

Roberta Locatelli

ATTRAVERSO IL BLU

*Sulla percorribilità
di una storia del colore*



INDICE

INTRODUZIONE.....	7
I. IL COLORE COME OGGETTO DI INDAGINE	
STORICA	11
1. La difficoltà di intendere il colore come un oggetto storico...13	
2. L'evoluzione del senso cromatico.....17	
3. Universali linguistici ed evoluzione del vocabolario cromatico.....	20
4. Pastoureau: né Geiger né Marty.....	24
II. BLUE. HISTOIRE D'UNE COULEUR.....	27
1. Il colore: un fatto sociale.....	29
2. Difficoltà documentarie, metodologiche, epistemologiche....	33
3. La strana storia del blu.....	37
III. IL BLU HA CAMBIATO COLORE?.....	53
1. Limiti e percorribilità di un approccio storico al colore.....	55
2. Ripartire da Marty.....	64
3. Che cosa si intende per “percezione”.....	68
4. Vedere lo stesso e vedere diverso.....	74

5. Ma i colori esistono davvero?.....	83
6. Proprietà primarie e proprietà secondarie.....	88
7. Dalle proprietà secondarie alle proprietà riempienti.....	94

IV. LO SPAZIO CROMATICO E LE SUE REGOLE...105

1. Una grammatica del colore.....	107
2. L'esperienza della transizione.....	116
3. Il sistema cromatico come sinossi di relazioni interne.....	127
4. Complessità dello spazio cromatico e relativa libertà delle scelte linguistiche.....	132
5. L'associazione non spiega nulla.....	140
6. Il blu: una storia radicata nell'esperienza.....	149

CONCLUSIONI.....157

NOTA BIBLIOGRAFICA.....161

“Se continuiamo così le nostre considerazioni, ci vengono sempre più in mente le 'proprietà interne' di un colore, alle quali all'inizio non avevamo pensato. E questo dovrebbe indicarci il cammino lungo cui dovrebbe procedere una ricerca filosofica. Dobbiamo sempre essere preparati ad immetterci in una nuova strada.

In una strada alla quale non avevamo pensato”

(Wittgenstein, Osservazioni sui colori)



Lucio Fontana 1962
Concetto spaziale. Attese

INTRODUZIONE

Il presente lavoro prende le mosse dalla lettura del recente libro di Pastoureau *Blu. Storia di un colore*, pubblicato in Francia nel 2000. Pastoureau (Parigi, 1947) è uno storico, che dal 1983 si occupa di Storia della simbologia occidentale presso L'EHSS (École Pratique des Hautes Etudes en Sciences Sociales) della Sorbonne, dove attualmente tiene un corso di antropologia storica. I suoi interessi principali sono rivolti all'araldica, la numismatica, la storia dei colori, degli animali e dei simboli, con particolare riferimento al Medioevo Occidentale.

In *Blu. Storia di un colore* Pastoureau traccia una storia del blu, dei suoi usi nella vita quotidiana, dei suoi valori simbolici, sociali, religiosi, culturali. Ma parlare del blu è per Pastoureau un modo per parlare di tutti i colori e di come nel corso dei secoli ci sia stato un totale ribaltamento nella gerarchia dei colori nei codici sociali, nelle categorie di pensiero, nella valorizzazione simbolica e nelle modalità di percezione.

Pastoureau ricostruisce la storia di questo stupefacente riordinamento del sistema cromatico, che ha nella repentina valorizzazione del blu, maturata a cavallo tra il XII e il XIII secolo, il fenomeno più vistoso e significativo. Della sottile e complessa trama di motivazioni che Pastoureau traccia, connettendo istanze ideologiche, dispute commerciali, discriminazioni sociali e via dicendo, all'evoluzione della sensibilità ai colori nella civiltà occidentale noi ci disinteresseremo relativamente a cuor leggero. Piuttosto, ciò che vorremmo fare è mettere in luce quali problemi filosofici si intrecciano con la considerazione storica del colore proposta da Pastoureau e quali assunzioni teoretiche essa sottende.

Di fronte allo storico che raccoglie e organizza pedissequamente i dati per comporre la storia dei colori, l'atteggiamento del

filosofo (il solito tafano) è quello di mettere il naso nell'onesto lavoro altrui e insinuare con tono petulante: “Vedo che hai scritto una storia del colore. Ma una storia dei colori è possibile?”.

La domanda è impertinente ed è forte la tentazione di tagliar corto facendo notare che, se qualcuno l'ha scritta, una storia del colore evidentemente è possibile. Eppure siamo convinti che l'interrogativo, che poco sopra abbiamo formulato in maniera sgarbatamente ingenua, racchiuda una serie di questioni tutt'altro che oziose.

Decidere sulla possibilità di una storia del colore significa innanzitutto interrogarsi sulla natura del colore. La questione ha da sempre solleticato gli intelletti dei filosofi che fin dall'epoca classica si sono arroventati sul colore, tanto da far scrivere a Goethe “si tenga dinnanzi a un toro un panno rosso, ed esso s'infurierà, ma si parli di colori, anche soltanto in generale, e il filosofo uscirà letteralmente di senno” (Goethe 1810a, p. 15).

Questo enorme, sorprendente interesse per il colore non è dovuto tanto – o almeno non solo – al fascino che questo tema suscita in sé, ma al fatto che al colore si intrecciano tutta una serie di questioni centrali nella discussione filosofica, come la distinzione tra apparenza e fenomeno, tra qualità primarie e secondarie, tra conoscenza empirica e a priori, tra la privatezza delle sensazioni (la loro certezza indubitabile e insieme la loro incomunicabilità) e la dimensione pubblica e intersoggettiva dell'esperienza. Discutere sulla natura del colore significa decidere quanta parte nella percezione spetta al soggetto e quanta all'oggetto, significa chiarire qual'è il contenuto reale dell'esperienza e cosa dipende invece da operazioni intellettuali.

Attualmente il dibattito sui colori è particolarmente acceso, dovendo fare i conti con nuove questioni tipiche di quest'epoca, in cui il riferimento alla scienza sembra imprescindibile: come coniugare l'immagine scientifica del mondo e la sua immagine manifesta? Come conciliare Newton con Goethe? Come tener

ferma la nostra esperienza vissuta del colore di fronte alle prove scientifiche che lo riducono ad una sensazione che occorre nel cervello in determinate circostanze, che chiamano in causa le leggi di scomposizione della luce, le proprietà chimiche degli oggetti e la nostra costituzione neurologica?

In queste pagine non abbiamo la pretesa di fornire un quadro storico di come la filosofia ha affrontato il tema del colore, né di prendere posizione nel dibattito contemporaneo, decidendo una volta per tutte se il colore risiede negli oggetti osservabili o sta soltanto nel nostro cervello; anche se dovremo addentrarci, per un tratto, sul terreno di quello che è stato ed è il dibattito filosofico intorno alla natura del colore.

Per gettare un po' di luce sui problemi filosofici intorno alla natura del colore non siamo costretti a elaborare una definizione che decida una volta per tutte dove stanno i colori – se negli oggetti o nella nostra mente – né è necessario aspettare la conferma o la negazione da parte della comunità scientifica dell'esistenza dei qualia per poter affermare che i colori esistono e non sono mera illusione.

L'unica cosa che il filosofo può e deve fare è chiarire il significato che spetta al concetto di *colore* (e a quello di *storia del colore*) nella nostra esperienza. La nostra indagine dovrà abbandonare il piano speculativo per disporsi su un terreno prettamente descrittivo, teso a far emergere i punti in cui ciò che diciamo dei colori aderisce all'esperienza.

Più che chiederci se sia possibile una storia del colore sarà allora opportuno domandarsi *che cosa si debba intendere* con storia del colore. Fino a che punto ha senso parlare di storia del colore? Cosa significa affermare che i colori hanno una storia? Cosa implica ammettere che il colore è un fatto storico?

Sarà possibile capire che la vera posta in gioco quando si parla di storia del colore, almeno nei termini in cui la intende Pastoureau, non consiste tanto nella scelta tra l'una o l'altra teoria sulla natura

del colore, ma in un'impegnativa presa di posizione sullo statuto dell'esperienza e sui rapporti che essa intrattiene con il linguaggio.

La posizione del nostro storico presuppone una sottaciuta (ma non inconsapevole) immagine relativistica dell'esperienza, secondo la quale la struttura dell'esperienza è modellata interamente dal linguaggio che la dice.

In queste pagine tenteremo di esplicitare questa tesi nascosta tra le pagine, così apparentemente innocue sul piano della discussione filosofica, dell'opera di uno storico, e ne discuteremo la validità. A questa tesi contrapporremo la necessità di preservare l'autonomia dell'esperienza e cercheremo di mostrare quali sono le regole invarianti che strutturano l'apparire del colore ad un livello puramente percettivo e che vincolano la sensatezza di ciò che del colore diciamo e facciamo.

Da queste regole che strutturano la nostra esperienza del colore non possiamo prescindere neppure quando facciamo intorno ad esse un'indagine di tipo storico, la quale risulta percorribile finché con essa si intende una storia della valorizzazione e degli utilizzi culturali, linguistici, simbolici, sociali e pratici del colore, ma perde di sensatezza nei momenti in cui si pretende di fare una storia della percezione del colore. Qui le buone intenzioni dello storico si scontrano contro l'irriducibile invarianza dei fatti dell'esperienza.

I. IL COLORE COME OGGETTO DI INDAGINE STORICA



Cupola del Mausoleo Galla Placidia, Ravenna (V sec. d. C.)

1. La difficoltà di intendere il colore come un oggetto storico

Il presente lavoro si propone di interrogarsi, a partire dalla lettura della recente opera dello storico francese Michel Pastoureau *Blu. Storia di un colore*, sulla possibilità di intraprendere una storia del colore e sul senso che questa può assumere.

Per tentare di rispondere a questo quesito, ci sembra necessario, prima di entrare nel merito dell'opera, provare a vedere come questo compito è stato in precedenza affrontato.

Ciò che possiamo fin d'ora rilevare è che i tentativi di intraprendere uno studio del colore di tipo diacronico sono stati rari e timidi. Pastoureau lamenta la resistenza dei suoi colleghi a considerare il colore come un oggetto storico a pieno titolo (Pastoureau 2000, p.8¹; Pastoureau 1990, p. 368).

Se il colore ha sempre affascinato e stimolato l'interesse di filosofi, scienziati, psicologi e letterati - nonché artisti e critici d'arte, ovviamente – lo storico si mantiene a distanza circospetta da un fenomeno così complesso e indeterminato, che “rifugge le generalizzazioni, se non addirittura le analisi” (p. 7). Ad affrontare in senso storico il colore sono allora i linguisti, i filologi, gli storici dell'arte, i quali però si sono interessati soltanto a qualche specifico problema lessicale o artistico legato al colore.

Tuttavia negli ultimi decenni anche gli storici hanno iniziato a rivolgere il loro interesse ai colori. Sono state le ricerche antropologiche e la loro attenzione verso la cosiddetta “cultura materiale” a mostrare l'importanza di tutti quegli aspetti che concorrono a definire la vita quotidiana di una civiltà (gli oggetti prodotti e usati, le condizioni di vita, i costumi, le attività, le

¹ D'ora in avanti, per brevità, ci riferiremo, nel testo come nelle note, a *Blu. Storia di un colore* di Pastoureau indicando semplicemente il numero di pagina.

pratiche e le relazioni sociali). Il colore non poteva essere escluso da questo tipo di indagine e anche tra gli storici si è diffusa la consapevolezza della centralità del colore nella categorizzazione del reale e nella costruzione di relazioni all'interno della società (cfr. p.10; cfr. anche Birren 1961, p. 8).

La difficoltà degli storici a trattare del colore è però rimasta evidente e la loro attenzione si è sempre limitata a indagare aspetti contingenti e limitati del ruolo del colore all'interno delle pratiche umane.

Pastoureau è il primo a tentare di ricostruire l'intera vicenda, dall'antichità ad oggi, delle fortune e degli utilizzi di un colore - ma “un colore non può mai essere trattato isolato” (p. 11) - , dei significati di cui è stato investito e dei ruoli che ha giocato nelle società, andando alla ricerca delle motivazioni che hanno portato alla valorizzazione o al discredito di quel colore.

Eppure il rimprovero, che Pastoureau muove ai suoi colleghi, di essersi cimentati tanto raramente e con scarso profitto nella storia dei colori ci sembra quanto meno troppo severo. La riluttanza a concepire il colore come un effettivo oggetto storico poggia, a nostro avviso, non soltanto – come vorrebbe Pastoureau - su una diffidenza verso un oggetto di studio difficile da circoscrivere, ma su una difficoltà più consistente. Ci sembra di poter riscontrare un'effettiva difficoltà nel concepire che cosa si intende con “storia del colore”. In che modo il colore può diventare oggetto di indagine storica? E subito si fa avanti un'altra domanda: che cosa è il colore? O almeno, che cosa dobbiamo intendere qui per colore?

Se, per tentare di rispondere, diamo uno sguardo alle storie del colore fin ora pubblicate, le perplessità aumentano, invece che dipanarsi.

Tralasciamo gli studi che indagano l'utilizzo del colore nella storia dell'arte: le poche considerazioni che abbiamo fin qui proposto sembrano già indicarci che la storia del colore non può

essere limitata alla storia dell'arte. Pastoureaux, nel suo *Blu*, ci tiene a sottolinearlo fin da principio: “ La storia della pittura è una cosa, la storia dei colori un'altra, assai più vasta” (p. 9).

Dedichiamoci allora a quelle opere che dichiarano di voler fare una storia dei colori tout court.

L'esempio più celebre e imponente è sicuramente *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* di Goethe, un'opera ambiziosa e ricca di spunti, ma che si riduce, per ammissione dello stesso autore, a “una sorta di archivio nel quale deporre le dichiarazioni sul colore fatte dagli uomini che hanno raggiunto, in materia, l'eccellenza” (Goethe 1810b, p. 48).

Leggendo Goethe verrebbe da pensare che una storia del colore può voler dire soltanto una storia delle teorie del colore. In fondo, se a bruciapelo ci chiedessero di parlare della storia del colore, forse penseremmo proprio a questo - alle teorie che hanno cercato di elucidarne la natura, di definirne il significato simbolico e di conferirgli un ordinamento. Del colore che altro può essere passibile di divenire storico, se non le teorie che intessiamo intorno ad esso?

Il vaglio di un'altra opera dal titolo impegnativo non ci schiarisce le idee: la *Storia dei Colori* di Manlio Brusatin, edita nel 1983, amplia le sue considerazioni ai più svariati ambiti – dai tatuaggi e il trucco nella civiltà egizia alla simbologia rinascimentale del colore, dal sospetto degli antichi nei confronti dei colori alle teorie di Newton e Goethe, dall'utilizzo pubblicitario del colore alle teorie filosofiche, da questioni tecniche di tintura all'effetto psicologico dei colori e via di seguito – ma francamente è difficile scorgere in questo lavoro un divenire storico. Il libro attraversa la storia a grandi falcate; in poche pagine ci porta a spasso, andata e ritorno, per i millenni. Accosta Aristotele a Newton (cfr. Brusatin 1983, p. 6), Wittgenstein a Lucrezio (cfr.ivi, p. 114), gli antichi egizi ad Adamo (cfr. ivi, pp. 13-14). Brusatin attraversa usi, costumi,

credenze, arte e li accorpa con il collante del misticismo e di una qualche ricerca della quintessenza del colore.

Questo lavoro bizzoso e privo di rigore scientifico non fa altro che confermare la difficoltà, che avevamo fin dall'inizio intuito, a definire i limiti e il senso di una storia del colore. Brusatin, nel dubbio, fa di tutt'un po'.

I lavori di Gage e Birren sono più ordinati e cercano di seguire con coerenza il divenire storico. Eppure *Color and Culture* di Gage finisce col privilegiare di gran lunga la storia dell'arte agli altri aspetti del colore, mentre Birren risolve in pochissime pagine il suo breve excursus storico per concentrarsi sul colore nella contemporaneità, con particolare riguardo al design, alla comunicazione visiva, al trucco e all'abbigliamento¹.

Ancora la nozione di storia del colore ci appare sfuggente.

Da una parte, nel tentativo di considerare tutti gli aspetti che riguardano il colore, si rischia di dimenticare il rigore necessario all'indagine storica. Dall'altra, per attenersi a parametri di scientificità, sembra essere necessaria una delimitazione del proprio studio a periodi e ambiti circoscritti e limitarsi a fare o una storia delle teorie sul colore, o dell'arte, o della tintura e dei pigmenti, della moda, o della simbologia dei colori...

Soprattutto, nei testi che abbiamo preso in considerazione, non abbiamo trovato indizi che possano suggerirci quale senso attribuire all'espressione "storia del colore". Ci viene da pensare che sia una sorta di contenitore vuoto, in cui, volendo, c'è spazio

¹ John Gage è docente di Architettura e Storia dell'arte all'Università di Cambridge. Nel 1993 ha pubblicato *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Farben Birren è un consulente dei colori nel design e nel marketing. Nel 1961 esce il suo *Colors. A Survey in World and Pictures*. Entrambi sono due libri molto ambiziosi, il primo è forse più accurato, ma affronta molto timidamente il tema della funzione sociale del colore; il secondo è più interessato al colore nella nostra società dei consumi, mentre la parte storica sembra un po' raffazzonata. L'orientamento che essi hanno rispettivamente dato ai loro scritti è in linea con i loro interessi professionali.

per qualsiasi cosa, ma nessuna vi risiede propriamente.

2. *L'evoluzione del senso cromatico*

A dire il vero c'è stato chi ha tentato di riempire di significato la nozione di “storia dei colori” e di prendere sul serio la tesi della storicità del colore: nella seconda metà del XIX secolo si è cercato di dimostrare che gli antichi greci vedevano i colori in modo diverso da noi e che, nei pochi millenni che ci separano da loro, l'umanità è stata protagonista di un'evoluzione del senso cromatico.

La tesi prese le mosse dalla lettura dell'Iliade e dell'Odissea: Gladstone, nei suoi *Studies on Homer and Homeric Age*, notò che nell'opera omerica i vocaboli per i colori sono pochi e usati in modo estremamente instabile, tanto che la loro traduzione è condannata a restare imprecisa e incerta: *leukós*, per esempio, indica il bianco ma anche tutto ciò che è brillante e chiaro, mentre *glaukós* è usato per caratterizzare sia il grigio che il verde e il blu, ma talvolta anche il bruno e il giallo.

Se in Omero si legge di capelli color del giacinto, di sangue nero e di mare color del vino – concluse Gladstone – evidentemente è perché i greci non avevano una nozione dei colori altrettanto completa quanto la nostra. Per questo motivo la loro descrizione degli oggetti si organizzava maggiormente intorno ai parametri della luminosità (che percepivano adeguatamente) che in base ai colori (per i quali non avevano una vista altrettanto buona) (Cfr. Berlin e Kay 1969, pp. 134-5).

A partire da queste osservazioni Geiger concluse che i Greci dovevano avere una sensibilità ai colori meno sviluppata della nostra. La vista umana, argomentava Geiger, avrebbe acquisito gradualmente la capacità di vedere i colori, a partire dalle tinte con frequenza d'onda più lunga, e i testi omerici sarebbero testimonianza di uno stadio primitivo dell'evoluzione, in cui blu e verde non erano ancora distinti (cfr. *ibidem*).

In un'epoca dominata dal positivismo evolutivista furono in molti a sostenere le tesi di Geiger¹, ma si aprì anche un acceso dibattito che vide confrontarsi strenui difensori e agguerriti oppositori. Gli oppositori fecero notare come qualche millennio fosse un'inezia nei confronti della storia evolutiva della specie e che il motivo delle incongruenze cromatiche rilevate nell'Iliade e nell'Odissea può risiedere nella forma stessa dei componenti: in quanto opere poetiche, sono guidati da criteri estetici ed espressivi più che di aderenza al vero. Se è dubbio cercare nella lingua le tracce di un processo evolutivo fisiologico, è stupido farlo a partire da un testo poetico.

Fra i contributi al dibattito, quello di Marty² fu particolarmente significativo: egli dimostrò come la tesi di Geiger fosse sostenibile solo in virtù di una tacita assunzione filosofica, quella di un perfetto parallelismo tra percezione e linguaggio, per cui le parole sono intese come “*fossili* che ci parlano di un remoto passato della storia dell'uomo”(Spinicci 1991, p. 81). Purtroppo – osserva Marty – le cose non stanno così: da fatti linguistici non è possibile ricavare conclusioni certe sulla nostra percezione. Tra ciò che percepiamo e ciò che diciamo passa una considerevole differenza, che risiede in una distinzione concettuale: la distinzione tra *empfinden*, *bemerken*, *anmerken* – sentire, osservare, annotare.

¹ Cfr. Berlin e Kay 1969, p. 134-151, in cui vengono espone le tesi sull'evoluzione del senso cromatico con particolare attenzione agli studi di Magnus, oftalmologo tedesco che dapprincipio si prodigò a trovare evidenze a favore della tesi di Geiger per poi dover ammettere che l'evoluzione del vocabolario cromatico può essere indipendente dall'evoluzione dell'apparato percettivo. L'esposizione che qui viene fatta rivela un inatteso Magnus, capace di indagini acute e attente, insperate per l'epoca e il contesto in cui furono condotte e che precorrono le ricerche sistematiche intorno agli universali linguistici condotte dai due americani.

² Marty prende posizione nel dibattito sull'evoluzione nella percezione dei colori con il saggio *Frage nach der Geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes* del 1879.

Il *sentire* consiste nel livello cognitivo più basso, quello in cui un fenomeno è semplicemente “presente alla nostra coscienza” (Spinicci 1991; p. 83).

Nell'*osservare* è già in opera una distinzione, una selezione: qualcosa tra le altre viene notata, riconosciuta e classificata.

Ecco un primo scarto che basterebbe a sconfessare la tesi della specularità tra linguaggio e percezione: non tutto ciò che è visto viene classificato, quindi neppure può entrare nel linguaggio.

C'è però una seconda distinzione che acuisce lo iato tra ciò che è dato nell'esperienza percettiva e ciò che entra a far parte del vocabolario: la distinzione tra osservare e nominare. Non tutte le distinzioni concettuali trovano una precisa rappresentazione nel linguaggio, perché il linguaggio non è un semplice rispecchiamento del pensiero.

La funzione del linguaggio è quella di comunicare. Se tutti i concetti trovassero una parola che li nomina, avremmo una lingua estremamente precisa, ma assolutamente impraticabile. La precisione si scontra con i limiti della memoria umana: perché un linguaggio sia praticabile, occorre che sia snello. Ricordare i nomi di ogni sfumatura osservata sarebbe impossibile, allora le lingue si dotano di un numero ristretto di termini, ognuno dei quali determina in prima istanza un determinato colore, che rappresenta il significato del termine in senso paradigmatico, ma intorno a questo nucleo di significato stabile e definito, il termine è chiamato a ricoprire anche un'area semantica marginale più vasta e dai contorni imprecisi.

Lo spazio cromatico è un continuum infinito, a cui il linguaggio fa fronte scegliendo a quali tinte dare una denominazione puntuale e per quali sfumature ricorrere a determinazioni imprecise. Ogni lingua stabilisce quanti e quali nomi di colore adottare in funzione delle esigenze comunicative della comunità di parlanti.

Tuttavia, continua Marty, nonostante la relativa libertà del

vocabolario rispetto al dato percettivo, il linguaggio non perde ogni legame con l'esperienza: ogni lingua deve trovare le sue peculiari risposte alle richieste che la forma dell'esperienza – l'oggettiva natura dello spazio cromatico – avanza al linguaggio. Perciò per Marty è legittimo parlare di vocabolari cromatici più o meno completi e più o meno razionali – che riescono a rispecchiare più o meno fedelmente la forma dello spazio cromatico.

Pur negando che il linguaggio sia specchio fedele della percezione, Marty non approda ad una visione relativistica del linguaggio. L'autonomia del linguaggio resta vincolata alla natura dei fenomeni, tanto che, alla luce della forma dello spazio cromatico e di alcuni tratti invarianti della natura umana, è possibile delineare quale sia la forma generale comune ad ogni nomenclatura dei colori e scorgere, oltre le particolarità di ciascuna lingua, degli universali linguistici.

La storicità dei linguaggi non implica cambiamenti in seno alla natura dei colori: i colori non sono soggetti a evoluzioni fisiologiche della percezione, ma tanto meno sono un fatto culturale che varia al variare della storia dell'uomo e dei suoi paradigmi concettuali¹.

3. Universali linguistici ed evoluzione del vocabolario cromatico

La teoria dell'evoluzione del senso cromatico è stata presto accantonata per ovvi motivi di incoerenza e impraticabilità scientifica. Lo stesso Magnus, un oftalmologo che in prima battuta si era prodigato per fornire dati a sostegno della tesi evoluzionista, dovette in seguito ammettere che l'evoluzione del vocabolario cromatico può essere indipendente dall'evoluzione

¹ Per una trattazione più approfondita delle posizioni di Marty sull'evoluzione del vocabolario cromatico, cfr. Spinicci 1991, pp. 79-89 e Spinicci 2000.

fisiologica della percezione. Un ultimo tentativo di spiegare le differenze linguistiche in termini fisiologici fu intrapreso da River in uno scritto pubblicato nel 1901, ma all'apertura del nuovo secolo l'ipotesi evoluzionista era ormai definitivamente accantonata e River non riscosse che aspre critiche (cfr. Berlin e Kay 1969, pp.139-151).

D'altra parte però, anche le osservazioni di Marty sono rimaste per lo più inascoltate nel corso del Novecento; tra linguisti e antropologi ha preso piede l'idea che la nomenclatura dei colori sia modellata da ogni lingua in piena autonomia e libertà, poiché il colore è un continuo senza interne articolazioni, in cui non vi è nulla che possa porre dei vincoli al linguaggio. Così ogni lingua inventa un suo proprio modo di organizzare il campo dei colori e ogni sistema terminologico è del tutto relativo e arbitrario. Se le cose stanno così, allora il colore è un fatto culturale che varia al variare delle culture, perché è solo la lingua a istituire confini e distinzioni all'interno di un continuo in cui ogni sfumatura trascorre impercettibilmente in un'altra¹.

Una voce fuori dal coro fu quella di Brent Berlin e Paul Kay, che nel 1969 pubblicarono *Basic Color Terms*, un'opera molto discussa che, riproponendo la riflessione sugli universali linguistici, dimostrava come la componente di relatività e arbitrarietà nel modo in cui le lingue codificano l'esperienza percettiva dei colori era stata sopravvalutata da antropologi e linguisti del Novecento (ivi, p. 2).

