

TEORIA GENERALE DEL COLORE COME ESPRESSIONE

Questo testo è estratto dal libro *Arte, riflessioni 1971-1977*, libro a circolazione privata il cui contenuto è evidente nel titolo, e che si compone di alcune centinaia di aforismi e brevi considerazioni. La "Teoria generale" ne costituisce il n° 261. In essa si deve rilevare il collegamento a Kandinskij, citato in esergo, e la coincidenza con la dottrina di Runge (vedi www.giancarlobenelli.com, *Storia di un altro occidente*, pp. 674-676) sia nell'affermare una continuità tra tutti i colori, sia nel considerare a parte il ruolo del bianco e del nero. Da quest'ultima si distacca per l'assenza di contenuti teosofici o mistico-religiosi. Si deve rilevare inoltre il ruolo particolare assegnato al grigio, il cui significato nella modulazione dell'espressività fa ricordare le ragioni della nota raccomandazione di Ingres ai giovani artisti: "Mettez toujours du gris dans vos palettes!". Si deve sottolineare inoltre che, contrariamente ad altre teorie del colore (p.e. quella di Goethe) i colori sono presi in considerazione esclusivamente nella loro valenza espressiva, come esplicitato dal titolo stesso.

PARTE SESTA

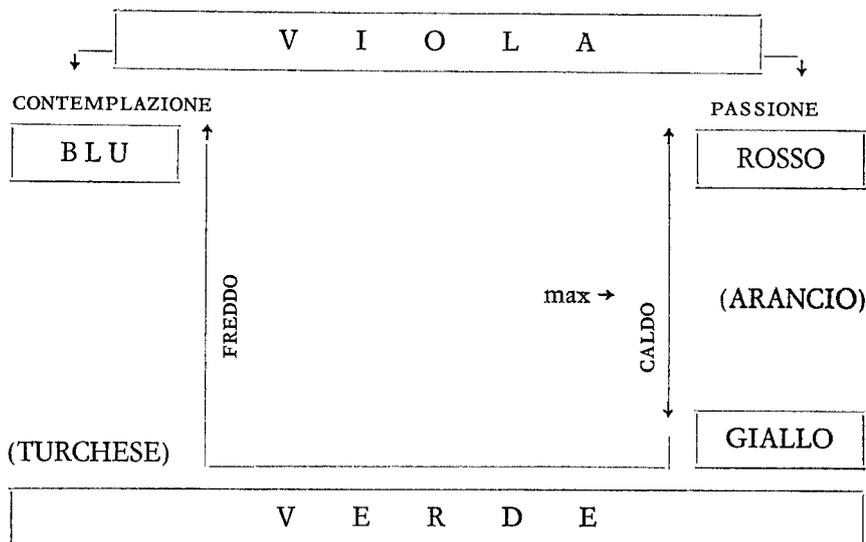
... si pongono adesso uno accanto all'altro colori che per lungo tempo furono considerati disarmonici. Così, per esempio, accade con l'avvicinamento del rosso e dell'azzurro, di questi colori che non hanno tra loro alcuna connessione fisica, ma che, appunto per il grande contrasto spirituale che li distingue, vengono oggi prescelti come costituenti una delle armonie più efficaci e più gradite. La nostra armonia si fonda essenzialmente sul principio del contrasto, che in tutti i tempi è stato il massimo principio dell'arte... È strano che proprio questo accostamento del rosso e dell'azzurro fosse talmente amato dai primitivi (dagli antichi tedeschi, dagli italiani, ecc.) da essersi conservato sino ai giorni nostri in quel che è rimasto di quei tempi (per esempio nella forma popolare della scultura sacra lignea).

V. KANDINSKIJ

261. - TEORIA GENERALE DEL COLORE COME ESPRESSIONE.

- I - Il bianco e il nero non sono colori. Ne vedremo più avanti la natura, che è di struttura. Il bianco inoltre, quando non è inteso in sé, ma come addizione a un colore puro (vedi oltre) ha la natura di luce, che è fondamentale in quanto modula l'espressione.
- II - Il grigio non è, sul piano espressivo, « bianco + nero ». Il grigio è tutti i colori e quindi anche nessun colore, è non-colore, è rinuncia deliberata.
- III - Sotto questo profilo il grigio appartiene al mondo dei colori come negazione di esso, al contrario di bianco e nero che sono proprio altra cosa.
- IV - L'addizione del grigio ai colori che chiameremo « puri » dà colori che chiameremo « sporchi ».
- V - Il colore, quanto più è sporco, tanto più perde di espressività.

