

Cosmologia cromatica

di *Nicola Vitale* ✉

Color can be considered a complex system that responds to certain constants. These dynamics reveal a structure that has strong analogies with cosmologies of different cultures and eras. For example, the white light of the sun as the first principle from which all colors are born by diffraction, or the triad of primary colors that contains and produces the other colors, or the tensions between the complementary colors that enhance or cancel each other out. These structural relationships, at the basis of pictorial syntax, suggest comparisons with analogous structures that we find in nature, in individual and social psychology, in philosophical and theological constructions, in sapiential texts. The survey undertaken seeks to bring out common structures in the analogue game between different levels of experience and knowledge.

Keywords: Colour, Structure, Culture

Il colore: punti di vista

Gli studi e le teorie sul colore sono innumerevoli, a partire dagli antichi greci. Il colore affascina, coinvolgendo oltre coloro che praticano l'arte, le più svariate discipline umanistiche e scientifiche, aspetti diversi della psicologia, fino alle simbologie esoteriche.

Questa grande varietà di punti di vista rileva come il colore possa considerarsi da una parte come una proprietà della materia, d'altro canto si presenta come una particolare percezione dell'occhio umano, tra fisiologia dell'organo visivo in grado di percepire certe gamme della luce, e coscienza interiore che si amplia su più piani oltre la stessa visività. La sinestesia, quale attribuzione di percezioni sensoriali a diversi organi di senso, caratterizza metafore poetiche, ma il frequente uso anche nel linguaggio comune, evidenzia un'esperienza condivisa.

Kandinsky proprio nella sinestesia, in particolare nelle relazioni tra colori e suoni, troverà lo stimolo per dilatare il suo linguaggio espressivo.

Per noi pittori il più ricco ammaestramento è quello che si trae dalla musica. Con poche eccezioni e deviazioni la musica, già da alcuni secoli, ha usato i propri mezzi non per ritrarre le manifestazioni della natura, ma per esprimere la vita psichica dell'artista attraverso la vita dei suoni musicali¹.

È dunque il principio di astrazione che attira Kandinsky, colore non più solo come proprietà sensibile delle cose, ma, come la musica, pura percezione di rapporti che generano stati di coscienza.

Una cosmologia cromatica?

Tali analogie tra piani diversi dell'esperienza suggeriscono l'ipotesi che possa sussistere una struttura comune. Sarà interessante cercare di cogliere nelle relazioni cromatiche una struttura sistemica che non si limita solo alle dinamiche dei colori, ma apre a ciò che potremmo intuire come un ordine universale.

Da sempre l'uomo si è chiesto come fosse organizzato il mondo, dando origine a cosmologie che troviamo in dottrine sapienziali, teologie e filosofie².

Per quanto riguarda il colore, il primo riferimento immediato alle cosmologie riguarda il principio primo, cioè l'ente originario da cui si sviluppa la realtà. I primi filosofi presocratici cercavano nell'*acqua*, nel *fuoco* o nell'*aria* l'*archè*, il principio primordiale, da cui si formano tutte le cose. Così come troviamo analoghe intuizioni in oriente dove il principio originario assume forme più astratte come il *Tao*, il *Brahma*, o ancora nelle ierofanie solari dell'antico Egitto di Maya e Aztechi.

Per quanto riguarda il colore, va da sé assimilare proprio alla luce il principio primo, vicino dunque a quei miti solari che da oriente a occidente identificano nella nostra stella l'origine e la totalità dell'essere. Lo stesso Platone cerca proprio nel sole la metafora dell'*Idea del Bene*³ quale ente assoluto che si manifesta nella luce. Nell'antico testamento il principio della creazione divina è nel passaggio dalle tenebre alla luce. Fino alla teologia cristiana che

¹ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Bari 1968.

² La cosmologia è oggi parte dell'astronomia.

³ Platone, *Repubblica*, VI pp. 508 sgg.

vede proprio nella luce il fondamento della trascendenza, in cui risiedono le essenze spirituali.

Sappiamo infatti che il colore è costituito da una parzializzazione della luce del sole che in questo senso costituisce una totalità. Dunque la nostra prima immagine di una cosmologia cromatica è proprio quella della luce bianca come manifestazione dell'uno-totalità, e dei colori come parti di esso, componenti dinamiche.

Pigmento e luce

Se nelle cosmologie arcaiche il principio primo è pensato frequentemente come derivato direttamente dall'esperienza della materia (ilozoismo), come appunto nei filosofi Presocratici l'*aria*, l'*acqua* o il *fuoco*, in modo diverso, in occidente la filosofia porta a darne prevalentemente carattere intellettuale, come nell'*Apeiron* (l'illimitato e indifferenziato) di Anassimandro, o in Parmenide la concezione dell'essere, che sarà così fertile nella tradizione occidentale.

