

La lingua dei colori in psicoanalisi

di *Maddalena Muzio Treccani*  e *Mario Rivardo* 

From the unconscious of speech to the structure of Id (Es), silent in its colours and forms, the language of colours in psychoanalysis is configured in dreams, children's drawings and artists' works as a universal residue of our belonging to nature and at the same time participates, with its grammar, morphology and syntax, in the process of constructing the subject that makes each person unique in his or her own history. As Virginia Finzi Ghisi writes, if we deal with painting as psychoanalysts, it is because "every form of art reflects the structure of the psychic apparatus".

Keywords: Psychoanalysis, Id (Es), Unconscious, Colours

L'Es dei colori

di *Maddalena Muzio Treccani*

Parlare della lingua dei colori nei termini di una teoria psicoanalitica dei colori, sorta sul terreno della pratica clinica a partire dall'ultimo scorso del secolo scorso grazie agli studi di Sergio Finzi e di Virginia Finzi Ghisi, richiede innanzi tutto una ridefinizione del concetto stesso di inconscio, perché la lingua dei colori in psicoanalisi non è separabile dalla teoria che evidenzia l'esistenza di due inconsci, con caratteristiche molto diverse: un inconscio di parola, veicolato dal linguaggio, e un inconscio silenzioso dei colori e delle forme che appartiene al campo dell'Es.

Se dell'inconscio di parola moltissimo è stato scritto a partire dalla formulazione di Lacan "l'inconscio è strutturato come un linguaggio", poco invece è stato invece indagato sulle modalità con cui i colori e il loro aggregarsi in forme lavorano anch'esse la spinta della pulsione nel campo dell'Es.

La struttura dell'Es infatti e la sua articolazione non sono riducibili a una dimensione psichica non raggiungibile e non lavorabile, con quelle

caratteristiche, magmatiche ed opache al tempo stesso, individuate a suo tempo dall'inventore del nome stesso di Es, Georg Groddeck.

Sia chiaro che non si tratta qui di opporre dialetticamente una psicoanalisi a un'altra, ma di riflettere sulla complessità dell'apparato psichico e sulla psicoanalisi dal punto di vista dell'arte della composizione intesa come costruzione ad opera di un soggetto mutante. L'inconscio veicolato dal discorso verbale e l'inconscio dell'Es dei colori sono due dimensioni appartenenti entrambe alla nostra vita psichica ma che si differenziano sul piano del trauma.

Se infatti il trauma che affiora dall'inconscio di parola è puntuale e si offre all'interpretazione del sintomo che include sempre un aspetto di godimento, il trauma dell'Es, struttura di continuità, è molto più esteso perché ingloba tutte le vicissitudini degli esseri viventi, degli animali e delle piante, e ne custodisce il deposito attraverso l'accumulo di piccole differenze che danno luogo a delle variazioni di colori e di forme sulla superficie della rappresentazione: la tela dei sogni, i disegni dei bambini, le opere degli artisti, diventano in questo modo l'oggetto non di una interpretazione, ma di una lettura e di una analisi che mettono in gioco una composizione e le sue variazioni, mentre l'interpretazione, puntando al riconoscimento, riguarda solo la logica del sintomo, del lapsus, della psicopatologia della vita quotidiana e il piano della ripetizione in cui si radica la fissazione al trauma e la sua reiterazione. In altre parole, non basta sapere, come diceva Freud a proposito di una delle prime pazienti isteriche.

La lavorazione delle angosce psicotiche in rapporto all'origine che costituiscono il fondo psicotico comune a tutti, evidenzia il funzionamento di un apparato psichico che, nel campo dell'Es, rispecchia i mescolamenti e le combinazioni di una materia cromatica che viene lavorata di sogno in sogno nelle forme che la scienza della natura, con Darwin, ha rivelato, e di cui la psicoanalisi ha rintracciato i residui nella nostra psiche. Punti, macchie, strisce ed ocelli che compaiono variamente colorati nei sogni, costituiscono ad esempio dei residui che fanno parte di questa eredità naturale che comprende il mondo vegetale ed animale.

