettazione architettonica, urbana, grafica e del design. La sua produzione saggistica è straordinariamente feconda: ha pubblicato più di cinquanta libri e oltre

quattrocento tra saggi, articoli e prefazioni, tradotti in trentacinque lingue. Tra le sue opere più note figurano *Gli occhi della pelle*,⁸⁴ *La mano che pensa*⁸⁵ e *L'immagine corporea*.⁸⁶

Pallasmaa è, per sua stessa ammissione, un caso piuttosto eccezionale nel panorama finlandese: un architetto che pratica la professione e al tempo stesso si dedica alla scrittura e all'osservazione. Non si definisce un teorico, seguendo la filosofia del suo mentore, il professore Aulis Blomstedt, il quale era solito ricordare che il significato del verbo greco *theoreein* è “guardare a”, non “teorizzare”. In questa stessa direzione si muove il pensiero di Pallasmaa: i suoi scritti nascono direttamente dall'esperienza personale di architetto, e progettare e scrivere sono per lui due modi di scrutare la stessa realtà.⁸⁷ Come egli stesso dichiara, questa doppia vocazione non genera però una relazione diretta e causale tra teoria e pratica:

“Se mi chiedono cosa guadagno come architetto praticante dal mio lavoro teorico, la risposta è: nulla. Se mai, rende il mio lavoro pratico più difficile. Ma sono certo che mi migliora come essere però; allarga la mia comprensione, e di conseguenza, in modo indiretto, mi rende un architetto migliore”.⁸⁸

Al centro della riflessione di Juhani Pallasmaa vi è una critica radicale all'ocularcentrismo della cultura architettonica moderna, ovvero alla tendenza a ridurre l'esperienza architettonica a pura percezione visiva. Pallasmaa contesta l'idea che l'architettura possa essere compresa come una serie di immagini retiniche, come oggetti da contemplare a distanza piuttosto che da abitare con il corpo intero. La sua posizione affonda le radici nella fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty, nella filosofia pragmatista di John Dewey, e in una tradizione di pensiero che comprende Gaston Bachelard, Heidegger e Jean-Paul Sartre.

Per l'architetto finlandese, l'esperienza di uno spazio non è mai soltanto visiva: è una fusione multisensoriale complessa che viene colta immediatamente e sinteticamente come atmosfera, ambiente, sentimento o umore. Come osserva Merleau-Ponty, e come Pallasmaa cita frequentemente:

⁸⁴ Pallasmaa Juhani, *Gli occhi della pelle. L'architettura dei sensi*, John Wiley & Sons Inc, 2012.

⁸⁵ Pallasmaa Juhani, *La mano che pensa*, Safarà Editore, 2009.

⁸⁶ Pallasmaa Juhani, *L'immagine corporea*, Gustavo Gili, 2013.

⁸⁷ Pallasmaa Juhani, *Gli occhi della pelle*, John Wiley & Sons Inc, 2012, p. 12.

⁸⁸ Wheland Wall Scott, Pallasmaa Juhani, *Common Ground: An Interview with Juhani Pallasmaa*, in “Journal of Architectural Education (1984-)” 2009, vol. 63, n. 1, pp. 75-79 <https://www.jstor.org/stable/40481004> Accesso il 10/04/2026, p.79.

“La mia percezione non è una somma di dati visivi, tattili e sonori: io percepisco in modo totale con tutto il mio essere: colgo una struttura unica della cosa, un modo unico di essere, che parla a tutti i miei sensi contemporaneamente”.⁸⁹

Questa concezione incarnata dell'esperienza porta Pallasmaa a ridefinire il compito stesso dell'architettura: non si tratta semplicemente di costruire rifugi fisici o di soddisfare funzioni pratiche: l'architettura deve dare alloggio alle nostre menti, alle nostre memorie, ai nostri sogni e ai desideri. Gli edifici mediano tra il mondo e la coscienza attraverso l'interiorizzazione del mondo e l'esteriorizzazione della mente.⁹⁰ In questo senso, il compito dell'architettura è “rendere visibile come il mondo ci tocca”,⁹¹ come Merleau-Ponty scrive a proposito dei dipinti di Paul Cézanne.

Pallasmaa riprende la celebre affermazione di Sartre: “La comprensione non è una qualità venuta dal di fuori alla realtà umana, bensì la sua propria maniera di esistere”,⁹² per sottolineare che il significato dell'architettura non può essere compreso dall'esterno, razionalmente, ma solo attraverso l'incontro diretto, corporeo ed esistenziale.⁹³ L'architettura è, in questa prospettiva, uno spazio mentale costruito: al tempo stesso un'espressione materializzata dello spazio mentale umano e una struttura che plasma e estende il nostro spazio interiore.

Il pensiero di Pallasmaa si fonda anche su una concezione evuzionistica della percezione: la capacità di cogliere l'atmosfera di un luogo in modo istantaneo è un'eredità biologica, frutto di un processo evolutivo che ha favorito la sopravvivenza dell'individuo attraverso la valutazione immediata del carattere di un ambiente. Come scrive Peter Zumthor, uno degli architetti che più ha riconosciuto l'importanza delle atmosfere architettoniche:

“Percepriamo le atmosfere attraverso la nostra sensibilità emotiva, una forma di percezione che lavora incredibilmente veloce, e che noi esseri umani evidentemente abbiamo bisogno per sopravvivere”.⁹⁴

Uno dei contributi più originali di Pallasmaa al pensiero architettonico contemporaneo è l'elaborazione di una teoria dell'esperienza sensoriale dell'architettura che va ben oltre i cinque

⁸⁹ Pallasmaa Juhani, *Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience*, in “Lebenswelt Aesthetics and Philosophy of Experience”, 2014 <https://doi.org/10.13130/2240-9599/4202> Accesso il 10/04/2026, p. 231.

⁹⁰ Pallasmaa Juhani, *Corpo, mente e immaginazione*, in “La mente in architettura. neuroscienze, incarnazione e futuro del design”, Firenze University Press, 2022, p. 59.

⁹¹ Ivi, p. 55.

⁹² Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano, 2007, pp. 160-162.

⁹³ Pallasmaa Juhani, *Corpo, mente e immaginazione*, in “La mente in architettura. neuroscienze, incarnazione e futuro del design”, Firenze University Press, 2022, p. 57.

⁹⁴ Peter Zumthor, *Atmosfere*, Birkhauser Architecture, 2006, p. 13.

sensi aristotelici tradizionalmente riconosciuti. Nel suo saggio fondamentale *An Architecture of the Seven Senses*,⁹⁵ Pallasmaa individua sette modalità sensoriali attraverso cui l'architettura viene vissuta: vista, udito, olfatto, gusto, tatto, e due sensi aggiuntivi, quelli che chiama “scheletrico” e “muscolare”, legati alla sensibilità del proprio corpo in movimento nello spazio.

“Ogni esperienza toccante dell'architettura è multisensoriale; la qualità della materia, lo spazio e la scala sono misurati ugualmente dall'occhio, dall'orecchio, dal naso, dalla pelle, dalla lingua, dallo scheletro e dal muscolo”.⁹⁶

In questo quadro, ogni senso contribuisce in modo specifico all'esperienza architettonica. L'udito crea una sensazione di connessione e solidarietà:

“Il suono dell'organo ci fa realizzare la nostra affinità con lo spazio. L'eco dei passi su una strada acciottolata ha una carica emotiva perché il suono che rimbalza sulle pareti circostanti ci mette in diretta interazione con lo spazio; il suono misura lo spazio e rende la sua scala comprensibile. Accarezziamo i bordi dello spazio con le nostre orecchie”.⁹⁷

Il tatto, a sua volta, ci connette con il tempo e la tradizione: “il senso tattile ci connette con il tempo e la tradizione: attraverso i segni del tocco stringiamo la mano a innumerevoli generazioni”.⁹⁸

Il tatto occupa una posizione centrale in questa filosofia della materia. Pallasmaa riprende la tesi dell'antropologo Ashley Montagu secondo cui il tatto è il padre di occhi, orecchie, naso e bocca: il senso primordiale da cui derivano tutti gli altri.⁹⁹ Tutti i sensi, inclusa la vista, sono in ultima analisi estensioni del senso del tatto: “tutte le esperienze sensoriali sono modi di toccare e, quindi, sono legate alla tattilità”.¹⁰⁰ Questa posizione ha importanti conseguenze per l'architettura: gli occhi stessi toccano, accarezzano, percepiscono il peso e la temperatura delle superfici. “Lo sguardo sfiora superfici lontane, contorni e bordi, e la sensazione tattile inconscia determina il gradimento o lo spiacevolezza dell'esperienza”.¹⁰¹

⁹⁵ Juhani Pallasmaa, *An Architecture of the Seven Senses*, in “A+U Architecture and Urbanism: Questions of Perception”, 1994
https://www.academia.edu/40020329/An_architecture_of_the_seven_senses_pallasmaa?sm=b&rhid=37556772355 Accesso il 10/04/2026.

⁹⁶ Pallasmaa Juhani, *An Architecture of the Seven Senses*, cit., p. 42.

⁹⁷ Ivi, p. 43.

⁹⁸ Ivi, p. 45.

⁹⁹ Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, cit., p. 13.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Pallasmaa Juhani, *An Architecture of the Seven Senses*, cit., p. 45.

La dimensione temporale è inseparabile da quella materiale. Attraverso la materia, l'architettura ci colloca nel continuum del tempo: “non abitiamo soltanto lo spazio, abitiamo anche il continuum della cultura, del tempo e della memoria”.¹⁰² L'architettura aptica e multisensoriale della materia rende l'esperienza del tempo confortante, curativa e piacevole. I materiali che invecchiano, si patinano, si consumano con l'uso, come la porta di legno segnata da decenni o il mattone che porta l'impronta della mano del muratore, sono portatori di una narrazione temporale che connette chi abita lo spazio con le generazioni che lo hanno preceduto.

Questa riflessione sulla materia converge con quella sull'atmosfera:

“Una materialità considerata e l'articolazione deliberata delle caratteristiche materiali danno origine a un'atmosfera architettonica avvolgente e integrante. [...] Un'atmosfera ephamera ma emotivamente attraente e spesso più importante per la nostra percezione e valutazione di un luogo o di uno spazio rispetto a qualsiasi sua caratteristica tettonica o formale”.¹⁰³

La dimensione muscolare e scheletrica, infine, riguarda il modo in cui il corpo imita inconsciamente le configurazioni strutturali di un edificio: “quando sperimentiamo una struttura, inconsciamente mimetizziamo la sua configurazione con ossa e muscoli”.¹⁰⁴

L'architetto analizza le modalità sensoriali attraverso cui l'architettura viene vissuta, non con una finalità meramente classificatoria, bensì è un atto critico nei confronti di una cultura architettonica, che ha progressivamente ristretto la propria attenzione alla dimensione visiva. Già nel Rinascimento, i cinque sensi erano organizzati in un sistema gerarchico, che poneva al vertice la vista, correlata al fuoco e alla luce, e il tatto al gradino più basso, collegato alla terra. L'olfatto era posto al terzo posto, correlato al vapore. Questa collocazione mediana tra sensi nobili e sensi bassi riflette l'ambiguità dell'olfatto: vicino al tatto nella sua immediatezza corporea, ma capace come nessun altro senso di evocare immagini e ricordi. È questa caratteristica che lo rende particolarmente prezioso per l'architettura: l'odore trasforma lo spazio da entità geometrica neutra a luogo vivo, carico di storia e di umanità.¹⁰⁵

Questo sistema piramidale, secondo Pallasmaa, ha avuto conseguenze profonde sull'architettura occidentale, portando a una progressiva desensualizzazione dello spazio costruito.¹⁰⁶

¹⁰² Juhani Pallasmaa, *Matter, Hapticity and Time Material Imagination and the Voice of Matter*, cit., p. 180.

¹⁰³ *Ivi*, p. 185.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 48.

¹⁰⁵ Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, cit., p. 24.

¹⁰⁶ *Ibid.*

Con la modernità, la situazione si è ulteriormente focalizzata sulla vista, tralasciando l'analisi degli altri sensi, l'architettura è diventata sempre più un'arte dell'immagine stampata, fissata dall'occhio veloce della macchina fotografica. Lo sguardo tende ad appiattirsi in un'immagine bidimensionale, perdendo la sua plasticità. Il risultato è un'architettura retinale, progettata per essere vista piuttosto che abitata, per essere fotografata piuttosto che vissuta. Come nota la filosofa Jenefer Robinson nel suo saggio *On Being Moved by Architecture*:

“Apprezzare un'opera di architettura richiede non solo di cogliere la struttura di un edificio con gli occhi e la mente, ma di interagire con essa, muovendosi attraverso di essa e intorno ad essa, sentendo cosa vuol dire viverci, seguirne i percorsi, entrare nelle porte, attraversare le soglie”.¹⁰⁷

Pallasmaa stesso descrive questo coinvolgimento corporeo con grande efficacia:

“Affronto la città con il mio corpo; le mie gambe misurano la lunghezza del porticato e la larghezza della piazza; il mio sguardo proietta inconsciamente il mio corpo sulla facciata della cattedrale, dove vaga sulle modanature e sui contorni, sentendo la dimensione dei recessi e delle sporgenze; il peso del mio corpo incontra la massa della porta della cattedrale, e la mia mano afferra il tiro della porta mentre entro nel vuoto oscuro dietro. Mi faccio esperienza nella città, e la città esiste attraverso la mia esperienza incarnata”.¹⁰⁸

In una prospettiva analoga, nell'intervista rilasciata a Scott Wall nel 2009, Pallasmaa afferma:

“Come insegnante ho sempre cercato di comunicare l'idea che l'architettura esiste per tutti i nostri sensi, e forse più importante di tutti è il senso aptico. Chiunque può capire che la meccanica del mondo visivo è una realtà totalmente frammentata, quasi schizofrenica, in cui le immagini si sovrappongono ad altre immagini senza un senso di continuità. La continuità esistenziale del mondo è mantenuta principalmente dalla nostra esperienza aptica”.¹⁰⁹

Accanto ai sette sensi specifici, Pallasmaa sviluppa il concetto di atmosfera come categoria fondamentale dell'esperienza architettonica, una categoria che trascende i singoli canali sensoriali per costituire una percezione sintetica e immediata dell'ambiente. Il giudizio sul carattere

¹⁰⁷ Jenefer Robinson, *On being moved by architecture*, in “The journal of aesthetics and art criticism”, fall 2012, vol. 70, n.4, pp.337-353. <https://www.jstor.org/stable/43496529> Accesso il 29/01/2026, p. 340.

¹⁰⁸ Pallasmaa Juhani, *Gli occhi della pelle*, John Wiley & Sons Inc, 2012, p. 40.

¹⁰⁹ Wheland Wall Scott, Pallasmaa Juhani, *Common Ground: An Interview with Juhani Pallasmaa*, cit., p.76.

ambientale è una fusione multisensoriale complessa di innumerevoli fattori che vengono colti immediatamente e sinteticamente come un'atmosfera, un'ambienza, un sentimento o un umore.¹¹⁰

Pallasmaa riprende qui la riflessione di John Dewey, che già negli anni Trenta aveva colto l'essenza immediata, incarnata, emotiva e inconscia dell'esperienza:

“L'impressione complessiva travolgente viene prima, forse in una presa improvvisa dalla gloria improvvisa del paesaggio, o per l'effetto su di noi dell'ingresso in una cattedrale quando luce fioca, incenso, vetrate colorate e proporzioni maestose si fondono in un tutto indistinguibile. C'è un impatto che precede ogni riconoscimento definito di ciò che riguarda”.¹¹¹

Il paradosso fondamentale dell'atmosfera è che la cogliamo prima di identificarne i dettagli o di comprenderla intellettualmente. Pallasmaa paragona questa sensazione immersiva e travolgente al tempo meteorologico, così come questo sa condizionare l'umore e l'intenzionalità dell'essere umano in maniera inconscia, anche l'atmosfera di uno spazio interagisce con l'ospite in maniera silenziosa, ma indelebile.¹¹²

La nozione di atmosfera come ulteriore senso viene ulteriormente sviluppata nel saggio *The Sixth Sense*.¹¹³ Pallasmaa propone che la capacità di percepire le atmosfere sia la nostra facoltà evolutivamente più importante:

“Non siamo in relazione con i nostri ambienti soltanto attraverso i cinque sensi aristotelici; in realtà, *The Sixth Sense Reader*¹¹⁴ elenca oltre trenta sistemi attraverso i quali siamo connessi con il mondo. Suggesto che il senso atmosferico potrebbe essere chiamato il nostro sesto senso, ed è probabile che sia esistenzialmente il più importante”.¹¹⁵

L'atmosfera è strettamente legata al concetto di *Genius loci*, lo spirito del luogo, e alle nostre capacità empatiche e affettive. Nello stesso modo in cui la musica può caricare una situazione spaziale o sociale con un particolare umore, l'ambiente di un paesaggio, di un contesto urbano o di uno spazio interno può proiettare sentimenti simili, integrativi e avvolgenti.