Anche nel colore troviamo in un certo senso queste differenze. Da una parte una concezione materiale, che implica l'esperienza della sostanza colorata, il così detto pigmento, che riflette certe gamme della luce, assorbendone altre; e dall'altra, in una concezione più astratta, vediamo il colore come pura luce, non supportato da una materia, ma costituito di gamme luminose, che la scienza moderna ci spiegherà come frequenze elettromagnetiche⁴.

L'esperienza della materia pigmentata e della luce colorata sono percezioni diverse, che hanno però una medesima origine, richiamando, pur in un principio fisico differente, la concezione della fisica che considera materia ed energia due aspetti di una stessa cosa. Questa analogia ci suggerisce che le esperienze umane più concrete sono per un certo verso in continuità con esperienze più sottili, che toccano aspetti fisici e psichici più labili e profondi.

⁴ La luce è la parte, visibile all'occhio umano, delle radiazioni elettromagnetiche emesse dal sole, compresa tra circa 400 e 750 *nanometri* di lunghezza d'onda. I singoli colori sono costituiti da frequenze parziali della stessa radiazione.

Le suggestioni riportate da Kandinsky e in generale le sinestesie che implicano frequentemente l'arte, acquisiscono in questa prospettiva una più solida consistenza, che si allinea con le interazioni psicosomatiche che la scienza ha per un certo grado avallato⁵.

Proprio in questi termini possiamo allora parlare dell'arte visiva, in particolare per quanto riguarda il colore, come di esperienze concrete che si dilatano verso stati di coscienza che trascendono la visività, in dinamiche che stimolano analogie con altri piani dell'esperienza.

Numeri iniziatici

Oltre alla luce come principio primo, incominciamo a vedere cosa si nasconde nelle relazioni cromatiche.

Newton ha sperimentato e teorizzato come una lente prismatica possa scomporre la luce bianca nello spettro visibile, in cui si rivelano sette colori puri, dal violetto all'indaco. È rilevante che la natura visiva ponga sette colori, tanto quanto la natura sonora pone sette note musicali. Questa coincidenza è stata uno dei motivi che hanno portato a studiare corrispondenze tra le frequenze elettromagnetiche sonore e quelle cromatiche. Ma al di là di queste evidenze il numero sette viene considerato in diverse cosmologie, anche tra le più antiche ed esotiche, quale numero perfetto. Nel Buddismo è il numero della completezza e il numero degli dei della felicità. Nell'antico Testamento sette sono i giorni della creazione e i libri che lo compongono. Nel Nuovo Testamento i doni dello spirito santo sono altrettanti, mentre nel Corano vi sono sette cieli, mari, terre e sette abissi infernali.

A partire dai sette colori dello spettro visibile, esperienze e teorie che sono seguite mettono in evidenza dinamiche di composizione e scomposizione dei colori che oggi possiamo riconoscere come costanti. In particolare risulta rilevante la suddivisione per cui da alcuni colori se ne possono creare altri e non

⁵ Psicosomatica, tra medicina e psicologia, studia la continuità tra l'aspetto psicologico e fisiologico, la relazione che, in altre parole, potremmo dire tra anima e corpo.

viceversa. I colori primari rosso, giallo e blu, producono arancio, verde e viola, ma non il contrario. Ciò significa che nei tre colori primari sussiste una totalità cromatica, e i colori secondari sono solo derivati dai primi⁶. Questo ci dice qualcosa di interessante rispetto a una cosmologia cromatica, in quanto il numero tre ha costituito il fondamento di diverse cosmologie e ontologie. Nella scuola Pitagorica era sintesi di *pari* e *dispari*, mentre nella geometria rappresentava la totalità con i concetti di *punto*, *linea* e *superficie*. Anche in certe cosmologie cinesi, diffuse poi nell'intero oriente, troviamo il numero tre come fondamento simbolico, dove gli elementi che rappresentano la totalità sono *Cielo*, *Terra* e *Uomo*. Così come nell'alchimia *Anima*, *Spirito* e *Corpo* sono gli ingredienti essenziali per una fusione armonica della coscienza, che avviene in tre fasi: *l'opera al nero*, *al bianco* e *al rosso*. Dante pone il numero tre e le sue combinazioni, come fondamento strutturale della Divina commedia: tre cantiche, trentatré canti, nove gironi infernali.

Ma troviamo anche triadi quali componenti essenziali della filosofia, la più nota delle quali è quella che costituisce la scienza speculativa di Hegel: *tesi*, *antitesi* e *sintesi*, da cui si sviluppa tutto il suo sistema filosofico.

Colori caldi e freddi

Nel sistema cromatico i tre colori primari: rosso, giallo e blu, hanno caratteristiche diverse. Se il blu è un colore freddo, gli altri due sono colori caldi. Tutto ciò appare evidente alla nostra sensibilità che percepisce spontaneamente nel colore una particolare intonazione "fredda" o "calda" che non sapremmo definire in altro modo. La componente calda è effetto di frequenze delle onde elettromagnetiche più lunghe (basse frequenze) rispetto alle tinte fredde.