I nomi dei colori non sono tutti uguali - osservano i nostri linguisti: vi sono nomi che indicano categorie cromatiche

¹ La tesi per cui il vocabolario cromatico è un esempio paradigmatico del relativismo culturale e dell'autonomia di ogni lingua rispetto alle altre è nota in linguistica come tesi Sapir-Whorf, dai nomi di due tra i suoi primi sostenitori. Vedremo nel prossimo capitolo come questa è proprio la concezione che guida gli studi di Pastoreau e come, lo possiamo immaginare fin d'ora, sia proprio tale concezione relativistica del colore a sorreggere la possibilità di una sua storicizzazione in senso pieno.

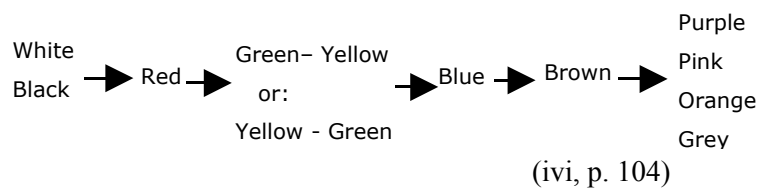
fondamentali (i “basic color terms” che compaiono nel titolo dell'opera - come “giallo”, “rosso”, “nero”, “verde”) e altri che denotano una determinata sfumatura solo in virtù di un riferimento esemplificativo o a partire da variazioni di nomi fondamentali (come “color pistacchio” per il primo caso e “bluastro” per il secondo). Berlin e Kay identificano undici termini fondamentali dei colori e individuano le caratteristiche che un nome deve avere per essere considerato tale. Un termine basilare per un colore deve soddisfare i seguenti criteri:

- monolessemicità; il che esclude termini come “bianco sporco”, “verde chiaro”, “blu intenso”;
- salienza psicologica: “indices of psychological salience include, among others, (1) a tendency to occur at the beginning of elicited lists of color terms, (2) stability of reference across informants and across occasions of use, and (3) occurrence in idiolects of all informants” (Berlin e Kay 1969, p. 6);
- referenza cromatica primaria: il termine deve riferirsi primariamente a un colore e non ad una classe di oggetti che porta esemplarmente quel colore; il che elimina termini come “oro”, “pistacchio”, “limone”;
- generalità: i nomi devono essere ampiamente applicati a tutti i tipi di oggetti; ciò esclude termini come “biondo” o “castano”;
- Uso frequente: i nomi devono essere usati frequentemente nel linguaggio comune; vengono eliminati così termini professionali e scientifici (ivi, pp. 5-7).

Tuttavia non ogni lingua possiede tutti e undici i nomi basilari di colore; ma la constatazione di questo dato di fatto non può condurci a concludere che ogni linguaggio segmenta lo spazio del colore con totale arbitrarietà (ivi, p. 2). Infatti, proseguono i due linguisti, esistono delle precise regole che presiedono

all'introduzione dei termini cromatici in ogni lingua.

- Tutte le lingue possiedono termini per bianco e nero;
- in una seconda fase viene introdotto un nome per il rosso;
- le lingue con quattro nomi aggiungono il verde o il giallo; e via di seguito secondo il seguente schema:



Berlin e Kay ne deducono che dietro alle differenze di vocabolario si nasconde una legge relativamente fissa che regola l'introduzione dei termini dei colori¹. Inoltre essi ipotizzano che tale ordine possa essere interpretato in senso evolutivo:

“The research reported here strongly indicates that semantic universal do exist in the domain of color vocabulary. Moreover, these universals appear to be related to the historical developement of all languages in a way that can properly be termed evolutionary” (Berlin e Kay 1969, p. 1).

¹ Berlin e Kay pervengono a questi risultati a partire da un'indagine condotta esaminando sperimentalmente venti lingue e consultando i dati rinvenibili nella letteratura specialistica per quel che riguarda altre settantotto lingue. Essi osservano in tutte queste lingue un elemento di forte regolarità: essi trovano soltanto undici nomi di colore che rispondono ai requisiti della basilarità. In uno studio successivo viene ammesso un dodicesimo, l'azzurro, e in seguito ne vengono introdotti ancora altri quattro: “caldo”, che copre una gamma tra il giallo e il rosso, “freddo”, che indica colori dal blu al verde, “luminoso”, che sta per giallo o bianco o rosso, “freddo-scuro”, che sta per nero o blu o verde. Queste correzioni sono riportate in Kay-Mc Daniel 1987.

I due americani dunque, in controtendenza con le posizioni della maggior parte dei loro contemporanei, ancorano la varietà dei sistemi linguistici a norme unitarie e universali che rimandano alla strutturazione intrinseca dello spazio cromatico (cfr. *ivi*, pp. 16-37). D'altra parte essi affermano anche con decisione che rendere conto dell'evoluzione dei vocabolari cromatici non implica alcuna assunzione intorno ad un'evoluzione della percezione, poiché: “there's no evidence to indicate that differences in complexity of basic color lexicons between one language and one other reflect perceptual differences between the speakers of those languages”(*ivi*, p. 5)¹.

4. *Pastoureau: né Geiger né Marty*

Pastoureau prende con vigore le distanze da Geiger: all'alba del XXI secolo la tesi sull'evoluzione della retina è evidentemente impercorribile per molteplici e ovvi motivi. Ma le motivazioni che lo portano a respingere le tesi evoluzionistiche sono tutt'altre da quelle di Marty e di Berlin e Kay.

Innanzitutto egli rifiuta, da buono storico contemporaneo abituato a dialogare con gli antropologi, il paradigma evolutivo, che considera “etnocentrico”, “impreciso e pericoloso”: “a partire da quali criteri si può dire che una società sia 'evoluita' o 'primitiva', e a chi sta decidere?” (p. 26).

In virtù di questa riserva Pastoureau ostenta diffidenza anche nei confronti di Berlin e Kay, imputando loro di sostenere la tesi

¹ Nonostante in *Color Basic Terms* si faccia spesso e volentieri riferimento a Geiger e Magnus come ai preziosi precursori della teoria lì esposta, ci pare di poter affermare che la posizione di Berlin e Kay sia assai più vicina a quella di Marty, nonostante egli non venga mai citato. In effetti, forse inconsapevolmente, le ricerche sul campo dei linguisti americani sono in consonanza con quelle dello psicologo descrittivo tedesco, sia per quanto riguarda la tematizzazione degli universali linguistici e dei vincoli posti dal materiale esperito al linguaggio, sia per il rifiuto di soluzioni che cerchino sul piano della percezione la giustificazione delle varietà linguistiche.

evoluzionista² (cfr. p. 25, p. 148). Al contrario, abbiamo visto che in *Basic Color Terms* non c'è alcuna nozione di evoluzione, se non nel senso debolissimo di arricchimento quantitativo del vocabolario cromatico. E questo innanzitutto perché i due linguisti hanno condotto un'indagine di tipo sincronico, utilizzando questionari sottoposti a individui parlanti differenti lingue viventi. Solo successivamente i risultati hanno loro permesso di ipotizzare l'estensione dei diversi stadi delle terminologie cromatiche sul piano diacronico. Ciò che guida questo studio è la ricerca di universali linguistici e non certo il tentativo di dimostrare una qualche tesi evoluzionista sulla scia di Geiger.

Ad ogni modo, Pastoreau vuole mantenersi egualmente distante dalla questione “paleo-fisiologica” (cfr. Spinicci 2000, p. 3) di Geiger quanto dalla riflessione sugli universali linguistici di Marty e di Berlin e Kay. Le questioni riguardanti il

² L'attenzione a non riproporre la dicotomia primitivo – evoluto che ha guidato i primi etnologi dell'Ottocento e a fugare ogni forma di etnocentrismo è un importante passo avanti condotto dall'antropologia nel corso del secolo scorso e ora patrimonio indiscutibile per tutte le scienze sociali. Tuttavia mi pare che Pastoreau anteponga ciecamente questo monito ad ogni altra considerazione, precludendosi una reale comprensione delle proposte di Berlin e Kay – così come di ogni tesi che abbia il vago odore dell'evoluzionismo culturale. La diffidenza di Pastoreau riposa sull'idea che parlare di evoluzione equivalga necessariamente a parlare di un movimento progressivo e migliorativo che conduce l'umanità dallo stato primitivo alla civiltà “svilupata”. Nel caso di Berlin e Kay tuttavia questo non può certo esservi: parlare di vocabolari cromatici più o meno evoluti non significa null'altro che constatare che alcuni vocabolari hanno un numero inferiore di termini basilari per i colori e altri sono più estesi. Ciò non significa riproporre la dicotomia primitivo – evoluto, ma soltanto constatare che forme di vita differenti richiedono diverse batterie concettuali, perché devono fare fronte ad esigenze comunicative diverse. In *Basic Color Terms* si parla di evoluzione solo in termini di adattamento alle condizioni, senza per questo sottendere alcuna idea di tensione al meglio.

linguaggio non possono essere analizzate a partire da un presunto mutamento sul piano fisiologico della percezione, ma allo stesso tempo Pastoureau vuole scindere quel vincolo che la struttura del dato percettivo impone al linguaggio, quel vincolo a cui Marty non è disposto a rinunciare e che traspare nella tematica degli universali linguistici.

Per Pastoureau non vi sono limiti alla libertà che ogni lingua ha di inventare classificazioni dei colori, perché lo spazio cromatico è un continuo senza soluzione di continuità all'interno del quale le possibilità di suddivisione sono illimitate. Ogni lingua si inventa da sé le proprie categorie cromatiche, tanto che terminologie differenti possono rivelarsi del tutto incommensurabili (cfr. p. 176).

Ciò che gli preme sottolineare opponendosi alla tesi evolucionista di Geiger è il *carattere culturale del colore* (e della percezione): il colore è innanzitutto un fatto sociale, definito quasi interamente dall'uomo (cfr. pp. 7-10); ed è proprio in virtù di questo che una storia dei colori è possibile.

Anche Pastoureau, come Geiger, vuole fare una storia dei colori in senso forte, per così dire; una storia che non riguardi solo qualche aspetto contingente legato ai colori, ma che implichi in qualche modo la storicità del colore stesso, di ciò che il colore è per noi, di come appare ai nostri occhi.

La percorribilità di tale strada nel XXI secolo gli è garantita non già dalla fiducia nel parallelismo tra linguaggio e percezione (come in Geiger), ma dall'assunzione del carattere culturale della percezione dei colori.

II. BLUE. HISTOIRE D'UNE COULEUR



Lapislazuli

1. Il colore: un fatto sociale

Come abbiamo visto, Pastoureau si rifiuta di credere nell'evoluzione fisiologica della percezione del colore, tesi che d'altronde nessun contemporaneo potrebbe ragionevolmente sostenere.

In *Blue. Histoire d'une couleur* egli attribuisce l'errore del linguista ottocentesco e dei suoi sostenitori ad una grave confusione categoriale tra il piano fisiologico della visione e quello, culturalmente determinato, della percezione¹.

Tuttavia Pastoureau è fermamente convinto che una storia dei colori si possa e si debba fare e che questa debba tracciarsi proprio su questo secondo piano: quello della percezione come “fenomeno in gran parte culturale” (p. 26).

I sostenitori dell'evoluzione del senso cromatico sbagliano, poiché dimenticano che la nostra percezione non si limita ad un cieco immagazzinamento di stimoli forniti dai sensi, ma il percepire è un fenomeno complesso, culturale, che varia al variare delle distinzioni categoriali in uso nelle società e del linguaggio con cui descriviamo la nostra esperienza².

Se si tiene presente questa distinzione tra la mera visione e la percezione, non vi è alcuna necessità di evocare un'improbabile quanto repentina storia evolutiva della retina umana per giustificare considerevoli mutamenti sul piano della nominazione

¹ “Tali teorie [...] mi sembrano a un tempo false e insostenibili. Non solo si basano su un concetto etnocentrista, impreciso e pericoloso (a partire da quali criteri si può dire che la società sia “evoluta” o “primitiva”, e a chi sta decidere?), ma confondono il fenomeno della visione (in gran parte biologico) con quello della percezione (in gran parte culturale).” (p. 25-26).

² Per Pastoureau la percezione è strutturata dal linguaggio che la descrive e dunque anche il colore è esperito in maniera diversa nelle diverse società. Tuttavia egli non entra mai nel merito della sua concezione “linguistica” dell'esperienza, ma nelle sue affermazioni e nell'impostazione complessiva del suo lavoro questa idea emerge con chiarezza. Nel capitolo successivo cercheremo di rintracciarla e discuterla.

dei colori. Le questioni riguardanti i termini greci e romani per i colori devono essere analizzate anzitutto su un piano prettamente linguistico-terminologico (formazione della terminologia, scopi, funzionamento) e in seguito sul piano dell'ideologia. Le differenze lessicali sono dettate in gran parte da motivazioni ideologiche e sociali; nella fattispecie, per Pastoureau, l'instabilità e l'imprecisione del lessico dei blu è il riflesso dello scarso interesse per questo colore (p. 26).

Negare l'evoluzione dell'apparato percettivo umano quindi non vuol dire affatto rinunciare a una considerazione storica del colore, al contrario significa constatare la necessità di tratteggiare una storia del colore e assumersi seriamente l'incarico di considerare i fattori sociali e culturali che concorrono alla sua definizione.

L'evoluzione dei termini dei colori ci costringe a renderci conto del fatto che il colore non è un mero dato fisiologico oggettivo, non è una reale caratteristica delle cose: il colore è un fenomeno complesso, una costruzione culturale e sociale, alla cui costituzione cooperano i più svariati fattori. Il colore non resta sempre identico a sé stesso: non ha alcuna verità archetipale, ma è un fatto sociale che si definisce storicamente e culturalmente¹. È l'uomo che stabilisce la definizione del colore, i nomi che lo dicono, il suo significato, il suo valore simbolico e sociale, gli ambiti della sua applicazione (p. 10).

Negando il carattere fondamentale culturale del colore, si finirebbe col cadere in uno scientismo o in un neurobiologismo riduttivista, pari a quello che guidava i già incriminati teorici ottocenteschi, oppure si approderebbe ad un altrettanto pericoloso psicologismo esoterizzante, alla ricerca di essenze

¹ Su questo punto Pastoureau non ha esitazioni e già nelle primissime righe dell'introduzione di *Blu* dichiara: "Il colore non è solo un fenomeno naturale, ma una costruzione culturale complessa che rifugge le generalizzazioni, se non addirittura le analisi e presenta problemi di difficile soluzione" (ivi, p. 7).

transculturali, precludendosi così la possibilità di ogni seria indagine storica (p.10; Pastoureau 1999, p. 235).

I mutamenti nel linguaggio sono allora lo specchio della sensibilità ai colori delle diverse società e il compito dello storico sarà scorgere nell'evoluzione del lessico cromatico le tracce di una storia sociale dei colori.

Ma il lavoro dello storico non deve fermarsi all'analisi del linguaggio: egli deve studiare il colore all'interno della società e analizzarne la funzione sociale¹. Per questo la sua attenzione deve rivolgersi a quei contesti in cui il colore acquista un ruolo pubblico, civile, comunitario (come l'araldica, le bandiere, l'impiego dei colori come discriminatori sociali) ma ancor più deve interessarsi al colore nel suo utilizzo quotidiano, al colore indossato e toccato dagli uomini delle diverse epoche, alle questioni riguardanti i tessuti, gli abiti, le mode.

La scelta di trascurare le teorie scientifiche, la trattatistica erudita sulla simbologia del colore, le teorie degli artisti – tutte questioni a cui si fa costante riferimento, ma che non vengono mai realmente tematizzate – sicuramente è guidata dalla consapevolezza di poter aggiungere molto poco alla sterminata bibliografia che già è stata prodotta a riguardo, mentre per quanto concerne l'uso quotidiano dei colori nell'abbigliamento e nella rappresentazione civile Pastoureau sa di dover colmare una grossa lacuna negli studi storici. Ma c'è anche una motivazione più profonda che giustifica questa insolita selezione del materiale: Pastoureau è convinto che sia innanzitutto nei tessuti e nell'abbigliamento che si possa scorgere in pieno l'evolversi del significato sociale, culturale e simbolico del colore, più che nel

¹ A suo avviso, il colore è usato in tutte le società “per significare o trasmettere delle idee, per suscitare impressione o emozioni forti, organizzare codici e sistemi, per aiutare a classificare, associare, contrapporre, gerarchizzare – tale funzione classificatrice è la prima delle funzioni del colore in ogni società -, addirittura per comunicare con l'aldilà” (p. 14).

campo dell'arte e delle teorie scientifiche. Nelle stoffe e nei vestiti si possono trovare strettamente intrecciate tutte le questioni riguardanti il colore. Ripercorrere le vicende della tintura dei tessuti permetterà allora di leggervi in trasparenza l'intera storia del colore, dalle questioni di chimica dei coloranti a quelle ideologiche, dal vocabolario cromatico alla valorizzazione simbolica dei colori sul piano sociale, politico e religioso, dai problemi economici e commerciali alle preoccupazioni estetiche.

“Il colore ha sempre mantenuto rapporti privilegiati con la materia tessile. Per tale ragione, per lo storico, stoffe e vestiti costituiscono la documentazione più ricca e più diversificata per tentare di comprendere il ruolo e la storia dei colori in una data società; una documentazione più ricca e più diversificata del lessico, dell'arte e della pittura. L'universo del tessuto è quello che mescola più strettamente i problemi materiali, tecnici, economici, sociali, ideologici, estetici e simbolici. Tutte le questioni del colore vi si trovano riassunte: chimica dei coloranti, tecniche di tintura, attività di scambio, interessi commerciali, vincoli finanziari, classificazioni sociali, rappresentazioni ideologiche, preoccupazioni estetiche.” (p. 14).

Questo addentrarsi nella storia dei tessuti, delle contese tra tintori, della produzione e dell'importazione dei materiali coloranti è perfettamente in linea con l'impostazione teorica di Pastoureau: il colore è ciò che l'uomo ne fa in società, come lo utilizza e come lo intende. “Il colore è un fatto sociale” (p.6) e non se ne può fare che una storia sociale.

“Il colore si definisce in primo luogo come un fenomeno sociale. È la società che 'fa' il colore, che gli attribuisce un codice e un significato, che costruisce i suoi codici e i suoi valori, che stabilisce i suoi utilizzi e l'ambito delle sue applicazioni. L'artista, lo studioso, l'apparato biologico

dell'essere umano e la natura sono irrilevanti” (p. 10).

Allora per Pastoureau studiare il colore significa osservarlo nel suo prendere corpo sul terreno della quotidianità. Non bisognerà considerare tanto il colore degli artisti dunque, ma il colore che è indossato e toccato ogni giorno da uomini e donne di tutte le classi sociali (con le debite - e sottolineate – differenze), il colore venduto e comprato nei mercati.

Ma il merito di Pastoureau non sta tanto, o almeno non solo, nell'aver richiamato l'attenzione degli studiosi sulla necessità di studiare l'utilizzo quotidiano del colore per comprenderne lo sviluppo storico, quanto piuttosto nell'aver avuto la capacità di connettere i più lontani ambiti in cui il colore gioca un ruolo nella vita dell'uomo e aver messo in luce come tutti concorrano in vario modo a definire il colore, come un ambito implichi significative conseguenze sull'altro.

È proprio perché nelle stoffe e nei tessuti – immancabili e centrali in qualsiasi civiltà – il colore è presente in tutti i suoi aspetti, che essi sono stati eletti da Pastoureau materiale privilegiato del suo studio.

Il colore è un fenomeno sterminato, che va a toccare ogni ambito della vita civile, religiosa, militare, personale, emotiva, culturale, scientifica ed economica degli uomini. Il colore si definisce in tutti questi ambiti e nel loro intrecciarsi.

2. Difficoltà documentarie, metodologiche, epistemologiche

Pastoureau è estremamente attento a tutte le difficoltà che l'analisi di un fenomeno così multiforme, polisemico e pervasivo comporta (p. 8). Nell'introduzione di *Blu. Storia di un colore* egli presenta brevemente le difficoltà metodologiche, documentarie ed epistemologiche con cui qualsiasi approccio storico al colore deve misurarsi se vuole avere un minimo di rigore e serietà (p. 8-

9).

Attingerò qui alle opere in cui Pastoureau si sofferma più diffusamente su queste questioni di metodo¹ per tentare di delinearne un quadro generale sistematico.

Per lo storico la “priorità ai documenti” è un imperativo categorico (Pastoureau 1990, p. 376). Nel caso dei colori i documenti saranno gli oggetti e le immagini pervenuteci dall'epoca in esame. Prima di formulare ipotesi attraverso i testi e la simbologia dei colori, il ricercatore deve rintracciare gli oggetti e le immagini, di cui dovrà rispettare la tipicità: un'immagine richiede un approccio profondamente diverso da quello riservato ai testi. Applicare alle immagini e agli oggetti dipinti chiavi di lettura tratte dai testi dell'epoca può rivelarsi un grave errore: i testi sono sempre “infedeli”, le descrizioni sempre “strettamente culturali e pienamente ideologiche”. Il fatto che un cronista riporti che il tal sovrano portava il mantello di un certo colore non ci assicura che le cose stiano davvero così (ivi, p. 373).

Inoltre quando lo storico si trova di fronte a testi antichi sui colori, siano essi descrittivi o esplicativi, rischia di incappare in pericolosi fraintendimenti. Il pericolo maggiore è quello di proiettare anacronisticamente su questi scritti le nostre conoscenze chimiche e fisiche, la nostra simbologia del colore, le nostre classificazioni, il nostro sistema linguistico. Non dobbiamo dimenticare – redarguisce il nostro storico - che lo spettro, la distinzione in colori caldi e freddi, il cerchio cromatico, la nozione di contrasto simultaneo e via dicendo sono soltanto recenti “tappe nella mutevole storia delle conoscenze” e non verità assolute (p.9). A maggior ragione la nostra simbologia del colore non può essere estesa a tutte le epoche: qualsiasi

¹ Mi riferirò in modo particolare a “Une histoire des couleurs est-elle possible?” in *Ethnologie française*, vol. 20/4. oct-déc, 1990 e a *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989.

colore può veicolare qualsiasi significato¹.

Tra lingue diverse vigono enormi differenze nell'organizzazione dei concetti di colore. Per esempio il lessico cromatico greco, osserva Pastoureau, indica per lo più la “sensazione” del colore, piuttosto che la tinta. Così il termine *glaukos* poteva designare egualmente un verde, un blu, un grigio, ma anche un giallo o un bruno, perché definiva in generale un colore spento e pallido (pp. 24-5). Allo stesso modo osservazioni simili valgono sul piano dell'analisi sincronica: i giapponesi organizzano e nominano i colori secondo il parametro fondamentale della brillantezza e non secondo quello della tonalità; per loro è più interessante notare che un colore è opaco o luminoso, piuttosto che dire se è rosso o blu (p.175; Pastoureau 1990, p. 370). Nelle popolazioni africane la distinzione tra tinte rosse e tinte brune, gialle o addirittura blu e verdi è estremamente evanescente e i parametri per classificare i colori sono ben altri dai nostri – secco-umido, sordo-sonoro, liscio-ruvido (pp. 175-6; *ibidem*)².

¹ “N'importe quelle couleur peut être le support de n'importe quelle notion, actions ou personifications. Et, inversement, n'importe quelle notion ou personification, qui dans la réalité est emblématisée ou symbolisée par une couleur donnée, peut prendre dans l'image n'importe quelle autre couleur” (Pastoureau, 1990, p. 373).

² Per Pastoureau i diversi lessici cromatici spesso si differenziano tra loro perché si organizzano su assi differenti. Le nostre lingue contemporanee occidentali ordinano i colori sull'asse della tonalità. Per gli antichi e per i giapponesi i parametri essenziali sono la luminosità e la saturazione, tanto che essi possono non trovare significativo distinguere il rosso dal blu, ma hanno numerosissimi nomi per i bianchi, dal più opaco al più luminoso. Popolazioni come quelle africane invece si basano su parametri talmente lontani dai nostri che risultano perfino incomprensibili. Tali differenze lessicali sono per Pastoureau lo specchio di differenti sensibilità al colore. Nel prossimo capitolo discuteremo di questa ipotesi, per cui diversi vocabolari cromatici sono dettati da diversi parametri con cui si classificano i colori (tonalità, saturazione, luminosità o effetto emotivo) e valuteremo quali conseguenze è legittimo trarne.

Dimenticare queste profonde differenze categoriali e pretendere di sovrapporre a questi vocabolari il nostro significa precludersi una reale comprensione del colore nelle epoche passate e nelle altre società.

Per queste diverse ragioni, lo storico dei colori deve, almeno in una fase iniziale, procedere come un paleontologo (p. 8), che dall'analisi dei soli oggetti e immagini faccia emergere i rapporti strutturali interni da cui desumere significati, simboli, funzioni del colore.

Ma se tessuti, opere d'arte, oggetti d'uso comune sono il materiale privilegiato dello storico dei colori, essi riservano allo studioso nuove difficoltà, documentarie e di fruizione: gli oggetti ci pervengono spesso alterati nei loro colori, le condizioni di illuminazione in cui li osserviamo oggi differenziano molto da quelle di allora e il reperimento stesso di questo materiale può risultare molto difficile (p. 8). Inoltre secoli di fruizione delle immagini in bianco e nero (prima attraverso le riproduzioni a stampa, poi con la fotografia) ci hanno abituato a studiare le opere d'arte senza tenere conto dei loro colori e l'avvento della fotografia a colori è riuscita a cambiare di ben poco questa abitudine radicata, favorita anche dall'evidente difficoltà di condurre un discorso intorno ai colori (Pastoureau 1990, p. 374).

Infine, lo studio del colore deve fare i conti con un'infinità di problemi inanellati l'uno con l'altro: ogni problema deve essere studiato in relazione agli altri; una volta che si pensa di essere venuti a capo di un problema, ecco che altri elementi, di tutt'altro genere, vengono alla luce e chiedono di essere considerati. Lo storico dei colori dovrà tenere contemporaneamente aperte numerose ricerche parallele e tessere pazientemente connessioni da un capo all'altro; ma non potrà procedere a casaccio: dovrà stabilire le priorità, capire quali domande è lecito porsi, quale impostazione seguire, come connettere i diversi problemi (p. 8). Pastoureau mette in guardia da una tentazione in cui è fin troppo

facile cadere: selezionare solo il materiale utile alla propria linea argomentativa e tralasciare tutto ciò che la fa vacillare (Pastoureau 1999, p. 375).

3. *La strana storia del blu*

Blu. Storia di un colore è paradigmatico del modo di lavorare auspicato dallo storico francese: percorrendo la travagliata vicenda dell'accettazione e valorizzazione del blu dall'antichità ad oggi, mantiene aperti contemporaneamente una moltitudine di "dossier", ma nel contempo sceglie un percorso privilegiato per attraversarli tutti coerentemente. Percorrendo le vicissitudini dell'accettazione e della valorizzazione sociale del blu, Pastoureau ci mostra come la storia del colore non si riduca a questo o quel campo della sua applicazione e come certamente sia ben più vasta della storia dell'arte, a cui solitamente si relega lo studio dei colori (p. 9).

