

Colour and Photography

Giorgio Faccincani

giorgiofaccincani@gmail.com

Do black-and-white and colour photography really represent two different and complementary expressive languages? Or is one merely a mirror of the other, in that we 'see' colours even where they are apparently not present? Our brain reconstructs them even in their absence: cones and rods in the retina operate simultaneously and not alternately, and visual memories influence the decoding of shades of grey in a chromatic key.

Black and white are nothing more than the two (unreachable) extremes of a continuum and are therefore fully part of our coloured world. All the various, unnamable as they are in fact indiscriminate, hues contain the so-called achromatics that delimit, both perceptually and psychologically, the space of colour and our way of relating to it.

Keywords: black-and-white; colour; chromatic triangle; photography.

Colore e Fotografia

Giorgio Faccincani

giorgiofaccincani@gmail.com

Le teorie del colore elaborate a partire dall'epoca moderna sono concordi nel considerare il bianco e il nero come dei non-colori, ma – rispettivamente – espressione della compresenza di tutti i colori e dell'assenza di ogni tinta. Oppure come i luoghi ove i colori sbiadiscono fino a sparire nel bianco (la luce) o scuriscono fino a sprofondare nel nero (l'oscurità). Partendo da questi presupposti, si può con “quasi” ogni certezza affermare che la prima fotografia a colori non è quella, ormai famosissima, scattata nel 1826 da Joseph Nicéphore Niépce¹ da una delle finestre di casa sua in Borgogna, intitolata *Vista dalla finestra di Le Gras* (figg. 1 e 2), ma forse quella eseguita nel 1861 da Thomas Sutton di un nastro scozzese nel corso di una prova pratica di un esperimento che il fisico e matematico James Clerk Maxwell aveva pubblicato nel 1855 (Figg. 1 e 2).

In quell'occasione, Sutton scatta tre differenti fotografie in bianco e nero di un nastro multicolore, attraverso filtri blu, verde e rosso. Utilizzando tre proiettori dotati di filtri simili, le tre fotografie vengono proiettate sovrapposte su uno schermo. I materiali fotografici a sua disposizione sono molto sensibili alla luce blu, appena sensibili al verde e praticamente insensibili al rosso, quindi il risultato è solo un successo parziale. L'immagine del nastro è di fatto considerata come la prima fotografia a colori, anche se, in precedenza, vi furono esperimenti che, per certi versi, dettero risultati anche migliori, utilizzando un processo completamente diverso, più puramente chimico, ma i colori

¹ Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) nel corso della sua vita si dedicò a studi di chimica e fisica e compì significativi esperimenti sulla sensibilità alla luce di differenti sostanze. Questa ricerca lo portò – passando per un procedimento da lui stesso definito “eliografia” – alla creazione di un apparecchio in grado di effettuare riprese fotografiche su supporto metallico. Fu con questo strumento che riuscì a scattare quella che è unanimemente considerata la prima fotografia della storia. Nel 1827, a Parigi, ebbe modo di conoscere Louis Daguerre e Augustin François Lemaître, fotografi che in seguito divennero suoi collaboratori. Successivamente, nel 1829, fondò con Daguerre un'associazione per il perfezionamento dei materiali fotosensibili.

sbiadivano rapidamente quando esposti alla luce per la visualizzazione. Viceversa, le fotografie di Sutton hanno conservato le informazioni sul colore in immagini argentate in bianco e nero che non contengono sostanze coloranti reali, quindi sono molto resistenti alla luce e durevoli e il set può essere ragionevolmente descritto come la prima fotografia a colori permanente.



Fig. 1. Josephe Nicéphore Niépce. *Vista dalla finestra di Le Gras*, 1826



Fig. 2. Thomas Sutton. *Tartan ribbon*. 1861

La sezione di un occhio umano (Fig. 3) ci mostra, tra le altre cose, quella parte nella quale la radiazione luminosa, focalizzata dal sistema ottico composto dall'iride, dalla cornea, dall'umore acqueo e dal cristallino, viene convertita in segnali nervosi diretti al cervello: la retina². Questa è composta da cellule nervose, o fotorecettori, di due tipi differenti, che prendono il nome di bastoncelli e coni.

I coni operano in condizione di piena luce (visione fotopica); questi hanno la massima concentrazione in una piccola zona della retina, completamente priva di bastoncelli, detta fovea, e presiedono alla percezione del colore e alla nitidezza dei contrasti. I bastoncelli sono invece determinanti per la visione crepuscolare e notturna (visione scotopica).

² La retina svolge nell'occhio la medesima funzione che nelle macchine fotografiche analogiche veniva svolta dalla pellicola. Invece, nelle macchine fotografiche digitali, il rullino viene sostituito da un sensore che cattura l'immagine trasformandola in un segnale elettrico che a sua volta viene trasferito in digitale da un convertitore situato nel chip di elaborazione. Tutti questi segnali vengono trasformati in dati digitali convogliati e memorizzati sui supporti di memoria.

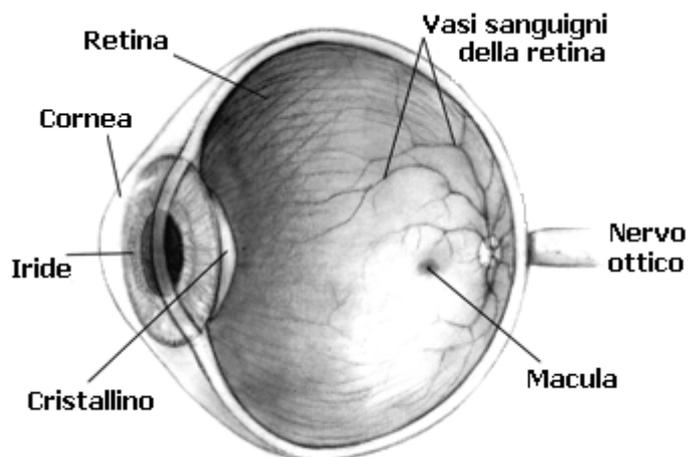


Fig. 3. Sezione di un occhio umano

Semplificando un po', possiamo dire che i bastoncelli sono sensibili alle variazioni luminose, alla differenza tra luce e buio, mentre i coni, che operano in condizioni di piena luce e che – a loro volta – si dividono in tre tipologie diverse, sono sensibili al colore, avendo tre distinte risposte spettrali rispetto alle lunghezze d'onda che corrispondono al blu/viola, al verde e al rosso.