Accostando colori caldi e freddi si percepisce una forza repulsiva-attrattiva reciproca, per cui i due poli si accendono a vicenda, effetto che costituisce la

⁶ Se i colori primari e secondari sarebbero in tutto sei, nello spettro cromatico i colori sono sette, in quanto si distinguono due gamme del viola: il violetto (tendente al rosso) e l'indaco (tendente al blu).

principale dinamica del colore in una organizzazione estetica. Come se si trattasse dei poli positivo e negativo dell'energia elettrica, mettono in movimento le energie del dipinto, dandogli vita.

Ciò ci porta a un dualismo che riconosciamo in molte cosmologie, in oriente come in occidente, quasi il mondo sia scomponibile in due poli che, interagendo, vitalizzano la realtà. La nostra cosmologia cromatica potrebbe portarci ad associare colori freddi e caldi a diverse di queste polarità. Ad esempio il giorno e la notte, spontaneamente associati ai colori caldi per il giorno e quelli freddi per la notte. Così come sole e luna, maschile e femminile, veglia e sonno, coscienza e inconscio. Fino ad arrivare a quegli aspetti che toccano direttamente la coscienza dell'uomo, quali il sentimento e la ragione, entrambi indispensabili alla completezza della psiche umana. Il sentimento è tradizionalmente legato ai colori caldi, dal giallo più irradiante e spirituale, come troviamo in certe raffigurazioni artistiche, dove lo splendore dell'oro rappresenta la profusa presenza del soffio divino. Le gamme dei rossi richiamano invece il fuoco e il sangue della passione. Mentre i colori freddi sono più adatti a rappresentare lontananze e profondità che si tingono di azzurro e di verde, tra gli orizzonti dei paesaggi e marine, che richiamano metaforicamente la profondità rigorosa dell'intelletto o la saggezza misurata in seno alla natura.

Colori complementari

Tornando alla triade dei colori primari (rosso, giallo, blu) sappiamo che le loro combinazioni producono colori secondari: arancione, viola e verde. Ne consegue che la totalità cromatica può essere sintetizzata, non solo con la triade dei colori primari, ma anche con uno di essi accoppiato al colore risultante dalla mescolanza degli altri due, formando così una coppia di colori complementari.

Sorge spontanea la domanda: quale differenza c'è tra la polarità dei colori freddo-caldo e quella dei colori complementari? Si tratta di una differenza parziale, in quanto nella coppia dei colori complementari è implicita anche una polarità freddo-caldo, in quanto si tratta di opposti. I colori

complementari hanno in più la completezza cromatica, per cui un colore contiene tutte le gamme che mancano all'altro e viceversa, questione rilevante nell'equilibrio pittorico. Dunque la mescolanza proporzionata dei colori complementari dovrebbe ricostruire la totalità cromatica che può manifestarsi con un esito sottrattivo o additivo, a seconda se a fondersi sono colori costituiti da materia o da raggi di luce. Nel primo caso, sottrattivo, il risultato della mescolanza materiale porta al nero, nel secondo, dove a mischiarsi sono raggi di luce colorata, il risultato è la luce bianca. Una differenza significativa.

L'“inconscio” del colore

Il fatto che la luce bianca, come totalità cromatica possa essere scomposta in due soli colori, è confermato da un esperimento che Goethe riporta ne *La Teoria dei colori*⁷. Una macchia colorata posta su una superficie bianca, esposta alla luce del sole, rivela a una osservazione prolungata, un alone del colore complementare. Ad esempio una macchia rossa su un foglio bianco mostra un alone verde; una macchia gialla avrà un alone viola, e così via. Si tratta di un effetto ottico per cui un colore, per via della sua caratteristica specifica, spinge il campo visivo alla reintegrazione della totalità luminosa, mostrando un alone colorato del colore opposto, come se fosse una sorta di “desiderio inconscio”, ciò che manca per ricomporre la pienezza della luce bianca.

La metafora “desiderio inconscio” è appropriata, in quanto noi abbiamo esperienza costante di necessità compensatorie della nostra psiche, che la coscienza parzializza, rispetto alla totalità dell'essere. Per lo più sono i sogni che, come l'alone complementare intorno alla macchia di colore, ci rendono in parte coscienti (se riusciamo a interpretarli) di desideri che il nostro inconscio esprime come necessità di completezza. Così come nevrosi e ossessioni sono reazioni inconsce compensatorie orientate a una reintegrazione di ciò che ci manca, spesso sublimato o aberrato.

⁷ J.W. Goethe: *La Teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 45.