- VI - Il grigio è, per definizione, un « non colore » puro.
- VII - Il grigio quindi non è inespressivo, ma esprime tutto e nulla, esprime una deliberata rinuncia all'espressione.
- VIII - I colori puri possono essere più o meno espressivi; nel loro ambito l'espressività è una funzione continua che da un punto di massimo tende a zero.
- IX - Riserveremo il nome di « colori puri espressivi » a quel ristrettissimo numero di colori nei quali l'espressività è massima, e che possono considerarsi i capostipiti dei gruppi di colori puri. Gli altri colori puri potranno definirsi, al confronto, poco espressivi o sostanzialmente inespressivi.
- X - Le terre e i bruni sono poco espressivi o sostanzialmente inespressivi.
- XI - I colori puri espressivi sono sette, di cui cinque principali e due « di transizione ». Essi sono: il viola, il rosso, il giallo, il verde, e il blu; cui si aggiungono l'arancio — che lega il rosso al giallo — e il turchese — che lega il verde al blu —.
- XII - Due soli sono tra questi i colori fondamentali: il rosso e il blu.
- XIII - Il rosso e il blu sono fondamentali perché esprimono:
 rosso: moti dell'animo, passione, azione;
 blu: tempo memoriale, contemplazione, distacco.
- XIV - I colori puri espressivi si dispongono così:



Nel verde si spegne la passione e si rompe la contemplazione, mentre nel viola i due stati sono fusi come in un caos primigenio. Il turchese è al passaggio tra verde e blu: esso è il colore più enigmatico come il viola è il più torbido. Il turchese è l'avvertimento di un fremito sotterraneo nella contemplazione.

- XV - I colori puri espressivi sono freddi o caldi: il blu è freddo; freddo è ancora in parte il giallo, mentre il rosso è caldo. Il viola non è né caldo né freddo: è entrambe le cose confusamente in inestricabile mescolanza (tenderà a qualificarsi in un senso o nell'altro a seconda che sia rossiccio o bluastro; a questo fine è importante ricordare che tra i colori puri espressivi esiste transizione assolutamente continua e che quindi esiste transizione continua nei contenuti espressi). Il giallo è colore della passione ma è anche in parte colore freddo; questa sua interna contraddizione giustifica come esso sia stato considerato colore della pazzia come anche del tradimento e dell'invidia, sentimenti nei quali un fatto passionale è vissuto con freddezza.
- XVI - Si deve tuttavia aprire un discorso specifico per i valori dell'arancio, già sottolineati da Kandinskij. Il valore fondamentale dell'arancio nell'espressione di forti sentimenti (e del caldo) non è per nulla in contraddizione con l'accentrarsi del tema della passione nel rosso. L'arancio si pone infatti al centro di quel campo che ha ai propri estremi i gialli freddi (passioni fredde, cfr. XV) e i rossi più cupi che tendono al porpora (cfr. XXXV), estinzione della passione dopo il suo parossismo (che esplose nei rossi accesi per contrarsi progressivamente nei rossi cupi). Dunque nel rosso è — come, per altri versi, nei gialli freddi — la *hybris*. Il supremo equilibrio di pienezza di vita, la maturità, si raggiunge viceversa al centro del tema della passione, cioè nell'arancio. Di qui la constatazione di Kandinskij. Del resto l'arancio è caldo per definizione, essendo il colore solare. Ad esso fa riscontro, nel mondo della contemplazione interiore, il verdazzurro. Nel miracoloso equilibrio di arancio e verdazzurro è la perfetta misura, è l'uomo nella sua interezza positiva. Negli altri colori peregrina egli per trovare la via; sono i suoi aspetti ulteriori che formano la sua totalità dialettica.
- XVII - Lo schema di cui al XIV indica i rapporti interni tra i colori puri espressivi, e perciò stesso anche anticipa il frutto di accoppiamenti di colore. Un quadro, come ogni discorso umano, può sviluppare soltanto:
— il tema della passione;

- il tema della contemplazione;
- il contrasto oppure l'armonia dei due precedenti, che possono intendersi anche come contrasto o armonia di istinto e ragione.

Perciò ogni quadro si risolve in rosso, o in blu, o in rosso e blu; è in questi due colori che si somma e si risolve (ovvero da essi si diparte) il discorso sviluppato con tutti gli altri colori. Un quadro risolto nell'accostamento tra due colori contrastanti ma di forza non pari (ad esempio blu e giallo) crea una sensazione di squilibrio. Un quadro che fosse solo verde sarebbe un quadro eunuco, a meno che non tentasse di qualificarsi salendo verso tonalità giallo-aranciate o scendendo verso tonalità azzurre. E così via.