La visione umana necessita dunque della inevitabile coesistenza di luce e buio (in campo artistico del bianco e nero). Come ci ricorda il fisico e divulgatore scientifico Andrea Frova: «In condizioni di luce tali da indurre una visione scotopica, cioè sostenuta dai bastoncelli, qualsiasi radiazione luminosa [...] genera la medesima sensazione di colore: una tinta indefinibile che sta tra il grigio scuro, il blu e il verde, tanto più cupa quanto maggiore è l'oscurità»³.

Ciò significa che noi esseri umani vediamo praticamente sempre a colori, a parte i sofferenti di acromatopsia, malattia ben descritta nel saggio di Oliver Sacks *L'isola dei senza colore*⁴.

³ A. Frova, *Luce colore visione*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 111.

⁴ O. Sacks, *L'isola dei senza colore*, tr. it. di I. Blum, Adelphi, Milano 1997. In questo saggio il neurologo descrive i risultati di due viaggi compiuti in Micronesia, nelle isole di Pingelap e Pohnpei, abitate da una comunità che soffre di cecità cromatica completa ed ereditaria dovuta ad una malattia devastante e tuttora inspiegata, il *lytico-bodig*, che colpisce con una sorta di paralisi progressiva, spesso combinata con l'ottenebramento mentale, solo certi abitanti dell'isola, i Chamorro, e solo quelli nati in certi anni.



Fig. 4. Sintesi sottrattiva.

La nostra visione cromatica e l'uso pratico che facciamo dei colori, siano essi di natura materica o digitale, si basa su terne di tinte cosiddette "primarie" dalle quali, per mescolanza (nel caso dei pigmenti: la sintesi sottrattiva CMY, Fig. 4) o vicinanza (nel caso dei pixel: la sintesi additiva RGB), otteniamo tutte le altre tinte pure.

Tuttavia, per ricavare, per esempio, un marrone, un ocra, un rosa o un celeste, si devono per forza adoperare anche le variazioni di chiaro/scuro (per l'RGB) e di bianco/nero (per il CMY).

A ciò si aggiunga che ci è preclusa l'esperienza del bianco o del nero assoluti. Nei pigmenti il bianco più bianco che ad oggi abbiamo a disposizione è il bianco di zinco, la cui purezza arriva al massimo al 99,8%; il posto per il nero più nero è stato invece recentemente preso dal cosiddetto *Blackest black*, un materiale composto da nanotubi di carbonio in grado di assorbire il 99,995% della luce (sviluppo del precedente *Vantablack*).

In ogni caso, come sopra ricordato, di fatto la nostra è una visione a colori e pertanto è opinione piuttosto diffusa quella di considerare la fotografia a colori più "naturale".

A tal proposito, va ricordato che la prima pellicola a colori fu realizzata nel 1936 dalla Agfacolor-Neu⁵. Da allora, passando successivamente dalle macchinette istantanee della Polaroid, per arrivare agli attuali cellulari, la fotografia – in particolare quella a colori – è diventata uno strumento alla portata di tutti.

Detto questo, da quel momento (e fino ad oggi) si sono determinate due categorie di pensiero opposte: i fautori del bianco e nero e quelli del colore. Tra i primi non possiamo non ricordare fotografi come, in ordine sparso, Helmut Newton, Ferdinando Scianna, Gianni Berengo Gardin, Sebastião Salgado, ecc. Tra i secondi Luigi Ghirri, Steve Mc Curry, Alex Webb, Franco Fontana, e così via. Dunque, ne va da sé che nel corso del tempo molti eminenti personaggi si siano occupati dei rapporti cromatici nel cinema o nella fotografia, trovando anche valide argomentazioni per difendere l'uso del bianco e nero piuttosto che del colore.

Tuttavia, all'interno della “diatriba” bianco e nero/colore, possiamo individuare un punto debole, un argomento che, per così dire, mescola le carte in tavola. Si prenda ad esempio la famosa foto del 1991, dove si vedono un prete e una suora che si baciano, scattata da Oliviero Toscani nell'ambito di una campagna pubblicitaria per un conosciuto marchio di abbigliamento. In essa tutto è in bianco e nero, eccezion fatta per il colore della pelle dei due protagonisti: dunque si tratta di quella che si definisce come una foto a colori. Ma se è (e lo è) una foto a colori, allora anche il bianco e nero dei vestiti sono colori, in quanto inseriti in un ambito e ambiente cromatico. Ma se immaginiamo di virare la medesima immagine in bianco e nero, e dunque la pelle dei due ragazzi assume le varie sfumature del grigio, quelli che prima erano colori (il bianco e il nero) ora non lo sono più? Eppure queste due tinte non sono cambiate. Però si è modificato il linguaggio fotografico e, pertanto, possiamo ribadire che nel primo caso si è di fronte a una foto a colori e nel secondo ad una in bianco e nero. Ciò, anche se i due “neutri” non hanno cambiato la loro natura (a)cromatica.

Lo psicologo e storico dell'arte Rudolf Arnheim⁶ nel suo saggio *Perché sono brutti i film a colori*⁷ mette a confronto il film in bianco e nero con quello a colori rispetto ai

⁵ Non è disponibile sul mercato un testo che specificamente racconti la storia di questa pellicola. Tuttavia, può essere utile consultare un vecchio libro intitolato *Dal bianconero all'agfacolor* di Walter Boje, Umschau editore, 1961.

⁶ Rudolf Arnheim (1904-2007) si è formato alla scuola della Psicologia della Gestalt fondata da Max Wertheimer ed ha iniziato la sua carriera applicando gli assunti della psicologia sperimentale al cinema. Tra le sue opere principali si ricordano: *Arte e percezione visiva*, tr. it. di G. Dorfles, Feltrinelli, Milano

concetti di uguaglianza, contrasto e somiglianza delle tinte. Egli evidenzia come, mentre nel film acromatico esiste un solo possibile contrasto (bianco/nero, Fig. 5), nel film a colori si possono rintracciare «tante distinzioni quanti sono i colori fondamentali»⁸. In questo secondo caso, il contrasto sarà meno efficace venendo a mancare un'unica coppia polare. Di fatto, secondo l'autore, la sintesi ottica di un film a colori è molto più ricca e ciò determina una complicazione del quadro nel suo insieme e dei rapporti tra i vari elementi, rendendo possibile l'insorgenza di disarmonie, soprattutto se sono presenti tinte di diverse gamme.