Tornando ai colori, i pittori impressionisti, divenuti consapevoli del fatto che il colore, nella visione naturale sottostà a questo gioco di influenze compensatorie tra complementari, avevano teorizzato che il nero dovesse essere bandito dalla pittura, in quanto nella visione reale anche le parti più scure si tingono del colore complementare dei colori attigui. Ad esempio sotto un albero o un cespuglio, l'ombra veniva tinta (in particolare da Renoir e Monet) non più di nero, ma di un bruno-violaceo, in corrispondenza del verde attiguo delle fronde. E così via le ombre venivano sistematicamente tinte in risposta complementare al colore vicino più acceso.

Ma questo effetto sistemico di relazione tra gli opposti, può essere riscontrato anche nell'esperienza umana. Ogni tendenza intellettuale, artistica, ma anche di costume come la moda, quando viene eccessivamente caratterizzata in modo univoco, escludendo una parte importante della realtà, spontaneamente è soggetta a capovolgarsi nel suo contrario, in quanto alimentata dalle necessità che nascono da una privazione, forze inconsce che progressivamente si oggettivano come concrete esigenze di completezza e dunque di rinnovamento.

Questo accade frequentemente nelle mode: dai colori scuri degli abiti si passa repentinamente a tinte sgargianti, le gonne lunghe si alternano a quelle corte, i tacchi alti a quelli bassi.

Nella cultura succede qualcosa di simile. Ad esempio nell'arte visiva, verso la fine degli anni Ottanta, dopo la indigestione di una libera figurazione colorata, le tendenze si sono capovolte, passando alla più fredda arte concettuale, al recupero della fotografia e di tutte quelle tendenze intellettualistiche che la pittura pura aveva allontanato.

Anche nella filosofia si è passati dal relativismo del Postmoderno al neo-realismo e neo illuminismo. Nella politica, un esempio simile lo troviamo in Inghilterra nell'altalena tra laburisti e conservatori.

L'alternanza tra gli opposti è un modo compensatorio per cercare di reintegrare la totalità, senza riuscirci: manca sempre qualcosa.

Questo denota un appiattimento a parzialità troppo anguste per costituire un senso pieno duraturo, che rivela una certa superficialità.

Criteri più profondi tendono invece a vedere, anziché l'alternanza tra gli opposti, la loro integrazione, in una conciliazione che possa superare la conflittualità della polarità, per aspirare a una maggiore completezza più duratura.

Tutto ciò accade anche nei rapporti tra i colori, questione che ci darà in questo senso spunti interessanti.

Contrari e complementari: conflitto e conciliazione

Niels Bohr, uno dei più rilevanti fisici del Novecento, quando fu insignito dell'ordine dell'Elefante, massimo riconoscimento danese, creò uno stemma che potesse rappresentarlo, riportando il simbolo dello *Yin* e *Yang* e il motto latino: *Contraria sunt complementa*: i contrari sono complementari. L'identificazione tra contrari e complementari suscita riflessioni su più piani. Infatti è difficile una netta distinzione tra complementari e contrari, anche se i concetti sono ben distinti. Complementari sono due colori, come anche due enti generici, che posseggono qualità diverse che si completano reciprocamente, dunque il concetto stesso di complementare allude a una totalità preesistente, in quanto nessuno dei due avrebbe potuto formarsi coerentemente in vista di un completamento attraverso l'altro. Ma se pensiamo a due colori, o a due ipotetiche personalità che possiedono, come due mezze lune, ognuna quanto manca all'altra, non potremmo che considerarli come contrari, in quanto l'uno è caratterizzato proprio da ciò che l'altro non è, e viceversa.

I contrari sono dunque opposti che confliggono, in quanto autonomi, mentre i complementari sono opposti che tendendo al completamento reciproco e alla reintegrazione. Con ciò scopriamo come contrari e complementari possono essere costituiti dai medesimi colori, enti o individui. Che li differenzia è dunque solo una predisposizione della propria natura o coscienza. È quanto sembra alludere Bohr con il motto latino citato, che indica la via di una presa di

coscienza verso una nuova consapevolezza, che pone la relazione e il completamento, in alternativa alla atomizzazione conflittuale.

Ma saranno proprio i colori a svelarci l'enigma dell'identità tra complementari e contrari.

Un dilemma non solo cromatico

Abbiamo osservato che i colori complementari sono costituiti da due colori che rappresentano la totalità cromatica, in quanto sintesi della triade dei colori primari che a sua volta è sintesi dei sette colori dello spettro cromatico, spettro cromatico che è a sua volta sintetizzato dalla luce bianca: l'Uno originario, il principio primo, la totalità. Questo ci svela il cuore della questione: i complementari sono le due metà di qualcosa che originariamente era intero, cioè sono l'esito di una scissione.

Questo è dunque il mistero e l'enigma dei contrari/complementari: sono parte scissa di un tutto. Il rapporto tra uomo e donna esemplifica perfettamente nell'esperienza umana la tensione tra gli opposti, tra necessità di completamento e conflitto.