La scelta non cade accidentalmente sul blu: colore disprezzato, o quantomeno oggetto di ben pochi interessi nell'antichità e nell'Alto Medioevo, a partire dal XII secolo ha subito una repentina valorizzazione, fino a diventare il colore più indossato, più significativo nella rappresentazione civile e nel simbolismo, più usato in pittura.

"Il blu è un autentico rebus storico" (p. 1), che permette a Pastoureau di mostrare il carattere storico e culturale del colore. Seguire gli avvicendamenti delle fortune del blu sarà di per sé sufficiente a confermare il carattere storico e culturale del colore e richiederà di guardare all'intera storia dei colori, perché nessun colore può essere trattato da solo (p. 11). Ogni colore è tale solo all'interno dell'intero sistema cromatico e in relazione ai colori cui è contrapposto e assimilato (Pastoureau 1990, p. 373). Così, ricalcando le orme di Pastoureau, dovremo interessarci dell'intero ordinamento cromatico, in particolare del nero, a cui il blu è vicino e a cui spesso è stato assimilato, e del rosso, per

lungo tempo opposto e rivale del blu¹.

Di seguito propongo un breve resoconto dell'opera *Blue. Histoire d'une couleur*, badando tuttavia a mettere in luce le modalità di ricerca di Pastoureau, più che ad esporre i contenuti specifici del suo lavoro.

a. Blu: l'antico escluso

Pastoureau comincia dalle origini; le sue osservazioni prendono l'avvio dal Paleolitico superiore, ma tutto ciò che si può osservare sul blu è che esso è del tutto assente dai primi disegni rupestri. Gli uomini impararono a riprodurre il blu molto più tardi. Eppure questa assenza nel punto in cui la storia dell'uomo prende le mosse fu gravida di conseguenze: quand'anche gli uomini riuscirono a fabbricare e utilizzare tinture

¹ Nell'epoca antica il bianco era contrapposto al nero e al rosso. Intorno a questi colori fondamentali si organizzavano gli altri, che non erano percepiti in maniera oppositiva tra di loro. Successivamente il blu ha incrementato la sua popolarità e si è svincolato da questo ruolo marginale, diventando un rivale del rosso. I due colori, oltre a concorrere per il primato nell'utilizzo su tessuti e in pittura, hanno iniziato a essere percepiti nella sensibilità dell'uomo occidentale come opposti (p. 82). Per capire queste osservazioni, dobbiamo ricordarci che per Pastoureau un colore è interamente definito dall'uso - pratico e culturale - che le società ne fanno. Un colore è così come viene inteso. Egli esclude che sia possibile parlare di colori riferendosi semplicemente al colore come si dà nella percezione. Perché di colore possa parlarsi, è necessario che intervengano classificazioni e parametri sensoriali che si apprendono vivendo in una società, perché la percezione non è mera visione ma è sempre culturalmente determinata. Ecco perché Pastoureau può sostenere che nella storia cambiano le opposizioni e le somiglianze tra i colori. Se il colore è come l'uomo lo pensa e lo usa, allora è ben probabile che il rosso abbia dapprima il bianco come opposto e poi si contrapponga al blu. Per Pastoureau l'opposizione dei colori non è una relazione che si possa constatare sul piano percettivo, il cui senso poggia sull'esperienza della transizione dei colori e sulla grammatica dello spazio cromatico così come si offre nell'esperienza. Noi crediamo invece che le cose stiano così. Nel prossimo capitolo argomenteremo a favore dell'autonoma organizzazione dell'esperienza.

blu, ormai il sistema simbolico dei colori era stato definito intorno al bianco, al rosso e al nero e il blu ne era definitivamente escluso. Il blu era simbolicamente troppo irrilevante per poter essere utile nell'organizzazione e trasmissione di idee e concetti, nella classificazione e gerarchizzazione, nella prassi sociale, religiosa e artistica (p.14). La marginalità del blu e la sua incapacità di veicolare significati prende le mosse da qui, dalla sua assenza nella tavolozza dei nostri più lontani antenati, e sarà destinata a perdurare per millenni.

In occidente la padronanza delle tinture blu arrivò davvero molto tardi: fino agli inizi dell'epoca romana le stoffe venivano tinte quasi esclusivamente di toni presi dalla gamma dei rossi. Possiamo forse ricondurre a questa prassi tintoria il sistema cromatico che è andato delineandosi nella maggior parte delle società indoeuropee, che si è consolidato nell'antichità ed ha resistito fino all'epoca medievale. Per gli antichi il bianco aveva due opposti, che si disponevano lungo due assi differenti: quello della luminosità, al cui estremo opposto al bianco troviamo il nero, e quello della saturazione, al cui estremo troviamo il rosso. Pastoureau avanza l'ipotesi che tale ordinamento cromatico avesse avuto origine dall'abitudine a considerare il rosso come il tessuto tinto in generale e il bianco come quello non tinto, e d'altra parte il tessuto nero come quello sporco, opposto a quello bianco pulito (p. 16).

Già da queste primissime pagine è chiaro il modo di procedere del nostro autore: egli riconduce dei fatti prettamente culturali e ideologici, come il valore simbolico di un colore e il sistema cromatico, a motivazioni apparentemente irrilevanti su questo piano, come le difficoltà tecniche di produzione della materia cromatica, mostrando come queste possano massicciamente influenzare il valore simbolico dei colori - ma, vedremo più oltre, vale anche l'inverso: scelte ideologiche e culturali

stimolano conquiste tecnologiche nella produzione dei pigmenti.

Nella gran parte del mondo occidentale il blu era quindi pressoché inutilizzato nella tintura dei tessuti e relegato a ruolo marginale nella pittura, sebbene greci e romani conoscessero sia il guado, utilizzato per tingere di blu da Celti e Germani, che l'indaco, i lapislazzuli e l'azzurrite, utilizzati dalle popolazioni del Vicino Oriente (p. 17). Le importazioni di questi prodotti erano però rare. Da una parte il guado era considerato dai Romani una prerogativa dei barbari e tale associazione contribuì a screditare nella cultura Romana il blu (p. 27); d'altra parte l'indaco e i lapislazzuli erano molto costosi, sia per la difficoltà della lavorazione, sia perché venivano importati da lontano (p. 21). Inoltre erano già conosciuti dei pigmenti artificiali, dei silicati di rame, che tuttavia davano dei blu molto instabili e poco brillanti (p. 22). Ad ogni modo sappiamo che i Greci usavano poco il blu e lo consideravano poco pregiato, mentre i Romani addirittura lo disprezzavano, considerandolo un colore cupo, barbarico e mortuario. Da entrambi era utilizzato per lo più come sfondo (p. 27).

Gli Egizi usavano molto il blu, lo consideravano un benefico protettore contro le forze del male (p. 23), mentre gli ebrei importavano indaco e lapislazzuli ben prima della nascita di Cristo, ma a causa dei costi elevati li utilizzavano con molta parsimonia. È tuttavia molto difficile stabilire il ruolo del blu nelle antiche popolazioni della Bibbia, poiché l'antico ebraico, così come l'aramaico e il greco, possedeva “soltanto parole per la materia, la luce, la densità o la qualità” e non per il colore (p. 18-9).

Lo stesso discorso vale per il greco e il latino classici: in essi il lessico per i toni del blu è estremamente impreciso o addirittura mancante. Tali lacune vengono sopperite utilizzando termini imprecisi e polisemici come i greci *kianeos* e *glaukòs* o i romani *caeruleus*, *caesius*, *lividus*, *ferreus*, che, più che designare una

tonalità, indicano altre qualità, talvolta invece oggetti chiaramente blu vengono descritti con parole che significano tutt'altri colori (rossi, verdi, neri...)(p. 25)¹. Anche in questo caso il motivo di tali lacune lessicali risiede in una estrema attenzione ai valori della chiarezza, della saturazione e della luminosità, a discapito di quelli della tonalità. Ma perché proprio per il blu mancano le parole? E non per il rosso, il verde, il bianco e il nero?

“Questa imprecisione e questa instabilità del lessico dei blu sono in realtà il riflesso dello *scarso interesse* che gli autori Romani e poi quelli del primo Medio Evo cristiano nutrirono per questo colore”² (p. 26. Corsivo mio).

Agli antichi – ci rivela Pastoureau - il blu non interessava, il loro sistema simbolico si era costruito intorno ad altri colori e il blu ne era stato escluso: ormai era troppo “poco valorizzato e poco valorizzante” (p. 32) per assicurarsi un posto importante nel lessico, nell'ordinamento della realtà, nel sistema di codifica sociale, culturale e religiosa.

Nella trattatistica sui colori, nella simbologia del colore, nei codici dei colori liturgici, persino nelle descrizioni dell'arcobaleno, il blu è costantemente il grande assente fino all'anno Mille.

Il perdurare dell'abitudine che i Celti e i Germani avevano di tingere con il guado stoffe, abiti comuni, oggetti di cuoio e pelle fece sì che il blu fosse presente in modo considerevole nella via quotidiana dell'Alto Medioevo occidentale; tuttavia per la sensibilità comune esso restava quello che era nell'epoca romana: pressoché irrilevante. Il suo posto nell'arte, in particolare nelle miniature, era molto marginale e per lo più si

¹ Cfr. supra cap. I, § 2-3.

² Qui Pastoureau parla di Romani e medievali, ma il discorso vale anche per i greci. Pastoureau riscontra nel greco e nel latino le medesime incertezze nel nominare il blu.

trattava di un tono scuro, tendente al nero al grigio e al viola (p. 41).

b. Una repentina valorizzazione

Solo a partire dall'anno Mille il blu si schiarisce, nelle miniature si inizia ad applicare sullo sfondo un blu chiaro, luminoso, simile a quello che già da tempo si utilizzava nei mosaici (che ereditavano la domestichezza che l'arte bizantina aveva con i blu); esso tende ad assumere il ruolo di luce proveniente dalla profondità dell'immagine (p. 42).

L'avvento degli sfondi blu nella miniatura è da ricollegare a una nuova teoria della luce che si stava diffondendo a partire dal XI secolo per poi trionfare definitivamente nel corso del XII secolo. La teologia medievale considera la luce come la visibile emanazione di Dio nel mondo terreno; sensibile e insieme immateriale, essa è il modo con cui Dio manifesta la sua presenza. Di qui scaturì un dibattito acceso tra coloro che sostenevano che il colore è luce e dunque partecipa essa stessa del divino e ne è manifestazione immediata e coloro che ritenevano il colore mera materia, futile artificio, involucro immondo, *vanitas* da cui affrancarsi, perché di ostacolo all'ascesa verso Dio (cfr. pp. 41-7).

Per i difensori del colore, per cui “luce, bellezza e ricchezza erano necessari per venerare Dio” (p. 44), il blu assumeva un ruolo di particolare rilievo: insieme all'oro, esso sembrava la presenza stessa della luce, tanto che si impose la sinonimia tra luce, oro e blu, che perdurò per secoli nell'arte occidentale.

Favorito anche da questa schiarita e illuminazione dei suoi toni, il blu fu protagonista, a partire dal XI secolo, ma soprattutto nel XII, di una repentina e straordinaria valorizzazione, che prese le mosse proprio dall'ambito iconografico e artistico e presto si diffuse nel campo dell'abbigliamento, della rappresentazione sociale e dell'araldica. Questa “improvvisa promozione”

“testimonia una riorganizzazione totale della gerarchia dei colori nei codici sociali, nei sistemi di pensiero e nei modi della sensibilità” (p. 49).

È nel XII secolo che il blu diviene definitivamente un attributo mariano: prima di allora la Vergine era vestita di scuro - indifferentemente di nero, grigio, bruno, viola, blu o verde cupo - a indicare il lutto per il figlio crocifisso. Progressivamente il blu tende ad assolvere da solo questo compito e nel contempo diventa più luminoso e deciso. Questo nuovo blu mariano si accorda con le nuove concezioni della luce e presto vetrai, miniatori, ceramisti e pittori arricchiscono le loro opere di blu intensi e chiari, carichi di luminosità.

A imitazione della Vergine alcuni personaggi illustri iniziano a indossare abiti blu; contemporaneamente in Europa apparvero i primi stemmi di casate in cui figurava il blu. A promuovere questa diffusione concorse un esempio illustre: il re di Francia, sul finire del XII secolo, fu tra i primi ad adottare l'azzurro nel suo blasone, con il celebre stemma a fiordalisi d'oro su fondo azzurro. La popolarità della dinastia capetingia mosse molte nobili famiglie all'emulazione e presto l'Europa intera fiorì di stemmi araldici in cui figurava il blu, tanto che alla fine del Medio Evo il blu si afferma come “colore dei re, dei principi, dei nobili e dei patrizi” (p. 62).

Anche nei romanzi cavallereschi, nel cui codice fino ad allora c'era spazio solo per nero, bianco, rosso e verde, fece la sua comparsa il blu, a vestire personaggi leali, fedeli, coraggiosi, dapprincipio figure di secondo piano, poi eroi protagonisti.

La crescente richiesta di tinte blu impose la diffusione della coltura del guado e della produzione di pastello e spinse a migliorare le tecniche di tintura; per secoli i tessuti tinti di blu erano stati sbiaditi, cupi e instabili; ora finalmente i progressi tecnologici permettevano di ottenere blu intensi, luminosi e stabili. Solo questo permise l'effettiva diffusione del blu nelle

stoffe e nell'abbigliamento. Per i medievali un bel colore, prezioso e costoso era necessariamente un colore intenso, luminoso, saturo; colori pallidi e slavati erano adatti solo a tingere stoffe destinate al popolo¹. Poiché per secoli non fu possibile ottenere dei blu accesi e saturi, il blu rimase a lungo prerogativa dei ceti bassi, mentre l'aristocrazia si vestiva di abiti tinti con garanza, che dava colori sui toni del rosso.

Non fu tanto la nuova capacità di produrre bei tessuti blu a promuovere la loro diffusione, piuttosto furono richieste sociali e motivazioni ideologiche a catalizzare innovazioni tecniche e chimiche. Ma certo le nuove conquiste tecniche promossero la estensione della moda e la resero materialmente possibile, sviluppando un nuovo mercato che a sua volta impose le sue pressioni e indirizzò i gusti. Ancora una volta Pastoureau mostra come motivazioni diverse siano strettamente connesse e si implicino vicendevolmente.

La sensibilità medievale, com'era già per Greci e Romani, dava molta più importanza alla luminosità e alla saturazione del colore che alla tonalità, tanto che un blu intenso era percepito come più simile a un rosso intenso che a un blu pallido e smorto. Ne rendono testimonianza non solo le stoffe pregiate, ma anche “i fatti lessicali (con il gioco dei prefissi e dei suffissi, in modo particolare), le preoccupazioni morali, gli intenti artistici, le leggi contro il lusso” (p. 75).

Pastoureau si sofferma a lungo sulle stoffe e la loro tintura².

¹ I tessuti tinti con toni spenti e grigiastri erano nettamente distinti dai tessuti dal colore vivo e acceso, tanto che in alcune città tedesche oltre alla usuale distinzione tra tintori “di bollore” (rossi) e tintori “di vasca” (blu), vigeva una separazione tra tintori ordinari che producono tinte opache e smorte, destinate agli abiti da lavoro, e tintori che tingono stoffe con colori pregiati, puri e luminosi. (Cfr. p. 72).

² Sulle trentaquattro pagine di cui consta il secondo capitolo, sedici sono dedicate alla tintura, alle innovazioni tecnologiche in materia, alla disputa tra tintori di garanza e tintori di guado, e a quella tra conciatori di pelli e tintori, alle ricette per la tintura e la mordenzatura in cui precetti morali e

Egli rincorre la vicenda della nascente rivalità tra rosso e blu (avviatasi a partire dal XII secolo per placarsi nel XIV secolo e oltre con la schiacciante vittoria del blu sotto i colpi dell'ondata moralizzatrice) attraverso l'altrettanto accesa (e questa reale, combattuta a suon di editti, leggi, processi, multe e diavoli dipinti di blu¹) rivalità tra mercanti e tintori di garanza e di guado.

“Questa rivalità del rosso e del blu non ha nulla di anedddotico, ma costituisce invece un aspetto importante della storia della sensibilità per i colori nelle società occidentali” (p. 78).

Alla fine del medioevo il blu ha raggiunto e distanziato il rosso, è divenuto colore mariano, colore emblematico del re di Francia e colore distintivo dell'aristocrazia e della regalità, colore alla moda, colore principe delle vetrate delle grandi cattedrali. In letteratura ricorre frequentemente associato a pace, lealtà, amore, gioia, conforto, identifica i più importanti eroi cavallereschi (a partire da Re Artù) ed è considerato il “più bello e il più nobile dei colori” (p. 80).

La valorizzazione del blu è solo “la parte visibile di un profondo sconvolgimento che riguarda l'insieme dei colori e delle relazioni fra questi” ed è “l'espressione di cambiamenti importanti nell'ordine sociale, nei sistemi di pensiero e nelle modalità della percezione” (p. 81). Tra il XII e il XIV secolo si consumò la dissoluzione del millenario sistema cromatico organizzato intorno al bianco e i suoi due contrari, rosso e nero. La promozione del blu non poteva che sconvolgere questo sistema e farlo cedere, per aprire la strada a uno nuovo. Essa procedeva di pari passo con la necessità di un ordinamento

considerazioni allegoriche e simboliche si confondono con prescrizioni tecniche.

¹ Cfr. p. 64, in cui Pastoureau riferisce che i mercanti di garanza chiesero ai maestri vetrai di rappresentare di blu i diavoli, per demonizzare (letteralmente) la nuova moda tanto concorrenziale.

simbolico più ricco e articolato e con nuove concezioni sulla natura del colore. Lentamente si delineò un nuovo ordinamento cromatico, basato non più su solo tre colori ma su sei, organizzati in coppie di opposti, che prevede la distinzione del nero e del bianco dagli altri colori e che preparò il terreno alla teoria newtoniana dello spettro.

Un altro evento alla fine del medioevo avrà importanti conseguenze sulla promozione del blu e la sua definitiva vittoria sul rosso: l'ondata moralizzatrice che, dalla metà del XIV secolo, attraversa l'Europa, diffondendo la ricerca di austerità e di sobrietà, che imporrà l'uso del nero e dei colori scuri, bandendo dagli abiti le tinte vivaci e accese.

c. La moralità del nero e del blu

La Riforma protestante si caratterizzò per una spiccata cromofobia, che si accompagnò ma non può essere sovrapposta completamente alla più celebre iconoclastia (cfr. 100-4), che si proponeva di espungere il colore dal culto, dalle Chiese, dall'abbigliamento e dall'arte.

La promozione del nero sembra diretta conseguenza di due fenomeni specifici che si inserirono in quel generale clima moralizzatore e riformista: le leggi suntuarie e i regolamenti vestimentari, che fiorirono all'indomani della peste degli anni 1346-1350.

Le leggi suntuarie furono guidate dall'intento moralizzatore di riscoprire l'umiltà e la virtù cristiane, limitando l'ostentazione del lusso, ma alla radice vi erano motivazioni di tutt'altro tipo, per lo più economiche. Si trattava di porre fine agli sprechi, alle spese eccessive che i nobili sostenevano per abbigliamento e accessori, spesso indebitandosi rovinosamente, e nel contempo si cercava di orientare il capitale dei patrizi verso investimenti produttivi, che potessero rinforzare l'economia locale e ridurre le importazioni di oggetti di lusso dall'Oriente. Inoltre la

regolamentazione dei beni di lusso permetteva di fissare le differenze sociali per mezzo dell'abito e contenere i tentativi di scalata sociale che spesso passavano proprio attraverso l'ostentazione del lusso. I motivi per cui certi colori venivano proibiti a questa o quella categoria sociale non sono la vivacità o immoralità della tinta, ma il suo eccessivo costo, che doveva essere riservato solo alle personalità di più alto lignaggio, tra questi gli scarlatti veneziani, i rossi di cocciniglia e i blu tinti con pastelli di ottima qualità.

L'alta borghesia e l'aristocrazia più modesta, vedendosi proibito l'uso di rossi troppo fastosi e blu troppo intensi, prese l'abitudine di vestirsi di nero. In pochi anni i tintori furono in grado di fornire a questa nuova clientela, disposta a pagare generosamente, intensi e profondi toni di nero, fino ad allora mai realizzati. Il nero umile e slavato, che vestiva il popolo, si trasformò in un nero profondo, elegante e sontuoso. La moda si diffuse in fretta: i ricchi mercanti e i nobili potevano rispettare i regolamenti e nel contempo seguire i loro gusti e ostentare un abbigliamento austero, virtuoso e raffinato, in accordo con i precetti del protestantesimo, per cui il vestito, segno della Caduta dell'uomo e del suo peccato, deve essere sobrio, discreto, semplice nelle forme e nei colori.

Le leggi vestimentarie prevedevano, oltre a divieti, rigide prescrizioni di colori che dovevano essere indossati da determinate figure sociali. Qui le motivazioni erano prettamente ideologiche e di discriminazione sociale e ciò che veniva messo in discussione non era il costo del colorante, ma il colore stesso. Soggetti a prescrizioni simili erano tutte le minoranze emarginate o coloro i quali dovevano essere immediatamente distinti, perché esclusi dalla comunità o pericolosamente impuri: prostitute, giocolieri, musicisti e ambulanti, questuanti, vagabondi, usurai, boia, chirurghi, ebrei e musulmani, storpi e infermi, dementi, condannati... Essi avevano l'obbligo di indossare un capo di

abbigliamento, un accessorio o uno stemma di un determinato colore che li potesse identificare. I colori potevano essere i più svariati e mutavano di frequente e di città in città, ma i più utilizzati erano giallo, verde, rosso, ritenuti i più chiassosi. La cosa davvero interessante è che tra questi colori imposti non figura mai il blu. “La sua assenza documenta in modo eloquente lo scarso interesse dimostrato dai codici sociali e dai sistemi di valori antecedenti il XIII secolo.” (p. 92).

Il blu era così un colore “neutro”, non pericoloso, né vietato né prescritto, non aveva nessuna connotazione sconveniente o infamante. Esso poteva essere liberamente indossato e presto i più abbienti poterono sostituire l'austero nero dei loro abiti con un blu altrettanto morale. Inoltre, nel clima di generale ostilità ai colori, il blu fu risparmiato dalla condanna. Quando tutti gli altri colori furono per lo più eliminati - in primis il rosso, diventato ormai colore del peccato e della follia umani - il blu continuava ad essere tollerato, se non addirittura promosso e valorizzato: esso era considerato un colore morale, perché sobrio e naturale - colore del cielo - non compromesso con la simbologia liturgica che falsifica la cerimonia con l'uso dei colori.

Secondo Pastoureau, la moda protestante degli abiti scuri ebbe enorme risonanza nei secoli successivi, fino all'avvento, nella seconda metà del XIX secolo, della produzione di massa, che per anni non osò deviare dalla gamma nero-grigio-bianco-blu (p. 112), e alla contemporaneità, in cui ancora il nero è simbolo di eleganza e raffinatezza (cfr. p. 86).

Siamo partiti dalle miniature dell'XI secolo e dalla veste mariana e per seguire l'itinerario della promozione del blu e abbiamo dovuto attraversare le coltivazioni di guado e i grandi mercati, entrare nei laboratori dei tintori e nelle botteghe dei tessitori, interessarci della disputa tra prelati cromofobi e prelati cromofili, seguire il mutare delle scelte estetiche e spulciare nelle leggi suntuarie, analizzare gli interni delle Chiese, ascoltare le

prediche protestanti e osservare i cambiamenti delle mode... Per Pastoureau la definizione del colore non può prescindere da tortuosi percorsi: i più diversi ambiti si rivelano tutti concause, tutti variamente intrecciati e provare a districare la matassa isolando un singolo aspetto significa perdere la possibilità di comprendere tutti gli altri ambiti nel loro insieme.

d. La scienza doma il colore: il secolo dei Lumi

Nella seconda metà del XVII secolo Isaac Newton scompose la luce bianca e vi scoprì lo spettro cromatico. “La scienza venne così a confermare ciò che la morale e la società praticavano da un pezzo: l'esclusione del nero e del bianco dall'universo dei colori” (p. 119). In questo ordine il centro non era più occupato dal rosso, ma dal blu e dal verde, ormai pienamente concepito come mescolanza di blu e giallo. Lentamente su questo ordinamento si imporranno l'organizzazione in coppie di opposti, la teoria dei colori primari complementari, la distinzione tra colori caldi e freddi.

Il colore in breve fu dominato, misurato e quantificato: esso non era più concepito come qualcosa di sfuggente e potenzialmente pericoloso, illusorio. Poté dunque “assolvere nel quadro o nell'opera d'arte funzioni che un tempo gli erano precluse: classificare, distinguere, gerarchizzare, indirizzare lo sguardo” (p.120).

Dal XVIII secolo il rosso cessò di essere un vero rivale per il blu: nella pittura e nell'abbigliamento il suo utilizzo era talmente regredito da lasciare largo spazio al blu, che diventò “il colore preferito” delle popolazioni europee.

Intorno al blu si definì il nuovo simbolismo dell'epoca dei Lumi e ancor più del Romanticismo; simbolo del progresso, dell'ideale, della libertà e poi del sogno, del sentimento e della malinconia, il blu divenne il colore più presente in pittura e più citato in letteratura e in poesia (cfr. pp. 134-41).

Nel corso del XVIII si diffusero nuove sfumature di blu: per la prima volta nella storia della moda i nobili e la borghesia indossarono abiti di blu molto chiari e azzurri delicati.

La definitiva imposizione del blu e dell'azzurro nella moda è da ricollegarsi anche alla progressiva liberalizzazione dell'importazione dell'indaco, che fino al 1700 era stata bloccata per tutelare la produzione europea di guado e, successivamente, alla produzione di coloranti di sintesi, tra cui il famoso blu di Prussia, messo a punto nel 1709, ma diffuso massicciamente solo in seguito.

e. Blu: colore preferito e simbolo della società contemporanea

Pastoureau dedica, da buon francese, tre lunghi paragrafi al “Blu della Francia” (p. 141-60), in cui tratteggia la storia della bandiera nazionale a partire dalla rivoluzione francese, la simbologia politica del blu, colore prima dei rivoluzionari repubblicani, poi dei repubblicani moderati, infine dei liberali e dei conservatori, e il suo utilizzo nelle divise militari. In questa nostra breve ricognizione non ci soffermeremo su tali questioni, per tornare al campo del vestiario, entro cui è più facile seguire il percorso del nostro autore, per la costanza con cui il tema compare.