Fig. 5. Charlie Chaplin, *Tempi moderni*, 1936

Tuttavia, si possono formulare delle ipotesi, se non alternative, quantomeno intermedie. Difatti, in alcuni casi, ci si può trovare di fronte ad immagini a colori nelle quali è presente quasi esclusivamente (o esclusivamente, in altri esempi rispetto a quello qui presentato) un solo colore, seppure declinato in varie tonalità e sfumature.

Facendo una veloce ricerca su internet è facile imbattersi in un noto fotogramma, tratto dal film *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni; ove si vedono, su uno sfondo

1962; *Verso una psicologia dell'arte*, tr. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1969; *Entropia ed Arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, tr. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1974; *Il pensiero visivo*, tr. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1974; *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, tr. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1984.

⁷ R. Arnheim, *Perché sono brutti i film a colori?*, in "Scenario", V/3, marzo 1936, pp. 112-114.

⁸ *Ivi*, pag. 112.

industriale semi grigiastro, un bambino e una donna (interpretata da Monica Vitti) che indossa un cappotto verde. In questo caso, la macchia verde (seppur desaturata) dell'abito, contrapposta al quasi neutro degli altri colori, ripropone la stessa polarità di un film in bianco e nero. Pertanto, è logico pensare che presenti la medesima sintesi percettiva propria di un film acromatico.

Questa macchia forma una coppia quasi duale con il colore beige-grigio che domina il quadro; si tratta, in effetti, di quella che viene chiamata “falsa coppia cromatica”. Lo scopo del cappotto verde è quello di creare un centro visivo che sembra essere in accordo con il concetto di *punctum* elaborato da Roland Barthes nel suo saggio *La camera chiara*⁹ e che, inoltre, non contraddice, ma anzi sembra in accordo e addirittura rafforza, ciò che Arnheim afferma a proposito del bianco/nero¹⁰.

Ebbene, se prendiamo per buono il fatto che in una fotografia la compresenza di differenti tinte possa determinare uno stato di disarmonia, e dunque di confusione, di mancanza di un “centro ottico”, allora è l'immagine in bianco e nero (ma anche, come si è visto, monocromatica) che, viceversa, può favorire l'individuazione di tale centro. A tal proposito, il filosofo, fra i tanti esempi, cita quello della foto scattata ad Andy Warhol da Duane Michals nel 1972, affermando che: «[...] il *punctum* non è il gesto, ma la materia un po' ripugnante di quelle unghie a spatola insieme tenere ed annerite»¹¹.

Il grande regista russo Sergej Michajlovič Ėjzenštejn ci propone un punto di vista un po' differente, egli infatti rileva che il colore comincia dove non corrisponde più alla tinta naturale, non è più aderente alle cose¹². Da queste deve essere dunque separato, isolato, per renderlo funzionale alla struttura filmica, legandolo maggiormente alla componente emozionale, assumendo così un ruolo intermedio tra astrazione e composizione plastica. Affermazioni che appaiono tanto più interessanti se si osserva che egli ha lavorato esclusivamente con pellicole in bianco e nero, a parte la bandiera rossa che appare sull'albero della nave ribelle nel film *La corazzata Potemkin* (1925), ricordando che i 108 fotogrammi in cui questa appare sono stati colorati manualmente.

⁹ R. Barthes, *La camera chiara: nota sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980.

¹⁰ La presenza all'interno di un'immagine fondamentalmente monotona di un colore complementare (o quasi) ha lo scopo di evitare l'avverarsi di un fenomeno ottico noto come “contrasto successivo”. In assenza di tale colore equilibrante il nostro cervello lo cerca e lo crea allo scopo di ridefinire un equilibrio cromatico. Nel caso in esame il *punctum cromatico* verde determina una condizione di riposo percettivo e ridefinisce un'armonia timbrica altrimenti assente.

¹¹ *Ivi*, p. 47.

¹² Vedi il testo di S. M. Ėjzenštejn, *Il colore* (1982), a cura di P. Montani, Marsilio editore, Venezia 2001.

All'interno di questa discussione, tra teorici e difensori del bianco e nero o del colore, si inserisce un'interessante notazione di Ludwig Wittgenstein, riportata, tra le altre, all'interno del suo saggio *Osservazioni sui colori*¹³. In particolare, ai paragrafi 63 e 64 della prima parte, egli scrive:

63. Su una fotografia in bianco e nero vedo un uomo con i capelli scuri e un ragazzo con i capelli biondi e lisci [...] e accanto ad essi una grata di filo metallico zincato di color chiaro. Vedo color ferro le superfici rifinite, biondi i capelli del ragazzo, color zinco la grata, benché tutto ciò sia rappresentato dalle tonalità più chiare e più scure della carta fotografica.

64. Ma vedo davvero i capelli biondi sulla fotografia? E che cosa si può dire a sostegno di ciò? Quale reazione di chi guarda la fotografia dovrebbe indicare che costui *vede* biondo e non si limita semplicemente a inferire di veder biondo dalle tonalità della fotografia? – Se mi chiedessero di descrivere questa fotografia lo farei, nel modo più diretto, con quelle parole. Se non si accettasse questo modo di descrizione, allora dovrei subito mettermi a cercarne un'altra¹⁴.

Wittgenstein non corrobora il suo testo con immagini, per cui, a titolo esemplificativo, si rimanda ad una fotografia tratta del reportage *Morire di classe* realizzato da Gianni Berengo Gardin assieme a Carla Cerati, nella quale sono ritratte tre persone di cui due – in secondo piano – con i capelli scuri ed una, quella in primo piano, con i capelli chiari¹⁵.