Platone racconta nel Simposio una mitica origine unitaria dei due sessi, nella figura dell'Androgino dalla forma sferica, con due teste ed entrambe le membra raddoppiate. Esseri talmente forti nella loro completezza da costituire una minaccia per gli dei, per cui Zeus per indebolirli li divise in due. Da allora le due metà, nostalgiche dell'unità originaria, sono destinate a cercarsi per ricongiungersi.

Così uomo e donna sono complementari, fino a quando si pensa che caratteristiche e qualità dell'uno siano indispensabili al completamento dell'altro, e questo accade solo se si ha il sentore di quella unità originaria, l'essere umano nella sua integrità, per cui armonizzandosi possono accedere a un completamento reciproco.

Ma quando prevale, come accade oggi, l'identità dell'uno sull'altro, atomizzata, fine a se stessa, alienata dal senso di unità originaria, l'altro polo

svalutato, non compreso nella sua valenza complementare, si pone in una rivendicazione oppositiva.

Prevale l'identità sulla relazione.

Eraclito nella sua forma enigmatica sosteneva che: "i contrari sono sempre in conflitto, ma hanno bisogno uno dell'altro".

Nietzsche commentando Eraclito: "Ogni qualità si scinde continuamente, separandosi in una coppia di contrari, e continuamente questi contrari tendono poi di nuovo a riunirsi"⁸. Necessità opposte che sono l'essenza della vita stessa, di identità differenziata e di unità indifferenziata. Siamo figli di questa contraddizione, esattamente come i colori complementari.

Ma abbiamo visto che per riunire i contrari/complementari non è sufficiente mischiare le identità dei colori.

- 1) Se mischiamo raggi di luce colorata abbiamo il bianco, in questo caso i colori perdono la loro identità, ritornando all'unità indifferenziata, come un rapimento mistico nell'assoluto del bianco. O una sintesi astratta, in quanto abbiamo osservato che i raggi di luce colorata sono un'astrazione, un prodotto artificiale.
- 2) Se invece mischiamo i colori contrari/complementari nella concretezza materiale del pigmento, abbiamo il nero, si tratta cioè di un conflitto azzerante. Perché?

È esattamente quanto accade all'uomo primordiale, l'ominide, che nel puro scontro dei corpi confligge. Per questo l'uomo arcaico per sopravvivere deve concepire una armonizzazione della collettività con miti e riti: la "festa arcaica", fatta di ritmo, di canti e danze, quale funzione reintegrativa.

Ma occorre chiedersi: di quale funzione reintegrativa si tratta? Ciò che permette di riavvicinarsi all'unità originaria, antecedente la scissione della coscienza ad opera dell'autocoscienza razionale che identifica l'uomo come individuo differenziato.

⁸ F. Nietzsche, *La Filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 1973 e 1991, § 6.

Questa scissione, nei colori, è opera del pigmento che differenziando i colori dalla luce bianca separa le diverse frequenze, dando a ciascuna una identità cromatica.

Solo rivivendo il contatto con l'unità primordiale, nei vari modi con cui è possibile coltivare il rapporto tra i colori, l'uomo scopre nel colore, come nella sua stessa coscienza, la complementarità degli opposti.

Così accade nella pittura, che sin dalle origini, per evitare il miscuglio indifferenziato che annienta l'identità dei colori, si è elaborata una sapiente tecnica di armonizzazione, simile a quella musicale, coltivando le relazioni in cui la materia colorata trova un equilibrio di insieme, che costituisce la radice della sensibilità estetica ed etica.

Scopriamo così che la conciliazione degli opposti non avviene mescolandone le materie o sovrapponendo raggi di luce colorata, in entrambe i casi azzerando l'identità dei colori, ma con l'oculato accostamento cromatico, nella sapienza dell'arte. Un esempio evidente di questa sapienza cromatica della pittura la troviamo nell'arte di tutte le culture in ogni epoca, così come nell'arte moderna a cominciare dai precursori Cézanne, Van Gogh e Gauguin, fino alle avanguardie storiche, in particolare nell'astrattismo, espressionismo e *Fauves*.

Al contrario, con la ripresa del cromatismo vivace degli anni Sessanta, ad opera della *Pop Art*, osserviamo che gli accostamenti tra i colori perdono la profondità di una sintassi armonizzante, per diventare puro shock visivo, fine a se stesso.