Se il trauma può essere colto anche nella dimensione della trascolorazione di tutti i colori nella pura intensità della luce, nell'incollamento alla materia originaria e incandescente del sole paterno – il "crollo" di Icaro nel mito e quello del Presidente Shreber nella clinica freudiana sono comparabili sul piano della struttura – la scomposizione della luce del sole nei colori dell'iride, residui di quella luce, questo e non altro sono i colori, costituisce l'avvio di un primo distanziamento, di un percorso psichico che è nello stesso tempo universale e declinabile come unico nella storia di ciascun soggetto. Allo stesso modo in cui universale è lo stadio iniziale del linguaggio parlato quando i bambini possiedono solo i suoni comuni a tutte le lingue del mondo, prima che avvenga una differenziazione, così le vicende dei colori e delle forme che attraversano tutto l'arco della storia naturale con le loro variazioni, opposizioni e mescolanze, permangono impresse nella psiche, sul contenuto manifesto dei sogni degli adulti e sulla superficie dei disegni dei bambini.

La universalità e la soggettività della lingua dei colori riguardano un rapporto simile a quello che intercorre fra una struttura e le sue varianti.

Per un bambino, per tutti i bambini, la scomposizione della luce nei colori dell'arcobaleno rilevata nelle variazioni e mutazioni di centinaia di disegni appartenenti a soggetti diversi, accompagna con la lavorazione del fondo psicotico la nascita psichica di ciascun soggetto e costituisce solo l'inizio di un viaggio fortunoso che pone una prima distanza fra il soggetto e la sua origine, un percorso dove nulla è scontato e che contrasta, attraverso oscillazioni di segno diverso, la spinta pulsionale orientata verso una progressione lineare in una prospettiva unica. Ma questa scomposizione della luce non è scontata.

Diversa infatti è l'esperienza clinica negli atelier dedicati a soggetti psicotici dove la raffigurazione del sole è doppiata nel fronteggiamento di una luce abbagliante¹.

Consideriamo ad esempio di seguito tre disegni di Dario – *Gli occhiali* (Figura 1), *La lente di ingrandimento* (Figura 2) e il corto circuito dell'*Uomo che*

¹ Cfr M. Muzio Treccani e M. Rivardo, *Il disegno e i colori nella clinica dello psicoanalista*. In particolare "L'atelier per la cura della psicosi", Scalpini editore, Milano, 2012.

prende la scossa (Figura 3) e due di Massimo – *Da sole a sole* (Figura 4) e *In che pianeta sono finito* (Figura 5)



Figura 1. Gli occhiali

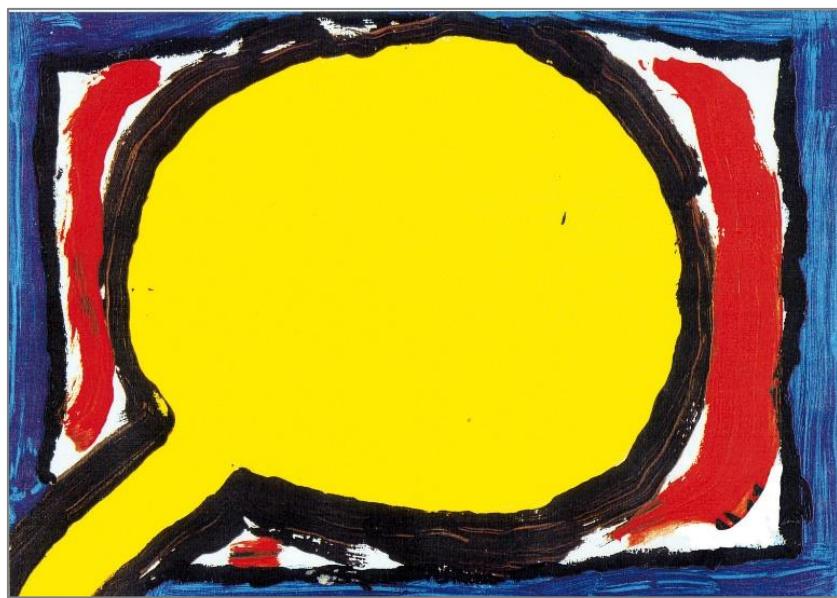
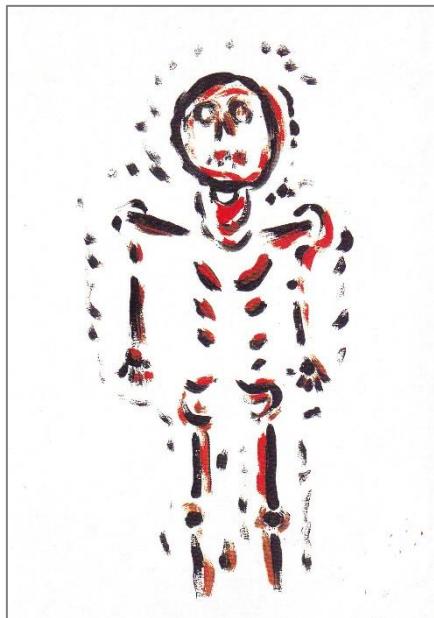
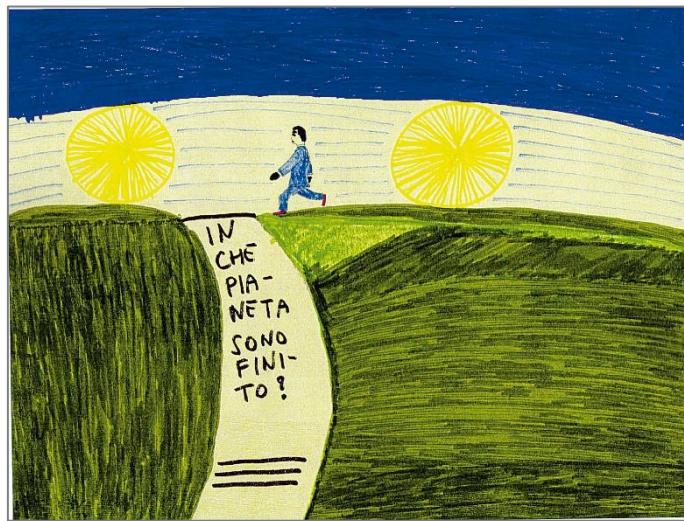