Nei primi decenni del ventesimo secolo molti vestiti maschili, dalle uniformi agli abiti da sera, che nei secoli precedenti erano stati neri, vennero tinti del famoso “bleu marin”. Pastoureau considera questa trasformazione del nero in blu “uno dei grandi eventi cromatici del XX secolo” (p. 163). Ma il trionfo dei toni del blu è da attribuirsi anche alla diffusione, in particolare a partire dagli anni cinquanta, dei jeans.

Dalla Prima guerra mondiale ad oggi i sondaggi di opinione citano immancabilmente il blu come colore preferito in Europa. Il dato è, appunto, prettamente europeo e il confronto che

Pastoureau fa con le preferenze espresse dai giapponesi¹ è per Pastoureau l'ulteriore conferma del “carattere strettamente culturale della percezione del colore e degli aspetti lessicali che ne derivano” (p. 175).

Oggi il blu è un colore “seducente, che tranquillizza, che fa sognare” (p. 179), è quello che la pubblicità sfrutta per incrementare le vendite, è il colore scelto dai grandi organismi internazionali (dall'ONU, all'Unesco, all'Unione Eurporea), è il più indossato. Ma - nota Pastoureau - non perché abbia assunto una particolare rilevanza simbolica, ma piuttosto perché si è guardato bene dall'assumerne². Il blu ha conosciuto nella nostra epoca una pervasiva diffusione perché è innocuo, neutrale, non ha alcun chiaro orientamento simbolico. Il blu, divenuto “il più pacifico, il più neutro di tutti i colori” (p. 181), è, per Pastoureau, non solo il colore preferito, ma anche l'emblema della nostra società, così asettica e fredda, così qualunquista.

¹ I giapponesi preferiscono il bianco, a cui seguono nero e rosso. (Cfr. p. 173).

² “Questo gusto pronunciato per il blu non è l'espressione di pulsioni e motivazioni simboliche particolarmente forti. Si ha persino l'impressione che sia perché è simbolicamente connotato meno degli altri colori (particolarmente il rosso, il verde, il bianco e il nero) che il blu ottiene il consenso generale.” (p. 180).

III. IL BLU CAMBIA COLORE?



Antonello da Messina. Vergine Annunziata (Galleria Nazionale di Sicilia, Palermo. 1475)

1. Limiti e percorribilità di un approccio storico al colore

Lo studio di Pastoureau che abbiamo brevemente ripercorso nel capitolo precedente ha una significativa rilevanza storica. Esso tematizza un ambito solitamente trascurato dagli storici, che tuttavia si rivela cruciale nell'organizzazione simbolica del reale e di cui lo storico dovrebbe tenere conto. Le diverse società hanno bisogno di definire le proprie strutture e di elaborare la realtà attraverso sinossi simboliche, etichette, tassonomie; i colori costituiscono il materiale privilegiato di questi codici sociali e culturali (Pastoureau 1989, p. 7, p. 25). Studiare i colori nella storia allora significa capire come le diverse società strutturano simbolicamente i vari ambiti del loro sapere e della loro vita attraverso una simbologia del colore e di conseguenza come utilizzano il colore alla luce di questi significati.

Eppure l'idea di una storia del colore ci lascia un po' perplessi.

Come si può condurre una storia del colore? Il colore muta e possiamo tracciare la storia dei suoi cangiamenti? Il rosso, il verde, il blu hanno cambiato aspetto dal X secolo ad oggi? Hanno *cambiato colore*?

Il colore non muta, risponderebbe Pastoureau, perché non ha, per così dire, uno statuto ontologico sufficientemente solido per mutare. Il colore non è un oggetto, arguisce Pastoureau sulla scia delle moderne teorie scientifiche, ma è una sensazione¹. Ciò che cambia è la sensibilità al colore, come gli uomini lo percepiscono – ovvero, tutto ciò che il colore, con la sua incerta

¹ “La couleur est un phénomène perceptif; pour qu'il existe, il faut qu'il y ait trois éléments: non seulement une source lumineuse et un objet qu'elle éclaire, mais aussi un être vivant doté de ce récepteur complexe qui constitue la couple oeil-cerveau, c'est à dire un récepteur mettant en jeu la culture, la mémoire, l'imagination, la sensibilité. Si ce troisième élément fait défaut, la couleur n'existe plus. Aujourd'hui une robe rouge n'est plus rouge si personne ne la regarde.” (Pastoureau 1990, p. 368). Cfr. infra cap III, § 5.

consistenza di sensazione, è.

Ma cosa dobbiamo *realmente* intendere quando Pastoureaux afferma che nel XII secolo, in concomitanza con l'ascesa del blu, cambiano le “modalità di percezione” (p. 81), che l'occhio dell'occidentale contemporaneo, a differenza di quello giapponese, non è in grado di distinguere diverse sfumature di bianco dal più opaco al più brillante (p. 175; Pastoureaux 1989, p. 15), che il colore degli occidentali non è necessariamente quello delle altre culture (Pastoureaux 1990, p. 368), che per la vista degli uomini dell'alto Medio Evo il rosso e il verde formano un contrasto più debole che per la nostra¹?

Cosa siamo costretti ad accettare affermando che il colore è una questione culturale, che si definisce solo entro una società e per cui natura e apparato biologico sono del tutto irrilevanti (p. 10)?

L'impostazione storica di Pastoureaux rischia di perdere il contatto con ciò che il colore effettivamente è: un dato percettivo, con le sue regole e i suoi modi di apparire e, potremmo dire, quella particolare proprietà delle cose² con cui

¹ Parlando dei colori utilizzati dagli imperatori per tingere le loro vesti, Pastoureaux dice: “priorità al rosso, al bianco, al porpora; eventualmente al verde che si associa al rosso perché questi due colori formano per l'occhio e gli uomini dell'alto Medio Evo un contrasto debole, senza rapporto con il contrasto violento che la loro giustapposizione costituisce per il nostro occhio moderno.” (p. 34).

² Parlare del colore come proprietà delle cose forse urterà la sensibilità filosofica di molti, i quali probabilmente ci ricorderanno, richiamando la vetusta distinzione fra proprietà primarie e secondarie e rifacendosi alla fisiologia, che il colore risiede soltanto nella relazione tra l'oggetto e il soggetto che lo percepisce. Eppure parlare di colori come di proprietà reali è in perfetto accordo con il linguaggio ordinario, che *attribuisce agli oggetti un determinato colore come una loro proprietà stabile*, utile per indicarli e discriminarli. Se restiamo sul terreno delle apparenze fenomenologiche e della descrizione del loro senso, considerare i colori come proprietà inerenti agli oggetti è perfettamente lecito. È proprio in questa direzione che le nostre riflessioni vogliono andare. Cfr. infra cap III, §§ 6-7.

abbiamo a che fare nell'esperienza quotidiana e che ci permette di distinguere le ciliegie rosse tra le foglie. Pastoureau sembra non badare al fatto che il colore, prima di essere uno strumento simbolico utilizzato dall'uomo nella classificazione del reale (cfr. p. 14; Pastoureau 1989, p. 7), prima di essere pigmento e pittura con cui tingiamo stoffe e oggetti, è un carattere costitutivo del mondo di cui facciamo quotidianamente esperienza quando ci guardiamo intorno e vediamo un paesaggio fatto di prati verdi, case grigie, cieli blu e fiori gialli¹.

Egli tende a dimenticare che, nonostante il linguaggio, le categorie concettuali, le motivazioni pratiche e ideologiche influenzino il senso della nostra esperienza del colore, quest'ultima ha i suoi caratteri fenomenologici costanti, *sui quali* i fattori culturali vanno a incidere.

Appare ormai chiaro come dietro al lavoro filosoficamente innocuo del nostro storico, si celi una presa di posizione teoretica impegnativa sullo statuto della percezione. Una posizione a nostro avviso unilaterale, che ipostatizza l'influenza linguistica e culturale fino a negare l'autonomia dell'esperienza come luogo in cui i fenomeni si danno nei loro caratteri e il cui argomento portante potrebbe essere così formulato:

¹ A questo proposito può essere interessante confrontare il lavoro sul colore di Pastoureau con l'opera di Farben Birren *Color. A Survey in World and Picture*, che si propone di fare una ricognizione storica attraverso il mondo del colore. Questo libro, nonostante nell'introduzione dichiara la volontà di considerare il ruolo che il colore - "parte integrante di tutti i domini della vita e della cultura umana" (Birren 1961, p.8),- gioca in ogni società, si apre con un ampio capitolo di quaranta pagine sulla "natura del colore" (ivi, p. 10), in cui viene illustrato il funzionamento della percezione del colore in uomo e animali e veniamo informati sul ruolo che il colore gioca in natura nella sopravvivenza degli animali e delle piante. In questo capitolo si legge: "Usiamo il colore per identificare gli oggetti: la frutta matura, gli ortaggi appassiti, i fiori, la nostra squadra di calcio. Il colore ci aiuta a diagnosticare le malattie e a riconoscere gli stati di collera, di paura, di imbarazzo" (ibidem).

se ogni descrizione della nostra esperienza avviene in un linguaggio storicamente dato, con la sua struttura grammaticale e la sua organizzazione concettuale, allora da questo linguaggio non è possibile uscire; la nostra conoscenza sarà sempre interpretante, vincolata alle categorie e alla struttura della lingua in cui è espressa, mentre l'accesso all'esperienza precategoriale ci sarà precluso¹.

Dunque è il linguaggio che imprime la sua struttura all'esperienza, la quale, priva di una sua forma e organizzazione proprie, fornisce soltanto un disorganico materiale percettivo².

In questo modo, non solo si nega l'autonomia dell'esperienza rispetto al linguaggio, della cui struttura sarebbe parassitaria, ma si afferma un pieno "relativismo dell'esperienza", per cui si hanno tanti modi di percepire quante sono le lingue con cui l'esperienza è descritta e strutturata.

L'idea per cui l'esperienza non ha una sua forma propria, ma riceve quella del linguaggio con cui è descritta, è nella nostra epoca, non solo una tesi fra le altre, ma un "nodo ideologico" tipico della nostra cultura, "il fondamento di un modo di

¹ È facile scorgere in questa impostazione una chiara matrice ermeneutica, per cui non vi è accesso precategoriale al mondo perché l'esperienza avviene sempre entro un orizzonte linguistico che impone all'inteso i propri concetti, categorie, teorie storicamente determinati. In *Verità e metodo* di Gadamer è evidente l'idea del linguaggio come orizzonte intrascendibile e totalizzante; si vedano, a titolo esemplificativo, proposizioni come "Non c'è cosa dove viene meno il linguaggio", "la parola appartiene in qualche modo alla cosa stessa", "l'essere che può venire compreso è il linguaggio".

² In *La visione e il linguaggio* Spinicci espone con chiarezza questa posizione e le motivazioni che concorrono alla sua formazione, per smascherarne infine l'unilateralità e svelare i fraintendimenti su cui poggia. Secondo tale concezione linguistica e relativista dell'esperienza "poiché ogni descrizione accade in un linguaggio che circonda e determina ogni nostro orizzonte del comprendere, allora ciò che saremmo tentati di descrivere come forma di ciò che esperiamo deve essere in realtà attribuito alla forma stessa del linguaggio in cui quella esperienza sono trascritte" (Spinicci 1992, p. 50).

pensare”, un “assioma” tale da non richiedere giustificazioni e discussioni (ivi, p. 40).

Anche Pastoureau mantiene un atteggiamento aproblematico nei confronti di questa tesi: non ritiene mai necessario esplicitare o discutere il senso di locuzioni come “il carattere strettamente culturale della percezione del colore” (p. 176) e parla regolarmente di “fatti della percezione e fatti della nominazione” (Pastoureau 1990, p. 368) come di un'accoppiata inscindibile, in cui i primi sono specchi dei secondi e i secondi non trascendono i primi¹.

Eppure nel ragionamento che abbiamo appena provato ad esplicitare ci sembra che qualcosa non funzioni. La percezione è inestricabilmente intrecciata con la cultura e non si può descrivere la nostra esperienza senza ricorrere ad un linguaggio e quindi a delle categorie concettuali e ad una strutturazione logica determinate.

Ma questo che cosa significa? Che cosa comporta? Il fatto che

¹ Allo stesso modo Pastoureau non si pone mai il problema di discutere la legittimità di un approccio storico alla tematica del colore, che, come abbiamo visto, chiama in causa il rapporto tra linguaggio e percezione. Perfino nell'articolo “Une histoire des couleurs est-elle possible?” nonostante il titolo promettente, egli non propone affatto degli argomenti a favore della percorribilità di una storia del colore; non ne vede la necessità.

La domanda intorno alla possibilità di tracciare una storia del colore è posta, in apertura al saggio, in forma retorica: “Peut-on tenter d'écrire l'histoire des couleurs au sein d'une société donnée?” (Pastoureau 1990, p.369); la risposta è, a suo avviso, più che ovvia: i fatti – per esempio le vicende che hanno condotto alla valorizzazione del blu – sembrano sufficienti a giustificare, se non addirittura a reclamare, una storia del colore. Quello che bisogna chiedersi è piuttosto *come* una storia del colore debba essere condotta e quali cautele debbano essere mantenute quando si ha a che fare con i colori. Allora la risposta sarà che del colore non si può fare che una “storia sociale” (ivi, p.368), perché il colore è ciò che ne fa l'uomo vivente in società (ibidem). Al contrario non può farsi una storia universale del colore né tentare un approccio teso a rilevarne i caratteri transculturali. (Pastoureau 1990, p. 372).

l'esperienza sia esprimibile solo entro un linguaggio dato non implica ancora che l'esperienza mutui la propria struttura dal linguaggio che la dice.

Parlare di intreccio tra linguaggio ed esperienza non significa ancora sussunzione della seconda sotto il primo. Al contrario, se si vuole sensatamente sostenere l'intreccio di percezione e linguaggio, è necessario preservare l'autonomia di entrambe¹. Se vi è intreccio, devono esservi due fili ben distinti, che - seppur con fatica - possono essere districati e riconosciuti

¹ “Per poter sensatamente sostenere che il linguaggio determina la forma degli eventi che descrive devo poter mostrare come e dove il linguaggio incide sull'immagine che delle cose ci facciamo; in caso contrario quella proposizione perde - insieme ai limiti della sua corretta applicabilità - anche le condizioni della sua sensatezza.” (Spinicci 1992, p. 51). Bozzi muove alla tesi secondo la quale nella percezione operano sempre facoltà linguistico-concettuali una critica molto stringente, che viene riproposta da Ferraris in *Mondo esterno* (cfr. Ferraris 2001, pp. 23, 188-196): la tesi per cui nella percezione opera sempre qualche facoltà logico-concettuale è infalsificabile, tale da rivelarsi un dogma (o “un'ipotesi di lavoro”, come scrive Ferraris) più che una teoria sui rapporti che effettivamente sussistono tra percezione e linguaggio. “Capisco che uno sia tentato di dire: ma le percezioni dipendono dal linguaggio [...la struttura di ciò che vediamo è la risposta] ad un pensiero non espresso, ad un giudizio non formulato, ad una teoria a fior di pelle, ma non ancora esplicitata, a una convinzione che ancora non si è fatta strada fino alla coscienza e così via. Padrone ciascuno di credere che ci siano pensieri non pensati, atti cognitivi inconsci. Io mi sento barbaricamente negativo nei confronti di simili ipotesi, e in realtà non mi riesce neppure di capirle con chiarezza; ma non è questo il punto; idiosincrasie ce ne sono e ce ne saranno. Il fatto è che simili assunzioni rendono infalsificabile l'ipotesi che l'evento percettivo dipenda da qualcosa di linguistico. Poiché, come è evidente, o constatiamo la meccanica che lega il pensare e il parlare agli osservabili, e allora vediamo bene che l'osservabile è in qualche relazione funzionale con il pensato (o con l'attività linguistica, o con l'esperienza incamerata nella memoria ecc.), oppure non lo vediamo affatto, e allora dobbiamo assumere, o credere, che tuttavia, anche in assenza di visibilità del meccanismo, l'osservabile è un epifenomeno di altre e nascoste attività cognitive. A questo punto uno non se la sente. È fede, non teoria.” (Bozzi 1998, p. 41).

individualmente. Prima di chiederci quali fattori culturali si intrecciano con l'esperienza, dobbiamo vedere *che cosa* viene intrecciato¹.

Riconoscere l'autonomia della percezione non significa negare che l'esperienza sia sempre inserita in un orizzonte linguistico-culturale, entro il quale i fatti e gli oggetti esperiti vengono descritti, ma significa notare che all'interno della descrizione è possibile distinguere i “momenti che per essere chiariti ci rimandano a tratti specifici del linguaggio” e quelli che rimandano alla forma dell'esperienza stessa (Spinicci 1992, p. 51).

In questa direzione crediamo di dover riconoscere una certa autonomia dell'esperienza e di dover difendere la possibilità di un'indagine fenomenologica tesa a mostrare le regole e le strutture con cui i fenomeni si danno nell'esperienza². Dimenticare che i fattori storico-culturali, così come quelli emotivi e immaginativi, incidono su un livello di datità, che bisogna isolare e indagare, preclude la stessa efficacia di una

¹ La priorità dell'esperienza e la sua isolabilità dai fattori culturali è alla base della possibilità di ogni indagine fenomenologica. Per un'interpretazione del metodo fenomenologico come un'analisi tesa a mettere in luce le strutture invarianti dell'esperienza, cfr. Piana 1967.

“Noi prendiamo le mosse dalla «esperienza sensibile»- da una restrizione all'interno della nozione di esperienza. E non abbiamo invece cominciato con l'asserire che, in concreto, qualunque esperienza percettiva si propone sempre in circostanze particolari ed è inestricabilmente intrecciata con esperienze di altro tipo. Ciò è indubbiamente giusto: ma quando parliamo di questi intrecci, ad esempio con stati emotivi, con tensioni pratiche, o addirittura con l'ambito delle «opinioni implicite» che fanno parte di “concezioni del mondo” personali-intersoggettive, dobbiamo in ogni caso sapere con sufficiente chiarezza *che cosa* è stato intrecciato. Prima dobbiamo aver *distinto* qualcosa.” (Piana, p. 60).

² Cfr. Piana 1992, p. 33, in cui chiarisce come l'obiettivo della descrizione fenomenologica sia quello di mettere in luce “quelle regole che determinano la manifestazione di questa o quella formazione percettiva”, di mettere in evidenza “nessi e rapporti funzionali”.

ricerca storica¹.

Non possiamo realmente intendere come e perché il blu sia stato investito nelle diverse epoche di svariati significati, né perché sia stato protagonista di una repentina valorizzazione intorno al XII secolo, se non analizziamo preliminarmente i caratteri del colore che sorreggono determinati usi e se, attraverso i mutamenti storici, non evidenziamo quelle proprietà del blu che rimangono invariate e che costituiscono i caratteri fenomenologici su cui gli utilizzi culturali e immaginativi poggiano.

Non solo il linguaggio, nel momento in cui la descrive, imprime le sue forme all'esperienza, ma la forma dell'esperienza impone le sue regole e i suoi limiti al linguaggio, pone ad esso richieste precise. Ogni cosa può essere detta in infiniti modi, ma non tutti egualmente sensati e egualmente aderenti alla realtà dei fatti: le scelte linguistiche poggiano sulla grammatica dell'esperienza che detta le regole di sensatezza delle proposizioni. In questo senso il linguaggio può insegnarci qualcosa riguardo all'esperienza².

Lo stesso vale per i colori. Possiamo immaginare infiniti vocabolari del colore, infinite applicazioni simboliche, infinite strutturazioni dello spazio cromatico, ma è necessario notare che tutto ciò che si può dire sul colore è giustificato e reso possibile da quelle che potremmo chiamare le leggi dello spazio cromatico.

È vero che “i problemi del colore non si riducono affatto a problemi biologici o neurologici: sono in gran parte sociali e

¹ “Il riconoscimento delle sintesi interne al materiale fenomenologico come tale è d'altro lato essenziale per impostare correttamente i problemi dell'incidenza del fattore storico-culturale. Che si tratti appunto di incidenza – questo è il punto che deve essere vivacemente sottolineato. Vi deve dunque essere qualcosa su cui sia possibile incidere e i nodi di questa incidenza debbono poter essere chiaramente indicati.” (Piana 1967, p. 61).

² Cfr. *Infra* cap IV, § 1.

ideologici” (p. 26), ma questo non legittima la negazione della possibilità di un'indagine fenomenologica che metta in luce i caratteri strutturali dell'esperienza del colore, come tacitamente fa Pastoureau¹.

Vorremmo allora, non negare la percorribilità di una storia del colore, ma sottolineare come questa abbia senso finché con essa si intende la storia dell'utilizzo e della fortuna dei colori, di come vengono intesi e classificati, finché essa non va a negare la possibilità di una considerazione storica e autonoma dei colori così come si danno nella percezione.

Si può fare sensatamente una storia dei colori fino ad un certo punto, il punto in cui bisogna far poggiare l'incidenza culturale sul terreno duro della percezione e ammettere che il blu è proprio così come ci appare – a noi come ai greci.

Prima di cimentarsi in una storia dei colori, bisognerà chiarire di che cosa, nell'ambito dei colori, vogliamo tracciare una storia: vogliamo fare una storia delle teorie del colore, o una storia dell'evoluzione del linguaggio cromatico, oppure una storia dei pigmenti, delle pitture, del suo utilizzo nella cultura materiale, della sua simbologia?

Sarà necessario distinguere ciò che è soggetto a divenire storico - le spiegazioni scientifiche, le sistemazioni del continuum cromatico, le teorie artistiche, la materia cromatica, le valenze simboliche, le semplificazioni e le classificazioni operate dal linguaggio - da ciò che rimane costante sul piano dell'esperienza - il contenuto descrittivo dei colori percepiti.

¹ L'esplicito bersaglio critico di Pastoureau è quella letteratura, che egli definisce “esoterizzante”, che pretende di “studiare la psicologia e la simbologia del colore” (Pastoureau 1999, p. 235); tuttavia, opponendosi ad ogni indagine sul colore che cerchi delle invarianze transculturali (cfr. p. 9; Pastoureau 1990, p.372; Pastoureau 1999, p. 235), egli nega in linea di principio la possibilità di un approccio fenomenologico.

2. Ripartire da Marty

Se la critica di Marty a Geiger muoveva dall'osservazione che non è possibile ricavare direttamente da fatti linguistici riguardanti la nominazione del colore conclusioni intorno a differenze nella percezione, potremmo rivolgere la medesima critica a Pastoureau. Certo, per lo storico francese non si tratta, come per il linguista tedesco, di una “tacita accettazione di un perfetto parallelismo tra esperienza e linguaggio” (Spinicci 1991, p. 81. Cfr. supra cap. I, § 2-3).

Per Pastoureau in un certo senso vi è solo il linguaggio, poiché il linguaggio è già in opera nella percezione stessa. Non vi è da un lato la percezione e dall'altro il linguaggio e il rispecchiamento di quella in questo. Piuttosto vi è una *percezione che si organizza secondo le forme del linguaggio* ed è proprio questa dipendenza della prima dal secondo a garantire in Pastoureau la possibilità di trarre dall'osservazione del linguaggio informazioni riguardanti la percezione.

In Pastoureau non c'è un rapporto di specularità tra linguaggio e percezione, per cui tutto quello che è visto viene detto, ma piuttosto ciò che vediamo si organizza in base a ciò che diciamo: il linguaggio dice tutto quello che vediamo perché ciò che vediamo dipende da come parliamo e pensiamo. Il linguaggio può essere specchio dell'esperienza sensibile perché entrambi si modellano su categorizzazioni tipiche di una cultura. Questa differenza sostanziale poggia su un diverso concetto di percezione, che per Geiger si risolve sul piano fisiologico, mentre per Pastoureau ha carattere linguistico e interpretativo¹.

Nonostante l'impostazione profondamente differente, le conseguenze cui Pastoureau perviene sul piano operativo sono molto simili a quelle di Geiger: entrambi credono di poter

¹ Riferito alle teorie evolucionistiche di Geiger, Pastoureau afferma che esse “confondono il fenomeno della visione (in gran parte culturale) e il fenomeno della percezione (in gran parte storico)” (p. 26).

passare con disinvoltura dal piano del linguaggio al piano della percezione e viceversa; entrambi credono che le differenze linguistiche ci parlino di un diverso modo di vedere¹. Ci sembra allora che la critica di Marty a Geiger possa essere rivolta con profitto anche a Pastoreau; anzi una confutazione dell'immagine linguistica dell'esperienza, quale è quella che guida Pastoreau, può prendere le mosse proprio dalla distinzione martiana tra *empfinden*, *bemerken* e *anmerken* (cfr. supra cap. I, § 2).

Pastoreau opera una distinzione tra *vedere* (fisiologico) e *percepire* (in gran parte culturale). Se proviamo a confrontare questa distinzione con quella martiana tra *empfinden* (vedere) e *bemerken* (osservare) ci rendiamo conto che le due classificazioni non sono affatto sovrapponibili. Il *vedere* di Pastoreau indica soltanto quel processo fisiologico per cui degli stimoli sensoriali arrivano al cervello. Se nell'*empfinden* di Marty possiamo parlare con cognizione di causa di “senso dell'esperienza”, perché in esso dei fenomeni si fanno presenti alla coscienza, nel “vedere” così come lo intende Pastoreau non possiamo parlare di contenuto percettivo o di senso dell'esperienza: qui *nulla si fa avanti nella coscienza*; si tratta solo di chimica e biologia, di processi causali.

Per “*percezione*” invece Pastoreau intende un fenomeno impreciso ed esteso, di cui fanno parte i processi cognitivi di selezione ed elaborazione dell'esperienza, la determinazione linguistica, le influenze culturali ed emotive... Potremmo dire, continuando liberamente il gioco delle sovrapposizioni, che quel che intende per percezione Pastoreau è un insieme di *bemerken* e *anmerken*, con forse qualcosa in più.

Ciò che Pastoreau ignora dell'insegnamento martiano è in fondo la consapevolezza che ogni espressione linguistica e ogni

¹ Pastoreau parla di “caractère étroitement culturel de la perception et des faits de la nomination *qui en découlent*” (Pastoreau 1990, p. 370, corsivo mio).

sistemazione culturale avvengono a partire da un materiale percettivo, il quale ha una sua struttura che impone vincoli alle selezioni e sistemazioni operate dal linguaggio. Anche se, nell'esperienza quotidiana, gli oggetti esperiti sono sempre proiettati in una dimensione culturale, immaginativa ed emotiva e non abbiamo mai a che fare con il dato percettivo spoglio, questo “dato percettivo” c'è nella sua struttura invariabile e pone dei vincoli a ciò che di esso possiamo sensatamente dire e pensare.