L'arte del colore: armonizzazioni

La tecnica del colore in pittura ha una sua specifica sintassi da cui i pittori di tutti i tempi non hanno potuto prescindere, nonostante le differenze tra culture ed epoche. Abbiamo osservato che, mischiandosi, i colori complementari si azzerano nel nero, per cui, affinché la loro potenzialità energetica si attivi mettendo in moto le energie cromatiche, occorre giustapporli sapientemente. Notiamo infatti che in tutta la pittura antica parti rilevanti dei dipinti

sono costituite proprio da combinazioni in cui colori caldi e freddi sono adeguatamente accostati. Lo osserviamo nella pittura egizia, in quella greca e romana, come nell'arte medievale e rinascimentale. L'abbigliamento delle madonne della nostra tradizione pittorica è quasi sempre realizzato accostando il blu-azzurro del manto alla veste rossa.

La vicinanza tra colori complementari (o caldi-freddi), li fa risaltare enfatizzandoli, ma soprattutto bilanciandone la forza cromatica, e contenendola in un equilibrio neutro, indispensabile all'armonia di insieme. Infatti se in un dipinto prevalgono colori caldi o freddi, il sovraccarico di rosso o di giallo, piuttosto che di blu o di verde, falsa la resa di insieme, con un risultato monotono, e la caduta di una reale efficacia energetica del dipinto. È lo stesso effetto che percepiamo in un ambiente illuminato uniformemente con luce colorata, come ad esempio le camere oscure, le cui lampadine rosse falsano i colori dell'ambiente in un'uniformità troppo calda che diventa presto insopportabile. Così, quando usiamo occhiali con lenti eccessivamente colorate come le antinebbia arancioni, subiamo una forzatura che impoverisce la visione e ci porta a una sorta di oppressione claustrofobica.

Un effetto simile a tale aberrazione della visione, lo possiamo constatare in situazioni esistenziali, dove in un determinato ambiente in cui un modo di pensare e agire, diventato egemone, tende ad uniformare l'intera collettività in una visione falsata, ma che viene recepita come una sorta di "normalità". Questa omologazione del pensiero e della visione della realtà la troviamo frequentemente in comunità chiuse, come famiglie, sette, movimenti politici, fin anche in intere nazioni, dove il condizionamento può arrivare a forme di grave devianza.

Una dimensione sana consiste, al contrario, nell'aprirsi alle differenze cercando di soppesare e valutare la situazione senza pregiudizi in un dialogo equo, imparando a esercitare la capacità di giudizio che ha un suo spontaneo equilibrio che, come suggerisce Kant, ci avvicina a una sorta di intersoggettività universale.

Così accade anche col colore, dove la nostra capacità di giudizio estetico ci spinge istintivamente verso un equilibrio cromatico guidato dalla luce bianca, neutra per eccellenza, per cui a ogni parzializzazione di ciascun colore, occorre una compensazione proporzionata. Così a un colore caldo occorrerà accostarne uno freddo e viceversa, in proporzione tale affinché si percepisca in quella zona del dipinto un equilibrio neutro.

Interazione cromatica e realtà dinamica

Da tali considerazioni si evince che in un dipinto ogni colore è in relazione con gli altri, da cui ne viene modificata la percezione, e viceversa. Rilke in una lettera a proposito dei dipinti di Cézanne, scrive alla moglie: “[...] è come se ogni punto sapesse di tutti gli altri. Tanta è la sua partecipazione; tanto si combinano in esso adattamento e rifiuto; tanto ognuno di essi si prende cura a suo modo dell’equilibrio e lo stabilisce: allo stesso modo in cui infine l’intero quadro tiene in equilibrio la realtà [...]”⁹. La particolare cura con cui il pittore francese accostava le sue brevi pennellate, modulando attentamente i colori, intensificava quella interazione, dando l’impressione che il campo visivo fosse pervaso di una strana forza magnetica.

Si deduce dunque che i colori, entrando a far parte del sistema di relazioni del campo luminoso, assumono caratteristiche particolari che sono solo in parte presenti quando li osserviamo separatamente. Ogni colore può suscitare certe sensazioni, mettere in moto impressioni e stati d’animo, ma una volta entrato in un contesto, tutto ciò si modifica e assume caratteristiche imprevedibili.

Qualcosa di simile accade anche tra le personalità umane e tra gli animali: il contesto in cui avvengono le relazioni, fa emergere nei soggetti caratteristiche a volte nascoste e imprevedibili, a volte potenzialità del tutto inconsce, non sviluppate. Così possiamo pensare che il pattern visivo di un dipinto

⁹ R.M. Rilke, *Verso l'estremo: lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di F. Rella, Pendragon, Bologna, 1999, p. 70.

abbia le stesse caratteristiche strutturali di ciò che chiamiamo realtà. In particolare nella interpretazione pragmatista di Charles Sanders Peirce che vede la realtà come un'interazione tra rappresentazioni del mondo, punti di vista che si influenzano reciprocamente attraverso le azioni che inducono negli individui¹⁰.