¹¹⁰ Pallasmaa Juhani, *Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience*, cit., p. 230.

¹¹¹ J. Dewey, *Art as experience*, 1934 (1987), in M. Johnson, “The meaning of the body: aesthetics of human understanding”, Chicago- London, The University of Chicago Press, 2007, p. 75.

¹¹² Pallasmaa Juhani, *Space, place and atmosphere*. cit., p. 232

¹¹³ Pallasmaa Juhani, *The Sixth Sense: The Meaning of Atmosphere and Mood*, in “Wiley Online Library”, vol. 86, n. 6, pp. 126-133, 2016 <https://doi.org/10.1002/ad.2121> Accesso il 10/04/2026.

¹¹⁴ David Howes, *The Sixth Sense Reader*, Routledge, 2009.

¹¹⁵ Pallasmaa Juhani, *The Sixth Sense*, cit., p. 133.

Tra tutti i sensi non visivi nell'esperienza architettonica, l'olfatto occupa una posizione privilegiata nella riflessione di Pallasmaa. Il rapporto tra odore, spazio e memoria costituisce uno dei fili conduttori più profondi del suo pensiero, intrecciando dimensioni neurobiologiche, fenomenologiche e poetiche in modo straordinariamente coerente.

Il punto di partenza è un'affermazione apparentemente paradossale: “la memoria più forte di uno spazio è spesso il suo odore”. Questa viene approfondita da un ricordo autobiografico dell'architetto che presenta una grande forza evocativa:

“Non ricordo com'era la porta della casa colonica di mio nonno nella mia prima infanzia, ma ne ricordo il peso e la resistenza alla spinta e la patina della superficie lignea segnata da decenni di uso; e soprattutto mi sovviene, vivido, il profumo della casa che mi colpiva al volto come fosse una parete invisibile dietro la porta. Ogni dimora ha il suo caratteristico odore di casa”.¹¹⁶

Questo primato olfattivo della memoria spaziale non è casuale. Sul piano neurofisiologico, bastano appena otto molecole di materia per innescare un impulso olfattivo in una terminazione nervosa, e siamo in grado di individuare più di diecimila differenti odori.¹¹⁷ Ma soprattutto, l'olfatto è il senso che più direttamente si collega alle strutture mnemoniche; infatti, un particolare odore è capace di far riaffiorare ricordi dimenticati.¹¹⁸

Pallasmaa richiama a questo proposito il pensiero di Gaston Bachelard, che aveva intuito il legame inestricabile tra immaginazione e memoria olfattiva. Nella loro primitività psichica, immaginazione e memoria sono indissolubili:

“Soltanto io, nei miei ricordi di un altro secolo, posso aprire il profondo armadio che conserva ancora, soltanto per me, l'odore unico, l'odore dell'uva che secca sul graticcio. L'odore dell'uva! Odore limite, bisogna immaginare molto per sentirlo”.¹¹⁹

L'olfatto non è soltanto un canale di memoria individuale: è anche uno strumento di lettura del carattere e dell'identità dei luoghi. L'architetto più volte nei suoi scritti fa affiorare dei ricordi che nascono dal profumo, come nel caso della sua passeggiata nelle stradine di un vecchio borgo:

“L'alone di profumo di un negozio di caramelle ti fa pensare all'innocenza e alla curiosità dell'infanzia; l'odore intenso dell'officina di un calzolaio ti fa pensare a cavalli,

¹¹⁶ Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, cit., p. 70.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975, 2006, p. 41.

selle, briglie e all'emozione di cavalcare; la fragranza di un panificio proietta immagini di benessere, nutrimento e forza fisica, mentre il profumo di una pasticceria rimanda a borghesi beatitudini".¹²⁰

Oppure, il profumo tipico delle città di mare:

"Rimangono ben impresse nella memoria per quell'odore di acqua salmastra che si fonde con la terra; il forte odore di alghe marine fa percepire la profondità e la pesantezza del mare, e trasforma una qualsiasi prosaica città portuale nell'immagine della perduta Atlantide".¹²¹

Ogni città ha il proprio spettro di sapori e aromi, che ne costituisce una sorta di firma olfattiva, che oggi si prova a confezionare attraverso la creazione di prodotti che ricordino queste composizioni aromatiche, come profumi, creme ed essenze.

La riflessione olfattiva di Pallasmaa ha anche una dimensione critica nei confronti dell'architettura contemporanea. I materiali sintetici moderni, vetri, metalli smaltati, plastiche, sono per definizione privi di odore, o producono odori artificiali che non comunicano nulla del loro processo produttivo né del loro invecchiamento. I materiali naturali come la pietra, il mattone, il legno, la terra, al contrario, hanno tutti una voce olfattiva e un linguaggio proprio: parlano delle loro origini geologiche o biologiche, della loro storia, del tempo trascorso.

"La pietra parla delle sue origini geologiche lontane, della sua durabilità e della sua permanenza intrinseca. Il mattone fa pensare alla terra e al fuoco, alla gravità, e alle tradizioni senza età della costruzione".¹²²

Il legno parla delle sue due esistenze: "la prima vita come albero in crescita e la seconda come artefatto umano fatto dalla mano premurosa del carpentiere".¹²³

Questa perdita dell'olfatto nell'architettura contemporanea è parte di quella più ampia desensualizzazione e de-erotizzazione della relazione umana con la realtà costruita di cui Pallasmaa deplora le conseguenze.¹²⁴

L'architettura olfattiva è dunque per Pallasmaa una dimensione essenziale di qualsiasi architettura che voglia davvero rispondere alla pienezza dell'esperienza umana. È significativo che, nella sua tipologia delle architetture sensoriali, Pallasmaa menzioni esplicitamente "un'architettura che

¹²⁰ Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, cit., p. 71.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ivi*, p. 177.

¹²³ *Ivi*, p. 71.

¹²⁴ Pallasmaa Juhani, *Matter, Hapticity and Time Material Imagination and the Voice of Matter*, in "Building Material" 2016, n.20, pp. 171-189 <https://www.jstor.org/stable/26445108> Accesso il 10/04/2026, p. 182.

riconosce i regni dell'udito, dell'olfatto e del gusto"¹²⁵ accanto all'architettura prevalente dell'occhio e a quella tattile, muscolare ed epidermica.

Un ultimo elemento essenziale del pensiero di Pallasmaa è il concetto di luogo, inteso non come semplice coordinata geografica, ma come dimensione esistenziale dotata di carattere, atmosfera e identità. Pallasmaa riprende la tesi di Gaston Bachelard secondo cui "la casa, più del paesaggio, è uno stato psichico": l'architettura non si limita ad addomesticare lo spazio fisico per l'uso e la comprensione umana, ma addomestica anche il tempo per la comprensione umana.¹²⁶

I paesaggi e gli edifici sono amplificatori di emozioni: rafforzano sensazioni di appartenenza o alienazione, invito o rifiuto, tranquillità o disperazione: "attraverso la loro autorità e aura, evocano e rafforzano le nostre emozioni e le proiettano di nuovo verso di noi come se questi nostri sentimenti avessero una fonte esterna".¹²⁷ L'architettura costituisce il nostro più importante sistema di ordine, gerarchia e memoria esteriorizzati: sappiamo e ricordiamo chi siamo come esseri storici grazie al nostro ambiente costruito.

Il pensiero di Pallasmaa si chiude su una nota che intreccia etica ed estetica: l'architettura che accresca la vita "deve rivolgersi a tutti i sensi contemporaneamente e fondere l'immagine che abbiamo del se con la nostra esperienza del mondo".¹²⁸ Il compito primo dell'architettura è accomodare e integrare.

"Un'opera architettonica non è esperita come fosse una serie di figure retinali isolate, ma nella totale integrazione della sua essenza materiale, corporea e spirituale. Un'opera architettonica presenta forme e superfici gradevoli, plasmate perché l'occhio e gli altri sensi le possano sfiorare, ma incorpora e integra in sé anche strutture fisiche e mentali, dando così alla nostra esperienza esistenziale una coerenza e un valore rafforzati".¹²⁹

Il pensiero di Juhani Pallasmaa rappresenta uno dei contributi più originali e coerenti alla teoria dell'architettura contemporanea. La sua critica all'ocularcentrismo, la sua valorizzazione dei sensi non visivi, in particolare dell'olfatto, del tatto e della propriocezione, e la sua teorizzazione dell'atmosfera come categoria fondamentale dell'esperienza spaziale aprono una prospettiva

¹²⁵ Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, cit., p. 87.

¹²⁶ Gurduza Tatiana, Juhani Pallasmaa 2007. *Space, Place, Memory and Imagination*, https://www.academia.edu/17971763/Juhani_pallasmaa_2007_space_place_memory_and_imagination Accesso il 10/04/2026, p. 195.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, cit., pp. 14-15.

¹²⁹ *Ivi*, p. 15.

nuova sul progetto architettonico: non come composizione di forme da vedere, ma come costruzione di mondi da abitare con tutto il corpo e con tutti i sensi.

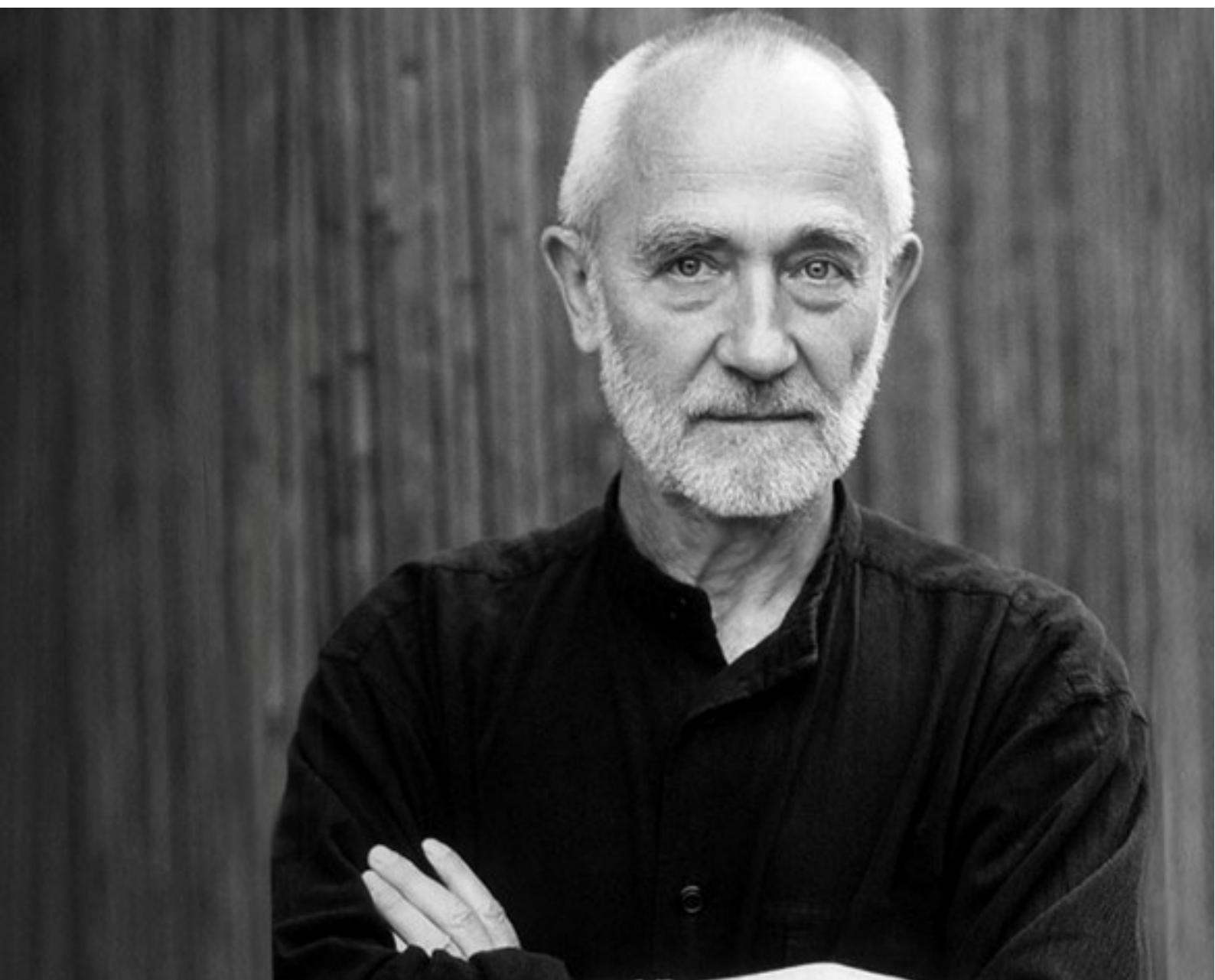
In questo quadro, l'architettura olfattiva non è una specialità marginale o un tema di nicchia: è piuttosto il riscontro più significativo di una concezione più ampia dell'architettura come arte della vita incarnata. Ogni edificio ha le sue qualità auditive, aptiche, olfattive e persino gustative che danno alla percezione visiva il suo senso di pienezza e vita.¹³⁰ Trascurare queste dimensioni significa rinunciare a ciò che rende l'architettura un'arte e non semplicemente una tecnica costruttiva.

La sfida che Pallasmaa lancia all'architettura contemporanea è quella di ritrovare la propria dimensione sensoriale perduta, di imparare a progettare non solo per l'occhio, ma per l'intero corpo umano, nella consapevolezza che è attraverso il corpo, i sensi e le memorie incarnate, che noi abitiamo il mondo e costruiamo la nostra identità. Come afferma Pallasmaa in una delle sue formulazioni più dense:

“Il compito eterno dell'architettura è quello di creare metafore esistenziali incarnate che concretizzino e strutturino il nostro essere nel mondo. Le immagini di architettura riflettono ed esternalizzano idee e immagini di vita; l'architettura materializza le nostre immagini di vita ideale”.¹³¹

¹³⁰ Juhani Pallasmaa, *Matter, Hapticity and Time Material Imagination and the Voice of Matter*, cit., p. 182.

¹³¹ Juhani Pallasmaa, *An Architecture of the Seven Senses*, cit., p. 49.



Peter Zumthor

CAPITOLO 3

Peter Zumthor e le Terme di Vals

Peter Zumthor nasce a Basilea nel 1943. Il padre è un ebanista, fabbricante di mobili, e la sua intenzione è che Peter ne rilevi l'attività di famiglia. Il giovane Zumthor preferì frequentare la Scuola di Arti Applicate di Basilea, dove riceve una formazione artigianale che segnerà in modo indelebile il suo rapporto con la materia e il dettaglio costruttivo. Successivamente, si trasferisce a New York per studiare al Pratt Institute, dove approfondisce la disciplina architettonica in un contesto internazionale. Tuttavia, grazie alla giovinezza trascorsa nella bottega del padre gli permise di sviluppare dimestichezza con il legno, con la grana dei materiali, con il gesto del fare, rimarrà una costante del suo pensiero progettuale per tutta la carriera.¹³²

Nel 1968 ottiene il suo primo incarico professionale presso il Dipartimento per la Tutela dei Monumenti del Canton Grigioni, un'esperienza che lo porta a contatto diretto con la specificità dei luoghi, con la pietra, con le tradizioni costruttive alpine. Nel 1979 apre il proprio studio ad Haldenstein, un piccolo villaggio nel Canton Grigioni, dove ancora oggi vive e lavora. La scelta non è casuale: Zumthor è un architetto radicato nel territorio, convinto che l'architettura debba nascere da una comprensione profonda del luogo in cui è destinata a stare.¹³³

¹³² Rattenbury Kester, Bevan Rob, Long Kieran, *Architetti oggi. Da Ando a Zumthor*, Logos Modena, 2004.