Ora, si può ragionevolmente supporre come i due uomini in secondo piano abbiano i capelli neri o, almeno, castano scuri e quello frontale li abbia biondi o grigi. Certo, è impossibile stabilire con certezza di quale tinta siano i capelli, ma è molto difficile – se non impossibile – astenersi dal “colorare” i medesimi. A differenza del muro retrostante, del quale possiamo solo vagamente dire che è chiaro, per i capelli noi sappiamo (per esperienza e memoria) di quali colori possono (o non possono) essere e dunque, come afferma Wittgenstein, noi “vediamo” il colore anche dove non c'è; ma solo quando il nostro vedere è una sorta di somma tra il guardare e il sapere. Si tratta di una visione preconcepita: non si estraggono informazioni da ciò che si osserva ma,

¹³ L. Wittgenstein, *Osservazioni sui colori*, tr. it. di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1982.

¹⁴ *Ivi*, p. 18.

¹⁵ Nel 1968, su invito del noto psichiatra Franco Basaglia, i fotografi Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin documentarono le condizioni nei manicomi italiani. Cerati e Berengo Gardin realizzarono i loro scatti negli ospedali di a Gorizia (il manicomio diretto da Basaglia), Colorno, Firenze e Ferrara. Il reportage diede un contributo fondamentale alla costituzione di un movimento d'opinione che avrebbe portato, nel 1978, all'approvazione della legge 180/78, nota – appunto – come Legge Basaglia.

viceversa, ciò che si osserva è condizionato dal nostro bagaglio visivo. Si ha a che fare con una specie di “sinestesia cromatica”, il colore non c’è, ma lo vediamo, e lo vediamo perché ogni volta che abbiamo guardato – per dire – una persona con i capelli chiari, questi erano biondi o grigi.

Medesimo discorso vale per le foto di Mario Giacomelli del ciclo *Metamorfosi della terra*, realizzate tra il 1955 e il 1980. Si tratta di paesaggi estremamente “secchi” dove protagonista è, appunto, la terra e poco altro (qualche minuta casetta sullo sfondo o alberello sparso qua e là). Si tratta di immagini in bianco e nero, e i vari colori della terra, dell’erba e delle coltivazioni sono declinati nei toni del grigio che talora sfiorano il nero assoluto. Noi vediamo l’erba grigia ma sappiamo che è verde, osserviamo il cielo quasi bianco e sappiamo che è azzurro. Ovviamente, siamo più in difficoltà – e in questo caso possiamo solo fare supposizioni o immaginare a nostro piacimento – nello stabilire il colore delle aree più scure del terreno e, ancora di più, di quello delle facciate delle case che talvolta emergono, quasi timide e insignificanti, dall’orizzonte collinoso. Dunque, anche in presenza di immagini in bianco e nero, noi vediamo (almeno parzialmente) a colori; infatti tendiamo sempre ad interpretare, decodificare un’immagine con i vari toni del grigio secondo modalità cromatiche.

Ma, come abbiamo osservato, non sempre è possibile effettuare con una certa sicurezza tale sostituzione; perciò, come ci comportiamo quando non siamo in possesso di riferimenti diretti? Quando, per esempio, siamo davanti a un vestito o a un’automobile, rispetto ai quali le varie sfumature di grigio potrebbero corrispondere a colori fra i più disparati? A questo punto si passa ad un livello non più sostitutivo, ma interpretativo. D’altro canto, il processo di interpretazione esiste anche nel campo del linguaggio. Dato che le parole che abbiamo a disposizione per nominare i colori sono pochissime rispetto alla varietà pressoché infinita delle tinte¹⁶, nel momento in cui dobbiamo assegnare un nome ad un’immagine cromatica ci troviamo di fronte ad una moltitudine di proposte che a tale nome possono corrispondere o afferire.

Nella metà dell’Ottocento il filologo tedesco Lazarus Geiger (1829-1870) analizzò tutti i principali testi antichi: la Bibbia ebraica, il Corano, i Veda indiani o le antiche saghe cinesi o islandesi: in nessuno di essi gli oggetti che oggi chiamiamo blu erano descritti con quel colore. Stessa cosa, seppure in maniera

¹⁶ Su questo tema si veda il testo in appendice, Il triangolo cronemico.

minore, accadeva con l'arancione. Per un momento sembrò plausibile che tutti i popoli antichi condividessero il problema di distinguere “correttamente” i colori, con una particolare avversione verso il blu.

Nel 1969 due ricercatori americani, iniziarono a fare un po' di luce sul mistero dei nomi dei colori. In quell'anno, infatti, l'antropologo Brent Berlin e il linguista Paul Kay pubblicarono *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, un libro divenuto poi fondamentale. In questo testo, proposero una teoria semplice e rivoluzionaria: si poteva definire con precisione il tipo di colori considerati a seconda del numero di termini presenti nel vocabolario della lingua in questione. Ovvero, se una lingua aveva solo due termini per descrivere i colori di base, allora sicuramente erano “bianco” e “nero” (o “chiaro” e “scuro”). Se aveva un termine in più, allora sicuramente era “rosso”. Solo negli stadi successivi si incontrava il “giallo”, poi il “verde” e infine il “blu”. Questa teoria venne confermata, con qualche piccola modifica, anche da uno studio successivo, il *World Color Survey*, condotto su 2.600 individui appartenenti a 110 lingue diverse.

Da questi esperimenti, ma anche da altri successivi, si è dedotto che se non si hanno a disposizione parole per descrivere un colore, si tende a non distinguerlo da altri di tonalità simili. Ad esempio, gli Himba, una popolazione della Namibia, non ha parole per il blu, ma hanno molti vocaboli per le sfumature di verde. Jules Davidoff, ricercatore dell'Università di Londra (Goldsmiths), ha mostrato ad alcuni di loro un cerchio composto da undici quadrati, di cui dieci di colore verde chiaro e uno blu scuro, quindi con una disuguaglianza che a noi appare palese. Tuttavia, quasi tutti gli Himba non sono riusciti a individuare alcuna differenza tra gli undici quadrati. Nella seconda fase dell'esperimento, Davidoff ha presentato agli Himba un medesimo cerchio con dieci quadrati di una stessa tonalità di verde e uno con un verde di una tonalità leggermente diversa; la maggior parte degli occidentali non avrebbero notato alcuna differenza di tonalità; gli Himba invece hanno individuato nettamente il quadrato differente.