Esteticità del colore

Il colore, dal punto di vista estetico, oltre alla pura sensazione immediata, ci suscita due particolari emozioni. Da una parte uno stato d'animo del tutto psicologico, per cui quel colore assume un carattere simbolico, mentre dall'altra ne ammiriamo la bellezza. Un colore può essere bello in se stesso, per cui possiamo riconoscervi una certa universalità estetica intersoggettiva, anche se succede frequentemente di trovarsi in disaccordo. Dunque nell'aspetto estetico del colore sembra ripetersi l'annosa e controversa questione del bello come valore universale. Tuttavia se possiamo apprezzare un colore isolatamente con una buona dose di soggettività, il giudizio estetico assume una maggiore oggettività quando la nostra valutazione si rivolge ad accostamenti tra colori. È più facile trovarsi d'accordo nel valutare la qualità di due o tre colori accostati, che di uno solo. Questo per le ragioni di cui abbiamo detto: il colore appartiene a un sistema che si dipana dalla luce del sole, per cui ogni colore singolo è, da un certo punto di vista, un'astrazione e una parzializzazione di qualcosa di più ampio. Già Hegel vedeva la verità nell'intero sistema, e non nella singola proposizione filosofica o evento concreto¹¹. Da ormai un secolo la visione olistica¹² ha conquistato ogni branca della conoscenza, affiancata alla tradizione analitica, necessarie entrambe per una conoscenza più completa in ogni campo.

¹⁰ Cfr. Ch. S. Peirce, *Pragmatismo e oltre*, Bompiani, Milano 2000.

¹¹ «Il vero è l'intero. Ma l'intero è soltanto l'essenza che si completa mediante il suo sviluppo. Dell'Assoluto si deve dire che esso è essenzialmente Risultato, che solo alla fine è ciò che è in verità [...]» G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, Prefazione, *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milano, 1971, vol. XVIII, p. 498.

¹² Cfr. J.Ch. Smuts, *Holism and Evolution*, Macmillan & Co Ltd, London 1926.

Se dunque la percezione di ogni colore è modificata nell'interazione, sia dal punto di vista sensoriale, sia da quello estetico, possiamo credere che, proprio per via dell'interazione cromatica, non esistano nel contesto di un'opera pittorica, colori o accostamenti belli o brutti in assoluto. Tanto che possiamo constatare nella pittura verificarsi qualcosa che a un primo acchito può lasciarci perplessi: l'armonizzazione delle dissonanze.

Se infatti osserviamo alcune opere di grandi artisti, ci possiamo rendere conto che non esistono pregiudizi di sorta a proposito degli accostamenti cromatici. Anzi scopriamo che sono spesso proprio le dissonanze, armonizzate dalla presenza di altri particolari colori, a rendere i massimi effetti nelle combinazioni cromatiche dei dipinti.

I colori "armonizzatori", scelti ad arte, attivano in quelle coppie "sgradevoli" una sorta di capovolgimento estetico, per cui l'effetto di bellezza complessivo è superiore a quello realizzato con semplici accostamenti armonici. Ad esempio in Giotto l'accostamento di blu e bruno, generalmente evitato dai pittori coloristi, è invece frequentemente impiegato con un risultato sorprendente, grazie all'armonizzazione dell'oro delle aureole, addolcito da colori intermedi come terre rosse e oca, con cui vengono tinti i capelli delle figure¹³. Tale armonizzazione delle dissonanze è espressa all'ennesima potenza da Kandinsky, che ne ha fatto un straordinario mezzo per indagare combinazioni cromatiche sorprendenti.

La presunta incompatibilità tra alcuni colori, in questo modo viene del tutto sfatata, mettendo in evidenza la relatività di ogni accostamento, che privilegia l'insieme. Assume così primaria importanza la possibilità di dare forza, bellezza e senso a qualsiasi accostamento di colori, anche se appare, in un primo momento insoddisfacente.

Sul piano esistenziale, ma anche di una osservazione più in generale, si può trarre un insegnamento di notevole portata. Non esistono incompatibilità a priori tra individui, o esseri in generale. Ogni dissonanza può essere

¹³ Vedi in particolare gli affreschi giotteschi della Cappella degli Scrovegni a Padova, dove gli accostamenti blu-bruno sono prevalenti in tutta l'opera.

armonizzata dal contesto, che in certi casi permette di sviscerare potenzialità inespresse di ogni individuo, del tutto imprevedibili.

Chi ha fatto esperienze estreme nella natura, viaggi o imprese, sa come possano modificare radicalmente, nel bene e nel male, le relazioni tra gli individui che vi partecipano. Succede frequentemente che in occasioni del genere si rompono legami che sembravano indissolubili, mentre al contrario si creano rapporti profondi tra persone che in altri contesti non avrebbero mai pensato di poter condividere alcunché. Anche gli etologi sanno come gli animali, in determinati contesti, assumano atteggiamenti imprevedibili. Come possano crearsi legami tra esseri che tradizionalmente sono antagonisti e incompatibili, ma anche viceversa possono nascere conflitti violenti là dove in un altro contesto regnava la pace.