¹³³ *Ibid.*

Le prime opere significative risalgono agli anni Ottanta: la copertura del sito archeologico romano a Coira (1986), la Cappella Sogn Benedetg a Sumvitg (1989), la casa di riposo per anziani a Masans (1993). La notorietà internazionale arriva con le Terme di Vals (1996), che nel 1998, a soli due anni dalla loro realizzazione, vengono classificate come patrimonio protetto – un riconoscimento rarissimo per un'opera tanto recente. Da quel momento il nome di Zumthor si afferma tra i più importanti dell'architettura contemporanea mondiale: nel 2009 riceve il Pritzker Architecture Prize, il massimo riconoscimento nel campo dell'architettura. A questo si aggiungono il Carlsberg Prize for Architecture (1998), il Praemium Imperiale della Japan Art Association (2008) e la medaglia d'oro del Royal Institute of British Architects (2013).¹³⁴

Nonostante la fama, Zumthor mantiene un profilo volutamente schivo, distante dal “rumore” del mondo, questo emerge anche nei suoi lavori. La sua produzione è limitata nel numero – poche opere, seguite con meticolosità quasi maniacale, supervisionate direttamente, costruite con una cura per il dettaglio che richiede anni di lavoro. È questa riluttanza a pubblicizzare le proprie creazioni sulla scena internazionale, unita a un carattere descritto come difficile, a tenerlo in una posizione appartata rispetto a colleghi svizzeri di uguale caratura come Herzog & de Meuron.¹³⁵

Zumthor è un architetto che combina la pratica costruttiva al lato teorico e riflessivo. Le sue riflessioni teoriche nascono dall'esperienza concreta del cantiere, dalla frequentazione dei materiali, dal confronto quotidiano con le domande che ogni progetto pone. La teoria e la pratica si alimentano vicendevolmente, e le Terme di Vals sono l'esempio più eloquente di questo rapporto: un'opera nata da anni di pensiero, ma anche di errori, aggiustamenti, scoperte impreviste. Questo giustifica il lungo periodo impiegato nella progettazione e nella realizzazione del complesso architettonico.

¹³⁴Miglio Marco, *Peter Zumthor, la poesia dell'austerità*, in “Ville Giardini”, 2023 https://www.villegiardini.it/peter-zumthor-la-poesia-dellausterita/#Come_Peter_Zumthor_progetta_per_l'esperienza_sensoriale_degli_utenti Accesso il 10/04/2026.

¹³⁵ Rattenbury Kester, Bevan Rob, Long Kieran, *Architetti oggi. Da Ando a Zumthor*, Logos Modena, 2004.

Il suo pensiero trova espressione scritta principalmente in due volumi: *Pensare architettura*¹³⁶ e *Atmosphäre*.¹³⁷ Il primo raccoglie una selezione di conferenze e lezioni tenute a partire dal 1988; il secondo nasce da una lezione pronunciata il 1° giugno 2003 in occasione del Festival della musica e della letteratura “Wege durch das Land” al castello di Wendlinghausen. Entrambi i testi condividono un carattere autobiografico e personale, quasi confessionale: Zumthor non enuncia principi astratti, ma racconta immagini, ricordi, sensazioni ed è attraverso questa voce in prima persona che il suo pensiero si rivela più chiaramente.

Il punto di partenza di *Pensare architettura* è un ricordo d'infanzia, nel quale Zumthor descrive la maniglia del cancello del giardino di sua zia: un pezzo di metallo a forma di dorso di cucchiaio, che dice di sentire ancora in mano quando ci pensa. Quella maniglia era per lui “un segno speciale di ingresso in un mondo di umori e odori diversi”.¹³⁸ Ricorda il suono della ghiaia sotto i piedi, il bagliore del parquet di quercia cerato sulle scale, il rumore della pesante porta di ingresso che si chiude alle spalle, e poi l'odore di pittura a olio che emanava dalla credenza della cucina. L'atmosfera di quella stanza è legata indissolubilmente alla sua idea di cucina, e costituisce per lui il serbatoio più profondo di esperienza architettonica.¹³⁹

L'olfatto non è qui un elemento decorativo o accessorio, bensì parte integrante della memoria spaziale, uno dei fili che tessono l'atmosfera di un luogo. Zumthor non invoca l'olfatto come categoria teorica: lo nomina perché è presente, nella sua memoria, inseparabile dalla cucina della zia e dai suoi ricordi. Questa presenza naturale dell'emisfero olfattivo evidenzia un fattore di importante sul modo in cui i sensi operano nell'esperienza architettonica: non separatamente, uno per volta, ma all'unisono, in modo indissolubile.

Quando progetta un edificio, l'architetto racconta come gli riaffiorano alla mente memorie mezze dimenticate, e di come cerca di ricordare come fosse realmente quella situazione architettonica ricordata, che cosa avesse significato. Questa rielaborazione gli permette di aiutarlo a far rivivere “quell'atmosfera vibrante pervasa dalla semplice presenza delle cose, in cui ogni oggetto aveva il

¹³⁶ Zumthor Peter, *Pensare architettura*, Electra, 2003.

¹³⁷ Zumthor Peter, *Atmosphäre*, Birkhauser Architecture, 2006.

¹³⁸ Zumthor Peter, *Pensare architettura*, cit., pp. 7-8.

¹³⁹ *Ibid.*

suo posto e la sua forma specifica”.¹⁴⁰ Le memorie non sono per lui nostalgia, ma strumenti di lavoro: serbatoi di atmosfere e immagini da esplorare nel processo progettuale.¹⁴¹

Il tema dei materiali occupa una posizione centrale nel pensiero di Zumthor. In *Pensare Architettura* dedica una sezione intera, intitolata “Fatto di Materia”, al rapporto tra il costruire e la materia. Il suo punto di riferimento che sceglie non è un architetto, ma un artista: Joseph Beuys e alcuni protagonisti dell'Arte Povera. Ciò che lo impressiona in queste figure è il “modo preciso e sensuale” in cui usano i materiali, un uso che sembra “ancorato a una conoscenza antica ed elementare dell'uomo sull'uso dei materiali”.¹⁴² Zumthor cerca di applicare lo stesso principio nel proprio lavoro, convinto che i materiali possano assumere una qualità poetica nel contesto di un oggetto architettonico — ma solo se l'architetto è capace di generare una situazione significativa per loro, perché i materiali in sé non sono poetici.¹⁴³

“Il senso che cerco di infondere è al di là di tutte le regole della composizione, è la loro tangibilità, l'odore e le qualità acustiche sono solo elementi del linguaggio che siamo obbligati ad usare”.¹⁴⁴

Il critico David Chipperfield, commentando il lavoro di Zumthor in occasione della mostra delle Terme di Vals all'Architectural Association di Londra nel 1996, sottolinea come la forza del suo lavoro risieda nella capacità di “trovare l'astrazione attraverso la costruzione”.¹⁴⁵ Mentre il modernismo spesso sopprimeva tecnica, tradizione, artigianato e materiale per raggiungere l'astrazione, Zumthor vi si immerge profondamente, ottenendo soluzioni che sono al tempo stesso sensuali e astratte.

Il concetto di atmosfera è il cuore del pensiero di Zumthor, e il libro omonimo del 2006 ne rappresenta la formulazione più compiuta. Il titolo nasce da una domanda che l'architetto dichiara di essersi posto spesso: “cos'è, nella sostanza, la qualità architettonica?”.¹⁴⁶ La risposta che dà è

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ivi*, p. 8-10.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 10.

¹⁴⁵ David Chipperfield, *Thermal bath at Vals by Peter Zumthor*, cit., p. 72.

¹⁴⁶ Peter Zumthor, *Atmosfera*, Birkhauser Architecture, 2006, p. 9.

disarmanente nella sua semplicità: “l'architettura è di qualità quando un edificio riesce a toccarmi emotivamente”.¹⁴⁷ La parola che racconta questa qualità è, per lui, atmosfera.¹⁴⁸

L'atmosfera non è un concetto intellettuale: è una percezione immediata, pre-razionale e Zumthor la descrive così: “Entro in un edificio, vedo uno spazio, ne colgo l'atmosfera e per alcune frazioni di secondo ho la sensazione di sapere cosa quell'edificio è”.¹⁴⁹ Si tratta di quella forma di percezione “che funziona più rapidamente perché è quella di cui l'essere umano necessita per sopravvivere”¹⁵⁰ — qualcosa che ci dice subito se una cosa ci piace o se dobbiamo tenercene lontani, senza dover stare a riflettere a lungo. L'atmosfera parla alla percezione emotiva prima ancora che a quella razionale.

Il libro si struttura in nove paragrafi, ciascuno dedicato a un aspetto di quello che Zumthor chiama “il suo modo di procedere nella creazione delle atmosfere”. Le risposte che offre sono dichiaratamente personali, soggettive, le sue sensazioni, ma proprio per questo risultano più preziose: non sono principi astratti, ma descrizioni fedeli di un processo.

Il primo tema è “il corpo dell'architettura”, il quale riguarda la presenza materiale di un'opera: “la struttura”, scrive Zumthor. “Ho di questo spazio una percezione sensoriale. E trovo che questo sia il primo e più grande mistero dell'architettura, il fatto che raccoglie oggetti e materiali nel mondo per dar vita a questo spazio”. L'architettura ha a che fare con l'anatomia — nel senso quasi letterale del termine: come il corpo umano ha una sua anatomia, una pelle e cose che non si vedono, così l'edificio si sente fisicamente “come membrana, come massa o involucro, tessuto, seta, velluto che mi circonda”.¹⁵¹

Il secondo tema è “la consonanza dei materiali”. Per Zumthor i materiali non sono scelti per ragioni estetiche astratte, ma per come reagiscono tra loro e con la luce: “i materiali entrano tra loro in consonanza e risplendono, dopo di che da questa composizione di materiali si genera qualcosa di unico: loro emanano una propria qualità”.¹⁵² Ogni singolo materiale ha in sé migliaia di possibilità: tagliato, levigato, perforato, investito di luce, in grandi o piccole quantità. Zumthor racconta di

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 11.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ivi*, p. 21.

¹⁵² *Ivi*, p. 23.

lavorare con i materiali quasi fisicamente, portandoli sul cantiere, osservando come si comportano nell'ambiente reale. Esiste, dice, “una vicinanza critica tra i materiali che dipende dal genere stesso del materiale e dal suo peso”.¹⁵³ se sono troppo distanti non vibrano all'unisono, se sono troppo vicini sono morti.

“Il suono dello spazio” è il titolo del terzo tema, nel quale viene approfondito il senso dell'udito. Zumthor analizza come ogni spazio funziona come un grande strumento musicale che raccoglie il suono, lo amplifica e lo trasmette. Questo ha a che vedere con la forma dello spazio, con la superficie dei materiali e con il modo in cui i materiali vengono applicati. Zumthor cita un esempio concreto: la differenza di suono tra un pavimento in legno d'abete incollato su una lastra di cemento rispetto allo stesso legno usato per intarsiare una stanza. Ma il suono dello spazio non riguarda solo i suoni prodotti dagli esseri umani: Zumthor immagina di togliere da un edificio tutti i rumori che non gli appartengono, e si chiede se risuonerà comunque. Crede di sì. “Trovo che sia meraviglioso costruire un edificio e far nascere questo edificio dal silenzio.”¹⁵⁴

Il quarto paragrafo si sviluppa intorno al tema de “la temperatura dello spazio”. Ogni edificio ha una sua temperatura — fisica e psichica insieme. Zumthor cita il padiglione svizzero di Hannover per l'Expo 2000, costruito con un'enorme quantità di travi in legno: nonostante non fosse chiuso, quando fuori faceva un caldo torrido all'interno si sentiva fresco come in un bosco; quando fuori faceva fresco, dentro c'era comunque più caldo. I materiali possono sottrarre alla nostra temperatura corporea quantità maggiori o minori di calore. E poi Zumthor usa la parola “temperare”, nell'accezione latina che si usa in riferimento al pianoforte — la ricerca della giusta accordatura, in senso fisico e figurato insieme.¹⁵⁵

Il sesto tema — “tra calma e seduzione” — trova la sua applicazione più diretta nelle Terme di Vals: “nella costruzione delle terme di Vals volevamo far sì che la gente ‘vagasse liberamente’, volevamo produrre un'atmosfera in cui il visitatore si sentisse sedotto più che guidato”.¹⁵⁶ I corridoi degli ospedali guidano; ma esiste anche un modo di sedurre, di indurre a lasciarsi andare, a muoversi liberamente. Zumthor descrive questa capacità come una delle possibilità più preziose nelle mani

¹⁵³ Ivi, p. 25.

¹⁵⁴ Ivi, p. 29.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 31-33.

¹⁵⁶ Ivi, p. 41.

degli architetti: creare uno spazio in cui ci si può perdere senza angoscia, trasportati da una corrente invisibile.

La luce, infine, è per Zumthor un tema che ritorna con insistenza quasi mistica. Nel nono capitolo di *Atmosfere*, intitolato “la luce sulle cose”, descrive il momento in cui, scrivendo i suoi appunti in salotto, si ferma ad osservare la qualità della luce nell'ambiente: dove si posava, dove c'erano zone d'ombra, come le superfici rispondevano diversamente — alcune opache, altre lucide, altre ancora irradianti. La luce del giorno, scrive, “mi colpisce a volte a tal punto da farmi pensare che in essa vi possa essere un'entità spirituale”.¹⁵⁷ Il suo procedimento preferito è progettare l'edificio come una massa d'ombra, e solo in un secondo tempo, come in un processo di scavo, far filtrare la luce nell'oscurità.

Le Terme di Vals (1990-1996) si trovano nell'omonima valle del Canton Grigioni, in Svizzera, a più di 1200 metri di altitudine. L'impianto termale occupa l'estremità settentrionale di un piccolo villaggio, in un'area già occupata da una struttura alberghiera degli anni Sessanta, piuttosto anonima e distante dalla cultura costruttiva del luogo. Zumthor riceve l'incarico dal Comune di Vals, proprietario della struttura, e lavora al progetto per quasi sette anni.¹⁵⁸

Il committente è il villaggio stesso, una piccola comunità di montagna che disponeva di risorse economiche generate dalle tasse sull'acqua del bacino idroelettrico di Zervreila, costruito negli anni Cinquanta nella parte alta della valle. L'origine di quest'opera pubblica commissionata da una comunità locale e costruita con risorse locali, destinata agli abitanti e ai visitatori del luogo, è parte integrante della logica del progetto.¹⁵⁹

Il processo progettuale parte da un'intuizione fondamentale che Zumthor formula in una catena di parole: “Montagna, pietra, acqua, costruire in pietra, con la pietra, dentro la montagna, costruire fuori dalla montagna, essere dentro la montagna”. Questa concatenazione non è poetica nel senso

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 61.

¹⁵⁸ Zumthor Peter, Durisch Thomas, *Peter Zumthor 1990-1997: Buildings and Projects*, Scheidegger Und Spiess Ag Verlag, 2022, p. 28.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 40.

decorativo del termine: è il tracciato di un'indagine architettonica. La volontà era quella di creare una struttura che emergesse dal contesto naturale stesso, come se vi fosse sempre appartenuto.