Una buona distinzione categoriale deve saper rendere conto di questo fatto, deve cioè tener ferma la possibilità di riferirsi a qualcosa di esistente che ha la proprietà di *apparire blu*, cui si riferiscono sensatamente il mio termine “blu”, il termine “siŋ”¹ della lingua Jalé, il greco “kyaneos”². Se ci atteniamo alla distinzione proposta da Pastoureau tra vedere come fatto puramente neurofisiologico e il percepire come fatto culturale, saremmo costretti ad ammettere che la copertina di questo libro che io chiamo “blu” *appare* diversa ad un aborigeno australiano e sarebbe apparsa diversa ad un greco del Mille a. C., perché essi lo *pensano* e lo *nominano* in maniera differente.

Evidentemente egli non può sostenere che effettivamente avere categorie diverse del colore implichi vedere fisicamente i colori in maniera diversa. Se mi trasferissi in una comunità in un'isola dell'Oceania e acquisissi, dopo anni, dimestichezza con

¹ È il nome per il nero nella lingua Jalé, una lingua parlata da una popolazione della Nuova Guinea, appartenente al primo stadio nella classificazione di Berlin e Kay, in cui i nomi “nero” e “bianco” vengono usati per coprire tutta la gamma cromatica. Cfr. Berlin Brent 1969, p. 24.

² *Kyaneos* è un termine greco che “qualificava sia il blu chiaro degli occhi, sia il nero di un abito da lutto, ma mai il blu del cielo, né quello del mare” (p. 25). È un termine che probabilmente in origine designava un minerale (cfr. ibidem), infatti non è considerato da Berlin e Kay un termine fondamentale. I due linguisti classificano il greco antico come una lingua appartenente al terzo stadio.

la loro classificazione dei colori, i colori muterebbero forse sotto i miei occhi, adeguandosi alla nuova concezione dei colori?

Per non cadere in questa evidente assurdità, Pastoureaux si aggrappa alla nozione di “vedere” come fenomeno neurofisiologico: dice che la nostra percezione del colore varia al variare della cultura, ma *a livello neurologico* percepiamo la stessa cosa.

Ma cosa significa vedere la stessa cosa a livello neurobiologico? A livello neurologico *non vi è affatto un vedere*, c'è solo una manciata di reazioni chimiche nel cervello. Questa nozione ci può parlare solo dell'identità della conformazione dell'apparato percettivo neurologico umano, non dell'univoco oggetto dell'esperienza di cui sentiamo l'esigenza affinché i nostri termini abbiano un significato. Questo piano fisiologico non mi dice che cosa vedo, perché che cosa vedo è ciò che posso descrivere e indicare nell'esperienza, mentre l'identico modo in cui i bastoncelli, il cristallino e le unità fotosensibili del tappeto retinico di tutti gli uomini del mondo funzionano non ha alcuna rilevanza descrittiva, è qualcosa che non posso indicare nella mia esperienza, ma posso solo dedurre da esperimenti di laboratorio. Considerazioni di questo tipo “possono dire molto sull'occhio, ma nulla sulla natura dell'«esperienza sensibile»” (Bozzi 1998, p. 83).

Nel momento in cui Pastoureaux utilizza questa nozione che ha rilevanza solo sul piano scientifico come qualcosa che possa tenere ferma in qualche modo una costanza a livello fenomenologico della percezione, egli si confonde e i due termini che aveva distinti, “vedere” e “percepire”, slittano l'uno sull'altro e si sovrappongono parzialmente.

Marty ricorda inoltre che non tutto ciò che viene osservato entra a far parte del linguaggio: perché la comunicazione linguistica funzioni, non è possibile dare un nome ad ogni

concetto. “La Precisione è scomoda” (Marty 1879, citato in Spinicci 2000, p. 5).

Pastoureau sembra aver appreso questa importante osservazione, perché scrive: “esse (le teorie che sostengono l'evoluzione del senso cromatico) dimenticano o ignorano il divario, talvolta considerevole, che esiste in ogni epoca, in ogni società, in ogni individuo, fra il colore “reale” (sempreché tale aggettivo voglia dire qualcosa), il colore percepito e il colore nominato” (p. 26).

In realtà tuttavia ci sembra che non abbia fatto suo questo insegnamento, o meglio che inserendolo all'interno della sua grossolana distinzione tra vedere come fenomeno neurofisiologico e percepire come fenomeno culturale, egli ne perda il senso. Il “colore percepito” qui sembra essere solo il colore “visto” come fenomeno neurobiologico. Infatti il passo prosegue così: “l'assenza o l'imprecisione del blu nel lessico greco” non va mai studiata “rispetto all'apparato neurobiologico degli individui che compongono tale società” (ibidem).

Insomma, anche qui la sua è soltanto una distinzione tra ciò che a livello neurobiologico viene percepito e ciò che l'individuo dice del colore - il che fa tutt'uno con l'esperienza che del colore tale individuo ha.

3. Che cosa si intende per “percezione”

Quello che siamo disposti a dire sulla possibilità di tracciare una storia della percezione del colore a partire da osservazioni riguardanti i mutamenti linguistici, i codici sociali, le mode e le norme per la tintura dipende in gran parte da quale significato attribuiamo al termine “percezione”.

Una chiarificazione terminologica e concettuale si rende allora necessaria. Quando sosteniamo che una storia del colore deve fare i conti con la costanza delle regole della percezione, assumiamo il termine “percezione” nella sua accezione più

ristretta: “percezione” è in questo senso nulla più che la facoltà attraverso la quale si costituisce per noi un mondo oggettivo concretamente esperito, composto di fatti e cose che ci sono dati con le loro proprietà e nei loro nessi relazionali.

Di contro, Pastoureau non fornisce alcuna indicazione precisa su cosa egli intenda con “percezione” e riteniamo che la confusione in cui Pastoureau sembra voler costringere il lettore derivi proprio dalla mancanza di una chiarificazione concettuale.

Pastoureau non solo non chiarisce che cosa intende per “percezione”, ma per lo più sostituisce questo termine con un altro, ancor più vago e ricco di implicazioni, di rimandi metaforici e di possibili usi impropri: “sensibilità”. Con “sensibilità” il lettore può intendere di volta in volta la facoltà per cui l'uomo riceve impressioni dal mondo esterno attraverso i sensi o l'attitudine a reagire maggiormente ad alcuni stimoli più che ad altri, oppure quella che chiameremmo “sensibilità artistica” o “sensibilità cromatica”, così come si parla di “orecchio per la musica”, o ancora una “inclinazione a intendere così”. Più facilmente il lettore rimane nella vaghezza e accetta insieme tutte le possibili sfumature del termine. L'intento di Pastoureau è proprio quello di mantenere aperte tutte le possibili implicazioni che il termine “sensibilità” porta con sé e attribuirle tutte all'ambito della percezione.

In fondo, il fascino e il successo che la tesi della relatività della percezione riscuote poggia sulla possibilità di estendere indefinitamente il campo semantico del concetto di “percezione”. Se nella parolina “sensibilità” è già possibile leggere tutti quei rimandi alle credenze, all'interpretazione, alle motivazioni ideologiche, alle teorie, al linguaggio e alle concettualizzazioni, allora l'esperienza sensibile non può apparire che qualcosa che muta sotto l'influenza di tutte queste variabili.

Riteniamo invece necessario restringere il concetto di

percezione alla semplice esperienza percettiva in cui i fenomeni ci sono dati nelle loro strutture invariabili. Quando parliamo dei colori, dobbiamo ricordare che una cosa è vedere i colori, altra nominarli, altra ancora farne un impiego immaginativo e inserirli in un sistema di organizzazione del reale, elaborare teorie esplicative intorno alla loro natura.

- Noi vediamo i colori, li percepiamo come qualità degli oggetti, come caratteristiche reali che ci aiutano a distinguere le cose in un mondo che ci è dato come stabile, intersoggettivamente accessibile e sempre presente.
- Noi nominiamo i colori e attraverso i nomi suddividiamo il continuum dello spazio cromatico.
- Noi utilizziamo il colore: indossiamo abiti tinti, manipoliamo oggetti colorati, creiamo e guardiamo opere pittoriche. Utilizziamo i colori e i loro nomi per classificare la realtà; costruiamo sistemi simbolici dei colori. Inseriamo i colori in contesti immaginativi ed emotivi, attribuendo loro significati sociali, ideologici, simbolici, personali.
- Noi studiamo i colori. Indaghiamo la loro natura e il meccanismo per il quale li percepiamo.

Dobbiamo distinguere nettamente il primo caso - l'unico per il quale possiamo parlare propriamente di percezione – dagli altri¹.

Inoltre, se il nostro nominare, usare, intendere i colori è sorretto e vincolato dal cosa e dal come della percezione, non vale l'inverso: il linguaggio, il pensiero, l'emotività non alterano in qualche modo misterioso ciò che ci viene dato nell'esperienza.

Per Pastoureaux invece sembra che le cose stiano proprio così.

¹ “Il costituirsi percettivo di un mondo rappresenta tutt'altro problema dall'acquisizione di un patrimonio di conoscenze, sia pure considerate ancora soltanto a titolo di conoscenze quotidiane. Il primo problema si situa in uno stato anteriore del secondo, ma non è uno strato del secondo.”
(Piana 1967, p. 26).

Da Aristotele fino al XVII secolo, ci spiega il nostro storico, tutti i campionari e i sistemi cromatici europei dividono l'asse sul quale organizzano lo spazio cromatico in due metà: da una parte abbiamo il rosso e il bianco, passando per il giallo; dall'altra il verde e il nero, passando per il blu. In questa classificazione il giallo e il blu si trovano in posizioni tanto lontane e incomunicanti, da non poter avere uno stadio intermedio, costituito dal verde (cfr. p. 72). Da questo dato di fatto Pastoureau deduce che, fino alla scoperta dello spettro e alla formulazione della teoria dei colori primari e dei loro complementari, il verde e il rosso hanno formato nella vista “un contrasto debole, senza rapporto con il contrasto violento che la loro giustapposizione costituisce per l'occhio moderno” (p. 34; cfr. anche p. 185).

Dobbiamo davvero credere che la vista sia alterata da un sistema concettuale? Ma cosa vuol dire poi che rosso e verde formavano “un contrasto debole”? Erano forse diversi da oggi, erano meno vivaci?¹

Pastoureau risponderebbe che sì, in *qualche modo* la vista è alterata dal sistema concettuale entro cui si intende l'esperienza. Non ci basta: vogliamo vederci chiaro e capire *in quale modo* cambia. Pastoureau si avvale di concetti nebulosi e imprecisi di vedere e percepire, che gli permettono di fare affermazioni sul carattere culturale dell'esperienza sensibile che appaiono a prima vista persuasivi, ma nel momento in cui cerchiamo di andare a fondo e passiamo dal piano delle petizioni di principio al piano esemplificativo, se prendiamo sul serio le posizioni di Pastoureau e le portiamo fino in fondo, si delinea un quadro paradossale. Se il colore cambia al mutare delle conoscenze concettuale che un individuo ha intorno ad esse, cosa dovrei

¹ Torneremo sulla questione della distinzione tra colori primari e secondari e del dibattito sulla oggettività o sulla convenzionalità di questa distinzione nel capitolo successivo. Cfr. *Infra* cap. IV, § 5.

pensare, che un giapponese vedo questo giallo limone diversamente da come lo vedo io? E cosa dovrei fare per farglielo vedere come lo vedo io? Devo forse aggiungere una punta di blu o una punta di rosso?

Se il conoscere la teoria del contrasto simultaneo e la disposizione spettrale dei colori fa sì che io veda rosso e verde opporsi con più vigore, cosa dovrei fare per vedere un rosso e un verde che, accostati, formano, come li vedevo prima, un contrasto più debole? Devo schiarirli, o farli tendere entrambi al giallo?

Quando ci vengono mostrati il rosso e il verde accostati, non vediamo soltanto il rosso e il verde, ma vediamo anche il nesso relazionale tra i due: vediamo che il rapporto che sussiste fra di essi è decisamente diverso da quello che c'è tra rosso e arancione o tra verde e blu. Vediamo che non c'è somiglianza. Vediamo l'opposizione addirittura. E la vediamo non perché abbiamo letto la teoria dei colori di Chevreul o perché abbiamo osservato molti semafori¹, ma perché la loro relazione risiede nelle leggi dell'esperienza della transizione dello spazio cromatico (cfr. infra cap. IV, §§ 2-3).

Se intendiamo la percezione in quel senso ristretto che abbiamo or ora delineato, non ha senso ammettere che la percezione muti in qualche modo sotto l'influenza delle nostre conoscenze ed opinioni. Noi vediamo esattamente l'oggetto che abbiamo di fronte con le proprietà fenomeniche che gli appartengono e questo vale anche per i colori: noi percepiamo sempre le relazioni interne che strutturano lo spazio cromatico.

Non possiamo vedere quello che vogliamo, neppure se abbiamo studiato a fondo la teoria dei colori. D'altronde cosa dovremmo dire degli uomini medievali che non hanno mai letto

¹ “La segnaletica - marittima, ferroviaria, stradale – si servirà su vasta scala di questa coppia di contrari, contribuendo a farne due colori fortemente contrastanti.” (p. 185).

una riga sulle teorie dei colori e che non hanno mai dedicato un secondo alla riflessione sull'ordinamento cromatico (cioè quasi tutti): per loro il contrasto tra verde e rosso com'era? Se la loro percezione non poteva essere influenzata – per ovvi motivi cronologici – dalla nozione di colori primari e complementari, ma neppure – per ignoranza - dall'allora vigente sistema di classificazione dei colori, come vedevano essi? E i nostri contemporanei che non hanno studiato la teoria dei colori e non sanno che mischiando un tubetto di pittura gialla con un po' di blu si ottiene il verde, mentre mischiando verde e rosso si ottiene un orribile grigio-marrone, vedono in maniera diversa da uno studente dell'Accademia di Belle Arti? L'intensità del contrasto cromatico che percepiscono tra rosso e verde da cosa dipende in loro? Dipenderà ancora dai semafori¹?

Se davvero le nostre classificazioni del colore e le nostre conoscenze scientifiche intorno ad esso sapessero orientare con tanto vigore il senso della nostra esperienza percettiva, allora, paradossalmente, noi uomini contemporanei non dovremmo affatto vedere i colori, perché a tutti hanno insegnato fin da tenera età che “i raggi, *a parlar propriamente*, non sono colorati”(Newton 1779, p. 394). Eppure, noi vediamo le cose colorate, proprio come ogni mattina vediamo il sole sorgere e tracciare la sua parabola nel cielo, pur essendo tutti copernicani incalliti².

¹ Cfr. supra, nota 1 p. 76.

² Questa questione apre l'interessante dibattito sul rapporto tra mondo percepito e mondo della scienza, tema centrale della contemporanea filosofia della percezione. La riflessione sul problema è stata inaugurata da Husserl con il famoso manoscritto del 1934 dal titolo *La terra non si muove* e per lungo tempo è stato un tema di pertinenza della filosofia di impostazione fenomenologica, insieme all'intero campo della cosiddetta filosofia dell'esperienza. Nel dibattito filosofico corrente quello che Sellars ha definito il “divorzio” tra “immagine scientifica” e “immagine manifesta” del mondo ha assunto progressivamente maggior rilievo e filosofi di diverse impostazioni (in particolare filosofi della scienza e di corrente analitica) si

4. *Vedere lo stesso e vedere diverso*

Riprendiamo la domanda a cui nel paragrafo precedente abbiamo risposto negativamente: chi ha avuto un “addestramento al colore” vede in maniera diversa da chi non ha mai studiato la teoria dei colori e non ha mai fatto il gioco di mischiare i tubetti di tempera?

Ora vorremmo provare a rispondere diversamente: in un certo senso sì, essi vedono in modo diverso.

L'addestramento ha un ruolo nella percezione e gli esercizi dei pittori sugli accostamenti cromatici e sull'armonia dei colori ci insegnano qualcosa a riguardo.

Le esercitazioni raccolte da Josef Albers¹ nel suo *Interazione del colore* si propongono di aumentare negli studenti la “capacità di visualizzare l'interazione fra colore e colore” fino al

sono cimentati nel tentativo di venire a capo di questo problema.

Purtroppo non abbiamo lo spazio per dedicarci a questo tema di centrale importanza e che sarebbe di grande interesse anche in relazione alle tematiche che stiamo qui trattando. Il problema del rapporto mondo scientifico/mondo esperito viene affrontato in maniera molto puntuale nel saggio di Benoist “Image scientifique et image manifeste du monde”, in cui la rottura epistemologica tra senso comune e scienza viene relativizzata, pur tenendo su piani distinti descrizione del senso dell'esperienza e spiegazione scientifica. Il saggio è contenuto nell'antologia *Philosophies de la perception*, una raccolta di saggi tratti da un ciclo di seminari tenuto presso il Collège de France sotto la direzione di Bouveresse, in cui problemi di filosofia della percezione sono trattati dal punto di vista fenomenologico, di analisi grammaticale di stampo wittgensteiniano e neurofisiologico (Bouveresse - Rosat 2002. Cfr. anche Sellars 1963 e Ferraris 2001. Ritorneremo sulla questione nel cap. III, § 5).

¹ Josef Albers (1888, 1976): pittore, grafico, designer tedesco. Insegna al Bauhaus, dove realizza i suoi primi collage di vetro traslucido su tavola, che permettono grandi variazioni di luminosità. La sua ricerca pittorica è tesa alla ricerca dell'instabilità e del sovvertimento dei colori e delle forme per effetto dell'interazione, ricerca che sarà al centro anche del suo impegno di insegnante, al Bauhaus come negli Stati Uniti. Di questo impegno didattico, a cui Albers si dedicò con dedizione come ad una parte integrante della sua ricerca, è testimonianza il suo celebre libro *Interaction of Color*.

“*ricoscimento* dell'interdipendenza tra il colore, la forma e la posizione” (Albers 1974, p. 14. Corsivo mio).

Nel corso delle lezioni gli studenti imparavano a notare aspetti che prima non vedevano e a riconoscere differenze e somiglianze sempre più sottili. Se a uno studente fossero state presentate all'inizio del corso due sfumature di rosso egli le avrebbe forse trovate identiche, mentre al termine del corso avrebbe notato una differenza di luminosità. (cfr. *ivi*, p. 33).

Lo studente vede ora in modo diverso: due colori che prima avrebbe detto uguali ora gli appaiono diversi. Che cosa succede in questi casi? Dobbiamo forse concedere a Pastoureaux che ciò che vediamo dipende da come le nostre conoscenze ci insegnano a vedere? Dobbiamo ammettere che la forma di ciò che percepiamo viene strutturata dalle categorie linguistiche?

Evidentemente no, non possiamo imparare a vedere. Il vedere è *un fatto* e come tutti i fatti, semplicemente accade. Non dipende dalla mia volontà o dal mio impegno. Non posso desiderare ardentemente di vedere una somiglianza tra il verde e il rosso, o di vedere apparire del blu in un quadro, perché non riesco neppure a concepire che cosa voglia dire, in questo senso, “*voler vedere*”.

Eppure, di fronte a un'immagine, un amico può invitarci a *guardare meglio* e, seguendo le sue indicazioni, possiamo vedere *in un modo nuovo*.

È possibile imparare un atteggiamento nuovo che ci permetta di notare ciò che prima ci sfuggiva, ma questo non toglie che ciò che prima ci sfuggiva e che ora vediamo chiaramente sia soltanto ciò che era fin da principio possibile vedere (cfr. Spinicci 2003, p. 94-100).

Questa possibilità di rivolgere l'attenzione, in virtù di una prassi appresa e delle conoscenze acquisite, a ciò che prima non era notato non dovrebbe coglierci di sorpresa, poiché, in fondo,

non è qualcosa di molto diverso dal *bemerken* di Marty¹.

Pastoureau fornisce un altro esempio su cui vorremmo riflettere, proponendo però una lettura differente da quella avanzata dal nostro storico.

Egli presenta il caso dei giapponesi, per i quali “esistono parecchi bianchi che portano nel lessico comune nomi diversi e vanno dall'opaco più spento al brillante più luminoso. L'occhio occidentale, contrariamente a quello giapponese, non è sempre in grado di distinguerli e il vocabolario delle lingue europee è troppo povero nella gamma dei bianchi per poterli nominare” (p. 173).

Il giapponese ha la capacità di ordinare diverse tonalità di bianco secondo la loro luminosità, mentre l'occidentale, guardando gli stessi campioni non noterebbe alcuna differenza significativa. I giapponesi vedono dunque molti bianchi – osserva Pastoureau – mentre gli occidentali ne vedono solo uno: giapponesi e occidentali vedono il bianco in maniera diversa, perché le rispettive società *praticano* il colore in modo diverso. E il motivo risiede – ormai lo abbiamo capito – nel fatto che “è la società che «fa» il colore” (p.10).

Tuttavia - continua Pastoureau - “l'occhio occidentale *si abitua* progressivamente a certi parametri del colore com'è *praticato* in Giappone” (p. 205; corsivo mio): anche l'uomo occidentale, acquisendo dimestichezza con le stampe giapponesi, può imparare a *vedere la differenza* tra un bianco opaco e uno brillante. Ma non è, come sembrerebbe dalle parole di

¹ Spinicci chiarisce il concetto di *bemerken* così: “*notiamo* un colore quando lo percepiamo come un particolare tipo di rosso, quando la percezione sensibile assume la forma di una classificazione che segna distinzioni tra le cose. Tuttavia, per Marty, classificare significa *riconoscere*: la possibilità di notare le distinzioni racchiuse nel materiale percepito riposa dunque sull'esperienza passata che permette di cogliere nel dato ciò che lo assimila e lo differenzia da altre analoghe esperienze” (Spinicci 1991, p. 83). Cfr. anche supra cap. I, § 2.

Pastoureau, che egli assimili, quasi per contagio o per osmosi, la capacità di distinguere diverse luminosità di bianco, né sono i suoi *occhi* che *si abituanano* progressivamente a vedere così, come si abituanano a vedere nel buio.

Attraverso un addestramento, egli vede qualcosa che prima non vedeva, eppure i suoi occhi vedono esattamente quello che vedevano prima. Ciò che l'occidentale vede di nuovo è soltanto *la differenza*, ovvero una relazione. Anzi è proprio perché fin dall'inizio vedeva la diversa luminosità – e la vedeva proprio come la vede il giapponese – che egli può imparare a prestarvi attenzione e riconoscere all'interno dell'immagine la relazione che sussiste tra i due bianchi.

Fare riferimento a un riconoscimento rimanda necessariamente ad una qualche strutturazione intrinseca dell'esperienza: possiamo riconoscere solo ciò che già c'è. Riconoscere significa prestare attenzione a una relazione. Riconoscere una relazione vuol dire, appunto, vedere *che* c'è, non istituirlo. Posso riconoscere una somiglianza tra due colori solo se in essi vi è effettivamente un carattere di somiglianza.

Nelle riflessioni che abbiamo proposto possiamo scorgere la tematica wittgensteiniana del *vedere come*, il cui nocciolo risiede proprio nel *cogliere relazioni*.

Wittgenstein propone un'esperienza che è capitata sicuramente a tutti:

“ Osservo un volto e improvvisamente noto la somiglianza con un altro. *Vedo* che non è cambiato; e tuttavia vedo in modo diverso. Chiamo quest'esperienza «il notare un aspetto»” (Wittgenstein 1953, XI, p. 255).

Vedo un volto, improvvisamente riconosco in esso un'espressione familiare e in quello stesso volto vedo ora qualcosa di diverso. Eppure ciò che vedo, obiettivamente, non è cambiato; soltanto c'è stato, per così dire, un *riorientamento di*

senso della scena percettiva, in virtù del riconoscimento di una relazione:

“La mia impressione visiva è mutata; - com'era prima? Com'è ora? - Se la rappresento per mezzo di una copia esatta – e non è forse una buona rappresentazione? - non si vede nessun cambiamento” (ivi, XI, p. 259).

Wittgenstein ci invita a notare che nei due casi il verbo “vedere” viene impiegato in maniera differente: nel primo caso vedo semplicemente un volto - il mio vedere si rivolge a una cosa tra le altre; nel secondo caso l'oggetto del mio vedere non è più una cosa, ma una relazione. Ciò che vedo qui è la somiglianza di quel volto con un altro¹.

Nel secondo caso lo stesso dato fenomenico è ricondotto sotto l'egida di un paradigma interpretativo, fondato sul riconoscimento di una somiglianza, sul confronto con un modello esemplificativo. Il riferimento a un paradigma interpretativo e il rimando ad una regola inaugurata da un gioco linguistico² non deve farci pensare che nel secondo caso abbiamo

¹ “Due impieghi della parola «vedere».

Il primo: «Che cosa vedi là?» «Vedo questa cosa » (segue una descrizione, un disegno, una copia). Il secondo: «Vedo una somiglianza tra questi due volti» - colui al quale dico queste cose può vedere i due volti tanto distintamente quanto li vedo io.

L'importante: La categorica differenza tra i due 'oggetti' del vedere.

L'uno può disegnare accuratamente i due volti; l'altro può notare, in questo disegno, quella somiglianza che l'altro non ha visto” (Wittgenstein 1953, XI, p. 255) “Quello che percepisco nell'improvviso balenare dell'aspetto non è una proprietà dell'oggetto, ma una relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti” (ivi, XI, p. 278).

² Guardare un'immagine alla luce di un gioco linguistico, significa guardarla secondo una regola che ha la forma di un: “prova a vedere così”, “prova a organizzare il materiale in quest'altra maniera”. Si tratta di fare sinossi diverse (rappresentazioni perspicue) con lo stesso materiale; e “la rappresentazione perspicua rende possibile la comprensione, che consiste appunto nel fatto che noi 'vediamo connessioni'.” (ivi, § 122). A nostro

a che fare con un'interpretazione¹. Noi, guidati dal confronto con un modello, vediamo proprio qualcosa di diverso nel secondo caso, ma ciò non significa che nel vedere echeggi un pensare o che il vedere necessiti del pensare per organizzare il materiale che riceve. Significa solo che è possibile accordare il nostro vedere a una qualche norma inaugurata con un gioco linguistico.

Lo ribadiamo: vediamo davvero qualcosa di nuovo, eppure ciò che vediamo è comunque solo quel che c'è e che era fin da principio possibile vedere². Ciò che cambia è il nostro atteggiamento (ivi, XI, p. 269).

Vedere come è vedere, alla luce di una regola, il balenare di un nuovo aspetto; ma è pur sempre un vedere. Ciò significa che in ogni caso io non posso vedere quello che mi pare. “Il vedere è uno stato” (ivi, XI, p. 279). Tu puoi invitarmi a notare la differenza di luminosità tra due campioni di bianco, puoi accostare loro altri campioni per sollecitare la mia attenzione a quell'aspetto, ma il fatto che io veda la differenza è qualcosa che non dipende dalla mia volontà: è un fatto che può accadere o meno e la cui realizzazione risiede in ultima istanza nelle proprietà fenomeniche di ciò che sto guardando³.

avviso questo è il meccanismo che sottosta alla formazione di diverse suddivisioni dello spazio cromatico e, di conseguenza, di diverse terminologie per i colori. (Cfr. *Infra*, cap. IV, § 4).