In sostanza, una possibile spiegazione della teoria di Berlin e Kay può essere individuata nel fatto che alcuni popoli non creano categorie mentali, con relativi vocaboli, per determinati colori, e dunque non li distinguono nettamente. Ciò è in accordo con la teoria delle scienze cognitive, chiamata “ipotesi di Sapir-Whorf” o

della relatività linguistica, la quale afferma che la lingua influisce direttamente sul modo in cui percepiamo il mondo esterno. Gli Himba vedono benissimo il blu: qualsiasi occhio umano (tranne nel caso di alcune patologie) vede gli stessi colori. È nel momento di processarlo che il cervello inserisce l'informazione nella "scatola" più congeniale: se non esiste la scatola blu, la metterà in quella più affine, il verde.



Fig. 6. Il raggio violetto dei suoi occhi

Anni fa, nel corso di *Percezione e Colore* tenuto presso la Facoltà di Design del Politecnico di Milano Bovisa, ho proposto ai miei studenti un esperimento. Ho chiesto loro di interpretare la porzione di un verso della famosa poesia *Vocali* del 1871 di Arthur Rimbaud. La poesia è la seguente:

A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu: vocali / Io dirò un giorno le vostre nascite latenti:
 / A, nero corsetto villosa di mosche lucenti / Che ronzano al di sopra dei crudeli fetori, /
 Golfi d'ombra; E, candori di vapori e di tende, / Lance di fieri ghiacciai, bianchi re, brividi
 di ombrelle; / I, porpora, rigurgito di sangue, labbra belle / Che ridono, di collera, di
 ebbrezza penitente; / U, cieli, vibrazioni sacre dei mari viridi, / Quietè di bestie al pascolo,
 quiete dell'ampie rughe / Che alle fronti studiose imprime l'alchimia. / O, la suprema tuba
 piena di stridi strani, / Silenzi, attraversati dagli Angeli e dai Mondi: / O, l'Omega ed il
 raggio violetto dei suoi occhi!

Successivamente, li ho invitati a rendere visivamente, utilizzando pastelli, pennarelli o altro, il colore "violetto" così come questi lo "vedevano". Quelle mostrate, che si vedono in figura 6, sono solo alcune delle proposte pervenute.

Come si può osservare, i risultati sono più disparati di quanto inizialmente immaginabile. Le tinte variano dal celeste, al grigio/azzurro, al viola intenso, per

arrivare ai lilla, ai porpora scuri e quasi al rosa/fucsia (Fig. 6). Questo empirico esperimento dimostra quale distanza esiste tra linguaggio e visione cromatica, e di come sia estremamente difficile accordarsi sul nome di un colore. Le differenze di sensibilità, esperienze, cultura o altro portano inevitabilmente verso le più svariate incarnazioni cromatiche del medesimo termine. Inoltre, le parole che abbiamo a disposizione per nominare i colori sono di gran lunga inferiori ai colori stessi. Infine, riprendendo il pensiero di Èjzenštejn, se ne possono dedurre alcune regole che, a mio giudizio, sono state applicate anche da alcuni fotografi che possiamo definire come naturalisti o veristi:

- a) la dissociazione del colore rispetto all'oggetto che lo incarna;
- b) il colore come "forma" a sé stante rispetto all'oggetto e allo spazio;
- c) il significato percettivo/psicologico del colore associato all'oggetto da questo "dipinto".

Come casi significativi si possono analizzare le opere di Luigi Ghirri e di Franco Fontana. Nel caso di Ghirri disponiamo non soltanto di saggi critici che ci parlano della sua opera, ma anche delle sue elaborazioni e riflessioni contenute nel noto testo *Lezioni di fotografia*¹⁷, il quale raccoglie i suoi interventi tenuti all'Università del Progetto di Reggio Emilia tra il gennaio del 1989 e il giugno del 1990. Tra questi, i più interessanti – per il tema qui trattato – sono quelli relativi alla esposizione, alla trasparenza e alla luce. Rispetto a quest'ultima, ad un certo punto, scrive: «Noi dobbiamo utilizzare la nostra sensibilità in relazione alla sensibilità della pellicola [...]. Uno dei commenti più frequenti, quando qualcuno è deluso dalle sue fotografie, è "io lo vedevo in un modo, nella fotografia è totalmente diverso" [...]. Per quanto mi riguarda, io privilegio un risultato "naturale", pur sapendo benissimo che la fotografia è tutta una costruzione artificiale»¹⁸.

Quest'ultima affermazione trova particolare evidenza nella foto *Bastia* del 1976; in essa il manifesto strappato di un battello sembra parzialmente mascherato da una forma sinuosa di color ocra che rimanda alle dune di sabbia (vi è ribaltamento percettivo dei piani, essendo – invece – il manifesto davanti al muro). Pur trattandosi di una foto "dal vero", non costruita in studio, emerge il suo carattere piatto, della composizione artificioso – che peraltro rimanda all'arte metafisica, che è ulteriormente rafforzato dalla

¹⁷ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Quodlibet, Macerata 2010.

¹⁸ *Ivi*, pp. 171-173.

quasi totale mancanza di ombre. In questa foto, emerge l'equilibrio e l'ambiguità tra naturale ed artificiale, al ritaglio di uno spazio che caratterizza tutta l'opera di Ghirri.

Tornando agli assunti ghirriani, si nota come il fotografo sia lucidamente consapevole di una precisa regola della percezione visiva riferita al colore e alla luce o, meglio, di come la luce influenza il colore. Quando si osservano, per dire, oggetti colorati della medesima tinta, come le pareti di una stanza dove, magari, sono presenti lesene, travi o altro, o i mobili di una stanza, indipendentemente da come la luce colpisce i vari componenti, creando zone più illuminate o in ombra, il nostro occhio, pur accorgendosi che, a prima vista, vi sono variazioni di tinta, “sa” che il colore è in realtà sempre il medesimo.