Zumthor racconta che le prime bozze prevedevano ancora una piscina coperta in stile modernista classico, collocata in profondità nel nuovo hotel. Solo in un secondo momento cominciò a vedere Vals in una luce diversa, notando improvvisamente la topografia, le pareti rocciose, le pietre, l'acqua. I modelli architettonici iniziali divennero progressivamente meno rilevanti.¹⁶⁰

La scelta del materiale fu determinante. Le pietre vengono dalla cava locale di Vals, a poche centinaia di metri dal sito. Lo gneiss di Vals è duttile e contiene quarzo: Zumthor lo fa tagliare in lastre lunghe e sottili, che vengono poi sovrapposte a formare grandi blocchi monolitici, così da poter dar vita alla struttura di dimensioni massicce che aveva in mente. L'utilizzo differente della pietra avvenne quasi per caso: Zumthor, mentre camminava nella cava, notò dei mucchi di lastre sottili, tagliate per fare pavimenti.¹⁶¹

Il risultato è quello che Zumthor chiama un "sistema geometrico di caverne": una concatenazione di spazi vuoti idealmente scolpiti in un blocco lapideo, concretamente generati dalla disposizione di muri in calcestruzzo rivestiti in liste di pietra locale, ordite orizzontalmente con fughe quasi impercettibili. L'effetto è quello di una concrezione geologica, non di un rivestimento. La pietra non è applicata: è la sostanza stessa dell'edificio. Come scrive Coccia, "l'impianto non si mostra come un edificio, ma come una topografia",¹⁶² una matrice geometrica che organizza lo spazio interno ed esterno in modo matericamente omogeneo.¹⁶³

L'acqua sgorga dall'entroterra della montagna a circa 30 gradi Celsius. Zumthor la convoglia nelle diverse vasche della struttura, dove viene riscaldata, raffreddata o convertita in vapore. I visitatori godono dell'acqua non solo a temperature diverse, ma in spazi e condizioni diverse: in piena luce, nell'oscurità, nella penombra, nell'ombra da cui si guarda verso la luminosità di un paesaggio illuminato. La luce entra attraverso strette feritoie o attraverso i vuoti lasciati tra le lastre di pietra

¹⁶⁰ Ivi, pp. 39-40.

¹⁶¹ Stec B., *Conversazioni con Peter Zumthor*, Casabella 719, 2004, p. 10.

¹⁶² Coccia Luigi, *Stato di cose. Le terme di Peter Zumthor*, in "FAM", 2022 <https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/923> Accesso il 10/04/2026, p. 29.

¹⁶³ Ivi, p. 30.

del soffitto. In certi punti le finestre a tutt'altezza inondano lo spazio di luce alpina e di immagini di paesaggio.¹⁶⁴

Sul piano architettonico, Zumthor lavora su due concetti spaziali fondamentali: il corpo chiuso e il corpo aperto. I primi sono piccole cavità abitate — gli spogliatoi, i bagni termali singoli, la sauna, il bagno turco, il “bagno di fiori”, la “pietra che suona” — ognuna con una propria identità sensoriale distinta. I secondi sono gli spazi aperti — la piscina centrale, le terrazze, i passaggi tra blocchi — dove lo spazio si dilata e si connette con l'esterno e con il paesaggio. L'articolazione tra questi due sistemi produce quella sensazione di scoperta continua che Zumthor descrive come “camminare in un bosco senza un sentiero”.¹⁶⁵ L'architetto, infatti, sottolinea come volesse creare un percorso che lasci la libertà e il piacere di vagare ai bagnanti, senza nessuna costrizione.¹⁶⁶

L'architetta Orla Murphy, in un saggio del 2004 intitolato *Zumthor's Baths – a sensual guide*,¹⁶⁷ accompagna il lettore attraverso le Terme come se fosse un visitatore, descrivendo l'esperienza sensoriale spazio per spazio. Il testo è strutturato in quattro sezioni intitolate rispettivamente: Sight (and blindness), Hearing & tasting, Smell, Touch. Questa scansione sensoriale non è casuale: è la testimonianza diretta di un'architettura che è progettata per il corpo intero, non solo per gli occhi.

L'oscurità è trattata come un materiale da manipolare: rallenta i movimenti, costringe gli occhi a adattarsi, risveglia gli altri sensi. La luce non illumina lo spazio in modo uniforme, ma lo abita in modo selettivo e mutevole. Zumthor distingue tre modalità: la luce laterale proveniente dalla valle, percepita non come luce del giorno ma come vista panoramica; i punti di luce dei lucernari tradizionali, riservati alla vasca interna; e una terza, più sottile — fenditure nel soffitto di soli sei centimetri attraverso cui fasci di luce scorrono lungo certe pareti. Queste fenditure non sono lucernari convenzionali: quasi nulla di luminoso è visibile nelle giunture stesse. La luce si percepisce principalmente come illuminazione delle pareti e del pavimento che, come una

¹⁶⁴ Zumthor Peter, *Peter Zumthor 1990-1997*, cit., pp. 39-40.

¹⁶⁵ Peter Zumthor, *Atmosfere*, Birkhauser Architecture, 2006, p. 41.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Orla Murphy, *Zumthor's baths – a sensual guide*, in “Building Material”, autumn 2004, n.12, <https://www.jstor.org/stable/29791549> Accesso il 29/01/2026. pp. 44-47.

meridiana, traccia il corso del sole. È una luce che non rivela, ma suggerisce — che segna il passare del tempo sulla pietra, e trasforma l'atmosfera delle terme in qualcosa di vivo e in continuo cambiamento.¹⁶⁸

La dimensione acustica è altrettanto costruita e la “Grotta della Fontana” rappresenta l'emblema di questo studio: la propria voce sembra provenire da altrove, da qualcun altro. Orla Murphy sottolinea come il suono sembra aver origine “dalla pietra stessa, o dal cuore della terra”.¹⁶⁹ Un canto, un ronzio, un risuonare scende dall'alto; i suoni distanti sono attutiti, quelli interni riverberano sulle superfici dure e vengono amplificati per interferenza fino al soffitto chiuso. Lo spazio funziona come uno strumento: una camera di risonanza per la voce umana. Questo effetto è il prodotto diretto della sua forma: una camera quadrata di 2,6 per 2,6 metri con un soffitto che si alza fino a sei metri, interamente rivestita di pietra grezza con i bordi spezzati secondo la linea naturale di frattura. Vi si accede uno alla volta, attraverso un passaggio stretto quanto un corpo, coperto da un'unica lastra di pietra — una soglia che isola lo spazio dal resto delle terme, lo chiude acusticamente su sé stesso, e lo trasforma in una cavità risonante.

Lo studio olfattiva vede la sua massima applicazione nel “Bagno dei Fiori”, nel quale la fragranza non proviene dall'acqua ma dall'aria: filtra da una piccola apertura metallica nella parete, mentre l'olio di lavanda viene vaporizzato in un meccanismo nascosto al piano inferiore. Sull'acqua a 30°C galleggiano migliaia di petali di calendula, che nell'illuminazione subacquea brillano di un giallo dorato. Sopra il livello dell'acqua la parete in calcestruzzo è nera, sotto è bianca: un contrasto che amplifica il senso di magia visiva. Come scrive Orla Murphy: “La fragranza riempie l'aria, nell'acqua galleggiano migliaia di petali. Cercane uno se puoi. Respira. Ridi”.¹⁷⁰ Poche parole, dense di concretezza sensoriale — che restituiscono qualcosa di difficilmente descrivibile: uno spazio in cui profumo, luce e materia si fondono in un'unica esperienza. Una pratica, del resto, tutt'altro che nuova, infatti, già nel Medioevo nei bagni pubblici venivano aggiunti petali di rosa e infusi di fiori di sambuco, rosmarino e camomilla all'acqua calda.¹⁷¹

Il tatto, infine, è il senso più pervasivo. Murphy lo descrive al quarto posto, ma in realtà è presente in ogni momento dell'esperienza termale: “Tutto ciò con cui il corpo viene in contatto è lussuoso

¹⁶⁸ Zumthor Peter, *Therme Vals*, Scheidegger Und Spiess Ag Verlag, 2007, p. 67.

¹⁶⁹ Orla Murphy, *Zumthor's baths – a sensual guide*, cit., p. 46.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Zumthor Peter, *Therme Vals*, cit., p. 34.

nella sua materialità e meticoloso nel suo dettaglio. La ferramenta in mano, la pietra sotto i piedi, il terrazzo su cui sedersi”.¹⁷² Zumthor parla del rapporto tra pietra e pelle nuda: “Puoi avere molte cose sensuali con la pietra, la pietra e la pelle nuda; la sensazione quando cammini a piedi nudi, e come si sente se ci passi sopra le mani. Il piacevole per il corpo viene prima”.¹⁷³ Il corpo nudo, in contatto con la pietra, con l'acqua, con il vapore: le Terme sono un edificio che chiede al visitatore di relazionarsi con esso fisicamente, e in cambio gli restituisce una consapevolezza rinnovata del potere dei sensi.

David Leatherbarrow, nel saggio *Working Materials* (2007), offre una lettura teorica del rapporto tra corpo, materiali e spazio che trova nelle opere di Zumthor un punto di riferimento esplicito. Leatherbarrow ricorda come Zumthor abbia più volte sottolineato che l'esperienza architettonica precede la conoscenza professionale: la sperimentiamo tutti “prima ancora di avere sentito la parola”. L'esperienza precoce degli spazi è inconscia, e l'organo attraverso cui avviene è il corpo vissuto. La vista non è superiore agli altri modi di apprensione: “il tatto, l'odore o il suono di una stanza, di un giardino, di una piazza”¹⁷⁴ hanno lo stesso diritto di cittadinanza. Zumthor descrive i materiali come “correlati del corpo umano”: “i pavimenti in legno sono come membrane leggere”. La pietra è conosciuta come massa pesante, il tessuto come superficie morbida, il cuoio come piegabile, il vetro come cristallino.¹⁷⁵

Zumthor non è un teorico dell'architettura olfattiva. Non ha scritto trattati sull'olfatto, non ha costruito programmaticamente edifici pensati per il naso. Eppure, il suo contributo alla comprensione del ruolo sensoriale dello spazio costruito è di grande rilevanza per il tema di questa tesi, precisamente perché l'olfatto compare nel suo lavoro non come categoria teorica ma come realtà vissuta.

In *Pensare architettura*, l'odore è parte della memoria d'infanzia che dà origine a tutta la sua riflessione sulla qualità architettonica: la cucina della zia, il portone di ingresso, il mondo di “umori

¹⁷² Ivi, p. 47.

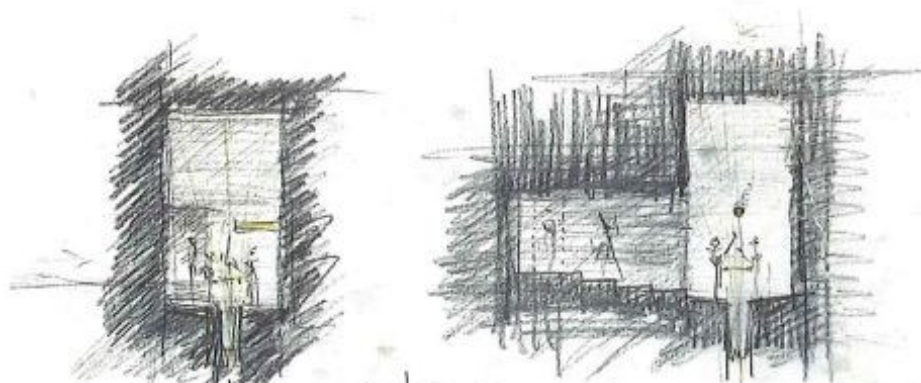
¹⁷³ Steven Spier, *Place, Authorship and the Concrete: Three Conversations with Peter Zumthor*, in “Architectural Research Quarterly”, Volume 5, No. 1, 2001, p. 18.

¹⁷⁴ David Leatherbarrow, *Working materials*, cit., p. 45.

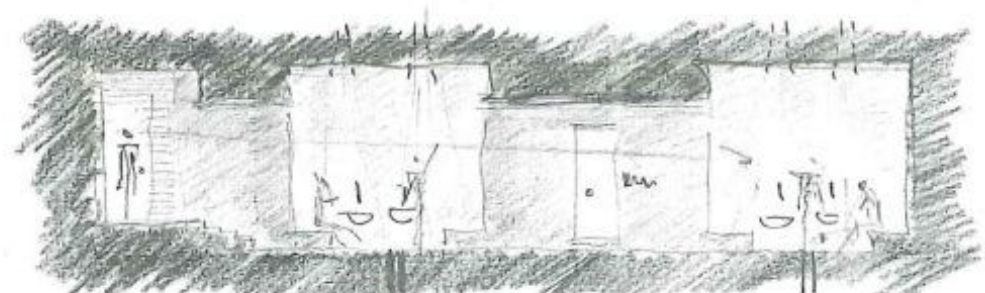
¹⁷⁵ Ivi, pp. 44-45.

e odori diversi” che si apre con la maniglia del cancello. Nella stessa opera, l'odore viene citato esplicitamente come uno degli elementi del linguaggio sensoriale dei materiali, accanto alla tangibilità e alle qualità acustiche. Nelle Terme di Vals, il bagno dei fiori — con la sua fragranza che riempie l'aria e i petali che galleggiano nell'acqua — rappresenta l'applicazione pratica di questo principio: uno spazio in cui l'olfatto non è accessorio ma costitutivo dell'esperienza.

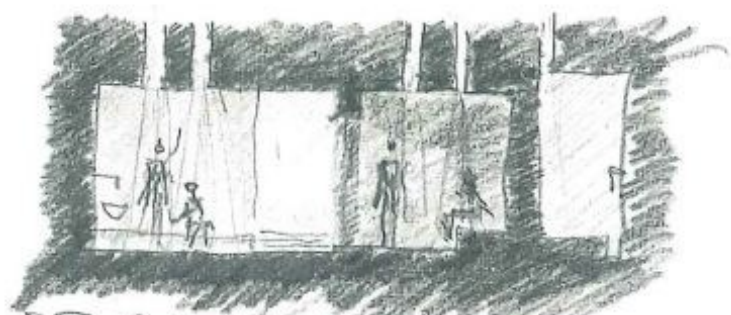
Quello che Zumthor ci insegna, in relazione all'olfatto, è un principio di metodo: l'architettura non si rivolge agli occhi soltanto. Si rivolge al corpo intero — alla pelle che sente il calore o il freddo della pietra, alle orecchie che colgono il riverbero di una volta, al naso che registra la fragranza dell'acqua o l'odore di un materiale. Progettare un'atmosfera significa progettare per tutti questi registri insieme, consapevoli che ognuno di essi contribuisce a quel senso immediato di riconoscimento — o di estraneità — che proviamo entrando in uno spazio. L'atmosfera, per Zumthor, non è un effetto: è la sostanza stessa dell'architettura.



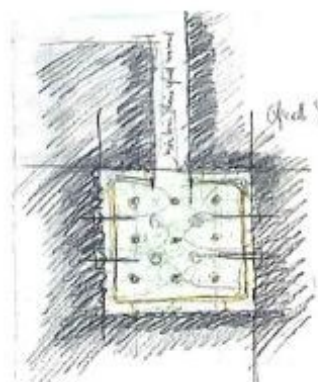
Licht im Inneren
Thema: im Schatten (man spürt in der kleinen Lücke)
Klinkstein 1:50 gk



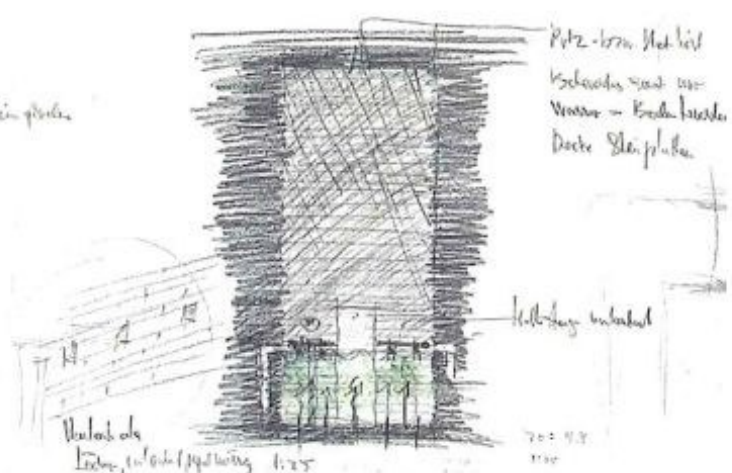
Schnitt 1 1:50 gk 30.8.95
31.