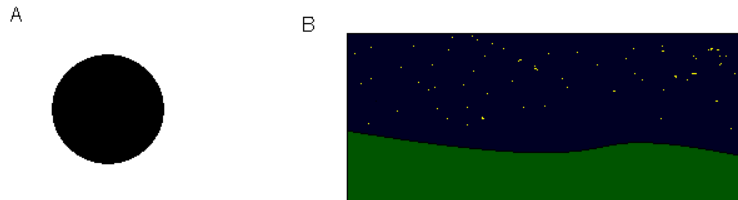
¹ Seguire una regola in un gioco linguistico non vuol dire interpretare una regola: “esiste un modo di concepire la regola che *non* è un'interpretazione, ma che si manifesta, per ogni singolo caso d'applicazione, in ciò che chiamiamo «seguire una regola» e «contravvenire ad essa». Per questa ragione esiste una tendenza a dire che ogni agire secondo una regola è un'interpretazione. Invece si dovrebbe chiamare «interpretare» soltanto la sostituzione di un'espressione della regola a un'altra.” (ivi, § 201).

² “L'espressione del cambiamento di aspetto è l'espressione di una nuova percezione e, nel medesimo tempo, l'espressione della percezione che è rimasta immutata.” (ivi, XI, p. 258-9).

³ Sono debitrice per questa lettura della tematica del *vedere come* di Wittgenstein alla dispensa delle lezioni sulle *Ricerche filosofiche* di

Wittgenstein nella seconda parte delle Ricerche filosofiche suggerisce una moltitudine di esempi molto illuminanti; tuttavia vorremmo presentare noi una nuova esemplificazione, che può aiutarci a capire il valore di queste osservazioni in riferimento alla questione che ci sta a cuore: l'intreccio di linguaggio e percezione nell'esperienza dei colori.

Immaginiamo che qualcuno ci mostri due immagini e ci chieda di descrivere cosa vediamo:



Noi potremmo rispondere di fronte alla prima immagine: “una palla nera” e di fronte alla seconda “una notte nera”. Ma se l'altro ci domandasse: “Ma è davvero nera la notte?” oppure: “Ma sono neri allo stesso modo?” o ancora: “Ma non vedi proprio nessuna differenza tra i due colori?”, allora noi potremmo rispondere: “Sì, è vero: la notte è blu, ma di un blu talmente scuro da sembrare nero”, oppure diremmo: “è un blu che tende al nero” o “un nero che tende al blu”.

Il nostro test funzionerebbe anche con individui che parlano una lingua in cui non esiste un nome per il blu¹. Essi potrebbero

Wittgenstein tenute da Spinicci nell'anno accademico 2001/2202 (in particolare cfr. pp. 287-336), nonché a numerosi spunti tratti da Paolo Bozzi 1998, un ricchissimo commento ai §§ 1-29 delle *Osservazioni filosofiche* di Wittgenstein.

¹ Immaginiamo una lingua appartenente a uno stadio anteriore al quinto nella classificazione degli stadi evolutivi dei vocabolari cromatici operata da Berlin e Kay nel loro *Basic Color Terms*: ideale per il nostro esempio

rispondere qualcosa come: “nella seconda immagine c'è una sfumatura di nero più chiara”. Inoltre si potrebbe spiegare loro che ci sono lingue, come l'italiano, in cui esiste un nome per il colore del secondo disegno e si potrebbero mostrare loro altri campioni per i quali la parola “blu” si applica. In tal modo essi potrebbero imparare a distinguere il blu dal nero e a nominarli in modo differente, esattamente come potrebbe succedere a noi se un giapponese ci insegnasse, utilizzando il metodo ostensivo, a riconoscere e nominare differenti bianchi. Ciò non toglie che, anche dopo tale apprendimento, noi, parlando italiano, solitamente non sentiamo la necessità di distinguere tra diverse gradazioni di bianco e nella maggior parte dei casi non troviamo tra le sfumature di bianco che vediamo quotidianamente delle differenze significative, tali da spingerci a introdurre nuovi termini. Allo stesso modo il nostro fantomatico collaboratore all'esperimento, può, anche in seguito alle nostre spiegazioni, non sentire la necessità di introdurre termini nuovi per nominare il blu, che potrebbe tranquillamente continuare a chiamare “nero”.

Eppure continuiamo a vedere una diversità tra i vari bianchi, nonostante non riteniamo necessario dare rilevanza linguistica a questa differenza e la vediamo proprio come la vedevamo prima¹. Ciò che cambia risiede tutto nel notare o meno una differenza *significativa*².

Guidata dall'indicazione che mi suggerisce a cosa devo

sarebbe immaginare una lingua in cui esistono soltanto termini per il nero, il bianco e il rosso (secondo stadio) (Cfr. Berlin e Kay 1969, p. 18).

¹ Basti, come prova del fatto che vedo e ho sempre visto tutte le sfumature di bianco, osservare che io vedo che questo tavolo è tridimensionale, ha una determinata grandezza e lunghezza, è illuminato da un raggio di luce che entra dalla finestra e gli oggetti poggiati su di esso proiettano delle ombre, in virtù del fatto che io vedo infinite sfumature di bianco.

² Approfondiremo il nesso che lega la formulazione della terminologia dei colori in una lingua alle leggi dello spazio cromatico nel capitolo seguente. Cfr. infra cap. IV, §§ 2-4.

rivolgere la mia attenzione, vedo qualcosa di nuovo e ciò che vedo è propriamente una relazione: la differenza tra il colore della prima immagine e quello della seconda. Tuttavia il nuovo senso della scena percettiva è possibile solo perché ciò che vedo ha i caratteri fenomenologici adeguati per sorreggere il mio vedere così: la relazione che colgo è qualcosa che esiste *a parte objecti*³.

Di fronte a queste due figure:



io non vedo alcuna differenza di colore, anche se tu insisti perché io guardi meglio.

Allo stesso modo di fronte a:



³ La somiglianza e la differenza non sono regole dell'associazione, non dicono nulla intorno ai nostri comportamenti percettivi o di sintesi, ma sono relazioni interne al materiale percettivo. Per questo Piana scrive che quando notiamo somiglianze su cui basiamo le nostre associazioni “semplicemente non diciamo nulla sui nostri comportamenti. [...] La continuità, intesa come prossimità di un contenuto ad un altro in un complesso percettivo, è essa stessa, non meno della somiglianza, una determinazione del contenuto che fonda nessi sintetici di cui il complesso percettivo è un risultato” (Piana 1967, p. 81).

non mi potrà mai succedere di dire che sono dello stesso colore e sfido qualunque antropologo a trovare una popolazione che parli una lingua in cui questi due colori vengono chiamati allo stesso modo.

Queste osservazioni molto banali ci costringono a considerare che, a prescindere dalla libertà che ogni lingua ha di tracciare i confini tra i colori e di costruire vocabolari più o meno densi, ogni ripartizione dello spazio cromatico è vincolato da norme interne al percepito stesso, dalle quali non si può prescindere, se non al prezzo di rinunciare alla sensatezza. I giochi linguistici sono vincolati dall'esperienza.

Questo è proprio ciò che Pastoureau costantemente dimentica.

Facendoci guidare dalle suggestioni wittgensteiniane intorno al *vedere come*, abbiamo forse progredito un poco nella comprensione del nostro tema. Fin ora avevamo insistito sull'autonomia delle regole interne alla percezione. Ora ci è chiaro come questa priorità che abbiamo accordato all'esperienza percettiva non nega la possibilità che il linguaggio incida sulla percezione riorientandone il senso.

Dopo esserci premurati di salvaguardare l'autonomia dell'esperienza, eccoci disposti a fare una concessione al linguaggio: in concreto, ogni esperienza percettiva che facciamo è sempre intrecciata con fattori linguistici, immaginativi ed emotivi (cfr. Piana 1967, p.61), e può essere guidata da una qualche regola che invita a guardare così, a cogliere talune e non talaltre relazioni.

5. *Ma i colori esistono davvero?*

“Une robe rouge est-elle encore rouge si personne ne la regarde?” (Pastoureau 1990, p. 368).

Pastoureau pone a bruciapelo, nel suo articolo *“Une histoire des couleurs est-elle possible?”* questa domanda che ha tormentato le notti di innumerevoli filosofi. Egli però è uomo

che ama dormir tranquillo e non esita a trovarvi risposta. La scienza – egli afferma – ha deciso: il colore è una sensazione e senza un ricettore (la coppia occhio-cervello) il colore non c'è. Tuttavia Pastoureau è anche un buon relativista ed è convinto che la scienza non sia null'altro che un sistema simbolico fra gli altri al quale non si può attribuire alcuna particolare pretesa veritativa (Pastoureau 1990, p. 371)¹. Dunque prosegue: “*Aujourd'hui une robe rouge n'est plus rouge si personne ne la regarde*” (ibidem. Corsivo mio), ma “*il n'en a pas été ainsi et il n'en est pas encore partout ainsi*” (ibidem).

La domanda (una cosa rossa è ancora rossa se nessuno la guarda?) - e la relativa risposta negativa – è la chiave di volta dell'intero atteggiamento di Pastoureau verso i colori: se i colori sono solo sensazioni, essi esistono solo in relazione a un soggetto e dipendono, nel loro darsi, da *come* il soggetto li percepisce.

“La couleur est un phénomène perceptive; puor qu'il existe, il

¹ Non è questo il luogo per addentrarsi in un dibattito sullo statuto delle scienze e il valore di verità delle loro proposizioni a confronto con quello delle credenze e delle teorie non scientifiche. Certo, le affermazioni di Pastoureau richiedono che si faccia a proposito un po' di chiarezza. Pastoureau considera, tanto per fare un esempio, la scoperta dell'esistenza di coni e bastoncelli e delle leggi del contrasto simultaneo tanto convenzionali quanto l'opposizione tra colori caldi e colori freddi o della simbologia del colore (cfr. p. 9). Pastoureau sbaglia quando tratta alla stessa stregua la storia delle scienze dei colori e la storia dei sistemi di designazione e di classificazione dei colori e, parallelamente, assimila verità stabilite sperimentalmente dalla scienza a verità relative all'uso culturale che in ogni civiltà si può fare del colore. Ma se è vero che la storia della scienza è mutevole tanto quanto le teorie sulla simbologia del colore, essa ha intrinsecamente una pretesa veritativa, che non può esserle in linea di principio negata, se non privandola del suo stesso scopo. Se la scienza ha scoperto soltanto nel XX secolo l'esistenza dei bastoncelli, ciò non toglie che, se i bastoncelli esistono, sono sempre esistiti, anche nella retina degli occhi dei medievali. Tant'è che parliamo di “scoperta” dei bastoncelli (cfr. Bouveresse 2003, p. 169).

faut q'il y ait trois éléments: non seulement une source lumineuse et un objet qu'elle éclaire, mais aussi un être vivant doté de ces récepteurs complexes que constitue la couple œil-cerveaux, *c'est à dire un récepteur mettant en jeu la culture, la mémoire, l'imagination, la sensibilité.*" (ibidem).

Il colore è dunque un fatto sociale, il cui senso risiede per lo più nella modalità di percezione, nei condizionamenti culturali e idiosincratici del soggetto. A Pastoureau sembra presto fatto, eppure affermare che senza un recettore non ci sarebbe il colore, non vuole ancora dire che la percezione del colore sia determinata da fattori linguistici, emotivi, sociali: tra la necessità che ci sia un soggetto affinché si verifichi la percezione e l'influenza di fattori culturali nella percezione non c'è consequenzialità. Il ricettore potrebbe benissimo essere una macchina. Noi potremmo essere delle *tabulae rasae*.

Senza entrare nel merito del dibattito filosofico, vorremmo far notare come, mentre Pastoureau ritiene di poter dare con tanta fretta una risposta soddisfacente, la questione dello statuto del colore è ad oggi del tutto aperta e sta impegnando molti filosofi, in special modo di area anglosassone: gli eliminativisti (che affermano l'illusorietà del colore) si contrappongono a disposizionalisti (per cui la proprietà del verde è la disposizione ad apparire verde) fisikalisti (per cui i colori sono proprietà fisiche) e i primitivisti (per cui i colori, pur essendo proprietà degli oggetti, sono proprietà *sui generis*, non identiche alle proprietà fisiche)¹.

Lasciamo da parte le teorie filosofiche e torniamo alla

¹ Una buona rassegna delle posizioni in campo si può trovare nell'antologia *Readings on color, vol. 1: The Philosophy of Color*, curata da Byrne e Hilbert. L'introduzione fornisce un'ottima presentazione del problema e dei diversi tentativi di risposta (cfr. Byrne, Hilbert, 1997). Si veda anche il numero speciale di *Philosophical Studies* 68-1992, p. 217-370, interamente dedicato all'ontologia del colore e alla percezione del colore. Cfr. anche Hardin 1984; Byrne 2003; Harvey 2000; Clementz 2003.

domanda da cui siamo partiti: “il colore esiste ancora se nessuno lo guarda?”.

La domanda ha una preoccupante eco berkeleyana; pronunciandola, una vocetta insolente echeggia dal fondo delle nostre reminescenze di studenti di filosofia: “Cosa ti garantisce che il muro esista ancora, una volta che ti sei voltato?”. Ovvero, cosa ti garantisce che esista qualcosa oltre alle tue sensazioni, che esista un mondo che è la causa delle tue sensazioni? *Esse est percipi*.

A questa domanda – eterno precipizio e eterna tentazione dell'idealismo- vorremmo astenerci dal rispondere e lasciare a Wittgenstein l'onere di chiudere la questione:

“All daomanda: 'esiste ancora l'armadio quando non lo guardo più?' la risposta corretta è: 'Non credo che qualcuno lo porterà via o lo distruggerà proprio in quel mentre’” (Wittgenstein 2000, p. 436).

Sicuramente neppure Pastoureau è allettato dalla tentazione berkeleyana di trascinare nell'immaterialismo l'intero mondo sensibile e non intende la domanda come l'insinuazione di un dubbio sull'effettiva consistenza del reale. Egli vuole dimostrare che nella percezione del colore la soggettività svolge un ruolo più determinante che altrove. Per farlo, si serve della scienza moderna: i colori dipendono dalla particolare composizione chimica degli oggetti, che assorbono alcune frequenze d'onda della luce per rifletterne altre; la luce colpisce l'occhio di un soggetto, che trasmette l'informazione al cervello, il quale elabora i dati e finalmente “appare” il colore. Ecco, i colori dovrebbero stare qui: da qualche parte tra le frequenze d'onda, i fotorecettori, i neuroni e qualche formula chimica.

Eppure anche questa via rischia di trascinare nell'inesistenza (o in un'esistenza solo mentale) l'intero mondo percepito. Se i colori non esistono, perché propriamente vi sono solo radiazioni

riflesse da una superficie, il colore viene relegato alla dimensione dell'illusione, ma insieme al colore sprofondano nell'illusorietà tutti gli oggetti con cui abbiamo quotidianamente a che fare. Se si attribuisce ai colori il titolo di mera apparenza illusoria, allora dovremmo ammettere che *realmente* non esistono neppure sedie, tavoli, alberi e case, perché i colori non esistono, appunto, soltanto nel mondo della scienza, quel mondo strano in cui c'è spazio esclusivamente per onde e particelle subatomiche.

Eppure abbiamo dei seri dubbi che le cose stiano così: la validità dell'immagine scientifica del mondo non può sconfiggere l'immagine del mondo percepito, perché è per *spiegare* il fenomeno del colore che si parla di onde elettromagnetiche di una data frequenza¹. La spiegazione scientifica non può invalidare la descrizione fenomenologica dell'esperienza: l'una e l'altra sono modi di parlare del mondo che giacciono su piani diversi. Così, se alla tua richiesta di porgerti la penna rossa, io rispondessi ricordandoti che propriamente la penna non è colorata, non sarei soltanto pedante, ma commetterei un errore categoriale. Sarebbe come se esitassi a sedere sulla sedia per paura che si scomponga in atomi. Quando parlo di tavoli, strade e automobili, devo poter parlare anche di colori e considerarli tanto reali quanto gli oggetti di cui sono proprietà. Riferirsi ai colori in termini di frequenze d'onda non nega la legittimità di

¹ “Denier toute vérité au monde manifeste, c'est faire perdre aux sciences ce qu'on pourrait appeler leur motivation même, ce qu'elle ont à charge d'élucider.” (Benoist 2003, p. 15). “Le problème est que semble inscrit dans notre précompréhension des rapports entre image scientifique et image manifeste que l'une *explique* l'autre, c'est-à-dire plus exactement donne, en proposant un certain monde, la raison du monde de l'autre. Les «objects» du monde scientifiques, si étranges soient-ils, sont présentés généralement comme devant expliquer les comportements du monde manifeste. [...] Ainsi la structure atomique de la «table scientifique» d'Eddington explique-t-elle la solidité de sa «table manifeste», et l'explication ne peut ici être dite purement dissolvante.” (Benoist 2003, p. 20).

continuare a parlare di erba verde e di fiori rossi, ma afferma che possiamo spiegare questi fenomeni riformulandoli in un nuovo sistema concettuale capace di spiegare i nessi causali che intercorrono tra essi (cfr. Spinicci 2005, p. 33-4).

La domanda “i colori esistono davvero a prescindere da un soggetto osservatore?” è allora una domanda mal formulata che non può che condurre a fraintendimenti. Se vogliamo porre domande a cui sia *possibile rispondere*, dovremo riformulare la questione in due quesiti distinti.

Da un lato chiederemo: *nell'esperienza vissuta* che abbiamo delle cose, i colori esistono e sono proprietà reali degli oggetti? Con ogni evidenza la risposta sarà affermativa perché le carote, da che ne abbiamo memoria, sono sempre state arancioni e possiamo grattugiarle, tagliarle, tritarle, ma rimangono sempre arancioni e non possiamo fare a meno di considerare l'essere arancione una proprietà saliente della carota, che ci permette di identificarla tra gli altri oggetti del mondo.

D'altra parte potremmo chiederci: quale meccanismo presiede alla percezione dei colori? E allora avanza una spiegazione scientifica che chiama in causa le onde luminose, i fotoni, le leggi di rifrazione della luce, la retina e i fotorecettori: una spiegazione in cui non c'è posto per i colori, ma che non può, in senso proprio, negarne l'esistenza, poiché si pone su un piano differente, in cui non è in gioco il *senso* dell'esperienza, ma soltanto l'*esplicazione della catena causale* che sta dietro a quel senso di cui soltanto la descrizione fenomenologica può rendere conto.

6. *Proprietà primarie e proprietà secondarie*

Abbiamo appena affermato che considerare il colore come una proprietà illusoria rischia di trascinare nell'immaterialità l'intero mondo esperito; tuttavia permane in noi la sensazione che il colore sia in un certo senso una proprietà più effimera e

inconsistente dell'estensione e della forma, una proprietà per la quale il soggetto gioca effettivamente un ruolo importante.

Abbiamo l'impressione che il colore *inganni* e non occorre essere dei maestri del sospetto per avanzare dubbi sulla consistenza del colore. Già gli antichi credevano che il colore fosse una proprietà *sui generis*, a metà strada fra il soggetto e l'oggetto¹. Ma se i greci non fanno testo perché, si sa, erano inclini a filosofare, dobbiamo ammettere che ognuno di noi, forse da bambino, ha carezzato il fascino dell'idealismo soggettivo, chiedendo a un amico, fra il serio e il faceto: “Cosa mi assicura che ciò che chiamiamo verde appaia a te e a me nello stesso modo?”. Persino un pittore come Josef Albers, che con i colori lavora e dovrebbe avere con loro una speciale confidenza, dimostra una certa diffidenza nei loro confronti:

“Nella percezione visiva un colore non viene quasi mai percepito come è nella sua realtà fisica. Questo fa sì che il colore sia il mezzo più relativo in campo artistico.

Per poter usare il colore efficacemente, è necessario sapere che esso *inganna di continuo*” (Albers 1963, p. 13. Corsivo mio).

“Se si dice 'rosso' (il nome di un colore) e ci sono cinquanta persone che ascoltano, ci si può tranquillamente aspettare che abbiano in mente cinquanta tipi di rosso. E si può essere sicuri che tutti questi rossi saranno molto diversi.

Anche quando un determinato colore è quello che sicuramente tutti gli ascoltatori hanno visto innumerevoli volte – come per

¹ Il primo accanito sostenitore dell'irrealtà dei colori fu, notoriamente, Democrito: egli affermava che “il colore non è qualcosa di necessario per Natura, ma qualcosa che si forma per legge, convenzione, abitudine, supposizione e determinazione”. “Il colore, in sé, non è nulla. Gli elementi, il piano, il vuoto, avrebbero (certo) proprietà, ma la loro composizione è dotata di colore (solamente) in ordine con ordine, figura, posizione o direzione. Questo perché i fenomeni appaiono di conseguenza” (fonte: Goethe 1810, p. 56).

esempio il marchio della Coca-Cola, che viene riprodotto sempre identico in tutto il mondo – continueranno a pensare a molti rossi diversi l'uno dall'altro. [...] E persino qualora si mostri il marchio rotondo della Coca-Cola con il nome in bianco nel mezzo, *tutti riceveranno senz'altro la stessa impressione sulla retina, ma nessuno potrà sapere con certezza se l'altro ha avuto la stessa percezione.*" (Albers 1963, p. 17. Corsivo mio).

Dietro a questo atteggiamento che tende a negare, insieme alla stabilità percettiva, consistenza ontologica al colore, riposa l'antica distinzione tra qualità primarie e qualità secondarie.

Da un lato ci sono le proprietà reali degli oggetti, quelle qualità stabili e immutabili che ineriscono in maniera immanente alla cosa. Tutte le proprietà che hanno a che fare con l'estensione e la solidità dell'oggetto (forma, peso, grandezza, moto...) sono quelle che, possiamo starne certi, esso possiede anche quando nessuno lo sta osservando.

D'altra parte vi sono le proprietà che *appaiono* soltanto all'interno di un rapporto col soggetto percipiente, dunque esse non appartengono internamente alla cosa stessa, ma propriamente esistono solo nel soggetto. Esse non hanno stabilità: variano al variare dell'apparato che le percepisce e delle condizioni in cui sono esperite. Di questa seconda classe di qualità il colore è l'esempio paradigmatico.

Colori, suoni, odori, sensazioni tattili sono soltanto ciò che appare nelle nostre menti, mentre la realtà è fatta propriamente di dura materia incolore e inodore: di estensione e solidità – o, potremmo anche dire, di atomi e vuoto.

Eccoci tornati al punto di partenza: la distinzione tra qualità primarie e secondarie è guidata da quel paradigma che pretende di falsificare la descrizione del mondo percepito alla luce di una spiegazione scientifica. Non è un caso se i più accaniti sostenitori della distinzione tra proprietà primarie e secondarie furono Galileo, Newton, Cartesio e gli altri pensatori della

rivoluzione scientifica. Per loro relegare i colori e i suoni al mondo delle mere sensazioni si basava sulla constatazione che questi non giocano alcun ruolo nella spiegazione scientifica del mondo¹ (cfr. Clementz 2003, p. 136).

Già Berkeley e Hume misero in crisi la distinzione tra proprietà primarie e secondarie, ma non per riportare suoni e colori negli oggetti, bensì per trascinare anche le prime nel mondo immateriale delle idee sensibili. Se “il duro, il tenero, il caldo, il freddo, il bianco, il nero ecc... sono *meramente* secondarie, e non esistono negli oggetti in sé stessi, ma sono percezioni della mente”, allora - argomenta Hume - neppure estensione e solidità “hanno minor diritto a essere chiamate come le prime”, perché anche “l’idea dell’estensione è interamente acquisita dai sensi” (Hume 1748, p. 154).

Tuttavia gli empiristi inglesi non si liberarono di quel presupposto teorico che costituiva il terreno fertile per la distinzione tra proprietà primarie e secondarie. Per Descartes infatti la nozione di proprietà secondaria si inseriva all’interno della teoria rappresentazionistica dell’esperienza e ne era immediata conferma². Hume non abbatté questo presupposto,

¹ Ma la distinzione tra proprietà primarie e secondarie in virtù del ruolo delle prime nella conoscenza scientifica del mondo non poteva essere poi così marcata. Lo rileva Bertolini: “A ben vedere, la riduzione matematica non garantisce poi nemmeno l’oggettività delle qualità primarie: il pezzo di cera che Descartes avvicina al fuoco, pur rimanendo un pezzo di cera, muta sapore, colore, odore, consistenza al tatto, rumore quando viene colpito, ma modifica insieme anche la qualità primaria della grandezza e richiede l’intervento di una facoltà superiore alla sensibilità, di una vera e propria visione intellettuale, perché si possa cogliere l’oggettività dell’estensione come infinita capacità di modificarsi” (Bertolini 2002, p. 23).

² Il dubbio che abbiamo proposto poco sopra attraverso le parole di Albers circa l’identità della sensazione di rosso che ognuno ha si radica nell’idea che pensare il rosso significa vedere apparire nella coscienza un’immagine di rosso, come un dipinto privatissimo cui ognuno ha accesso tanto diretto quanto esclusivo. Eppure quando io dico “rosso” o vedo un oggetto rosso, non appare nella mia coscienza alcuna immagine di rosso, per la quale

anzi lo confermò, riducendo a mera idea l'intero ambito delle sensazioni, incluse estensione e solidità. Gli empiristi continuarono a rapportarsi al reale come a qualcosa cui non abbiamo accesso diretto, ma che possiamo soltanto postulare come la causa delle idee (immagini mentali) che appaiono nella nostra coscienza.

Ma se la separazione tra proprietà reali e mere sensazioni trova le condizioni ideali all'interno del *realismo indiretto*, essa non è vincolata a quest'ultimo; infatti ha resistito anche alla caduta del paradigma rappresentazionalistico. Attualmente la posizione più diffusa sulla natura del colore è quella disposizionalista, che, parlando di “*proprietà essenzialmente percettiva*” o “*proprietà fenomenica*”, offre una rivisitazione raffinata dell'antica nozione di proprietà secondaria. Per qualità “*essenzialmente percettive*” si intendono tutte le qualità per cui l'essere è in qualche modo legato al loro apparire (la rossezza del pomodoro è la proprietà di apparire rosso in circostanze normali a un osservatore normale)¹.

possa chiedermi di che sfumatura si tratti. La nostra percezione non è costituita da una galleria di immagini mentali che, con l'ausilio di qualche facoltà intellettuale, mettiamo insieme per ottenere un'immagine unitaria del mondo e correggiamo. Questa immagine della mente come una galleria privata ha subito dall'inizio del Novecento numerosi attacchi, restando tuttavia un paradigma dominante e radicato nello studio del funzionamento della percezione, sia in psicologia che in filosofia.