Figura 2. La lente d'ingrandimento

**Figura 3.** Uomo che prende la scossa**Figura 4.** Da sole a sole**Figura 5.** In che pianeta sono finito

che evidenziano efficacemente la fissità della posizione psicotica dove la raffigurazione del sole non si fa lavorazione psichica in quanto lo psicotico non riesce ad accedere alla trasmutazione della luce del sole che brucia nelle pitture di Dario, alla sua scomposizione, alla sua *gradation*. Nella *Discesa dell'uomo* di Darwin, non gradualità dell'evoluzione ma sfumatura di colore.

Il tentativo di mantenere un punto di vista molteplice nel rapporto con il mondo della natura a cui apparteniamo, che è la prerogativa del soggetto

artista, o di conquistarla, riguarda in realtà la struttura di ciascuno e non si riferisce solo alla prima lavorazione psichica dei residui della luce nei bambini a cui lo psicotico non riesce ad accedere. Ci accompagna per tutta la vita, fin nelle sue pieghe estreme, quando per esempio un soggetto Alzheimer, di nome Bianca, scrive sul foglio di un suo lavoro in atelier "Bianca con la mia voce e con le matite colorate" o quando, su un altro foglio, compare muta la parola "Appello" accompagnata da "il verde è un bel colore e Milano è grande e bella", quando cioè i suoni – Bianca con la mia voce – ritrovano i colori della pittura e i colori appartengono alla varietà dei luoghi².

La struttura stessa della lingua dei colori è del resto costruita sulla molteplicità e complessità con cui la combinazione delle sue variazioni si articola.

Per parlare infatti della lingua dei colori in psicoanalisi³ nei termini di una grammatica, di una sintassi e di una morfologia a cui i sogni danno accesso, è importante sottolineare che non si tratta di una lingua simbolica con dei riferimenti fissi corrispondenti al singolo colore, ma di una lingua che funziona attraverso un procedimento binario di "accostamento con differenza", in modo non molto dissimile dal funzionamento individuato da De Saussure per le lingue.

I colori dei sogni, ad esempio, non compaiono mai da soli, ma a coppie, anche se la coppia a volte può essere formata da un colore presente nel sogno e da un altro nascosto che tuttavia vi si associa.

La teoria psicoanalitica dei colori si basa infatti sull'opposizione, sulla composizione, sugli scambi e sulla mescolanza delle coppie dei colori nei sogni. È anche a questa scala di colori, variamente percorribile come la clinica evidenzia, che si agganciano nei sogni e nei disegni le vicende della pulsione quando incontrano, sulla superficie della rappresentazione, la lavorazione che i colori e le forme dell'Es operano su di esse.

² "Le pieghe della vita: Alzheimer e demenza nei disegni e nella clinica", ne *Il disegno e i colori nella clinica dello psicoanalista*, cit.

³ Per la struttura della lingua dei colori in psicoanalisi cfr. S. Finzi, *Sul monte della preda*, capitolo 5, Moretti & Vitali editore, Bergamo, 2004 e *La scienza dei vincoli*, capitolo 3, Moretti & Vitali editore, Bergamo, 2000.