Schnitt 4 gk 31. Aug. 95



Querschnitt 1:25
31.95



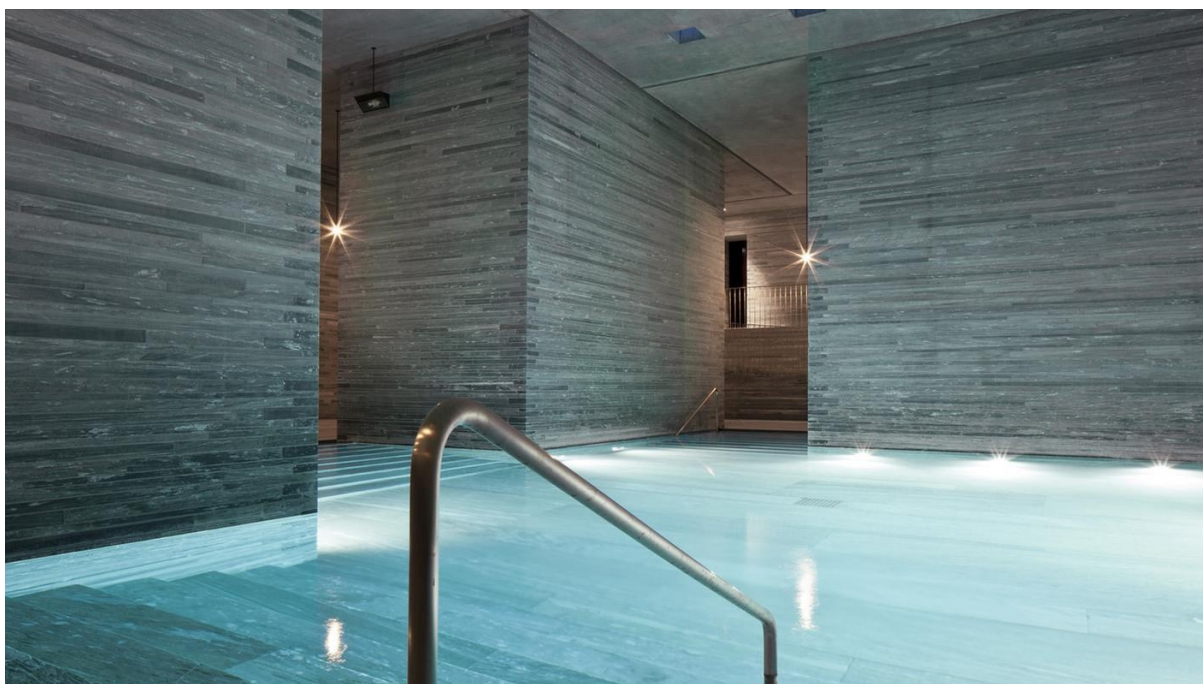
Putz-107m. Nach hier
Schwache Wand aus
Wasser - Bodenbrücke
Dichte Steinplatte

Holzbohle unterhalb

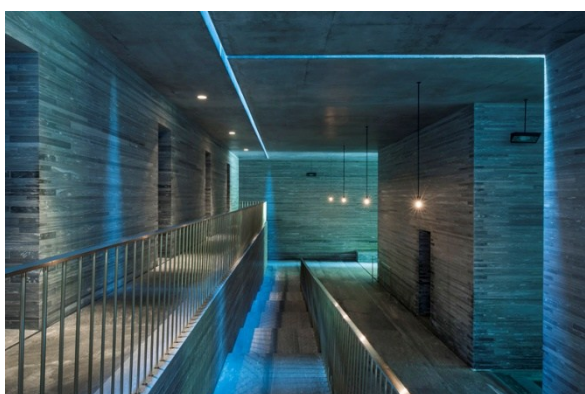
Verbleibende
Lücke, im Bereich der Wand 1:25

20: 9.8
11.95

Peter Zumthor, Progetto per le Terme di Vals



Peter Zumthor, *Piscina interna, Terme Vals*



Peter Zumthor, *Corridoi interni, Terme di Vals*



Peter Zumthor, *Spogliatoio, Terme di Vals*



Peter Zumthor, *Piscina interna*, Terme di Vals



Peter Zumthor, Scorcio esterno, Terme di Vals



Peter Zumthor, Scorcio esterno, Terme di Vals



Peter Zumthor, Scorcio esterno, Terme di Vals



Bio Alchemy Olfactive, *Sculture da un tronco di Palo Santo da coltura sostenibile nelle foreste del Perù.*
Per la mostra "The Architecture of Scent | Wood Symphony"

CAPITOLO 4

Il Profumo come Strumento Progettuale: l'Architettura Olfattiva nella Pratica Contemporanea

L'architettura ha da sempre parlato al corpo attraverso la luce, la materia e la proporzione. Eppure l'olfatto, uno dei canali percettivi più potenti, è rimasto a lungo fuori dal perimetro della progettazione consapevole. Oggi, un numero crescente di studi di architettura e design, in Italia quanto nel resto del mondo, ha iniziato a riconoscere il profumo come elemento strutturale dell'esperienza spaziale: uno strumento capace di modificare la percezione di un ambiente, di ampliarne i confini emotivi, di lasciare un'impronta nella memoria di chi lo vive.¹⁷⁶

Che questa riflessione muova dalla neurobiologia non è un caso: è proprio la biologia del nostro sistema olfattivo a rendere il profumo un materiale architettonico a tutti gli effetti. A differenza degli altri sensi, l'olfatto non transita attraverso il talamo prima di raggiungere la corteccia cerebrale: le molecole odorose arrivano direttamente al sistema limbico, la regione del cervello deputata alla gestione delle emozioni e della memoria. I segnali elettrici generati dalla captazione di una molecola olfattiva modulano in modo significativo le funzioni cerebrali, tra cui memoria,

¹⁷⁶ Jenna Ritz, *Breathing new life into architecture: the power of scent*, in "Conscious cities journal" n.6, 2024 <https://theccd.org/article/breathing-new-life-into-architecture-the-power-of-scent/> Accesso il 19/05/2026.

pensieri ed emozioni, con effetti misurabili su parametri fisiologici come la pressione sanguigna, la frequenza cardiaca e la tensione muscolare.¹⁷⁷

Questa connessione diretta tra odore e sistema limbico è anche alla base della straordinaria persistenza della memoria olfattiva. Infatti, rispetto alla memoria visiva, che perde circa la metà della propria intensità entro tre mesi, i ricordi associati all'olfatto conservano oltre l'ottanta per cento della loro forza evocativa anche a distanza di un anno. Per l'architettura, questo dato non è secondario: significa che uno spazio progettato anche sul piano olfattivo ha una possibilità concreta di diventare indimenticabile, di costruire un'identità che sopravvive all'esperienza diretta.¹⁷⁸

È in questo quadro che si inserisce la pratica contemporanea dell'architettura olfattiva una disciplina che studia i territori olfattivi di luoghi, oggetti e materiali, e considera la progettazione della dimensione sensoriale dell'aria come parte integrante del processo architettonico. Come ha sottolineato Anna Barbara, professoressa al Politecnico di Milano e tra le prime voci accademiche italiane a teorizzare questa disciplina, l'architettura è anche una questione di naso: gli odori influenzano la memoria, le emozioni, l'orientamento, e i progettisti possono decidere se lasciarli al caso o renderli parte integrante del linguaggio progettuale.¹⁷⁹

Uno dei nodi centrali della progettazione olfattiva è la distinzione tra due modalità di introduzione del profumo nello spazio: quella additiva, che introduce fragranze attraverso diffusori, aerosol o oggetti profumati, e quella integrativa, in cui l'odore emerge direttamente dai materiali costruttivi e dagli arredi. Questa seconda modalità è considerata la più coerente con una visione autenticamente architettonica, perché il profumo non viene sovrapposto allo spazio ma ne diventa parte costitutiva.¹⁸⁰

La scelta dei materiali diventa, dunque, di carattere olfattivo. Legni resinosi come il cedro o l'*hinoki* giapponese emettono naturalmente essenze che agiscono sullo stato psicofisico di chi abita lo spazio. L'*hinoki* in particolare, il legno tradizionalmente utilizzato negli Onsen - le terme

¹⁷⁷ Regina M. Sullivan, Donald A. Wilson, Nadine Ravel, Anne-Marie Mouly, *Olfactory memory networks: from emotional learning to social behaviors*, in "Frontiers" vol. 9, 2015 <https://doi.org/10.3389/fnbeh.2015.00036> Accesso il 19/05/2026.

¹⁷⁸ Memoria olfattiva: cos'è, come funziona, psicologia, in "Scent company" <https://www.scentcompany.it/news/memoria-olfattiva-cose-come-funziona-psicologia/> Accesso il 19/05/2026.

¹⁷⁹ Barbara Anna, Anthony Perliss, *Architetture invisibili. L'esperienza dei luoghi attraverso gli odori*, Franco Angeli, Milano 2024, pp. 9-19.

¹⁸⁰ Jenna Ritz, *Breathing new life into architecture*, cit.

giapponesi -, evoca attraverso il suo profumo uno stato di calma e raccoglimento, tanto che viene impiegato consapevolmente in progetti di architettura per il benessere. Esistono poi materiali come l'argilla, la carta, le fibre naturali e la pietra, che trattengono e rilasciano odori in maniera silenziosa e costante, costruendo un paesaggio olfattivo di sottofondo e inconscio.¹⁸¹

Il rapporto tra profumo e spazio è però sempre il risultato di un insieme di variabili che interagiscono tra loro: l'orientamento dell'ambiente, la presenza di luce e calore, il grado di umidità, la volatilità delle molecole odorose e la scala volumetrica del luogo. In ambienti di grandi dimensioni, le fragranze tendono a diluirsi nell'aria e a perdere intensità; negli spazi più raccolti si concentrano, generando un'esperienza più intensa e avvolgente. Anche la ventilazione e i sistemi di circolazione dell'aria giocano un ruolo determinante nella distribuzione e nella stratificazione dei profumi, e possono essere progettati per creare variazioni olfattive tra diverse zone dello stesso edificio.¹⁸²

Al di là delle installazioni e delle sperimentazioni artistiche, l'applicazione più diffusa dell'architettura olfattiva nella pratica contemporanea riguarda la costruzione dell'identità di luoghi legati all'ospitalità, al commercio e al terziario avanzato. Il profumiere e botanico Julian Bedel ha articolato con precisione la logica di questo processo: il profumo per uno spazio non nasce dall'analisi visiva dell'ambiente, ma dall'esplorazione delle esperienze e delle emozioni che i suoi fruitori hanno, o vorrebbero avere. «Ciò che crea uno spazio ne sancisce anche l'impronta olfattiva: arredi, tessuti, legni, pelli, carte da parati, tappeti, persino il tipo di cera nelle candele. Tutto questo risveglia in noi, più o meno consciamente, un sentimento positivo o negativo che influenzerà il nostro modo di vivere e sentire quello spazio.»¹⁸³

Questa logica è diventata una pratica consolidata nell'alta ospitalità: la spa del resort Sensoria Dolomites ai piedi del massiccio dello Sciliar nasce da una filosofia che vede come protagonista la natura e l'ascolto di questa. L'architettura si ispira a quella giapponese e costruita utilizzando prevalentemente di legno profumato e dello Kyushu Rice, una fragranza che si apre con note fresche di lavanda e bergamotto, evolve in un bouquet di ciclamino, gelsomino e foglie di viola, e

¹⁸¹ Fabiana de Vincenzi, *L'architettura olfattiva: progettare con i profumi*, in "Altrove magazine", <https://www.altrovemagazine.it/larchitettura-olfattiva-progettare-e-arredare-con-i-profumi/> Accesso il 21/05/2026.

¹⁸² Silvana Cincotti, *Design olfattivo: quando il profumo disegna gli spazi*, in "Artribune", 2022 <https://www.artribune.com/progettazione/design/2022/08/profumo-olfatto/> Accesso il 21/05/2026.

¹⁸³ Marilena Sobacchi, *Il design olfattivo dei luoghi secondo Julian Bedel*, in "Salone del Mobile Milano", 2022 <https://www.salonemilano.it/it/articoli/il-design-olfattivo-dei-luoghi-secondo-julian-bedel> Accesso il 20/05/2026.

si chiude con muschio d'albero, cedro, ambra e vaniglia. Questo paesaggio olfattivo ricorda le sorgenti termali dell'isola di Kyushu, la coltivazione del riso, la pace di un Onsen. La composizione olfattiva è stata inserita in perfetta armonia con la storia che l'architettura ha iniziato a narrare attraverso la materia. Il connubio tra le due arti mira ad amplificare e prolungare la sensazione di immersione nel paesaggio delle Dolomiti circostante: il forte legame tra ambiente interno e paesaggio esterno è fortemente evidenziato dai giochi di riflessi con gli specchi d'acqua delle piscine, dalle grandi vetrate e dal profumo diffuso negli ambienti tramite l'utilizzo di materiali autoctoni.¹⁸⁴

Il branding olfattivo rappresenta tuttavia anche un territorio di riflessione critica. Michelle Gagnon di Bio Alchemy Olfactive sottolinea che il profumo dell'ingresso è sempre quello di maggiore impatto, in quanto costituisce l'impressione sensoriale principale e può accentuare e valorizzare tutti gli altri elementi dello spazio. Questa consapevolezza apre a possibilità progettuali sofisticate: in uno spazio dai toni prevalentemente lignei si potranno scegliere note calde come palissandro, cedro o tabacco; in ambienti più luminosi, con vetro o marmo, tocchi più morbidi come incenso o un fiore agrumato. Il profumo può esaltare o modulare il carattere di uno spazio, bilanciarne le tensioni o accentuarne l'identità. È, in tutti i sensi, uno strumento di composizione.¹⁸⁵

In Italia, lo studio Lombardini22 rappresenta uno dei casi più strutturati e documentati di integrazione tra design olfattivo, ricerca neuroscientifica e pratica architettonica.

Attraverso il proprio Neuroscience Lab, lo studio ha sviluppato un approccio all'architettura olfattiva, che si pone esplicitamente all'intersezione tra estetica, sensorialità e benessere psicofisico. Come ha affermato Elena Gregori, architetta e Olfactive Spatial Designer dello studio: «Designer e progettisti hanno il compito di restituire all'architettura la sua dimensione olfattiva, integrandola nel design attraverso un approccio che fonde estetica e sensorialità. Ogni luogo possiede un'anima olfattiva unica, plasmata dalla materia che lo compone.»¹⁸⁶

I progetti realizzati dallo studio mostrano la versatilità di questo approccio su tipologie edilizie molto diverse. Per Generali Real Estate, Lombardini22 ha progettato una fragranza esclusiva per le reception e gli spazi comuni degli edifici, trasformando l'olfatto in un elemento di branding

¹⁸⁴ Olivia Fincato, *Il design olfattivo: progettare seguendo il più potente dei nostri sensi*, in "AD Italia", 2023, <https://www.ad-italia.it/article/design-olfattivo-progettare-seguendo-il-piu-potente-dei-nostri-sensi/> Accesso il 21/05/2026.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Redazione, *Olfactive Design: uno strumento inclusivo ed esclusivo nella progettazione*, in "Ocio. Magazine by Lombardini22", 2025, <https://ocio.lombardini22.com/post/olfactive-design> Accesso il 21/05/2026.

architettonico capace di rafforzare l'identità del marchio attraverso note riconoscibili e memorabili. Per la suite Onirica del Mode Hotel di Rimini, il profumo è stato concepito come estensione del concept surreale e felliniano dello spazio: un'essenza che richiama le sfaccettature marine della costa romagnola, note cipriate e accordi *gourmand*¹⁸⁷ che evocano il sogno e il paesaggio surreale. In entrambi i casi, il profumo non è un'aggiunta successiva al progetto ma nasce insieme ad esso, come parte della narrazione spaziale complessiva.¹⁸⁸

La dimensione inclusiva e sfaccettata dell'approccio di Lombardini²² è particolarmente rilevante: i suoi progetti spaziano non solo attraverso l'utilizzo delle neuroscienze e dell'arte profumiera per creare un ambiente armonico e confortevole, ma per raggiungere lo stesso obiettivo lavora anche in senso diametralmente opposto: diminuendo e togliendo gli odori presenti per accordarli e conciliarli in un contesto. Un esempio è il caso realizzato per lo stand "Di Ognuno", uno spazio esperienziale dedicato all'ospitalità inclusiva e al turismo accessibile, presso la Fiera dell'Accoglienza di Riva del Garda, lo studio ha reinterpretato la sala colazioni di un hotel con l'obiettivo di renderla accessibile a tutti, indipendentemente dalle necessità sensoriali dei fruitori. Il design olfattivo è intervenuto in questo caso non per aggiungere profumi ma per ridurre il sovraccarico sensoriale: sistemi di ventilazione adeguati, filtri a carboni attivi, materiali e arredi che minimizzano la permanenza degli odori. Per una persona con disabilità sensoriale, entrare in un ambiente denso di odori mescolati può essere un'esperienza disorientante e fisicamente dolorosa; la progettazione olfattiva, in questo senso, diventa uno strumento di equità spaziale.¹⁸⁹

È affascinante analizzare come i vari studi che fondono nei loro progetti architettura e arte profumiera sviluppino soluzioni sempre differenti tra loro, esaltando la poliedricità di questo connubio. Nel panorama internazionale, uno degli studi più attivi nella fusione tra architettura e arte profumiera è Bio Alchemy Olfactive, fondato a New York da Michelle Gagnon. Lo studio lavora alla creazione di fragranze su misura per spazi residenziali, hotel, spazi commerciali e installazioni artistiche, partendo dall'esperienza emotiva che si vuole evocare in chi lo fruisce. Per il resort Golden Eye in Giamaica, ad esempio, Gagnon ha formulato una composizione che sintetizza la sensazione atmosferica successiva a una tempesta tropicale: la brezza marina, la canna da zucchero, note di rum e spezie calde. Mentre, per il Remedy Place di New York — un club wellness dai toni prevalentemente maschili, caratterizzato da forme circolari e palette scure — la scelta è

¹⁸⁷ Appetitoso, goloso, invitante.