Questa modalità visiva viene chiamata “costante cromatica”. Un sasso lo vediamo grigio anche se all'alba la luce lo colora di arancione e diciamo – apparentemente contraddicendo il nostro cervello – che è grigio. Si viene dunque a determinare una sorta di discrasia tra ciò che noi sappiamo essere il colore concreto e ciò che in effetti osserviamo. L'operazione che svolge il nostro cervello è quella di correggere l'apparenza per riportarla ad un livello di realtà consapevole derivata dalla nostra memoria ed esperienza visiva. Dunque, non teniamo conto del modo in cui la luce incide in modo diverso sull'oggetto, a volte anche “colorandolo” con tinte non coerenti con la natura stessa di detto oggetto.

Questo lo sapeva perfettamente Claude Monet, che tra il 1892 e il 1894 ha dipinto una serie di opere nelle quali ha rappresentato la cattedrale di Rouen in varie ore del giorno, evidenziandone le (apparenti) variazioni cromatiche (Fig. 7).



Fig. 7. Claude Monet. Opere tratte dal ciclo di dipinti della Cattedrale di Rouen. 1892-1894.

Franco Fontana ha un punto di vista differente rispetto a Ghirri; egli asserisce di usare il colore perché vede a colori, specificando che la realtà, a livello creativo, va continuamente reinventata e interpretata. Se ne deduce che il suo “vedere a colori” non è meramente fenomenico, ma – piuttosto – psicologico. Infatti, i suoi colori appaiono contraffatti, artificiosi (anche se ovviamente non lo sono): il mare, il cielo, la terra sembrano dipinti sinteticamente. L’artista pare reinterpretare il colore “così come lo vediamo” con modalità astratte, per campiture piatte, annullando la profondità di campo che è tipica della visione.

Se si prende in considerazione una fotografia della serie *Basilicata* del 1975 si può notare come i colori caldi si affianchino a quelli freddi, la luminosità dei gialli si contrapponga alla profondità dei verdi scuro dei prati e alla limpidezza (o, in alcuni casi, opacità) degli azzurri. E le astratte forme colorate prevalgono su quelle naturali. Il colore in Fontana è il “colore in sé”, dissociato rispetto al contesto. Il suo colore non appartiene agli oggetti, ma appare come una sorta di strato filmico sovrapposto alle cose.

Se si confronta una sua opera, come *Mediterraneo* del 1988 con un quadro di Rothko, ad esempio, *Green on Blue on Blue* del 1957, si notano impressionanti analogie, sia dal punto di vista della composizione (cromatica e formale) sia dalla ricerca di un paesaggio irreali, più appartenente al mondo onirico che a quello quotidiano e “fisico”. Entrambe le opere sono permeate da un senso di solitudine, di tristezza, sono “blu” nel senso che – in inglese – si dà a questo termine. Fontana e Rothko sembrano voler esprimere la tragicità dell’esistenza umana, il disadattamento socioculturale, i timori e il senso d’angoscia racchiusi nella quotidianità del vivere. In entrambi i casi siamo di fronte a campiture di colore che evocano un’azione introspettiva profonda poiché inducono un forte coinvolgimento emotivo e i parametri su ciò che è considerato bello subiscono una destabilizzazione.

Nel caso di Fontana trova piena attuazione il concetto eisensteniano del colore, in quanto nelle sue fotografie vi ritroviamo i concetti precedentemente espressi legati alla dissociazione tra colore e oggetto ritratto in quanto il primo assume una forma indipendente e carica di connotazioni percettive. Si ricordi, a tal proposito, che uno degli esercizi che Fontana assegnava ai suoi allievi consisteva nell’andare in giro a fotografare il rosso, che – pertanto – da oggetto doveva divenire soggetto.

Questi due esempi ci servono per sottolineare come il colore in fotografia non è il colore “vero” (sempre che, come ha dimostrato Monet, un colore vero esista), ma è sempre un colore inventato, soggettivo e particolare. La nostra visione delle cose è influenzata dalla nostra cultura, dal tempo in cui viviamo, persino dal nostro stato d’animo momentaneo. E le nostre fotografie non sono altro che il risultato di tutto ciò.

APPENDICE: IL TRIANGOLO CRONEMICO

Questa appendice intende affrontare ed approfondire la questione del rapporto tra percezione cromatica e linguaggio, o meglio dell’impossibilità – come detto nel testo – di possedere una ricchezza lessicale tale da dar conto di ogni possibile variabile cromatica. Detta ricchezza si evidenzia nel fatto che ogni tinta, oltre a praticare rapporti ovvi di vicinanza, somiglianza e connessione con gli altri colori, su quello che viene comunemente definito “cerchio cromatico”, intrattiene relazioni con il proprio

decolorarsi (nel senso della variazione di chiarezza), ovvero con il processo che lentamente fa decadere il croma nell'acroma, cioè nel bianco e nel nero (Fig. 8).

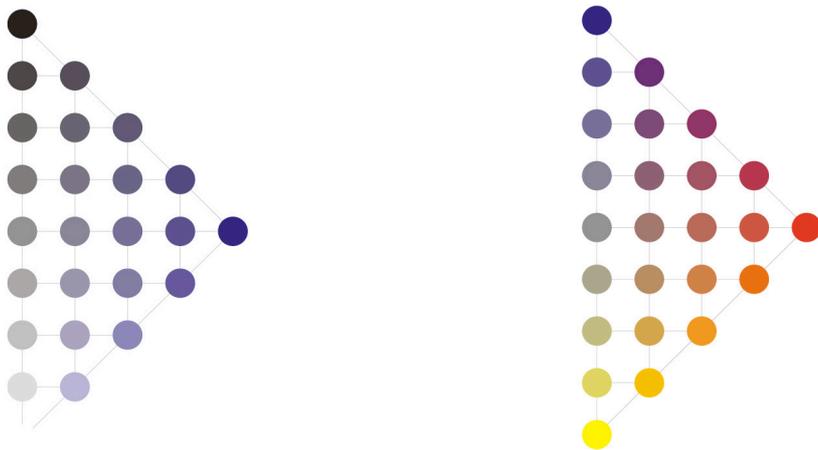


Fig. 8. Esempi di triangoli di colore con ai tre vertici la tinta, il bianco e il nero

Figurativamente potremmo rappresentare tale relazione attraverso un triangolo ai cui vertici corrispondono il colore (tinta), il bianco e il nero. Tale triangolo definisce la costruzione dello spazio cromatico attraverso i suoi principali descrittori: tinta, chiarezza e saturazione (T, C, S). All'interno del triangolo cromatico il processo di passaggio dalla tinta verso la chiarezza e/o la sua desaturazione è, ovviamente, un *continuum* costante.