Si potrebbero fare molti esempi, tratti dalla clinica, riguardo l'opposizione nei sogni del giallo e del rosso, o quella del bianco e del marrone, oppure sulla mescolanza del giallo con l'arancio, o ancora sulla complementarità che accende il colore nella coppia del rosso e del verde, o del viola e del giallo. Ci si potrebbe anche soffermare su che cosa possa significare, in un determinato contesto, l'intensificarsi di un colore attraverso le sue gradazioni, per esempio giallo arancio e rosso, oppure al contrario una degradazione di tinte, o un passaggio dalle tonalità fredde a quelle calde e viceversa, come è comune esperienza.

I colori dell'inconscio, come ha mostrato Finzi nel suo lavoro clinico e teorico sui sogni, riguardano l'universale umano. Per esempio le differenze razziali, le religioni, le materie fisiologiche, i sessi.

E tuttavia la componente soggettiva che articola e lavora questa eredità universale depositata "vita natural durante" nell'Es, ha sempre un riferimento nella varietà delle singole storie e delle scelte individuali, in quella pratica da cui la teoria psicoanalitica dei colori, come ogni teoria, nasce.

Concludo queste note con il verso di un poeta in quanto, come già osservava Freud con altre parole, la rappresentazione nell'arte possiede una forza rivelatrice in grado di anticipare o di sintetizzare con il proprio linguaggio i faticosi percorsi e le scoperte della psicoanalisi.

Dettami noi dei colori, ha scritto Zanzotto⁴. Con il risparmio di quattro parole, con una straordinaria sintesi, Zanzotto esprime quanto ho fin qui articolato come apertura a un discorso sulla lingua dei colori in psicoanalisi.

L'incontro di un pittore con il colore

di *Mario Rivardo*

La gomma, nella sua funzione di cancellare linee e colori, lascia tracce che fanno parte esse stesse del disegno, spesso come punti di dissonanza creativa rispetto all'armonia del disegno. La gomma a volte può anche disegnare. «Ho

⁴ A. Zanzotto, in *Poesie (1938- 1986)*, a cura di S. Agosti, Mondadori, Milano 1994, p. 392.

disegnato cancellando» dice Elio, un adolescente di sedici anni, alla fine del suo disegno. La gomma in questo caso funziona come una punta metallica che agendo su una stratificazione di colori fa emergere, in forma di linea o di superficie, il colore sottostante.

Iniziamo dal disegno

Elio colora di nero una parte del foglio bianco, prende la gomma, cancella alcune parti dello strato nero, e dice: «Ho disegnato un albero, è un disegno che si forma cancellando. Ho disegnato cancellando». Del suo disegno Elio si mostra sorpreso e compiaciuto. Sorpreso per l'apparire dell'albero dal fondo nero, compiaciuto per avere individuato una diversa funzione della gomma.

Il principio tecnico impiegato da Elio nell'eseguire il suo disegno con la gomma mi ha ricordato la tecnica impiegata da Paul Klee nell'esecuzione dei quadri che hanno come superficie il vetro, gli *Hinterglasbilder*, quadri che sono stati una tappa importante sia nel suo processo creativo sia nella sua vita personale.

Paul Klee così scrive nel suo diario nel giugno del 1905:

632. Sono discretamente soddisfatto delle mie incisioni, ma così non può continuare perché non sono uno specialista... Ho avuto un attimo di speranza, quando, giorni fa, incidevo su una lastra di vetro affumicata. Uno scherzo su porcellana me ne ha dato l'idea. Dunque il mezzo non è più la linea nera, bensì quella bianca. Il fondo non è luce bensì tenebra; che l'energia abbia la facoltà di rischiarare corrisponde alle leggi della natura... Così mi avvio lentamente verso il nuovo mondo della tonalità⁵.

e nella notazione che segue afferma:

633. Dipingere con il bianco corrisponde al modo di dipingere della natura, se esco dallo specifico e rigoroso campo grafico dell'energia nera mi rendo conto di entrare in una vasta zona nella quale in un primo tempo avrò difficoltà a orientarmi bene. Incute certo paura questa terra incognita... Davanti alla tela bianca sto spesso con tremore e titubanza. Poi mi riscuoto e mi avvio per la stretta via di rappresentazioni lineari... i primi tratti chiari su questo fondo non fanno l'effetto di travolgente veemenza dei tratti neri su fondo bianco. Si può essere più tranquilli. L'effetto nero originario corre in senso opposto, comincia lì dove la natura ha cessato d'agire. Poi però si ha la stessa sensazione che se il sole sorgente sfiorasse appena valli tenebrose e nel levarsi più in alto la sua luce

⁵ P. Klee, *Diari 1898- 1918*, Il Saggiatore, Milano, 1990, p. 181.

penetrasse più profonda, mentre vi indugavano ancora le ultime tenebre... Forse è prossimo il compenso per tante ore amare⁶.