¹⁸⁸ Redazione, *Olfactive Design: uno strumento inclusivo ed esclusivo nella progettazione*, cit.

¹⁸⁹ *Ibid.*

ricaduta su resine, saponi e terpeni, bilanciati con incenso e mirra, per coniugare calore e rigore, benessere tradizionale e contemporaneità.¹⁹⁰

Il processo creativo di Gagnon rivela una logica compositiva affine a quella architettonica: dalla base di legni, radici, balsami e muschi si passa alle note centrali floreali, verdi, fruttate o speziate, fino alla nota di testa, più volatile e luminosa, come un agrume o un'erba selvatica, come l'ha definita strutturalmente l'architetto Morris Adjmi, fondatore dello studio MA di New York, che ha collaborato con Bio Alchemy per la mostra "The Architecture of Scent | Wood Symphony". Una creazione olfattiva è completa, secondo questa visione, quando l'insieme è in equilibrio con le sue parti, e il profumo valorizza l'ambiente senza sopraffarlo. «L'architettura è un'arte vicina a quella del profumo: l'importanza della composizione e della stratificazione, la capacità di creare esperienze spaziali e di evocare ricordi ed emozioni» ha dichiarato Adjmi durante l'inaugurazione della mostra.¹⁹¹

Un'analoga sensibilità anima il lavoro del profumista Chris Bull di CBCB Fragrances e dello studio di interior design Mason Studio di Toronto, fondato da Stanley Sun. La loro collaborazione ha generato due installazioni immersive "Still" e "Invisible Tide" in cui la fragranza non è un elemento decorativo, ma lo strumento narrativo e spaziale. In Still, i visitatori ricevevano una fragranza applicata al polso all'ingresso, integrando l'olfatto direttamente nella coreografia dell'arrivo. La composizione, basata su soli dodici ingredienti, evocava pioggia, stagni e aria carica di temporale, lasciando deliberatamente uno spazio di ambiguità perché ogni visitatore potesse proiettarvi i propri ricordi. «Il profumo lavora più velocemente delle immagini — è personale e immediato» ha spiegato Bull. «Con il profumo posso lavorare con i materiali come un materiale da costruzione, pensare a una struttura che non è più vincolata dalle regole.»¹⁹²

Nel campo delle installazioni di grande scala, il lavoro dell'artista e designer brasiliana Karola Braga rappresenta forse l'esempio più radicale di architettura olfattiva come pratica concettuale e politica. Nella sua installazione Sfumato (2024), commissionata dalla Royal Commission for AlUla nel nord-ovest dell'Arabia Saudita, Braga ha costruito una struttura temporanea di sabbia nel deserto, con una camera di incenso sotterranea, che rendeva visibile la presenza del profumo attraverso il fumo modellato dal vento. La fragranza, a base di resine storiche legate alle antiche rotte dell'incenso, non era un accompagnamento all'opera ma l'opera stessa: «L'obiettivo era mettere in evidenza il profumo come opera d'arte in sé, un'architettura invisibile capace di

¹⁹⁰ Olivia Fincato, *Il design olfattivo: progettare seguendo il più potente dei nostri sensi*, cit.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Ian Chodikoff, *Scent design: toward an architecture of air*, in "Azure magazine", 2025 <https://www.azuremagazine.com/article/scent-design-toward-an-architecture-of-air/> Accesso il 21/05/2026.

cambiare la percezione di un luogo.» Per realizzare l'installazione, Braga ha lavorato fianco a fianco con architetti e ingegneri per sfruttare le variazioni di temperatura e la pressione negativa tra le dune, trasformando il sistema di distribuzione dell'aria in un elemento progettuale preciso.

Una posizione radicalmente diversa, ma ugualmente influente è quella dell'artista coreano-americana Anicka Yi, che lavora su ciò che chiama la biopolitica dell'aria. Il suo intervento alla Tate Modern di Londra "In Love With The World" (2021-2022) ha trasformato la Turbine Hall in un ecosistema sensoriale in cui l'aria era il materiale primario. Ogni settimana veniva introdotto un nuovo odore ispirato a periodi della storia di Londra: l'era romana, il colera, la peste bubbonica, l'industrializzazione. Non profumi gradevoli, ma testimonianze olfattive di una città stratificata nel tempo. «Voglio mettere in primo piano l'idea che l'aria è una scultura che abitiamo» ha dichiarato Yi. Il suo lavoro sfida direttamente la gerarchia sensoriale dell'architettura contemporanea, in cui gli spazi di potere – gallerie, banche, istituzioni – sono deliberatamente privi di odore, asettici, neutri.¹⁹³

Nel 2014, la Royal Academy of Arts di Londra ospitò la mostra "Sensing Spaces: Architecture Reimagined", curata da Kate Goodwin, in cui sette studi internazionali furono invitati a ripensare lo spazio delle gallerie attraverso installazioni capaci di coinvolgere i sensi e la memoria dei visitatori. La curatrice aveva formulato la sfida in termini chiari: «L'architettura è il sottofondo sempre presente delle nostre vite, e spesso non ci rendiamo conto dell'impatto che ha. Abbiamo sfidato gli architetti a creare un'esperienza che ecciti i sensi e stimoli l'immaginazione.» Tra i partecipanti figuravano nomi come Grafton Architects, Diébédo Francis Kéré, Eduardo Souto de Moura e Álvaro Siza. Ma è il contributo dell'architetto giapponese Kengo Kuma a essere più direttamente rilevante per questa riflessione.¹⁹⁴

Kengo Kuma, celebre designer e architetto giapponese, pone come protagonista del suo padiglione il senso dell'olfatto, richiamando la tradizione del suo paese: il Ko-do – "ko" significa fragranza/incenso e "do" sta per percorso/via –, la tradizionale cerimonia giapponese dell'ascolto dei profumi, in cui i partecipanti si raccolgono attorno a un braciere per riconoscere e contemplare diverse fragranze. Ha tradizioni molto antiche che risalgono al sesto secolo d.C., si intrecciano con la storia del buddismo e con l'usanza di bruciare incensi nei templi per purificare

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Giulia Mura, *Sensing spaces, reimmaginare l'architettura. Alla Royal Academy di Londra una mostra racconta lo spazio attraverso l'avventura dei sensi*, in "Artribune", 2014
<https://www.artribune.com/tribnews/2014/01/sensing-spaces-reimmaginare-larchitettura-alla-royal-academy-di-londra-una-mostra-racconta-lo-spazio-attraverso-lavventura-dei-sensi/> Accesso il 21/05/2026.

l'ambiente trasformando un rituale olfattivo in pratica spirituale. Ancora oggi, infatti, il Ko-do è un'esperienza meditativa dove l'ascolto delle essenze è un viaggio interiore, un metodo per liberare la mente e riconnettersi con sé stessi. La profumeria contemporanea giapponese, soprattutto quella artistica, è ovviamente permeata da questi valori.¹⁹⁵

L'installazione trasformava l'olfatto in un sistema di orientamento e di coscienza spaziale, invitando i visitatori a rallentare e a sintonizzarsi su una dimensione dell'esperienza architettonica normalmente ignorata. Non si trattava di un artificio decorativo, ma di una dichiarazione programmatica: il profumo come strumento per svelare la qualità invisibile di uno spazio, per ricordare al corpo che la percezione architettonica non è mai solo visiva.¹⁹⁶

Un approccio radicalmente diverso, ma ugualmente rigoroso, è quello sviluppato dallo studio francese Baudequinmalles nel progetto “Petites Inventions du Paysage”, realizzato nel Petit Musée des Plantes Sauvages Comestibles di Berrac, nel sud della Francia. Il progetto consiste in un insieme di microarchitetture e dispositivi interattivi progettati per mettere in relazione i visitatori con i fenomeni sensoriali del paesaggio naturale. Le strutture hanno lo scopo di esaltare il paesaggio circostante, ampliando i suoi profumi, non è più il materiale naturale che inserito in un contesto architettonico lo va a caratterizzare, armonizzare e completare, ma lo studio sviluppa e progetta il percorso opposto per le sue creazioni e i ruoli si scambiano.

Tutti gli elementi sono costruiti con materiali locali, come argilla rossa e legno di pino, e nascono da una metodologia che considera il paesaggio come uno spazio vissuto, carico di significati e sensazioni che plasmano la nostra relazione con il mondo.¹⁹⁷

La “Cabane Sensorielle” è una struttura in abete di Douglas costruita su un campo di menta selvatica e ornata da piante rampicanti aromatiche. Il tetto è progettato con una leggera pendenza che convoglia l'acqua piovana verso il centro, dove cade in una coppa di ottone che ne amplifica e musicailizza il suono. Nelle giornate di pioggia, il contatto dell'acqua con le piante libera i loro profumi freschi, creando un'atmosfera sottile e calmante che cambia con il tempo atmosferico. Lo

¹⁹⁵ Susanna Macchia, *Kodo, il rito del profumo che in Giappone è noto quanto la cerimonia del tè*, in “La Repubblica”, 2025.
https://d.repubblica.it/magazine/2025/05/17/news/kodo_il_rito_del_profumo_che_in_giappone_e_noto_quanto_la_cerimonia_del_te-424311547/ Accesso il 21/05/2026.

¹⁹⁶ Farah Wahajuddin, *Interior space perception by predictability of olfactory preferences*, in “ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts”, <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v4.i2CDSAD.2023.578> Accesso il 21/05/2026.

¹⁹⁷ Studio Baudequinmalles, *Petites Inventions du Paysage*, www.baudequinmalles.com/projets/cabane-sensorielle Accesso il 21/05/2026.

spazio non profuma in modo uniforme e controllato, ma respira, varia, sorprende. Il profumo è qui il risultato di una progettazione che lascia agire la natura secondo le proprie logiche, limitandosi a creare le condizioni perché l'incontro sensoriale avvenga.¹⁹⁸

Il “Moulin à Odeurs”, il mulino degli odori, è un dispositivo ancora più esplicitamente dedicato all'olfatto. Si tratta di un grande tubo trasparente, aperto a entrambe le estremità e ancorato nel terreno umido, con un'elica di ceramica rossa posizionata all'altezza del naso. L'elica, fatta girare manualmente dal visitatore, mescola l'aria all'interno del tubo, liberando un campione olfattivo del sito: terra, piccole pietre, crescione d'acqua, umidità. Ma i visitatori possono anche depositare nel tubo le proprie note olfattive raccolte durante il cammino — foglie di menta selvatica schiacciate, melissa, prezzemolo d'acqua, alloro — contribuendo attivamente alla composizione olfattiva dell'installazione. Il Moulin à Odeurs trasforma così l'olfatto in uno strumento di contemplazione e di riflessione sul proprio rapporto con l'ambiente, rendendo visibile e respirabile ciò che di solito rimane invisibile: la complessità aromatica del suolo, dell'acqua, del vegetale.¹⁹⁹

Il lavoro di Baudequinmaldes si distingue per una caratteristica che lo separa nettamente dalla maggior parte dei casi analizzati: il profumo non viene qui introdotto nello spazio dall'esterno, attraverso fragranze formulate in laboratorio, ma estratto dal luogo stesso. L'architettura diventa uno strumento per rendere percepibile l'identità olfattiva preesistente di un sito, per rallentare il visitatore e costringerlo ad abitare la propria capacità sensoriale. È forse la posizione più radicale nell'ambito dell'architettura olfattiva contemporanea: il profumo non come firma di un marchio, non come strumento di benessere, ma come forma di conoscenza del territorio.

L'insieme dei casi e delle pratiche analizzati in questo capitolo restituisce un panorama in rapida evoluzione, in cui l'architettura olfattiva si afferma come campo autonomo di ricerca e progettazione, con metodi, linguaggi e ambizioni proprie. Quello che accomuna esperienze così diverse — dallo studio newyorkese che formula fragranze per hotel di lusso all'installazione nel deserto arabico, dalla microarchitettura nel bosco francese all'approccio neuroscientifico italiano — è il riconoscimento che lo spazio architettonico non è mai solo visivo, bensì è un sistema di

¹⁹⁸ Studio Baudequinmaldes, *Cabane Sensorielle*, www.baudequinmaldes.com/projets/cabane-sensorielle
Accesso il 21/05/2026.

¹⁹⁹ Studio Baudequinmaldes, *Moulin à Odeurs*, <https://www.baudequinmaldes.com/projets/moulin-odeurs>
Accesso il 21/05/2026.

stimoli coordinati in cui l'olfatto svolge un ruolo che la cultura del progetto ha a lungo sottovalutato.²⁰⁰

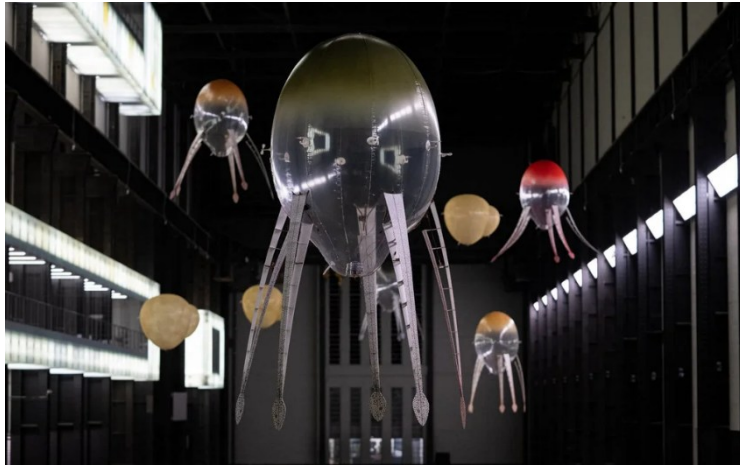
La questione che rimane aperta è quella della permanenza. Come ha rilevato Jenna Ritz nella sua analisi di oltre trentacinque progetti internazionali, la maggior parte delle esperienze di design olfattivo costruito ha una durata inferiore all'anno e assume la forma di installazioni temporanee o eventi. La sfida per la disciplina è quella di tradurre questa sensibilità in architettura permanente: spazi che mantengano una coerenza olfattiva nel tempo, che evolvano con i loro abitanti, che integrino il profumo come grammatica. Questo richiede una comprensione profonda di come gli odori interagiscono con l'ambiente nel lungo periodo – come cambiano con le stagioni, con l'usura dei materiali, con la presenza dei corpi – e impone al progettista una forma di umiltà: riconoscere che il profumo, come la luce, non è mai del tutto controllabile.²⁰¹

«Non si può chiudere il naso» ha osservato Karola Braga, con una semplicità che vale come manifesto. A differenza della vista o dell'udito, l'olfatto non prevede un organo di schermatura volontaria: il profumo entra, agisce, lascia traccia prima ancora che la mente abbia avuto il tempo di elaborarlo razionalmente. È questa immediatezza, la stessa che la neurosociologia ha documentato nella connessione diretta tra molecole odorose e sistema limbico, è capace di rendere il profumo uno strumento progettuale di straordinaria potenza e di altrettanta responsabilità. Progettare con l'olfatto significa progettare per il corpo intero. Significa accettare che l'architettura non comincia dove inizia il muro, ma dove inizia l'aria.²⁰²

²⁰⁰ Arianna Micotti, *Perché tutti parlano del design sensoriale e perché sarà il profumo dell'abitare*, in "Archi & Interiors magazine", 2025 <https://www.archieinteriors.com/il-futuro-del-design-e-sensoriale-esperienza-emozione-e-materia/> Accesso il 21/05/2026.