- XVIII - I problemi espressivi che si pongono all'accoppiamento dei colori puri diminuiscono sino a cessare del tutto quando uno o entrambi i colori accoppiati sono nei gradi bassi dell'espressività (il problema dell'accostamento esiste al massimo tra due frasi pregnanti, e diminuisce o scompare quando il significato di una o di entrambe di loro si fa più elusivo). Così, riprendendo l'esempio precedente, se un quadro blu e giallo genera una sensazione di squilibrio, un quadro in blu e ocre gialle non genera più questa sensazione, almeno in modo non smaccato.
- XIX - L'essere colore della passione è una caratteristica importante nella modulazione della espressività di un colore. Il rosso, che è il colore più passionale, mantiene una dose di espressività relativamente elevata quando si scende alle ocre e terre rosse, e una certa espressività permane ancora nei bruni rossicci. Viceversa nella scala del giallo le ocre gialle sono poco espressive, e i bruni giallastri lo sono quasi per nulla. Lo stesso dicasi per ocre e bruni dorati che si possono far corrispondere all'arancio nella transizione tra rosso e giallo. Terre verdi e bruni verdastri sono sostanzialmente inespressivi, salvo che l'insipienza del verde vi si fa un po' torbida. Inoltre, mentre esistono molte terre rosse e bruni rossicci, le terre verdi e i bruni verdastri sono rarissimi. Il blu, che è il colore dell'assenza di passione, non ha neppure una gamma di colori puri bluastri a espressività decrescente.
- XX - Lo spegnersi della passione nei bruni rossastri e aranciati (i marroni) sino a che la passione non è che un ricordo sotterraneo, giustifica considerare il marrone come il colore della tristezza.
- XXI - La natura abbonda di colori poco espressivi, puri o sporchi;

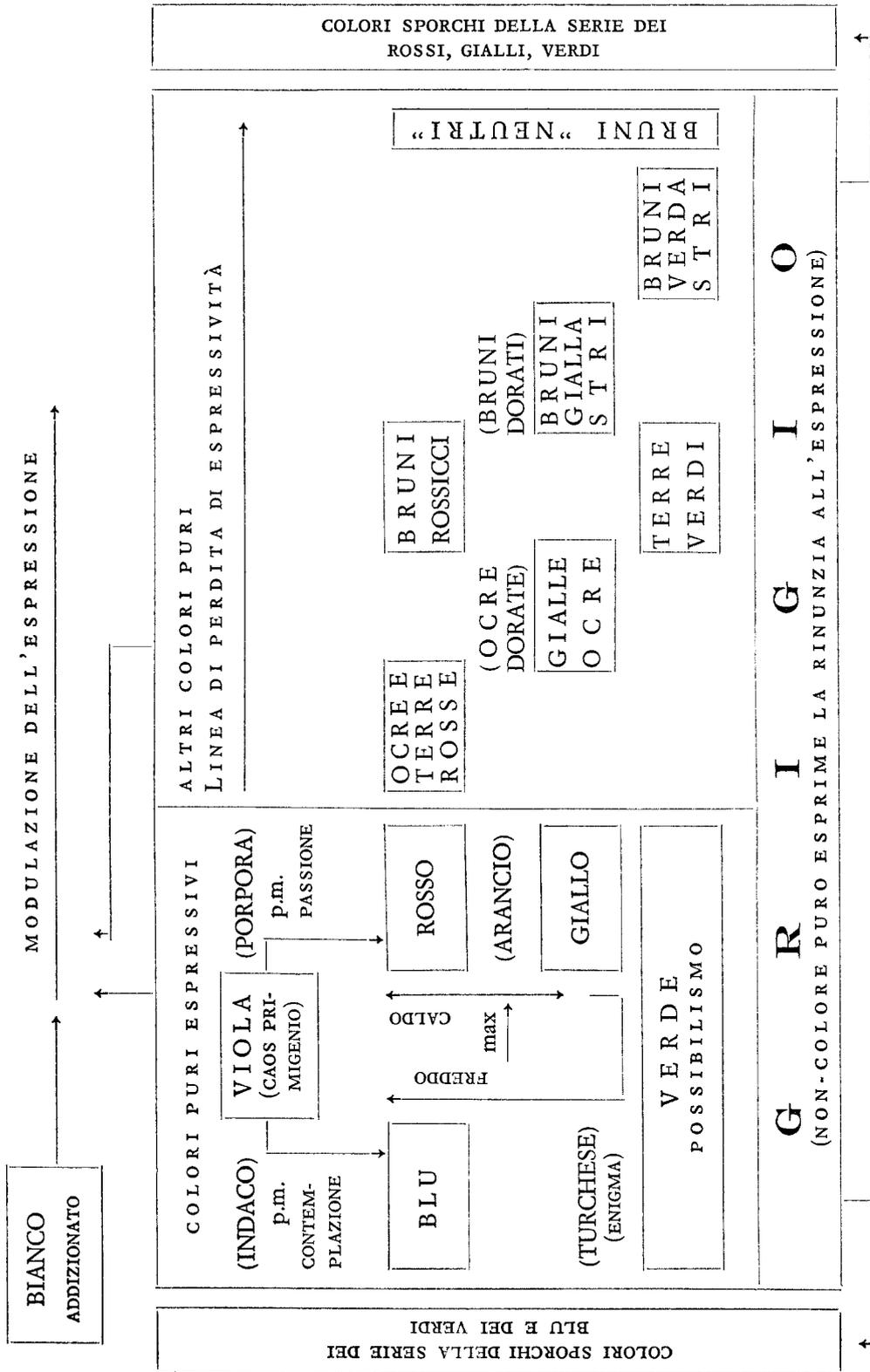
i colori puri espressivi vi son rari e sono concentrati nei fiori, salvo il verde e il blu che, viceversa, dominano. Un mondo diverso non potremmo sopportarlo: infatti il verde non impugna e smorza tutto, smorza persino il blu, che, da solo, potrebbe angosciare creando un stato eccessivamente contemplativo, quasi inumano. Dunque la coppia di colori verde-blu è la coppia di colori puri che possiamo sopportare con maggior disinvoltura (ovvio, poiché son quelli dominanti in natura).