Per poterlo descrivere è però necessario che tale continuità diventi discreta, per riuscire, appunto, a discriminare alcuni punti (o momenti) focali, particolari, che possano assumere il ruolo di descrittori del processo stesso. Il triangolo monocromatico viene così suddiviso in aree, ognuna delle quali afferisce a specifici indici di TCS e denota alcune peculiari caratteristiche del colore, caratteristiche che non possono compiutamente essere precisate attraverso i soli tre parametri principali (TCS). Dire che un colore è chiaro o scuro, oppure saturo o desaturo, non fornisce informazioni sufficienti per permettere che esso possa “passare” attraverso tali descrittori nel linguaggio, mantenendone intatti i significati semantici (ma anche iconici, simbolici e, perché no, psicologici).

L'opportunità dunque, ma anche la necessità, di aumentare il numero dei descrittori linguistici di un colore, favorisce sia la conoscenza della complessità delle strutture cromatiche, sia la comprensione reciproca delle varie "sfumature semantiche" che attengono al mondo dei colori. La ripartizione del triangolo cromatico può essere efficacemente eseguita suddividendo lo stesso in nove parti (in nove sotto triangoli), facendo corrispondere ad ognuna di esse una caratteristica semantico-cromatica ripresa dal linguaggio comune, per favorirne la comprensione, la trasmissione di valori e le implicazioni culturali. Lo schema sotto riportato (Fig. 9) esemplifica la struttura del triangolo cromatico e il suo trasformarsi in un triangolo cronemico, vale a dire in un triangolo nel quale il croma è sostituito (o, per meglio dire, arricchito, integrato) dal linguaggio.



Fig. 9. Dal triangolo cromatico al triangolo cronemico

Le nove (più tre) aree linguistiche nelle quali è suddiviso il triangolo afferiscono ad altrettante specificità cromatiche di una tinta, che sono di tipo universale: vivido, moderato, brillante, forte, chiaro, scuro, pallido, grigiastro e nerastro; queste evidenziano le nove fasi nelle quali un colore può trovarsi. Ciò vale per tutte le tinte: un

rosso o un verde, un giallo o un blu; possono tutti essere brillanti o scuri, pallidi o vividi, ecc. Così come ogni colore è individuato anche dalle sue tre “fasi estreme”, in una delle quali è solo se stesso (tinta pura) mentre nelle altre due non è più se stesso (bianco e nero), ma si fonde con tutti gli altri colori possibili. Un “colore bianco” o un “colore nero” è contemporaneamente un “non colore”, ma anche “tutti i colori”. Esso evidenzia il momento e il luogo in cui l’insieme dei colori dimostra di appartenere alla stessa natura: pura luce e pura oscurità.

Per meglio capire quanto detto, consideriamo un triangolo cromatico qualsiasi (ad esempio il colore “red violet” del sistema Munsell, Fig. 10). Tale triangolo appare come segue:

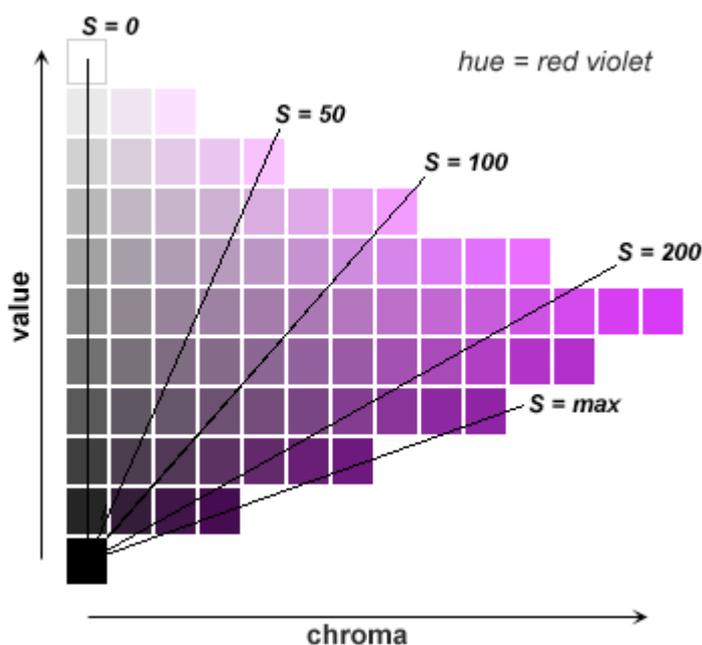


Fig. 10. Triangolo red-violet del sistema Munsell

e comprende sessantacinque “sfumature” differenti, sessantacinque stadi all’interno delle connessioni TCS. Evidentemente, non esistono sufficienti parole, aggettivi, per descrivere linguisticamente ogni singolo croma e per far sì che, ognuna di tali parole, sia portatrice di un significato univoco, non fraintendibile (il termine “red violet” è infatti riferibile contemporaneamente ad ognuno dei sessantacinque colori differenti).

Sovrapponendo al triangolo cromatico quello cronemico, da un lato si riduce il numero delle aree colorate (semplificando dunque la struttura e, di conseguenza, perdendo qualcosa sotto il profilo della ricchezza timbrica), dall'altro si mettono in primo piano quelle che potremmo chiamare "zone di afferenza cromatica"; quelle zone entro le quali le varie sfumature possiedono alcune caratteristiche comuni, che possono, perciò, essere riassunte all'interno del sotto triangolo cronemico. La nuova struttura, aumentando la soglia di percezione e discriminazione tra un'area e un'altra, rende meglio intellegibile e percepibile il colore, permettendo una migliore traslazione dall'ambito pittorico a quello semantico (Fig. 11).