²⁰¹ Jenna Ritz, *Breathing new life into architecture*, cit.

²⁰² Ian Chodikoff, *Scent design: toward an architecture of air*, cit.



Anicka Yi, *In love with the world*, Tate Modern di Londra, 2021-2022



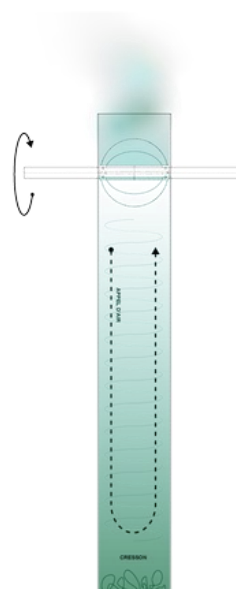
Anicka Yi, *In love with the world*, Tate Modern di Londra, 2021-2022



Kuma Kengo, *Sensing Spaces Installation*, 2014



Studio Baudequinmalles: Sébastien R. Cassin, Tradibois s.r.l., *Cabane Sensorielle*, abete di Douglas, ottone, zinco, 2023



Studio Baudequinmalles: Étienne Pavan, *Moulin à Odeurs*, arenaria rossa, faggio e plexiglass, 2023

CONCLUSIONE

In che modo il profumo, di origine naturale o artificiale, influisce sulla fruizione di uno spazio architettonico?

È la domanda che ha dato origine a questa ricerca. La risposta trovata non è univoca, bensì si compone di una costellazione di varianti tra loro complementari, stratificate nel tempo e nello spazio.

Il percorso ha dimostrato che il rapporto tra architettura e profumo non è una scoperta contemporanea, né una moda del presente, bensì una delle forme più antiche e persistenti attraverso cui l'essere umano ha abitato e significato lo spazio. Dai templi egizi impregnati di kyphi ai giardini rinascimentali progettati per creare suggestioni olfattive durante la passeggiata, dalle terme romane profumate d'oli ai banchetti arricchiti con composizioni floreali ospitati da Nerone nella Domus Aurea, fino alle moschee arabe costruite con all'interno delle pareti del muschio affinché il sole ne esaltasse il lato olfattorio. In ogni epoca, lo spazio ha parlato attraverso l'olfatto, talvolta inconsapevolmente, talaltra con deliberata intenzione, sebbene limitata ad ambiti specifici: quello rituale, estetico ed igienico.

Se per millenni l'odore era il riflesso involontario delle pratiche che si svolgevano in un luogo, come il fumo dell'incenso nei riti sacri, le essenze nei banchetti, gli oli nelle terme, oggi l'architettura olfattiva si afferma come disciplina autonoma e poliedrica, capace di integrare conoscenze storiche, neuroscientifiche e artistiche per fare del profumo un linguaggio progettuale consolidato.

La riflessione di Juhani Pallasmaa ha offerto uno dei fondamenti teorici più solidi a questa riflessione. La sua critica all'ocularcentrismo dell'architettura moderna apre uno spazio concettuale in cui l'olfatto recupera tutta la propria dignità percettiva. Come l'architetto finlandese afferma più volte nei suoi testi, la memoria più forte di uno spazio è spesso il suo odore: una constatazione apparentemente semplice che racchiude tuttavia una verità neurobiologica e fenomenologica di grande portata. Un esempio personale emblematico è l'odore della casa della nonna: quella fragranza che lo colpiva varcando la soglia, e di cui ancora parla, è la dimostrazione che l'esperienza architettonica si incide nella memoria attraverso canali che precedono e sopravvivono alla razionalizzazione visiva. Questa è la dimostrazione che l'esperienza architettonica non si esaurisce nei ricordi, nelle proporzioni, nelle forme o nella luce, ma si incide nella memoria attraverso canali percettivi che precedono e sopravvivono alla razionalizzazione visiva.

La teoria dei sette sensi che Pallasmaa elabora, restituisce all'olfatto la collocazione che gli spettava: non un canale sensoriale secondario, ma una delle modalità primarie attraverso cui il corpo abita il mondo e lo comprende. Ogni edificio, in questa prospettiva, ha una voce olfattiva che parla delle sue origini materiali, del tempo trascorso, delle vite vissute al suo interno, e tutto ciò arricchisce notevolmente la percezione e l'esperienza spaziale.

Peter Zumthor non è un teorico dell'olfatto nel senso stretto del termine, eppure nel suo progetto delle Terme di Vals rappresenta la più eloquente dimostrazione pratica di ciò che Pallasmaa teorizza. Il suo processo progettuale parte da un'intuizione materica, tre elementi montagna, pietra, acqua, che danno vita ad un'unità architettonica: decide di costruire in pietra, con la pietra, dentro la montagna. Questa scelta innesca una sequenza di scelte progettuali, quali l'unione tra architettura e olfatto, dove quest'ultimo nasce dalla pietra utilizzata, dall'acqua della sorgente termale, dal profumo dell'aria di montagna e dalla vegetazione circostante. Non è soltanto un materiale costruttivo e un paesaggio che lo ospita, bensì il deposito di una storia geologica che parla al naso prima ancora che agli occhi.

L'emblema di questo progetto è il "Bagno dei Fiori", in quanto è l'incarnazione più esplicita di questa poetica: la fragranza di lavanda che filtra da un'apertura nella parete, i petali di calendula che galleggiano nell'acqua illuminati da una luce subacquea dorata, la parete che cambia colore dal nero al bianco al livello dell'acqua. Qui profumo, luce, materia e forma non si sommano: si fondono in un'unica esperienza percettiva e suggestiva, che trascende le categorie sensoriali separate. È lo spazio stesso a parlare, attraverso tutti i sensi contemporaneamente. Quello che

Zumthor ha costruito è ciò che Merleau-Ponty descriveva come percezione totale: non una somma di dati visivi, tattili e sonori, ma una struttura unica della cosa che parla a tutti i sensi insieme.

La differenza tra l'approccio di Pallasmaa e quello di Zumthor — uno prevalentemente teorico-accademico, l'altro radicalmente pratico-costruttivo — non genera contraddizione, bensì un arricchimento reciproco, che ha portato i due architetti a confrontarsi e a condividere le proprie prospettive. Pallasmaa fornisce il quadro concettuale entro cui comprendere l'esperienza sensoriale dello spazio; Zumthor dimostra che questo quadro può essere incarnato nella materia, nel dettaglio costruttivo, nella scelta di una pietra piuttosto che di un'altra. Insieme, i due architetti tracciano una visione dell'architettura come arte della vita incarnata: non composizione di forme da vedere, ma costruzione di mondi da abitare con il corpo intero.

La pratica contemporanea dell'architettura olfattiva mostra come queste intuizioni si stiano traducendo in approcci progettuali sempre più consapevoli e diversificati. Dal Neuroscience Lab di Lombardini²², che integra neuroscienza, estetica e benessere in fragranze site-specific per spazi aziendali e alberghieri, al lavoro di Bio Alchemy Olfactive di Michelle Gagnon, che concepisce la composizione olfattiva secondo una logica strutturale affine all'architettura stessa, fino al radicale progetto “Sfumato” di Karola Braga nel deserto dell'Arabia Saudita, dove il profumo diventa opera d'arte e architettura invisibile al tempo stesso.

Questi esempi restituiscono un panorama eterogeneo e variegato in cui il profumo assolve funzioni diverse: può costruire l'identità olfattiva di un brand, come nelle reception di Generali Real Estate; amplificare il concept narrativo di uno spazio, un esempio è quello della suite Onirica del Mode Hotel di Rimini; ma anche essere strumento di equità sensoriale, il progetto inclusivo di Lombardini²² per la Fiera dell'Accoglienza è uno dei casi più interessanti; inoltre ha la capacità di estrarre e rendere percepibile l'identità olfattiva preesistente di un sito, come nelle microarchitetture di Baudequinmaldes nel bosco del Périgord; infine, ha la capacità farsi testimonianza storica stratificata, come nelle installazioni di Anicka Yi alla Tate Modern, dove gli odori di Londra attraverso i secoli diventano materiale critico.

Quello che accomuna esperienze così diverse è il riconoscimento condiviso che lo spazio architettonico non è mai solo visivo: è un sistema di stimoli coordinati in cui l'olfatto svolge un ruolo che la cultura del progetto ha a lungo sottovalutato, ma che la pratica contemporanea sta progressivamente restituendo alla sua centralità.

La seconda domanda di ricerca — se l'architettura, tramite il percorso opposto, possa completare e concretizzare il profumo, partendo da un'idea olfattiva per manifestarla in forma fisica e materiale — trova risposta proprio in questa complementarità tra i due linguaggi. Un'altra sfaccettatura particolarmente significativa dell'affinità tra architettura e profumo è la loro una struttura compositiva profonda e cangiante, capace di dar vita a suggestioni ed esperienze. Entrambi costruiscono atmosfere, evocano memorie, comunicano identità prima ancora che il pensiero razionale abbia il tempo di intervenire. Inoltre, si potrebbe intuire come queste due arti siano complementari l'una per l'altra, in quanto non è solo il profumo che arricchisce e completa uno spazio architettonico, ma la relazione va anche nella direzione opposta: l'architettura, grazie alla sua fisicità riesce a rendere visibile le caratteristiche evocate attraverso una composizione olfattiva.

Come ha osservato l'architetto Morris Adjmi nella mostra “The Architecture of Scent | Wood Symphony”: «L'architettura è un'arte vicina a quella del profumo: l'importanza della composizione e della stratificazione, la capacità di creare esperienze spaziali e di evocare ricordi ed emozioni.» Questa affinità strutturale non è metaforica: è il riflesso di una comune radice nell'esperienza corporea del mondo. Entrambe le arti si rivolgono al corpo prima che alla mente, entrambe operano attraverso stimoli che agiscono a livello prerazionale, entrambe costruiscono il senso di un luogo che sopravvive alla presenza fisica e persiste nella memoria.

Il potenziale narrativo del profumo, si rivela dunque pienamente: il profumo non solo accompagna lo spazio, ma lo racconta, lo sintetizza, ne rivela dimensioni che la luce e la forma da soli non possono esprimere. La fragranza di lavanda nelle Terme di Vals non aggiunge un dettaglio sensoriale all'esperienza: la completa, la porta a una totalità che non sarebbe altrimenti raggiungibile. Il muschio nelle pareti delle moschee arabe non decorava lo spazio sacro: lo definisce in profondità, lo rende memorabile attraverso un senso capace di raggiungere la memoria in modo diretto e irripetibile.

È significativo che questo percorso si sviluppi in un momento storico in cui gli ambienti contemporanei tendono, paradossalmente, verso l'inodore. Il controllo degli odori ha progressivamente sostituito la loro presenza spontanea: lo spazio neutro, asettico, privo di odori è diventato un modello estetico dominante, estensione del white cube della galleria d'arte all'intero universo sensoriale dell'abitare. L'architettura olfattiva si colloca proprio in questa tensione tra assenza e progettazione: non come nostalgia di un passato più sensuale, ma come consapevolezza che la neutralità olfattiva è essa stessa una scelta, e che rinunciare a progettare il profumo non equivale a eliminarlo, ma a lasciarlo al caso.

La sfida che rimane aperta è quella della permanenza. Come ha rilevato la ricerca più recente, la maggior parte delle esperienze di design olfattivo assume la forma di installazioni temporanee o interventi a breve durata. Tradurre questa sensibilità in architettura permanente, in spazi che mantengano una coerenza olfattiva nel tempo, che evolvano con i loro abitanti, che integrino il profumo come grammatica e non come ornamento, richiede una comprensione profonda di come gli odori interagiscano con l'ambiente nel lungo periodo: come cambino con le stagioni, con l'usura dei materiali, con la presenza dei corpi. Richiede, in ultima analisi, la stessa umiltà che Zumthor riserva alla luce: riconoscere che il profumo, come la luce, non è mai del tutto controllabile, e che è proprio in questa ingovernabilità residua che risiede la sua forza poetica.

L'architettura olfattiva non è una specialità di nicchia né un campo emergente nel senso di qualcosa di nuovo: è il ritorno a una consapevolezza che l'essere umano ha sempre posseduto e che la modernità ha progressivamente oscurato. È il riconoscimento che progettare uno spazio significa progettare un'esperienza totale — visiva, tattile, acustica e olfattiva insieme — e che rinunciare a una di queste dimensioni impoverirebbe non solo la qualità sensoriale dell'ambiente, ma la sua capacità di comunicare, di emozionare, di costruire identità e memoria.

Come scriveva Pallasmaa, “Il compito eterno dell'architettura è quello di creare metafore esistenziali incarnate che concretizzino e strutturino il nostro essere nel mondo.”²⁰³ Il profumo è una di queste metafore: invisibile, immateriale, potente. Non si può chiudere il naso — ha osservato Karola Braga — e in questa impossibilità risiede tutta la responsabilità e tutta la potenza dell'architettura olfattiva come linguaggio progettuale. Progettare con l'olfatto significa progettare per il corpo intero. Significa accettare che l'architettura non comincia dove inizia il muro, ma dove inizia l'aria.

²⁰³ Juhani Pallasmaa, *An Architecture of the Seven Senses*, cit., p. 49.

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIE

Barbara Anna, Anthony Perliss, *Architetture invisibili. L'esperienza dei luoghi attraverso gli odori*, Franco Angeli, Milano 2024.

Corbin Alain, *Storia sociale degli odori*, Mondadori Bruno, 2005.

Pallasmaa Juhani, *Gli occhi della pelle. L'architettura dei sensi*, John Wiley & Sons Inc, 2012.

Robinson Sarah, Pallasmaa Juhani, *La mente in architettura. neuroscienze, incarnazione e futuro del design*, Firenze University Press, 2022.

Rossi Mariangela, *Dillo con un profumo. Come scegliere la fragranza ideale*, TEA editore, 2014.

Zumthor Peter, *Atmosfere*, Birkhauser Architecture, 2006.

Zumthor Peter, Durisch Thomas, *Peter Zumthor 1990-1997: Buildings and Projects*, Scheidegger Und Spiess Ag Verlag, 2022.

Zumthor Peter, *Pensare architettura*, Electra, 2003.

Zumthor Peter, *Therme Vals*, Scheidegger Und Spiess Ag Verlag, 2007.

ANTOLOGIE MISCELLANEE ED ALTRI VOLUMI CON CURATELA

Rattenbury Kester, Bevan Rob, Long Kieran, *Architetti oggi. Da Ando a Zumthor*, Logos Modena, 2004.

Squillace G., *I profumi nel De odoribus di Teofrasto*, in A. Carannante, M. D'Acunto (a cura di), *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*, Pandemos, Paestum 2012.

PERIODICI

Acocella Alfonso, *Bagni termali a Vals di Peter Zumthor (1994-1996)*, in "Journal – architettura di pietra", 2006 <https://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=191> Accesso il 10/04/2026.

Andersen Michael Asgaard, *In conversation: Peter Zumthor and Juhani Pallasmaa*, in "Architectural Desing", Vol. 82, n.6, pp. 22-25. <https://doi.org/10.1002/ad.1487> Accesso il 29/01/2026.

Campbell Hugh, *Zumthor's trousers – a critical guide*, in "Building Material", autumn 2004, n.12, pp.48-51. <https://www.jstor.org/stable/29791550> Accesso il 29.01.2026.

Chipperfield David, *Thermal bath at Vals by Peter Zumthor: AA exhibition gallery, 16 february-22 March 1996*, in "AA Files", autumn 1996, n.32.

Clyburn Madison, *From Perfume to Smoke: Transforming Salubrious Scents in a Renaissance Perfume Burner*, in "Sequitur. We follow art", vol. 11 n. 2, Boston University, 2025, <https://www.bu.edu/sequitur/2025/04/22/from-perfume-to-smoke-transforming-salubrious-scents-in-a-renaissance-perfume-burner/> Accesso il 23/03/2026.

Coccia Luigi, *Stato di cose. Le terme di Peter Zumthor*, in “FAM”, 2022 <https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/923> Accesso il 10/04/2026.