Da prospettive spesso molto diverse, tra i più accaniti oppositori del rappresentazionalismo troviamo la fenomenologia, la psicologia della Gestalt e Gibson (cfr. Katz 1948, p. 223-5; cfr. anche infra cap. IV, § 5), Wittgenstein (cfr. in particolare Wittgenstein 1953, §§ 243-510) e Sellars (cfr. Sellars 1997), solo per citare gli autori che più da vicino hanno guidato queste osservazioni.

¹ La nozione di proprietà fenomenica è analizzata in Clementz 2003 e in Boghossian – Velleman 1989. Per argomenti a favore del disposizionalismo cfr. i saggi di Peacocke, Johnston, Averill contenuti in *Readings on Color. Vol I. Philosophy of Color*. Jackson fa notare come la proprietà di produrre in noi delle idee o sensazioni è una proprietà per modo di dire, perché il potere rientra più nella categoria di relazione che in quella di qualità. Vorremmo inoltre richiamare l'attenzione sulla sostanziale affinità tra la

Eppure, nell'ambito delle pure apparenze fenomenologiche, quella distinzione risulta del tutto infondata: il colore di questo tavolo non mi inganna affatto, io lo vedo stabile e identificabile proprio come la sua forma. Su un piano fenomenologico non può esservi distinzione tra una proprietà che ha soltanto il potere di *apparir così* (colore) e altre proprietà per cui possiamo parlare nei termini più impegnativi di *essere*, perché ciò che dobbiamo considerare è propriamente *soltanto ciò che appare*. Colore e forma li vediamo entrambi allo stesso modo e nell'esperienza nulla ci parla in favore dell'illusorietà dell'uno o dell'altra. Se ci atteniamo alla descrizione dell'esperienza non sentiamo alcuna necessità di allontanarci dall'esperienza quotidiana per negare l'esistenza di ciò che si presenta ai nostri sensi (colori, suoni, odori). In quest'ottica il berkeleyano *esse est percipi*, inteso come un monito metodologico, corrisponde al gesto di ritagliare un campo di indagine, il campo di *ciò che mi è dato nell'esperienza* (la sfera fenomenologica trascendentale della coscienza con i suoi *Erlebnisse*) come l'unico campo d'indagine possibile e suona come l'invito a “attenersi al fenomeno”, disponendosi in un atteggiamento in cui l'opposizione reale e irreale, vero e falso può essere tracciata solo all'interno della sfera fenomenologica.

La distinzione tra proprietà primarie e secondarie poggia su un atteggiamento nei confronti della realtà sostanzialmente anti-fenomenologico, convinto che per cogliere le proprietà degli

distinzione classica in proprietà primarie e secondarie e l'attuale teoria disposizionalistica di colori e suoni: già nel Settecento si parlava di proprietà secondarie come “potere di produrre in noi idee”. Si vedano Locke:

“Vi sono delle qualità che nei corpi non sono altro che il potere di produrre in noi diverse sensazioni per mezzo delle loro qualità primarie [...] a queste do il nome di proprietà secondarie” (Locke 1690, pp. 134-5)

e Newton:

“I raggi, a parlar propriamente, non sono colorati. In essi non c'è altro che un certo potere e una certa disposizione a stimolare una sensazione di questo o quel colore” (Newton 1779, pp. 390 -80).

oggetti occorra, non già osservarli, ma astrarre, immaginarli, cercare una presunta verità che sta oltre il fenomeno¹.

7. *Dalle proprietà secondarie alle proprietà riempienti*

Non possiamo ritenere l'invito a disporsi sul terreno dell'esperienza che abbiamo appena proposto sufficiente a liberarci dalla vetusta distinzione tra qualità primarie e secondarie: se essa ha resistito tenacemente nel corso dei secoli e negli ultimi decenni è stata oggetto di una grande rivalutazione, è forse necessario tentare di vederci chiaro e provare a capire quali sono le motivazioni per cui a una teoria apparentemente così ingenua è stata accordata tanta fiducia.

I sostenitori della tesi per cui i colori sono proprietà secondarie o disposizionali hanno più di una constatazione da far valere a loro favore. I colori, ci fanno notare, sono soggetti a illusioni e interferenze: essi variano al variare delle condizioni luminose in cui sono osservati e, per esempio, uno stesso colore appare diverso su sfondi differenti.

Questa prima osservazione può essere agilmente accantonata, facendo ricorso all'analisi fenomenologica: il fatto che questo tavolo ad una luce violenta appaia biancastro e ad una luce soffusa e calda sembri più scuro e aranciato non è un'illusione, ma è la regola degli adombramenti prospettici nel decorso percettivo, una regola che dice come si comporta il marrone in determinate condizioni di illuminazione. Husserl lo spiega molto chiaramente:

“Il colore della cosa vista [...] si manifesta, ma mentre si manifesta, la manifestazione può, anzi deve, nell'esperienza variare continuamente. Il *medesimo* colore si manifesta

¹ Piana afferma che la negazione di una distinzione ontologica tra qualità primarie e secondarie può essere considerato “il primo nodo di un'impostazione fenomenologica” (Piana 1988, p. 7).

attraverso molteplicità continue di *adombramenti* di colore”
(Husserl 1913 , p. 98)

Ogni “modificazione di stato” o, nella terminologia husserliana, ogni “schema” è percepito “come l'«attestazione» (l'annunciarsi originario) di una proprietà reale, e, appunto per questo, come stato della sostanza reale in un determinato punto del tempo” (Husserl 1942, p. 47)¹.

L'essere marrone del tavolo si dà solo nella variazione dei suoi aspetti, così come la forma rotonda di una moneta mi si dà unicamente nell'apparire ellittica da un certo punto di osservazione e, man mano mi avvicino al tavolo su cui poggia, trapassare dall'ellissi al cerchio². Colore, forma, grandezza e via

¹ In *Ideen II* Husserl affronta ampiamente il tema della costituzione dell'oggetto unitario attraverso successivi adombramenti. Se superiamo le difficoltà dell'impatto con l'ostica terminologia husserliana, il secondo capitolo di *Ideen II* ci fornisce una spiegazione ancora più chiara di questo processo di costituzione: “La cosa è ciò che è in relazione con certe «circostanze» [...] modificandosi lo schema, la cosa può restare immutata.

Quest'ultimo caso si manifesta per esempio quando una stessa cosa, imm modificata, viene percepita in una luce naturale che si modifica oppure con un'illuminazione colorata soggetta a mutamento. [...] Col mutare dell'illuminazione, e quindi in relazione con un'altra cosa che è sorgente di luce, la cosa assume un aspetto sempre diverso, e questa diversità non è arbitraria bensì determinata. Evidentemente esistono qui *nessi funzionali* i quali pongono in relazione le modificazioni schematiche, che stanno da una parte, con le modificazioni schematiche che stanno dall'altra. *Il senso stesso dell'apprensione della cosa in quanto cosa* (e non del mero fantasma) *implica che simili schemi, fluendo attraverso determinate serie di modificazioni, vengano esperiti come manifestazioni di un'unica e medesima cosa*” (Husserl, 1952, p 45. Corsivo mio).

E ancora: “Alla proprietà reale e unitaria – nel nostro esempio: rispetto al colore obiettivo che rimane imm modificato – si contrappone lo *stato* reale momentaneo che corrisponde alle «circostanze» e muta secondo certe leggi” (ivi, p. 47).

² È questo il fenomeno della “costanza del colore”, che si iscrive nel più generale “fenomeno della costanza”. Il fenomeno fu studiato dalla

dicendo si costituiscono per me come proprietà unitarie dell'oggetto proprio in virtù del decorrere dei diversi aspetti. Non si tratta di illusioni percettive, ma dell'unico modo in cui le proprietà del mondo fenomenico ci sono date. È proprio perché vedo tutte queste sfumature susseguirsi nel decorso percettivo al variare dell'illuminazione ambientale che io riconosco che il tavolo è marrone e so che cosa significa affermare che questo oggetto è marrone.

psicologia della Gestalt e in particolare da Hering e Katz, i quali, tra l'altro, si occuparono della fisica del colore in un'ottica fenomenologica: Hering con il suo *Zur Lehre vom Lichtsinne* e Katz con *Die Erscheinungsweisen der Farben*. Il fenomeno della costanza consiste nel fatto che percepiamo gli oggetti nell'ambiente in maniera costante, nonostante le immagini retiniche proiettate nell'occhio varino continuamente; nella fattispecie il colore viene percepito come stabile e unitario, nonostante le variazioni di illuminazione. Gli esperimenti degli psicologi gestaltisti hanno dimostrato la debolezza dell'interpretazione che di questo fenomeno dà la psicologia classica, secondo la quale noi rettifichiamo le sensazioni pure (le immagini retiniche) alla luce delle nostre esperienze, per lo più tattili (ipotesi della costanza).

Al contrario la psicologia della Gestalt afferma l'indipendenza del fenomeno della costanza dalla rettificazione che può apportare l'esperienza alle immagini retiniche, sottolineando l'inesistenza di sensazioni pure (che "galleggino nell'aria liberamente"- Katz 1948, p. 29) e il fatto che nell'impressione vissuta gli stimoli sensoriali locali giocano un ruolo marginale, mentre influisce massicciamente l'organismo in toto. (cfr. Katz 1948, p. 23-30). La psicologia della Gestalt si basa proprio su un metodo descrittivo-fenomenologico, che non nasconde la sua ascendenza dalla filosofia husserliana, tanto che Koeler parlava del suo metodo di lavoro come di "un'analisi fenomenologicamente fondata" (Katz 1948, p. 37) e Bozzi di "fenomenologia sperimentale". Cfr. anche Kanizsa 1980. Il metodo fenomenologico consiste innanzitutto nell'attenersi al dato immediato. Ciò condusse a una completa revisione della nozione di sensazione, non più riducibile, come nella psicologia classica, a schemi additivo-associativi di sensazioni pure, ma "governata da leggi strutturali interne"(Musatti 1948, p. 211. Corsivo mio).

Tuttavia vorremmo sottolineare che, seppure i risultati in campo sperimentale della psicologia gestaltica diano risultati che confermano le analisi fenomenologiche, affinché queste siano valide, la fenomenologia

Ad ogni modo esistono alcuni fenomeni nella percezione dei colori che hanno il carattere di vere e proprie illusioni: uno stesso colore appare più chiaro su fondo scuro e più scuro su fondo chiaro, ma i colori interferiscono tra loro in molti altri modi: potremmo prendere *Interazione del Colore* di Albers come un inventario di questi fenomeni illusori. Eppure, se nella percezione dei colori possiamo contare occasionali occorrenze di fatti che si discostano appena un poco dalla norma, altrettanti ne possiamo trovare che riguardano le cosiddette proprietà primarie - il moto, la forma, la dimensione. Il cubo di Necker è un famoso esempio di illusione della percezione della forma e della posizione nello spazio; se si esplorano oggetti attraverso il tatto tenendo le dita accavallate, si verificano peculiari alterazioni nella percezione dei rapporti spaziali degli oggetti esperiti; il movimento può essere di per sé un fenomeno illusorio: due luci vicine accese alternativamente danno la sensazione del movimento; e potremmo elencarne molti altri (cfr. Bozzi 1990, pp. 95-7 e Kanizsa 1980).

La constatazione che i colori alle volte ci giocano brutti scherzi non può valere come argomentazione per sostenere la loro illusorietà, perché i nostri sensi incappano in altrettanti tranelli per quel che riguarda la percezione di forma e estensione¹.

non ha bisogno di tali conferme.

¹ Del resto questi casi di illusione percettiva ci mostrano solo come la singola qualità (“i contenuti assoluti”) si modifica sotto l'azione delle tendenze e delle controtendenze che animano il campo percettivo. In fondo i casi di interferenza dei colori o casi come l'illusione di Müller-Lyer o il cubo di Necker “potrebbero essere citati *proprio perché in essi non accade nulla di straordinario*. Fuori dell'ordinario è soltanto l'evidenza con la quale si mostra l'incidenza del contesto relazionale sui contenuti assoluti. Il divergere della situazione percettiva dalle determinazioni oggettive appare realmente significativa solo se facciamo notare che questo risultato si ottiene proprio perché i segmenti *sono* quello che sono – hanno, ad esempio, una lunghezza ben determinata e sono disposti proprio in quel modo. Perciò non si dovrebbe contrapporre la situazione percettiva alla

Un'altra osservazione che spesso viene proposta come argomento a favore del carattere “essenzialmente percettivo” del colore è quella che fa riferimento alla *privatezza delle sensazioni*: non posso sapere se di fronte a quello che entrambi chiamiamo rosso, tu ed io abbiamo la medesima sensazione: dal tuo comportamento non posso capire cosa tu realmente percepisci quando dici “vedo rosso”. Il colore è una proprietà che esiste solo in quanto percepita - argomenta il filosofo disposizionalista – tant'è che possiamo ipotizzare che ognuno percepisca in maniera differente ciò che tutti chiamiamo rosso. Il senso dell'esperienza del colore sarebbe racchiuso nel mondo ermetico delle sensazioni private, cui ognuno ha accesso privilegiato ed esclusivo.

Questa argomentazione chiama in causa una moltitudine di problemi complessi e spinosi. Noi non ci imbarcheremo qui nel compito di confutarla, ma ci limiteremo, per così dire, a neutralizzarne l'effetto, dimostrando che il carattere privato della sensazione di colore è influente sul piano del linguaggio ordinario e della vita quotidiana. Ancora una volta ci facciamo guidare in questo compito dalle osservazioni wittgensteiniane.

Possiamo certamente immaginare, anche se ciò è improbabile e in linea di principio inverificabile, che ognuno di noi abbia una sensazione di rosso diversa (Wittgenstein 1953, § 272), perché nessuno potrà mai accedere all'esperienza privata dell'altro e controllare. Tuttavia ciò non ha alcuna importanza, perché il termine “rosso” non si riferisce ad una sensazione, ma agli

realtà delle cose quanto piuttosto mostrare che mutando il contesto le cose non appaiono più così. La questione dell'illusorietà può passare in secondo piano di fronte alla chiara esibizione della circostanza che caratterizza in generale ogni complesso percettivo: la parte «dipende» dall'intero; la qualità dalla relazione; e inversamente” (Piana 1967, p. 70). Non c'è alcun errore nel vedere le due linee di Müller-Lyer diverse, né nel vedere questo foglio grigio se posto su uno sfondo bianco più luminoso: “l'idea di errore nasce dai risultati ottenuti misurando” (Bozzi 1998, p. 69).

oggetti fuori di me, a “qualcosa che sta di fronte a noi tutti” (ivi, § 273).

“Guarda l'azzurro del cielo e di a te stesso: «Com'è azzurro il cielo!»- Se lo fai spontaneamente – e non con intenzioni filosofiche – non ti viene certo in mente che quest'impressione cromatica appartenga soltanto *a te*. E non hai alcuna esitazione a rivolgerti, con questa esclamazione, a un'altra persona. E se pronunciando quelle parole, indichi qualche cosa, indicherai il cielo. Voglio dire che non hai quel sentimento di additare-in-te-stesso che spesso accompagna il 'denominare una sensazione', quando si riflette sul 'linguaggio privato'. E neppure pensi che a rigore dovresti indicare il colore, non con la mano, ma soltanto con l'attenzione” (ivi, § 275).

La sensazione privata di rosso non ha alcun ruolo all'interno del gioco linguistico di nominare i colori. E ciò che il colore rosso è non lo posso cogliere attraverso l'introspezione, ma solo vedendo come usiamo i nomi dei colori. “Dobbiamo sempre e di nuovo tenere presente la questione: come imparano gli uomini il significato dei nomi di colore?” (Wittgenstein 1977, III, § 61). Ti posso insegnare cos'è il rosso mostrandoti oggetti che sono esemplarmente rossi e dire di volta in volta: “la parola «rosso» indica questo colore”, e poi ancora “ma anche questo (e mostro un rosso più chiaro, più aranciato, o più porpora) si chiama «rosso»”; non posso farlo chiedendoti di cercare nella tua coscienza l'idea del rosso né descrivendoti la mia sensazione quando vedo un oggetto rosso.

Finora abbiamo visto alcune argomentazioni a sostegno della distinzione tra qualità primarie e secondarie e ci è sembrato relativamente facile disattivarle e mostrarne l'inconsistenza. Eppure non riusciamo ancora a concepire i colori e gli odori alla stessa stregua della dimensione, del moto e della forma. Sembra che, al di là di classificazioni preconcepite e di antichi

fraintendimenti, proprio sul terreno delle apparenze fenomeniche, una qualche distinzione permanga: alcune proprietà, ci pare, ci sono date in maniera peculiarmente diversa da altre.

Innanzitutto, se rivolgiamo la nostra attenzione ad un oggetto, si fa avanti una constatazione: il colore è dominio esclusivo della vista. Grandezza e forma di un oggetto noi li apprendiamo tramite il tatto e la vista. La mia penna è un cilindro molto allungato di ridotte dimensioni: lo vedo, ma posso anche constatarlo con il tatto e, in caso di illusione, una percezione correggerà l'altra. Per i colori (ma anche per i suoni e gli odori) non posso basarmi su questo criterio di verifica: un colore lo posso soltanto vedere, un odore soltanto annusare, un suono soltanto udire¹.

Inoltre per il colore non esistono criteri di verifica esterni alla percezione. Una ruota è rotonda se gira, mentre non posso stabilire un criterio esterno al contenuto descrittivo della mia percezione che garantisca che essa sia grigia. L'unico criterio è che lo vedo. Allo stesso modo posso spiegarti cosa è un triangolo senza che tu ne abbia mai visto uno: se ti parlo di un poligono con tre angoli e tre lati, tu potrai farti un'idea di cosa sia un triangolo e potrai anche disegnarlo senza che io te ne mostri uno. Al contrario, per spiegarti che cos'è il blu, devo necessariamente fare riferimento ostensivo a casi paradigmatici di quel colore².

¹ “Il corpo è colorato soltanto nella sua «manifestazione ottica». Nello «spazio tattile», nella corporeità che appare al tatto (data al tatto) non si dà il colore. Il liscio, d'altra parte, si dà al tatto, il lucido si dà alla vista. L'umidità non può essere vista, può soltanto venire palpata. Essa può venire soltanto «con-vista», così come l'apprensione di una tattilità serica può co-presentificare un'opaca lucidità. Il ruvido può essere palpato e anche visto, così le nervature di una superficie” (Husserl 1952, p. 42).

² “Se ci chiedessero: «Che cosa significano le parole 'rosso', 'blu', 'nero', 'bianco'?» potremmo certo indicare cose che hanno quei colori, - ma la nostra capacità di spiegare i significati di quelle parole non va più oltre! Del

Infine se guardo un oggetto e ne descrivo le proprietà, mi accorgo ben presto che non tutte hanno il medesimo peso e il medesimo ruolo nel processo di “costituzione dell'oggetto materiale”: innanzitutto la cosa ha un'estensione, ma questa estensione non è semplicemente una proprietà fra le altre, non è “una qualità che la cosa può avere o non avere” (Piana 1988, p. 9). L'estensione appare come un “attributo essenziale della cosa materiale” (Husserl 1952, p. 33) nel senso che non vi è cosa materiale senza che essa abbia un'estensione¹. Una cosa materiale *deve* avere un'estensione². Eppure l'estensione non si da mai in sé stessa autonomamente, ma sempre insieme ad altre qualità. L'estensione, per poter essere percepita, deve essere “riempita” da altre qualità che la determinino. “Queste determinazioni si rapportano all'estensione come a un loro necessario presupposto, come ad una forma vuota che esse devono riempire” (Piana 1988, p. 9)³.

“La cosa non conosce dunque altre determinatezze estensive se non la pura corporeità (*qualità primaria*) e le qualità sensibili

resto non ci facciamo nessuna rappresentazione del loro impiego, oppure ce ne facciamo una del tutto rozza e parzialmente falsa” (Wittgenstein 1977, parte I, § 68).

¹ “Tutto ciò che riguarda la cosa materiale è a priori (cioè per essenza) in riferimento alla sua estensione” (Husserl 1952, p. 33).

² “L'estensione è per la cosa materiale una di quelle “proprietà interne” che non possono essere tolte senza togliere la natura dell'oggetto e che non ci dicono nulla su come stanno di fatto le cose, ma *prescrivono il campo della sintassi possibile dell'oggetto*” (Costa, Franzini, Spinicci 2002, p. 75. Corsivo mio).

³ “La cosa non è un che di esteso nel senso per cui, tra le altre determinazioni, possiede anche quella che viene chiamata estensione corporea; piuttosto: nell'insieme e nei dettagli di ciò che la cosa è dal punto di vista del contenuto [...], essa *si estende e riempie la sua corporeità spaziale*” (Husserl 1952, p. 35) e più sotto: “Qualsiasi qualità corporea di una cosa «riempie il corpo spaziale»; in essa la cosa si diffonde, riempie la sua corporeità (estensione)” (Husserl 1952, p. 35).

che la modificano, le *qualità secondarie* «che la riempiono»” (Husserl 1952, p. 35).

Seguendo le ricerche husserliane intorno alla *Costituzione della cosa materiale* condotte in *Ideen II*, siamo stati condotti a recuperare definitivamente la distinzione tra proprietà primarie e secondarie, ma in un senso del tutto nuovo. La distinzione ora non ha più la pretesa di porre un discrimine tra ciò che appartiene propriamente alla cosa e ciò che è una mera apparenza. Quelle condotte da Husserl sono soltanto constatazioni fenomenologiche e tali devono restare: superare il terreno della descrizione dell'esperienza per decidere intorno allo statuto ontologico del colore e del suono sarebbe un passaggio indebito.

Non solo questa distinzione non squalifica il colore come qualcosa di illusorio, ma ricorda che senza colore (e ruvidezza, calore, odori...) non si darebbe neppure l'estensione, in quanto quest'ultima è “priva di datità intuitiva autonoma” (Piana 1988, p. 23)¹.

Possiamo dirla con Goethe:

“L'occhio non vede alcuna forma, in quanto soltanto chiaro, scuro e colore stabiliscono insieme ciò che distingue un oggetto dall'altro e la parte di un oggetto dalle altre.” (Goethe 1810a, p. 14).

In questo passo della *Teoria del colore* Goethe, scendendo in campo a difesa del colore contro la priorità storicamente concessa alla forma, non fa null'altro che una descrizione fenomenologica in cui rileva quello che Husserl dirà in termini tanto complicati: lo spazio e l'estensione (qualità essenziale) si

¹ Le proprietà secondarie non sono solo dei suppellettili di cui la cosa può fare a meno. È interessante allora prestare attenzione alla terminologia utilizzata da Husserl: le qualità riempienti non solo “riempiono” la “corporeità spaziale”, ma la “qualificano”, la “coprono”, la “*espandono*”, la “*diffondono*” (Husserl 1952, p. 35).

vedono solo attraverso i colori (qualità riempiente)¹.

La stessa rilevazione possiamo trovarla in Berkeley:

“Faccio appello all'esperienza di ciascuno di noi e chiedo se l'estensione visibile di un oggetto non gli appaia tanto vicina quanto lo è il suo colore; o, più precisamente: se non gli sembrano entrambe nello stesso luogo. Ciò che vediamo colorato non è forse l'estensione? Ed è davvero possibile, anche solo nel pensiero, separare il colore dall'estensione?” (Berkeley 1709, pp. 79-80).

e in Hume:

“Una estensione che non sia tangibile e visibile non può essere concepita: e una estensione visibile e tangibile che anche non sia né dura né soffice, nera o bianca, è egualmente al di là di ciò che le concezioni umane possono raggiungere.” (Hume 1748, p. 154).

Potremmo allora dire così: nell'esperienza vissuta il colore ci appare come un “possesso”² della cosa, racchiuso entro i suoi confini, ma questo dato esperienziale è il risultato di un processo oggettivante di costituzione, nel corso del quale lo spazio e la forma si danno soltanto attraverso i colori (cfr. Piana 1988, p. 25-6). Il carattere riempiente del colore non può essere indice di una sua illusorietà contrapposta alla stabilità delle proprietà

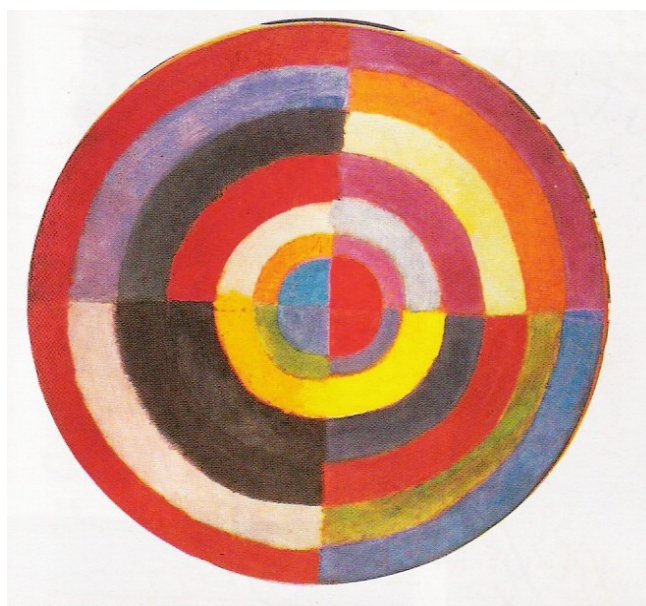
¹ Possiamo rintracciare nella storia del pensiero occidentale una tradizione che potremmo chiamare in senso lato “fenomenologica”, che si preoccupa di “salvare il fenomeno” e che consiste in un'analisi che si attiene alla descrizione dell'esperienza, alla ricerca di elementi di legalità, invece di dedurre e spiegare. Di questo atteggiamento possiamo trovare proprio nella riflessione sul colore le tappe più significative, che vanno dal περί χρωμάτων di Pseudo-Aristotele, fino alle osservazioni di Wittgenstein sul colore, passando per la *Farbenlehre* di Goethe e la *Farbenkugel* di Runge.

² “Abbiamo preso le mosse dal colore come *proprietà* della cosa: ed è come se avessimo voluto dire anche, esprimendoci così, che *la cosa è veramente la proprietaria del suo colore*” (Piana 1988, p. 25).

come forma e dimensione, perché queste ultime sono indissolubilmente legate alle proprietà secondarie. Non possiamo immaginare la triangolarità spogliata da ogni attributo visivo o tattile, né la disposizione nello spazio senza proprietà che ci facciano distinguere qualcosa, che riempiano lo spazio e ne caratterizzino una porzione (cfr. Bozzi 1990, p. 93). Non siamo legittimati a considerare il colore come una proprietà accessoria e di second'ordine, perché il colore è condizione stessa della visibilità degli oggetti e dello spazio stesso (cfr. Cappelletto 2003, Cappelletto 2004 pp. 102-3 e Bertolini 2002, pp. 57-63) :

“Se un tale volesse constatare che «lo spazio visivo è colorato», saremmo tentati di rispondergli «Non possiamo affatto immaginarlo (pensarlo) in altro modo.» Oppure: «Se non fosse colorato, sarebbe differente dallo spazio visivo, nel senso in cui un suono è differente da un colore.» Ma più correttamente si potrebbe dire: allora non sarebbe affatto ciò che chiamiamo «spazio visivo.»” (Wittgenstein 2000, p. 438).