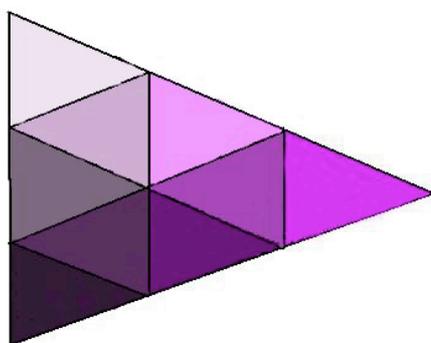


Fig. 11. Dal triangolo red-violet del sistema Munsell al suo corrispondente cronemico

Analogamente, nel triangolo cronemico così ottenuto si possono evidenziare i numerosi e qualitativamente differenti percorsi che si trovano al suo interno, ognuno dei quali ha le capacità di stabilire rapporti tra i vari sotto triangoli, in grado di conferire unità e tonia al triangolo stesso. L'importanza della definizione di tali percorsi è data da finalità di tipo educativo, culturale e progettuale. Se si assumono delle terne di colori all'interno del singolo triangolo cromatico/cronemico, se ne possono sottolineare le varie implicazioni.

Quando i tre colori non presentano un chiaro rapporto formale o una qualche somiglianza strutturale, non connotano alcuna significativa implicazione in ambito educativo, culturale e progettuale, se non sollecitando una mera riflessione rispetto alla loro appartenenza alla stessa area morfo linguistica. La terna è dissonante. Nel

linguaggio rimanda, in modo figurativo, al contrasto e alla difformità; esprime disaccordo fra tono emozionale e pensiero. In campo artistico afferisce all'utilizzo di materiali o tinte non consequenziali e, in alcuni casi, incoerenti tra loro, difformi, ma che, proprio in funzione di queste caratteristiche, sono in grado di indurre profonde sensazioni (Fig. 12).

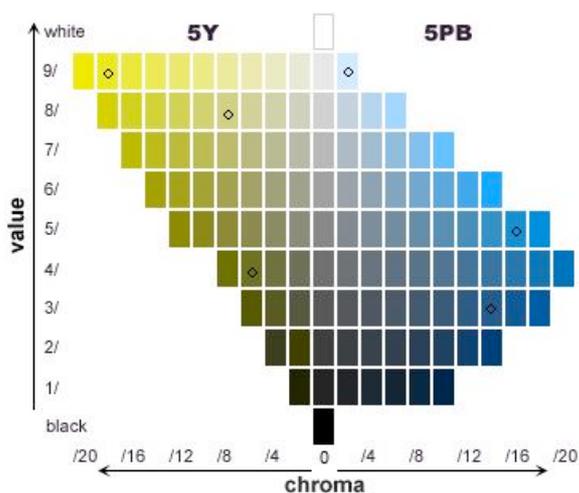


Fig. 12. Terna dissonante

La combinazione di colori per similarità nei processi di passaggio della tinta al bianco e al nero evidenzia una terna più armonica, anche se il livello di “complessità linguistica” è ridotto. La terna è consonante (Fig. 13). Si riferisce all'accordo di opinioni, intenti, sentimenti o aspirazioni. Linguisticamente è riconducibile alla composizione in rima o alla coincidenza delle consonanti finali in due o più parole, come, ad esempio, in “*amore*” “*amaro*”. In campo artistico si concilia con le capacità che hanno alcuni materiali di “suonare insieme”, come nel caso dei materiali della terra: granito e marmo, oppure sabbia e terra vera e propria, ma anche, per estensione, al legno in quanto elemento che nasce dal terreno fertile.

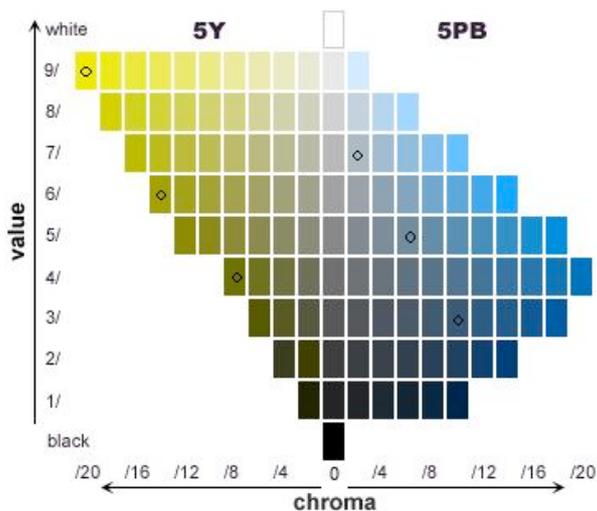


Fig. 13. Terna consonante

Più scende il livello di croma, più la combinazione appare “s sofisticata” e improntata ad una certa eleganza. La terna è assonante, omofonica (Fig. 14). In linguistica il riferimento è all’identità delle vocali a partire da quella tonica, come in “*pane*” “*fame*”, oppure all’identità delle consonanti e delle vocali post toniche (es. “*colle*” “*selle*”). In arte l’assonanza indica l’utilizzo di materiali all’apparenza differenti, ma che hanno in comune un processo trasformativo, attraverso, per esempio, il fuoco (sabbia→vetro; terra→ceramica) o l’acqua (terra→fango, calce + pozzolana→cemento).

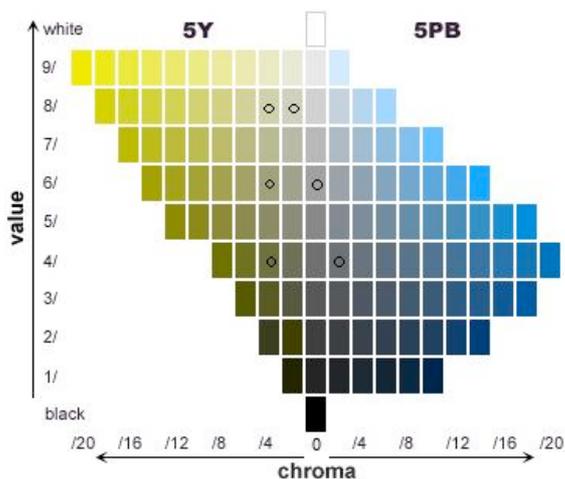


Fig. 14. Terna assonante