Ferrer Forés Jaime J., Cervero Sánchez Noelia, *Centenaries of the Third Generation*, in “ZARCH” n. 10, 2018 https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018102930 Accesso il 10/04/2026.

Leatherbarrow David, *Working materials*, in “Building Material”, winter 2007, n.17, pp. 37-47. <https://www.jstor.org/stable/29792331> Accesso il 29/01/2026.

Macchia Susanna, *Kodo, il rito del profumo che in Giappone è noto quanto la cerimonia del tè*, in “La Repubblica”, 2025 https://d.repubblica.it/magazine/2025/05/17/news/kodo_il_rito_del_profumo_che_in_giappone_e_noto_quanto_la_cerimonia_del_te-424311547/ Accesso il 21/05/2026.

Micotti Arianna, *Perché tutti parlano del design sensoriale e perché sarà il profumo dell'abitare*, in “Archi & Interiors magazine”, 2025 <https://www.archieinteriors.com/il-futuro-del-design-e-sensoriale-esperienza-emozione-e-materia/> Accesso il 21/05/2026.

Murphy Orla, *Zumthor's baths – a sensual guide*, in “Building Material”, autumn 2004, n.12, pp. 44-47. <https://www.jstor.org/stable/29791549> Accesso il 29/01/2026.

Pallasmaa Juhani, *An Architecture of the Seven Senses*, in “A+U Architecture and Urbanism: Questions of Perception” 1994 https://www.academia.edu/40020329/An_architecture_of_the_seven_senses_pallasmaa?sm=b&rhid=37556772355 Accesso il 10/04/2026.

Pallasmaa Juhani, *Matter, Hapticity and Time Material Imagination and the Voice of Matter*, in “Building Material” 2016, n.20, pp. 171-189 <https://www.jstor.org/stable/26445108> Accesso il 10/04/2026.

Pallasmaa Juhani, *Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience*, in “Lebenswelt Aesthetics and Philosophy of Experience”, 2014 <https://doi.org/10.13130/2240-9599/4202> Accesso il 10/04/2026.

Pallasmaa Juhani, *The Sixth Sense: The Meaning of Atmosphere and Mood*, in “Wiley Online Library”, vol. 86, n. 6, pp. 126-133, 2016 <https://doi.org/10.1002/ad.2121> Accesso il 10/04/2026.

Redazione, *Olfactive Design: uno strumento inclusivo ed esclusivo nella progettazione*, in “Ocio. Magazine by Lombardini22”, 2025, <https://ocio.lombardini22.com/post/olfactive-design> Accesso il 21/05/2026.

Ritz Jenna, *Breathing new life into architecture: the power of scent*, in “Conscious cities journal” n.6, 2024 <https://theccd.org/article/breathing-new-life-into-architecture-the-power-of-scent/> Accesso il 19/05/2026.

Robinson Jenefer, *On being moved by architecture*, in “The journal of aesthetics and art criticism”, fall 2012, vol. 70, n.4, pp.337-353. <https://www.jstor.org/stable/43496529> Accesso il 29/01/2026.

Steven Spier, *Place, Authorship and the Concrete: Three Conversations with Peter Zumthor*, in "Architectural Research Quarterly", Volume 5, No. 1, 2001, pp. 15-36.

Sullivan Regina M., Wilson Donald A., Ravel Nadine, Mouly Anne-Marie, *Olfactory memory networks: from emotional learning to social behaviors*, in "Frontiers" vol. 9, 2015
<https://doi.org/10.3389/fnbeh.2015.00036> Accesso il 19/05/2026.

Wheland Wall Scott, Pallasmaa Juhani, *Common Ground: An Interview with Juhani Pallasmaa*, in "Journal of Architectural Education (1984-)" 2009, vol. 63, n. 1, pp. 75-79
<https://www.jstor.org/stable/40481004> Accesso il 10/04/2026.

SITI WEB

Bathing in ancient Rome: lifestyle, entertainment, men and women, in "Facts and details"
<https://europe.factsanddetails.com/article/entry-1164.html> Accesso il 23/03/2026.

Beyda Emily, *Designed for the nose: the art of scent in architecture*, in "Built – The Bluebeam blog"
<https://blog.bluebeam.com/smell-in-architecture/> Accesso il 23/03/2026.

Caputo Vanessa, *Profumi e storia: alla corte di Re Sole*, in "Beauty scenario – niche fragrances and indie beauty" <https://beautyscenario.com/scent-diary/profumi-e-storia-alla-corte-di-re-sole/> Accesso il 23/03/2026.

Chiarolanza Emilia, *Storia del profumo: tra scienza e sociologia*, in "Salute buongiorno"
<https://www.salutebuongiorno.it/2022/05/storia-del-profumo-tra-scienza-e-sociologia/>
Accesso il 23/03/2026.

Chodikoff Ian, *Scent design: toward an architecture of air*, in "Azure magazine", 2025
<https://www.azuremagazine.com/article/scent-design-toward-an-architecture-of-air/>
Accesso il 21/05/2026.

Cincotti Silvana, *Design olfattivo: quando il profumo disegna gli spazi. Componente essenziale della nostra esistenza, l'olfatto occupa un ruolo fondamentale anche in ambito artistico e architettonico. Ecco perché, in "Artribune".*
<https://www.artribune.com/progettazione/design/2022/08/profumo-olfatto/> Accesso
29/01/2026.

De Micco Luana, *A Versailles il giardino profumato di Maria Antonietta*, in "Il giornale dell'arte", 26/05/2023 <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/A-Versailles-il-giardino-profumato-di-Maria-Antonietta> Accesso il 23/03/2026.

De Vincenzi Fabiana, *L'Architettura olfattiva: progettare e arredare con i profumi*, in "Altrove Magazine" <https://www.altrovemagazine.it/larchitettura-olfattiva-progettare-e-arredare-con-i-profumi/> Accesso il 29/01/2026.

Di Salvo Andrea, *L'inventario preciso di una rivolta olfattiva*, in "Il manifesto" <https://ilmanifesto.it/linventario-preciso-di-una-rivolta-olfattiva> Accesso il 23/03/2026.

Dudkiewicz Margot, Patryk Krupinski, Magdalena Stefanek, Marcin Iwanek, *Sensory garden in the school* area,

https://www.researchgate.net/publication/349516754_Sensory_garden_in_the_school_area

Accesso il 29/01/2026.

Elagabalus, in "Essay on the History and culture of Rome" https://penelope.uchicago.edu/encyclopaedia_romana/severans/roses.html?utm Accesso il 23/03/2026.

Farchica Mirella, Jean Louis Fargeon : *il profumiere di Maria Antonietta*, in "Madame Framboise – seduzioni artistiche" <https://www.madameframboise.it/2019/04/20/jean-louis-fargeon-il-profumiere-di-maria-antonietta/> Accesso il 23/03/2026.

Fincato Olivia, *Design olfattivo: progettare seguendo il più potente dei nostri sensi. Il design olfattivo, ovvero la progettazione del profumo di un ambiente, migliora la percezione dell'intera esperienza architettonica*, in "AD" <https://www.ad-italia.it/article/design-olfattivo-progettare-seguendo-il-piu-potente-dei-nostri-sensi/> Accesso il 29/01/2026.

Gurduza Tatiana, Juhani Pallasmaa 2007. *Space, Place, Memory and Imagination*, https://www.academia.edu/17971763/Juhani_pallasmaa_2007_space_place_memory_and_imagination Accesso il 10/04/2026.

Il fascino dei profumi francesi: dalla corte reale ai marchi di lusso, in "Sfiabo.com" <https://www.sfiabo.com/profumi-francesi-marchi-di-lusso> Accesso il 23/03/2026.

Il nostro retaggio. La storia del profumo a Venezia...dalla principessa Teodora Ducas a The Merchant of Venice, <https://www.themerchantofvenice.com/it/content/11-il-nostro-retaggio> Accesso il 29/01/2026.

Il popolo romano: i profumi dell'impero, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/popolo-romano-profumi-dell-impero/> Accesso il 23/03/2026.

Il profumo della storia: dalle origini al Medioevo, in "Ateneo dell'Olfatto" <https://www.ateneodellolfatto.com/storia-profumo-origini-medioevo/> Accesso il 20/03/2026.

Il Rinascimento: da alchimia a chimica, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/rinascimento-da-alchimia-a-chimica/> Accesso il 23/03/2026.

Il ruolo del profumo nella storia, in "Salimbeni. Profumi Roma" <https://salimbeniprofumi.it/blogs/notizie/n-61-il-ruolo-del-profumo-nella->

[storia?srsId=AfmBOooq7jHpX2gv2fwzOemBqMiOFpoL9wdkKJmyt8C4tGjO7S1QlS7j](https://www.oriundi.net/alessio-lodes/profumi-dalligiene-alla-seduzione.html) Accesso il 23/03/2026.

Il XIX secolo: i profumi dell'era moderna, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/il-19-secolo-i-profumi-dellera-moderna/> Accesso il 23/03/2026.

Il XVII secolo: dal cuoio al profumo e all'acqua di Colonia, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/il-17-secolo-dal-cuoio-al-profumo-e-allacqua-di-colonia/> Accesso il 23/03/2026.

Il XX secolo: il profumo sotto tutte le mode, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/20-secolo-profumo-sotto-le-mode/> Accesso il 23/03/2026.

L'Egitto dei faraoni: profumi verso il cielo, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/egitto-dei-faraoni-profumi-verso-il-cielo/> Accesso il 23/03/2026.

L'Islam: i profumi della cultura e la scienza, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/islam-profumi-della-cultura-e-scienza/> Accesso il 23/03/2026.

La Grecia antica: i profumi degli Dei, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/grecia-antica-profumi-degli-dei/> Accesso il 23/03/2026.

La profumeria nel XXI secolo, in "Accademia del profumo" <https://accademiadelprofumo.it/storia-del-profumo/profumeria-del-21-secolo/> Accesso il 23/03/2026.

Lodes Alessio, *Profumi dall'igiene alla seduzione*, in "Oriundi.net" <https://oriundi.net/alessio-lodes/profumi-dalligiene-alla-seduzione.html> Accesso il 23/03/2026.

Memoria olfattiva: cos'è, come funziona, psicologia, in "Scent company" <https://www.scentcompany.it/news/memoria-olfattiva-cose-come-funziona-psicologia/> Accesso il 19/05/2026.

Miglio Marco, Peter Zumthor, la poesia dell'austerità, in "Ville Giardini", 2023 https://www.villegiardini.it/peter-zumthor-la-poesia-dellausterita/#Come_Peter_Zumthor_progetta_per_lesperienza_sensoriale_degli_utenti Accesso il 10/04/2026.

Muhammad Arshad, *Fragrances that laid the foundation of Ancient Societies*, in "Medium" <https://medium.com/the-storm-of-words-un-said/fragrances-that-laid-the-foundation-of-ancient-societies-986e8682272a> Accesso il 23/03/2026.

Mura Giulia, *Sensing spaces, reimmaginare l'architettura*. Alla Royal Academy di Londra una mostra racconta lo spazio attraverso l'avventura dei sensi, in "Artribune", 2014

<https://www.artribune.com/tribnews/2014/01/sensing-spaces-reimmaginare-larchitettura-alla-royal-academy-di-londra-una-mostra-racconta-lo-spazio-attraverso-lavventura-dei-sensi/> Accesso il 21/05/2026.

Olfactive Design. Uno strumento inclusivo ed esclusivo nella progettazione, in "Ocio. Magazine by Lombardini22" <https://ocio.lombardini22.com/post/olfactive-design> Accesso il 29/01/2026

Oli essenziali: un po' di storia, in "Tartaro" <https://www.tartaronline.com/gli-oli-essenziali/> Accesso il 23/03/2026.

Profumi nell'Antica Roma: un viaggio tra storia e fragranze, in "Oniusa Venezia" <https://oniusavenezia.com/blog/profumi-nellantica-roma-un-viaggio-tra-storia-e-fragranze/#main-content> Accesso il 23/03/2026.

Rossi Elena, *Un viaggio nella "Corte profumata" di Re Luigi XIV*, in "Vanity space blog" <https://www.vanitiespaceblog.it/parfums-de-marly-delina-un-viaggio-nella-corte-profumata-re-luigi-xv/> Accesso il 23/03/2026.

Savani Laura, *Il profumiere di corte*, in "Le Hameau de la Reine" <https://lehameaudemarieantoinette.blogspot.com/2018/07/il-profumiere-di-corte.html> Accesso il 23/03/2026.

Savani Laura, *Il profumo all'epoca di Maria Antonietta*, in "Le Hameau de la Reine" <https://lehameaudemarieantoinette.blogspot.com/2017/03/i-profumi-allepoca-di-maria-antonietta.html> Accesso il 23/03/2026.

Severi Alessandro, *Un giardino sensoriale stampato in 3D per il Chelsea Flower Show 2024*, in "Wasp" <https://www.3dwasp.com/un-giardino-sensoriale-stampato-in-3d-per-il-chelsea-flower-show-2024/> Accesso il 29/01/2026.

Sobacchi Marilena, *Il design olfattivo dei luoghi secondo Julian Bedel*, in "Salone del Mobile Milano", 2022 <https://www.salonemilano.it/it/articoli/il-design-olfattivo-dei-luoghi-secondo-julian-bedel> Accesso il 20/05/2026.

Storia del profumo: attraverso i secoli, in "Jolie Profumerie" <https://jolieprofumerie.com/blogs/magazine/storia-del-profumo-un-viaggio-attraverso-i-secoli> Accesso il 23/03/2026.

Storia del profumo: attraverso i secoli, in "Jolie Profumerie" <https://jolieprofumerie.com/blogs/magazine/storia-del-profumo-un-viaggio-attraverso-i-secoli> Accesso il 23/03/2026.

Storia del profumo: qual è stata la sua evoluzione? In "Carthusia. Profumi di Capri" <https://www.carthusia.it/storia-del->

[profumo/#:~:text=I%20Greci%20e%20il%20Profumo,parte%20dell%27illustre%20Socrate](#)

Accesso il 23/03/2026.

Studio Baudequinmaldes, Cabane Sensorielle, www.baudequinmaldes.com/projets/cabane-sensorielle Accesso il 21/05/2026.

Studio Baudequinmaldes, Moulin à Odeurs,

<https://www.baudequinmaldes.com/projets/moulin-odeurs> Accesso il 21/05/2026.

Studio Baudequinmaldes, Petites Inventions du Paysage,

www.baudequinmaldes.com/projets/cabane-sensorielle Accesso il 21/05/2026.

Too many rose petals, in “Imperium romanum”

<https://imperiumromanum.pl/en/curiosities/too-many-rose-petals/?utm> Accesso il

23/03/2026.

Tullett William, *Frankincense*, in “Encyclopaedia of smell. History and heritage”, 2023

<https://encyclopedia.odeuropa.eu/items/show/9> Accesso il 23/03/2026.

Villa d'Este, in “Rete delle dimore storiche del Lazio – Regione Lazio”

<https://www.retedimorestorichelazio.it/dimora/rm/tivoli/villa-deste/> Accesso il

23/03/2026.

Wahajuddin Farah, *Interior space perception by predictability of olfactory preferences*, in

“ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts”,

<https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v4.i2CDSAD.2023.578> Accesso il 21/05/2026.

Welch Evelyn, *Scented Gloves and Perfumed Buttons: Smelling Things in Renaissance Italy*, in

“College of arts and letters – centre for Italian studies”, 2010, [https://italianstudies.nd.edu/news-](https://italianstudies.nd.edu/news-events/events/2010/09/20/scented-gloves-and-perfumed-buttons-smelling-things-in-renaissance-italy/)

[events/events/2010/09/20/scented-gloves-and-perfumed-buttons-smelling-things-in-](https://italianstudies.nd.edu/news-events/events/2010/09/20/scented-gloves-and-perfumed-buttons-smelling-things-in-renaissance-italy/)

[renaissance-italy/](https://italianstudies.nd.edu/news-events/events/2010/09/20/scented-gloves-and-perfumed-buttons-smelling-things-in-renaissance-italy/) Accesso il 23/03/2026.

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

La sottoscritta Aurora Feltrin, matricola numero 905915, iscritta presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali, autrice della tesi di laurea "Architettura olfattiva. Come il profumo influenza la percezione degli spazi", relatrice Jasenka Gudelj, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

di NON aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della sua tesi di laurea.