- XXII - Un quadro, che non è riproduzione della natura, deve tener conto dei colori puri espressivi, poiché sono quelli che consentono di formulare un discorso.
- XXIII - Un quadro di soli colori puri espressivi può rischiare un eccessivo turgore; la decantazione del discorso attraverso colori poco espressivi torna quindi essenziale. Le note squillanti sono altrettante affermazioni, ma anche le pause, le meditazioni, le sfumature che aprono il discorso alle infinite sfaccettature di ogni realtà vera, sono essenziali. Un calibrato ed equilibrato crescendo può rendere l'affermazione finale più incisiva e vera di ogni astratto postulato razionalista o di ogni roboante rettorica. Perciò si può concepire un quadro interamente fatto di verdi, di bruni, di colori poco espressivi, di colori sporchi; un quadro, insomma, « naturalistico » in cui l'espressione sia affidata all'azzurro di un cielo o di un'acqua, o al rosso improvviso d'un papavero o d'un mantello (i classici s'affidavano sovente in ciò ai drappi).
- XXIV - Un quadro di soli colori poco o nulla espressivi con o senza verde è una rinuncia ad affermare. Questo può avvenire in un paesaggio « naturalistico » ove però un abbondante azzurro di cielo o di acque opera già il riscatto verso l'affermazione. È da ricordare al riguardo che il valore dei colori in un quadro è funzione non già dei valori da ciascuno di essi espresso in assoluto, ma del significato che ciascuno di questi valori espressivi assume in rapporto con gli altri presenti. Così il verde con il giallo e il rosso (cfr. XIV) è la base su cui edificare in coerenza il tema delle passioni (il biliardo di Van Gogh), mentre lo stesso verde, schiarito col bianco e in presenza di altri colori tenui (cfr. oltre) riesce a mantenere ancorata alla realtà una sensazione di levità luminosa. Il verde, che di per sé è indicato per distendere i nervi ai nevrotici per la sua « neutralità », si rivela un elemento indispensabile di concretezza unito ai valori espressi da altri colori. Perché il mondo dei colori è dialettico, e in esso il concettuale deve

trovare il proprio significato nel rimandare al non-concettuale. Senza questa pacatezza del ragionar reale ogni affermazione è tronfia: e il monocromatico è vuoto e falso, come i pittori che si sono innamorati di un sol colore, e come ogni verità parziale troppo parzialmente insistita.