Uno strato di nero viene lavorato da Elio con la gomma, da Paul Klee con una punta metallica. La tecnica impiegata da Klee è una derivazione dalla tecnica dei cliché-verre, un processo fotografico in uso sin dal 1840 che consiste, essenzialmente, nell'incidere un disegno su una lastra di vetro affumicata o ricoperta da altro materiale, come ad esempio il bitume, dopodiché viene proiettato un fascio di luce sul vetro dove è stato inciso il disegno, e dietro alla lastra di vetro viene collocata una superficie fotosensibile sulla quale si imprimerà il disegno. Per il ruolo svolto dalla luce e dalla carta emulsionata, questa tecnica venne denominata anche "fotoeliografia". Questa tecnica venne impiegata, per un certo periodo, da Corot e da alcuni artisti della scuola di Barbizon, traendone eccellenti risultati.

Lo studio della tonalità

Klee stesso aveva sperimentato la tecnica del cliché-verre, che gli permise di affrontare lo studio della tonalità, come testimonia la seguente annotazione:

445. Oggi ho fatto una prova interessante. Ho rivestito una lastra di vetro con uno strato di bitume, vi ho impresso con un ago un paio di linee di cui ho potuto fare una copia fotografica. Il prodotto rassomiglia a una incisione⁷.

e ancora:

639. Ho inciso col bulino sul fondo nero di un vetro 13x18. Poi, nel buio della custodia, vi ho fatto combaciare una lastra fotografica. Vi ho diretto sopra per un istante la luce e ho potuto sviluppare la negativa. Le copie ottenute corrispondono in maniera sorprendente all'originale⁸.

Nel 1905 Klee riprende la tecnica del cliché-verre da lui stesso sperimentata apportandovi, però, una modifica sostanziale: non impiegherà una luce

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 179.

⁸ Ivi, p. 183.

esterna, un raggio solare o un'altra fonte solare, ma farà emergere la luce dall'interno, dall'interno della tenebra.

Nel cliché-verre il vetro lavorato è un mezzo per modulare il passaggio della luce: nel caso di Klee il vetro diventa la superficie che accoglie il dipinto, diventa la superficie che accoglie la luce. La nuova tecnica sperimentata dal pittore ha il vantaggio di facilitare la transizione da una linea severa propria delle incisioni, a un mondo di rappresentazione più tonale, più pittorico.

632. Il motto è dunque ora "sia fatta la luce". Così mi avvio lentamente verso il nuovo mondo della tonalità⁹.

L'inversione del bianco su nero segna il passaggio dal disegno alla pittura. Non a caso Klee ne parla come di un impatto con il colore.

A partire dall'ottobre del 1905 il pittore dipinge direttamente dietro vetro. Klee impiegherà tale tecnica per il *Ritratto del padre* (Figura 6) eseguito nel maggio del 1906, e in un altro quadro *Scena di Giardino* del 1905 (Figura 7), unico e affascinante dipinto di Klee nel quale vi è un particolare trattamento della forma e del colore.



Figura 6. Ritratto del padre



Figura 7. Scena di giardino

⁹ Ivi, p. 181.

Il ritratto del padre mostra una raffinata tecnica con l'impiego di piccole incisioni che hanno l'effetto di ottenere sottili variazioni di luce intorno alla testa patriarcale del padre.

I quadri dietro vetro segnano un cambiamento nella posizione artistica di Klee, come si evince anche da una lettera inedita alla fidanzata del 23 maggio del 1906:

Alcune persone passeggiavano nel bosco, e per la prima volta la bellezza di questa armonia mi colpì profondamente. Ora io guardo in modo completamente diverso da prima. Dell'uomo non mi interessano più gli occhi e gli angoli della bocca, bensì soprattutto il modo in cui sta nella luce e sul terreno¹⁰.