Bianco e nero, essere e nulla

Se abbiamo osservato che la luce bianca del sole costituisce la totalità del sistema cromatico, e viceversa il nero costituisce l'assenza sia di luce e di conseguenza di colore, concludiamo questo excursus sulle analogie sistemiche, richiamando uno dei grandi temi filosofici, quello dell'essere e del nulla.

La prima cosa che salta all'occhio è il fatto che unendo raggi di luce dei diversi colori si ha un effetto additivo che ricostruisce la totalità bianca, mentre al contrario i colori fatti di materia, unendosi tendono ad azzerarsi nel nero. Nel primo caso quindi le luci colorate, pretendono tutte insieme all'unità originaria, che possiamo assimilare, dal punto di vista del colore, all'essere, in una sorta di complementarità "metafisica", mentre le materie colorate pretendono ad un annullamento reciproco. Ma avevamo altresì osservato che raggi luminosi colorati in natura non esistono, e dunque che si tratta di una forzatura artificiale, o meglio di una dimensione smaterializzata dell'esperienza, che potremmo dire impropriamente "spirituale". Tuttavia sappiamo che esiste in natura una scomposizione prismatica della luce nei diversi colori, ad esempio nell'arcobaleno. Quindi possiamo azzardare che l'unità originaria (la luce bianca) si scompone nei diversi raggi di luce colorata come entità

“spirituali” e non materiali, che hanno ognuno alcune caratteristiche di quell’unità. Ma una volta scomposti non hanno modo di tornare all’unità originaria, se non dissolvendosi. Quindi dal punto di vista della luce il fenomeno è chiaro: la luce bianca (che nella nostra analogia assimiliamo all’essere), diffrangendosi si parzializza momentaneamente come effetto ottico, producendo il mondo visibile, come fenomeno fantasmatico. Mentre al contrario quando l’essere del colore (la luce bianca) si manifesta concretamente nei corpi, che riflettono ognuno un certo colore, li rende visibili e tangibili. Ma quei corpi materiali, così parzializzati dal colore, nell’aspirazione alla totalità (come compensazione della propria singolarità), entrano in conflitto tra loro e si annullano nel nero, perdendo il rapporto con l’essere ed entrando nel nulla¹⁴.

Tutto ciò richiama la visione platonica del dualismo anima e corpo, essenza e contingenza, mondo delle idee e materia, dove l’anima è eterna ma disincarnata, mentre il corpo materiale è contingente e caduco.

Ma se ripercorriamo il percorso fatto, nell’analisi dell’arte del colore, possiamo cogliere come la disciplina pratica sia finalizzata proprio a ritrovare il rapporto con la totalità luminosa (l’essere) nelle relazioni, superando il bruto scontro delle materie che porta all’azzeramento del non essere. Proprio nell’arte viene recuperata la sapienza alchemica finalizzata a riunire anima e corpo, spirito e materia, l’eternità della luce con la caducità degli enti, trascendenza e immanenza.

Forse le costruzioni culturali delle civiltà antiche, attraverso religioni, riti, arti, non sono state che l’espressione di una necessità di integrare, attraverso discipline concrete, la caducità della materia con l’energia eterna dell’essere. Una necessità di trascendenza, per quanto ad ognuno è dato nell’immanenza, all’interno dell’interazione umana col mondo.

¹⁴ Vi è qui una implicita analogia a un’intuizione di Schopenhauer che vede la proiezione della Volontà (come forza irrazionale della totalità) nei singoli individui, non unificante ma conflittuale. Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino 2013.

Nota bibliografica

GOETHE, J.W., *Goethe farbenlehre*, Du Mont Buchverlag, Kolon 1978; t. it. R. Troncon, *La Teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 2008.

KANDINSKIJ, V., *Über das Geistige in der Kunst*, R. Piper & Co., München 1912; trad. it. G.A. Colonna Di Cesarò, *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Bari 1968.

NIETZSCHE, F., *Die Philosophie in tragischem Zeitalter der Griechen, Nachgelassene Schriften 1870-1873*; tr. it. G. Colli, *La Filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 1973 e 1991.

PEIRCE, Ch. S., *Pragmatism; A neglected argument for the realty of God; A sketch of logical critics*; tr. it. G. Maddalena, *Pragmatismo e oltre*, Bompiani, Milano 2000.

RILKE, R.M., *Briefe über Cezanne*, Insel Verlag Anton Kippenberg, 1983; tr. it. F. Rella, *Verso l'estremo: lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, Pendragon, Bologna 1999.

SCHOPENHAUER, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Anaconda Verlag, Cologne 2009; tr. it. G. Brianese, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino 2013.

SMUTS, J. Ch., *Holism and Evolution*, Macmillan & Co Ltd, London 1926.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