- XXV - Il bianco e il nero non entrano nel quadro come colori.
- XXVI - Il nero (puro) è trama e ordito, è struttura formale dell'opera, purché si voglia usarlo al fine di rafforzare massimamente questa struttura (grafica). Se usato diversamente, cioè se campito, esso è una macchia irrimediabile. Infatti il nero puro non esiste.
- XXVII - Del bianco occorre distinguere due aspetti: le sue caratteristiche in sé e quelle che acquisisce addizionandolo ai colori puri.
- XXVIII - Il bianco (puro) in sé ha la stessa funzione del nero, ma con effetto di « negativo », onde sembra più che altro sottolineare lisature lungo la trama. Se usato diversamente, cioè se campito, esso apre un buco nella struttura.
- XXIX - Il bianco puro non è luce, non in senso pittorico. Per definire la luce il bianco va addizionato ai colori puri, poco o molto espressivi che siano.
- XXX - Infatti, se l'area interessata non è qualificata da un colore, non vi è nulla da illuminare; si ha allora un'astrazione di luce, come un buco nella tela.
- XXXI - Poiché il bianco « alleggerisce » la struttura, esso porta il colore cui si addiziona a perdere intensità espressiva; e poiché è in questo processo che si realizza la luminosità (vedi oltre) l'effetto sarà maggiormente evidente quando il bianco sarà addizionato ad un colore puro espressivo, e tanto più quanto più questo colore è significante (massime con rosso o blu).
- XXXII - Questo spiega perché il bianco e il nero, che non sono colori, assumono parvenza di colore in un lavoro in bianco e nero. Infatti il loro rapporto crea un drammatico contrasto nella struttura, con effetto luminoso paragonabile alla luminosità del bassorilievo. Questa luminosità astratta, questa pura astrazione logica della realtà, fa presentire l'alito del colore che però non riesce a qualificarsi, per l'ottimo motivo che non c'è. È dunque un puro effetto illusionistico, aperto a tutte le soluzioni e a nessuna. Il bianco e nero è mistico.

- XXXIII - La plasticità da bassorilievo del bianco e nero ha un limite nella sua incapacità di creare un clima che non sia puramente illusionistico. Le affermazioni sostanziali vengono dal colore, che ha il potere di creare un clima reale. Eguali patterns portano a soluzioni diverse se cambia il colore; perciò la mancanza di colore genera indeterminatezza. Il bianco e nero accarezza l'ineffabile.
- XXXIV - Tuttavia l'aspetto più importante del bianco addizionato ai colori puri e inteso quindi come luminosità, è che esso ha la capacità di modulare l'espressività loro, portando a stati d'animo completamente diversi pur nell'ambito di ciascun « mondo ». Così, nella contemplazione, il celeste del cielo produce sensazioni ben diverse da quelle indotte da un blu cupo. Il primo introduce una nota di serenità e di ampiezza di spazio, mentre il secondo introduce una nota di tristezza anche funerea, e di insondabile profondità. Così il rosso è dello scatenarsi delle passioni, mentre il rosa può giungere alla edulcorazione di esse sino al sentimentalismo, e descrivere uno stato d'animo sereno o anche superficiale, che può svariare dallo spiritosamente allegro e pungente sino al coglionesco (i romanzi « rosa »). Perciò il bianco addizionato come luminosità rasserenata, rallegra, e anche dilata in superficie ma a scapito della profondità. Questo è — tutto sommato — il noto effetto ottico della luce, la quale dilata le forme, fa diminuire la percezione delle modulazioni d'intensità, e tende ad appiattire la profondità quando è uniformemente diffusa. Ma chi sopporterebbe una realtà totalmente non modulata? Che sarebbe poi alla fin fine falsa, retorica, roboante, o, quanto meno, faziosa.
- XXXV - Tutto ciò che si è detto sui colori riguarda esclusivamente il loro articolarsi in funzione delle sole proprietà espressive. Altre classificazioni basate su altre proprietà saranno necessariamente diverse. Ad esempio ve ne sono di quelle che considerano fondamentale il porpora il quale non è qui citato poiché non è che uno dei termini di passaggio tra il rosso e il viola, ove la passione, dopo esser giunta al massimo della sopportabilità, si estingue facendosi presentimento di freddo incombente, torbida inquietudine. Il porpora, come per altri versi l'indaco, è indubbiamente un colore di morte: ma mentre il porpora si rifà ancora alla vita che si estingue, e, nel momento supremo, pulsa ancora le sue passioni, l'indaco, viceversa, è abissale contemplazione di lidi ormai sterili, è il regno già del freddo siderale. Nell'indaco è il massimo del freddo, come nell'arancio è il massimo del caldo.



G R I G I O
(NON-COLORE PURO ESPRIME LA RINUNZIA ALL'ESPRESSIONE)

BIANCO E NERO P.M.