I quadri dietro vetro non rappresentano, però, solo una tappa del suo processo creativo. Le difficoltà che egli incontra nella sua arte non sono mai solo ascritte da Klee a difficoltà di tecnica pittorica ma hanno una loro radice in quella che lui definisce, nel 1901, al ritorno dal suo viaggio di formazione in Italia, l'arte di dominare la vita, che così egli specifica nel suo diario:

411/412. Ciò che ora conta non è neppure di dipingere soggetti prematuri, bensì di essere uomo o almeno di diventarlo. L'arte di dominare la vita è la condizione fondamentale di tutte le manifestazioni ulteriori, si tratti poi di pittura, architettura, dramma o musica. Non soltanto dominare la vita in pratica è il problema, bensì darle un concreto contenuto interiore, occupando una posizione quanto più possibile salda¹¹.

Viene qui ribadita l'importanza fondamentale della posizione del soggetto per essere artista, il talento non è sufficiente. Importanza riaffermata poco dopo nel Diario:

411/412. Spero sempre che la sincerità dei propositi sia per me un maggiore ostacolo che il difetto della capacità¹².

L'handicap del processo creativo, il maggiore ostacolo, viene collocato nella difficoltà di mantenere una corretta posizione etica e non in un difetto delle capacità.

¹⁰ C. Werner Haxthausen, Paul Klee. The formative Years, New York St. London 1981, p. 210.

¹¹ P. Klee, Diari, cit. p. 122.

¹² *Ibidem*.

L'abbandono della fonte luminosa, l'iniziare dalla luce delle tenebre e il dipingere dietro il vetro sono, a mio avviso, gli elementi della tecnica di questi dipinti che hanno permesso a Klee di acquisire una posizione più salda anche nella vita, e quindi di essere finalmente in grado, dopo tanti tentativi, di fare il ritratto del padre e di stare a diretto contatto con la natura, che sono poi le due facce della stessa medaglia. Klee opera una lavorazione della luce, il suo sguardo non è più rivolto verso il sole. La natura dipinta nel quadro *Scena di Giardino* non è uno spazio sconfinato ma un angolo di giardino, in cui colloca la vite, un gatto, una sedia, gli innaffiatoi, strumenti per la cura del giardino. Il giardino, per Klee, non è solo fonte di ispirazione artistica, ma anche luogo di cura e di conoscenza, come mostra una annotazione del suo diario:

770. Nel mio giardino curo con affetto le bergamotte che ho portato con me da Roma e ne trapianto qualche robusto ramoscello, già vitale. Così faccio, nello stesso tempo, un interessante esperimento di applicazione della legge della capillarità¹³.

La decisione

In un appunto Paul Klee scrive:

Quadri dietro vetro. Con l'arte mi credetti arrivato quando, davanti alla natura, fui in grado per la prima volta di fare uso di uno stile astratto. Piccolo passaggio dietro vetro. Mi sentivo rassicurato dalla natura. Mi sentivo abbastanza avanti per entrare di nuovo nella vita. Decisione di sposarmi, nella tarda estate e di trasferirmi a Monaco. Poiché l'animo era praticamente maturo doveva corrispondergli l'attuazione pratica; se così non fosse stato ne sarebbe derivato un fallimento¹⁴.

Con i quadri dietro vetro si chiude il periodo di isolamento di Berna, Klee sposa Lily Kunf e va a Monaco.

* Crediti delle immagini degli autori: Maddalena Muzio Treccani, Mario Rivardo, *Il disegno e i colori nella clinica dello psicoanalista*, Scalpendi, Milano 2012; *La pulsione aggressiva e la guerra in psicoanalisi*, Scalpendi, Milano 2021.

¹³ Ivi, p. 210.

¹⁴ F. Klee, *Vita e opera di Paul Klee*, Einaudi, Torino 1971, p. 14.

Nota bibliografica

FINZI, S., *La scienza dei vincoli*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2000.

—, *Sul monte della preda*, Moretti & Vitali editore, Bergamo, 2004.

KLEE, F., *Vita e opera di Paul Klee*, Einaudi, Torino 1971.

KLEE, P., *Diari 1898- 19188*, Il Saggiatore, Milano, 1990.

MUZIO TRECCANI, M. e RIVARDO, M., *Il disegno e i colori nella clinica dello psicoanalista*, Scalpendi editore, Milano, 2012.

WERNER HAXTHAUSEN, C., *Paul Klee. The formative Years*, New York St. London 1981.

ZANZOTTO, A., *Poesie (1938- 1986)* a cura di S. Agosti, Mondadori, Milano 1994.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](#)