IV: LO SPAZIO CROMATICO E LE SUE REGOLE



*Robert Delaunay, primo disco simultaneo, 1912.
Meridien (USA); Coll. Burton-Tremaine*

1. Una grammatica del colore

Abbiamo messo da parte il tentativo di considerare il colore come una sensazione che dipende dal soggetto e da come egli percepisce. Sul piano dell'esperienza il colore è una proprietà reale degli oggetti ed è un contenuto che gioca un ruolo importante nel processo di riempimento intuitivo della nozione di oggetto materiale.

Il fatto che nella percezione del colore si esprima un “rapporto fenomenologicamente evidente tra la cosa percepita e il soggetto percipiente” (cfr. Spinicci 2005, p. 71) non può indurci a parlare del colore come di una mera sensazione o di una “costruzione” dell'oggetto. Infatti è insito nel contenuto descrittivo della nostra esperienza che, insieme alle proprietà degli oggetti, si percepiscano anche i nessi relazionali che gli oggetti intrattengono tra loro e col soggetto. È vero: il soggetto entra in maniera ineliminabile nell'esperienza del colore (ma anche dei gusti, degli odori e perfino della posizione e della forma, basti pensare all'esperienza della prospettiva, che ci presenta gli oggetti più piccoli in relazione alla distanza da noi), ma ciò non si deve scontrare con la metafisica realista del senso comune per cui i colori sono proprietà degli oggetti e non stanno nella nostra mente, ma proprio nel mondo fuori di noi.

Avevamo preso le mosse dall'affermazione di Pastoreau per cui il colore è un fenomeno culturale definito dalla società e siamo approdati alla tesi ben più naïf per cui i colori sono proprietà reali delle cose. Il percorso che ci ha condotti a questa conclusione passava attraverso una semplice constatazione: se nella percezione del colore incidono fattori storico-culturali, bisogna pur che vi sia qualcosa, un dato dell'esperienza, su cui questi fattori incidono¹. Abbiamo mostrato come un'analisi del contenuto descrittivo dell'esperienza del colore e della sua struttura intrinseca sia necessaria e preliminare a qualsiasi studio

¹ Cfr. supra cap II, § 1.

sulla costruzione linguistica e culturale del colore.

Finalmente vorremmo rivolgere l'attenzione all'esperienza del colore e abbozzarne un'analisi fenomenologica. Il nostro obiettivo sarà quello di portare alla luce i nessi invariati che strutturano il darsi del colore nella percezione e il nostro metodo dovrà necessariamente mantenersi su un piano puramente descrittivo, prescindendo da ogni spiegazione che chiami in causa la fisica del colore, ma anche le valenze simboliche di cui i singoli colori e l'intero sistema cromatico sono investiti. Inoltre dovremo evitare un approccio che tende a considerare il colore come una nozione astratta, risultato di un'operazione concettuale di generalizzazione a partire da una raccolta di casi empirici.

Dobbiamo attenerci al colore come dato percettivo, ma è bene notare che ciò non significa rivolgersi al colore come materia cromatica, ma alla *qualità visiva* del colore. Parlare dei colori come materia cromatica significa disporsi sul terreno di fatti storico-empirici del tutto accidentali: è un fatto contingente che esistano alcuni pigmenti e non altri e che alcuni colori possano essere ottenuti mediante composizione e altri no¹. L'analisi

¹ Gran parte delle teorie dei colori si basano su un'oscillazione della nozione di colore da materia cromatica a qualità visiva. In modo particolare la classica distinzione tra colori semplici e colori composti è stata tracciata a partire dall'osservazione di evidenti relazioni di affinità e differenza tra i colori, ma anche e soprattutto dalla constatazione che mescolando determinati pigmenti si ottengono alcune tinte e non altre, mentre alcuni colori non possono essere ottenuti per composizione. Le due motivazioni sono profondamente eterogenee e considerarle unitamente genera confusione e fraintendimenti: nel primo caso abbiamo a che fare con la natura intrinseca del colore, nel secondo con fatti empirici del tutto accidentali – la composizione dei colori in quanto materia cromatica indica nient'altro che la possibilità o l'impossibilità tecnico-pratica di ottenere una certa materia cromatica a partire dalla mescolanza di alcuni pigmenti e nulla ci assicura che un giorno un pittore non otterrà un bel rosso mescolando alcune delle sue nuove vernici sintetiche (cfr. Piana 1988, p. 27; Piana 2000, p. 14).

Anche la nozione di colore che emerge dalle pagine di Pastoureau è

fenomenologica punta a far emergere le leggi che necessariamente strutturano l'esperienza del colore e non può ridursi ad una mera registrazione di dati empirici accidentali. Fare una fenomenologia del colore significa tracciare una sintassi del colore, in cui siano esplicitate le condizioni e le norme interne che ne regolano la visibilità. Significa *mostrare le relazioni di affinità e di differenza* che ogni colore intrattiene con gli altri.

Venire a capo della natura del colore significa cercare quelle proprietà - o meglio quelle *regole* – che non ci dicono nulla su come di fatto stanno le cose, ma definiscono lo spazio entro cui si giocano tutte le possibilità del colore, il “campo delle sue sintassi possibili” (Costa, Franzini, Spinicci 2002, p. 75): esse tracciano la forma dello spazio cromatico, i suoi confini esterni ed i suoi snodi interni.

Queste regole strutturali (le quali ci dicono, per esempio, che un colore può essere più o meno chiaro, più o meno saturo, ma non può essere più o meno pesante o sottile) costituiscono la natura del colore, la sua essenza, la cui conoscenza non dipende dall'esperienza empirica ma da vincoli di *pensabilità logica*: non ho bisogno di aver visto tutti i colori per sapere che “possiamo

modellata su quella di materia cromatica: non è un caso che tutta la sua trattazione ruoti intorno alla storia dei pigmenti e delle tinte. Tuttavia, il suo libro non tratta di questa o quella materia cromatica, ma del blu, che prende corpo come un'autonoma “entità” astratta. Pastoureaux opera una generalizzazione a partire dal materiale storico-empirico che raccoglie e perviene ad una nozione nebulosa e vuota: il blu viene presentato talvolta come un'entità unitaria, tanto da apparire protagonista personalizzato di una vicenda – noi stessi abbiamo potuto parlare nella nostra presentazione di *Blu. Storia di un colore* delle “vicissitudini travagliate” del blu e Pastoureaux stesso si riferisce al blu come a qualcosa che sembra addirittura agire nella storia: il blu è latitante nell'antichità (cfr. pp. 25-7), rivaleggia col rosso (pp. 83, 123) e infine trionfa (p. 124). Altre volte appare un nome vuoto cui a stento si può attribuire un riferimento continuativo nel corso della storia. In definitiva è un concetto vuoto e ineffabile, come tutti i concetti costruiti attraverso una generalizzazione a partire da contingenze empiriche.

parlare di un blu rossiccio ma non di un verde rossiccio” (Wittgenstein 2000, p. 438). Se non riesco a immaginare che cosa si debba intendere per “verde rossiccio”, non è perché non ho mai fatto esperienza di un simile colore, ma perché nella grammatica della parola “verde” è inscritto il fatto che posso pensare un verde che tende al blu o al giallo, ma non un verde che tende al rosso. È sufficiente che io conosca il significato della parola verde perché io sappia che un verde che tende al rosso non c'è¹. Il compito di rintracciare la natura del colore si configura allora come un compito grammaticale: quella che dobbiamo tracciare è una *sintassi del colore*. Possiamo dunque prendere alla lettera le affermazioni wittgensteiniane per cui “la fenomenologia è grammatica” (Wittgenstein, 2000, p. 435 - è il titolo della sezione 94; cfr. anche Wittgenstein 1977, parte II, § 16) e “l'essenza è espressa nella grammatica” (Wittgenstein

¹ Seguiamo qui le suggestioni di Wittgenstein, per il quale l'analisi che la filosofia deve compiere sul colore (e sugli altri problemi fenomenologici) è quello di tracciare una grammatica del colore, ovvero assolvere a un compito di chiarificazione concettuale: non si tratta di raccogliere un campionario di manifestazioni empiriche del colore, ma di vedere quali sono a priori i limiti della pura pensabilità logica del concetto di colore. Un verde rossiccio non lo si può immaginare, ovvero “non si sa che cosa si debba immaginare qui” (Wittgenstein 1977, parte I, § 27), “non si sa quale descrizione, quale rappresentazione, queste parole esigano da noi” (ivi, parte I, § 23).

E ancora: “Runge: «Quando ci si vuole immaginare un arancione che dà sul blu, un verde che dà sul rosso, o un violetto che dà sul giallo si prova la stessa sensazione di quando si vuole immaginare un vento settentrionale che viene da sud ovest »” (Wittgenstein 2000, parte I, §21).

“Se qualcuno non esce mai dalla sua camera, sa tuttavia che lo spazio continua, che esiste cioè la possibilità di uscire dalla camera (avesse pure le pareti di diamante). Non è quindi un'esperienza; è insito nella sintassi dello spazio, a priori. Ora, ha senso domandare quanti colori occorra aver incontrato nella propria vita per conoscere il sistema dei colori? No! [...] Non importa la quantità dei colori visti ma la sintassi. (Così come non importa la 'quantità di spazio')”(Wittgenstein 1967b, p. 53. Corsivo mio).

1953, § 371)¹.

È attraverso la chiarificazione concettuale e un'osservazione di come il linguaggio funziona che possiamo scorgere la natura del colore; questo non perché il colore si riduca a una questione eminentemente linguistica, ma perché la grammatica del linguaggio definisce ciò che si può sensatamente dire, ovvero

¹ Per Wittgenstein “la fenomenologia non c'è. Però ci sono problemi fenomenologici” (Wittgenstein 1977, parte I, §53) e uno dei problemi fenomenologici in cui Wittgenstein si è cimentato con maggiore tenacia è quello dei colori. Tuttavia crediamo che egli non si sia semplicemente adoperato a dipanare di tanto in tanto qualche problema ascrivibile nell'ambito della fenomenologia, ma l'atteggiamento fenomenologico sia un tratto autentico e peculiare dell'intera sua ricerca. Per Wittgenstein la filosofia ha un compito puramente descrittivo (Wittgenstein 1953, § 126), essa “lascia tutto così com'è” (Wittgenstein 1953, § 124); “noi possiamo parlare soltanto dell'*apparire*. Ossia *connettiamo* apparire con apparire” (Wittgenstein 1977, parte III, § 232): Wittgenstein rifiuta di cercare un'essenza oltre al fenomeno, di guardare cosa ci sta “dietro” o “sotto”. Non bisogna cercare niente di nuovo (Wittgenstein 1953, §§ 109, 127-9), ma soltanto assestare “ciò che da tempo ci è noto” (Wittgenstein 1953, § 109) secondo nuove “*rappresentazioni perspicue*”. Wittgenstein mette in campo un metodo esemplificativo-immaginario che, attraverso variazioni di esempi, fa emergere le relazioni interne che determinano i limiti di ciò che è pensabile. Proprio in questo senso per Wittgenstein “l'analisi fenomenologica [...] è un'analisi concettuale” (Wittgenstein 1977, parte II, §16), “grammatica”, in quanto le regole interne dell'apparire si rispecchiano nelle regole di pensabilità logica e dunque nella grammatica. Il lavoro filosofico di Wittgenstein si configura come un'instancabile osservazione analitica, tenace, ricorsiva, che torna senza sosta sugli stessi problemi per scorgerli da diverse prospettive, che riorganizza il materiale descrittivo in sempre nuove sinossi e procede per variazioni esemplificative

Crediamo che questo ostinato *guardare finalizzato a “uno scopo determinato”* (Wittgenstein 1953, § 127), quello di far emergere relazioni interne e regole di connessione, sia in fondo il nucleo autentico di ogni indagine fenomenologica (cfr. Piana 1992, p. 32-3).

Ciò che, a nostro avviso, può essere evidenziato come l'autentico punto di

come ciò che diciamo si attaglia al reale². La grammatica è una questione di pensabilità logica e i limiti di pensabilità del colore si radicano nelle possibilità circoscritte dalla natura stessa del colore. “La nostra competenza semantica getta luce su qualcosa di molto diverso da un fatto linguistico accidentale” (Costa, Franzini, Spinicci 2002, p. 76).

Tracciare “una logica del concetto di colore” (Wittgenstein 1977, parte I, §§ 22, 27, 39) significa dipanare contemporaneamente problemi linguistici e fenomenologici.

“E' come se dovessimo *guardare attraverso* i fenomeni: la nostra ricerca non si rivolge però ai *fenomeni*, ma, si potrebbe dire, alle *'possibilità'* dei fenomeni. Richiamiamo alla mente, cioè, il *tipo di enunciati* che facciamo intorno ai fenomeni. [...] Perciò la nostra è una ricerca grammaticale” (Wittgenstein 1953, § 90).

Chiarire il funzionamento del linguaggio ci serve allora per vedere l'attrito che la natura del colore (e siamo qui davvero su un piano ontologico) opera su di esso.

“Se si descrive, per così dire, la classe dei linguaggi adeguati al loro scopo, con ciò stesso si è mostrato l'essenziale di quei linguaggi e *si è raffigurata con immediatezza l'esperienza immediata*. Dire che una certa rappresentazione si potrebbe anche sostituire con un'altra, è fare ogni volta un passo avanti

convergenza tra la fenomenologia e Wittgenstein, ciò che intimamente li accomuna, è che per entrambe le posizioni, per altri versi così lontane, lo scopo dell'indagine filosofica è quella di far emergere “ciò che da senso al dire” (Noë 1994). L'obiettivo della ricerca filosofica non è la verità, ma il *senso dell'esperienza*, o, se vogliamo, non è stabilire la verità di quello che *diciamo*, ma le sue *condizioni di sensatezza*.

² “La proposizione mostra la logica della realtà. La esibisce.” (Wittgenstein 1921, 4.121).

“Nella grammatica viene descritta anche l'applicazione del linguaggio, quello che si potrebbe chiamare la connessione tra linguaggio e realtà” (Wittgenstein 2000, p. 438).

verso l'obiettivo di *cogliere l'essenza di ciò che si rappresenta.*"
(Wittgenstein 1964, p. 3. Corsivo mio).

C'è qualcosa che rimane costante nei giochi linguistici più diversi: è che io posso dire quello che mi pare, ma ci sono espressioni (come "verde rossastro" o "un colore profumato") che violano le regole della logica, perché per esse, "non si sa che cosa ci si debba immaginare"(Wittgenstein 1977, parte I, § 27). Espressioni del genere non aderiscono alla natura della realtà.

Parlare di grammatica, di condizioni di pensabilità logica, di forma a priori del colore non deve rimandare al terreno astratto delle definizioni logico-formali, ma al terreno materiale dell'esperienza, delle *esemplificazioni intuitive*, perché le forme logiche del linguaggio generano dalle condizioni di possibilità dell'esperienza degli oggetti, le quali risiedono non in strutture kantianamente trascendentali del soggetto, ma nella forma oggettiva del materiale sensibile¹. Le regole che andiamo cercando sono proprio le relazioni interne al contenuto descrittivo e la loro necessità non toglie nulla al fatto che esse si radicano nella *determinatezza contenutistica del colore*, sono il modo in cui il colore materialmente si dà². Non possiamo

¹ È questo rimando a una *legalità dell'esperienza* in cui il soggetto ha un ruolo puramente passivo ciò che dobbiamo cercare nella tematica husserliana delle *sintesi passive*, sintesi che "non implicano l'operare della soggettività, ma rivelano i dinamismi interni ai materiali dell'esperienza, le loro autonome forme di organizzazione" (Spinicci 1993, p. 21). Noi non vediamo macchie informi di colore che devono essere strutturate attraverso un processo di unificazione spaziale e temporale operato da forme a priori del soggetto, ma vediamo gli oggetti colorati (cfr. Bertolini 2002, p. 42).

² Appartiene sia alla tradizione husserliana, sia all'insegnamento wittgensteiniano l'idea per cui la necessità logica coincide con la necessità materiale-contenutistica del dato di fatto; un presupposto questo che fa convergere la ricerca di legalità logica con un'istanza sostanzialmente obiettivistica. In entrambi i filosofi ciò va di pari passo con la critica sia all'astrazione empiristica, sia all'organizzazione del materiale sensibile attraverso strutture attive del soggetto.

prescindere in nessun caso dall'osservazione del fenomeno. Per cogliere la struttura essenziale dell'esperienza del colore dobbiamo *guardare* lo spazio cromatico e *guardare* come si comporta il nostro linguaggio di fronte ad esso.

Se l'essenza del colore risiede nelle regole che delimitano le possibilità del colore, essa non si può far emergere che *mostrando* come il colore si comporta, procedendo per esemplificazioni e cercando di scorgere le relazioni strutturali che sono già sotto i nostri occhi¹.

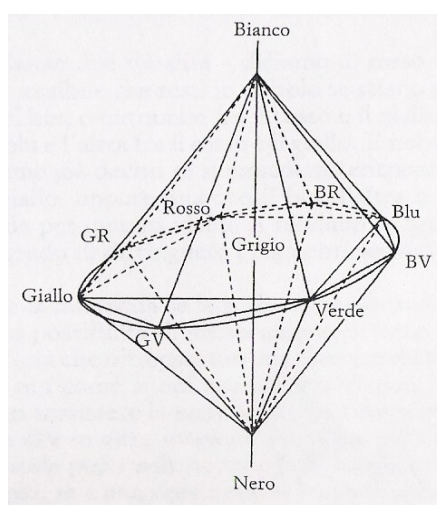
Fornire una rappresentazione, una sinossi dell'intero spazio

Per Husserl infatti, oltre all'a priori formale, vi sono a priori materiali, i quali, per ogni regione materiale, prescrivono le proprietà necessarie non in virtù della forma logica, ma in virtù della natura contenutistica degli oggetti. Husserl, a partire da *Ideen*, raggruppa le ricerche di tali proprietà sotto il titolo di *ontologie regionali* o *ontologie materiali*, termine che sottolinea il radicarsi delle condizioni della pensabilità logica nella natura materiale degli oggetti esperiti. Nell'indagine eidetica husserliana "l'a priori della forma non è logico-trascendentale, ma fenomenologico-materiale" (Spinicci 1993, p. 21; cfr. anche Costa, Franzini, Spinicci 2002, pp. 72-7).

Wittgenstein, da canto suo, nonostante critichi apertamente la nozione husserliana di *giudizi sintetici a priori* (cfr. Wittgenstein 1967b, p. 54), abolisce la distinzione tra necessità logica e necessità empirica (cfr. Wittgenstein 1977, parte III, § 4). La realtà ha una sua legalità, una struttura di relazioni interne. Queste relazioni si vedono nel linguaggio e determinano le condizioni e i limiti di ciò che è pensabile e dicibile, perché "l'immagine ha in comune con il raffigurato la forma logica di raffigurazione" (Wittgenstein 1921, § 2.2). L'attività filosofica di Wittgenstein è insieme descrittivo- sperimentale e logico-formale.

¹ L'enfasi sul vedere che qui proponiamo è tutt'altro che accessoria nell'impostazione della nostra indagine e rimanda all'istanza intuizionistica e al richiamo all'evidenza fondamentali in entrambi i filosofi che stanno guidando le nostre riflessioni, Husserl e Wittgenstein. Per entrambi l'indagine fenomenologica procede secondo il metodo della *variazione esemplificativa*, un approccio che potrebbe essere sintetizzato dal celebre motto husserliano "zu den Sachen selbst" e da quello altrettanto famoso di Wittgenstein "Denk nicht, sondern schau". Sulla vocazione intuizionistica del metodo fenomenologico e sull'affinità di questo atteggiamento con quello di Wittgenstein cfr. Piana 1992.

cromatico può aiutarci a *vedere le relazioni* che lo strutturano. Le rappresentazioni sinottiche dello spazio cromatico, come per esempio l'ottaedro, sono rappresentazioni delle sue relazioni interne (innanzitutto relazioni di somiglianza e differenza¹), quindi sono “un esempio di raffigurazione sinottica delle regole grammaticali” (Wittgenstein 1964, p. 5; Id. 2000, p. 438; cfr. anche Cappelletto 2003, p. 252 e Cappelletto 2004, p. 173).



Doppio cono rovesciato costruito sull'ottaedro: immagine inserita da Rhees in Osservazioni filosofiche di Wittgenstein.

Nelle pagine che seguono ci avvaleremo di più d'una rappresentazione visiva del colore, convinti che si possano mettere in luce le leggi dell'esperienza (che coincidono con le leggi di pensabilità) del colore, attraverso variazioni esemplificative, attraverso la proposta di sempre nuove

¹ “Nei colori: affinità e opposizione. (E questa è logica)” (Wittgenstein 1977, parte III, §46).

*rappresentazioni perspicue*¹ che permettano di riconfigurare il materiale percettivo rendendo evidenti le connessioni importanti e permettendoci così di *raccapazzarci*² in un terreno che abbiamo sempre percorso senza conoscerne la topologia.

2. *L'esperienza della transizione*

Se dunque la grammatica dell'esperienza del colore si può scorgere guardando con attenzione il funzionamento del linguaggio, potremmo partire da questa considerazione:

“Nella vita di tutti i giorni noi siamo praticamente circondati da colori del tutto impuri. Ed è tanto più degno di nota, perciò, che abbiamo costruito un concetto di colori *puri*” (Wittgenstein 1977, parte III, § 59).

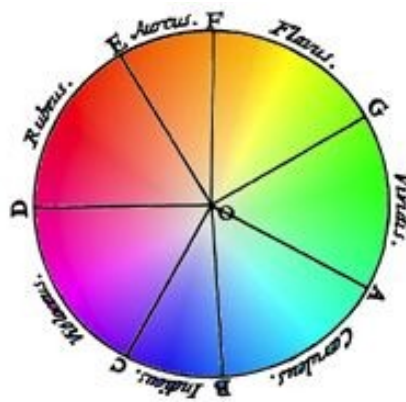
Berlin e Kay hanno mostrato che, non solo in ogni lingua esistono termini per i colori puri, ma in tutte le lingue si può riscontrare una forte regolarità per quanto riguarda il vocabolario cromatico. Tutte le terminologie del colore possono essere ripartite in otto specie, la prima delle quali contiene soltanto le due categorie bianco e nero, mentre l'ultima contiene undici categorie (bianco, nero, rosso, giallo, verde, blu, marrone, rosa, viola, arancione, grigio) (cfr. supra, cap. I, § 3).

Perché abbiamo concetti per i colori puri, se nell'esperienza non vediamo mai *il* giallo, *il* rosso, *il* bianco? Perché tutte le lingue hanno concetti per il bianco e il nero, che sono i colori che forse troviamo con meno frequenza in natura?

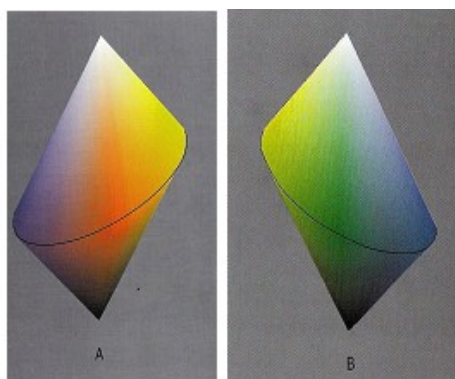
¹ “Una rappresentazione perspicua si da quando riusciamo a disporre una serie di fatti o una serie di giochi linguistici all'interno di una rete di possibili variazioni che ci consentono di vedere tanto l'unicità di una forma quanto il gioco delle sue possibili variazioni!” (Spinicci 2002, p. 286).

² È un termine usato da Wittgenstein per riferirsi alla funzione e alla forma dell'indagine filosofica: “un problema filosofico ha la forma del «non mi ci raccapazzo»” (Wittgenstein 1953, § 133).

Venire a capo della questione significa cercare le regole dell'esperienza su cui gli universali linguistici poggiano. Per questo compito non ci sarà d'aiuto rivolgere l'attenzione a questo o quel colore nella loro datità empirica, ma dobbiamo aver presente l'intera *possibilità* dei colori come qualità visiva.



*Cerchio cromatico.
Questo diagramma l'ha immaginato Newton nel 1704. Nei
duecentoconquantianni successivi il
diagramma ha cambiato forma ma ha mantenuto le proprietà.*



La “bobina dei colori”: doppio cono rovesciato dal piano inclinato. È una rappresentazione dello spazio cromatico più fedele del semplice doppio cono, perché mostra che il giallo è più vicino al bianco e il blu è più vicino al nero .

L'esperienza del colore in tutte le sue possibilità è l'esperienza di uno spazio continuo in cui i singoli colori ci appaiono integrati in una “struttura relazionale essenzialmente unitaria” (Piana 1988, p. 27) retta da una regola fondamentale, che potremmo chiamare “*esperienza della transizione dei colori*”¹. Lo spazio cromatico appare come un percorso percettivo in cui da una tonalità si trascorre ad un'altra secondo una gradazione continua.

Dobbiamo immaginare lo spazio cromatico come un solido di colori percorribile in ogni direzione e di cui possiamo isolare delle sezioni:



¹ Questa locuzione è tratta da Piana 1988 e Piana 2000, cui devo gran parte delle osservazioni che propongo in questo capitolo.



Le sequenze di colore che abbiamo presentato ci mostrano come sia sempre possibile “stabilire tra un colore e l'altro una transizione percettiva continua” (Piana 1988, p. 36): vediamo il rosso trapassare nel giallo, il bianco *divenire* rosa e poi rosso e via dicendo.

Tuttavia oltre all'esperienza dell'unità e della continuità del colore, possiamo notare che, nelle serie proposte, non tutti i punti ci appaiono nello stesso modo: alcuni punti si propongono come limiti di una sequenza, come picchi di colore su cui è posto un accento, altri come momenti di passaggio (ibidem). Diremmo che il colore *scorre* dal giallo al rosso nel primo esempio, dal rosso al bianco nel secondo. Nell'ultimo caso ci sembra invece che viola e verde convergano e si concentrino nel blu.

Abbiamo di fronte a noi una prima regola dello spazio cromatico: l'esperienza della transizione è scandita da un *ritmo interno*, che si impenna in quelli che potremmo chiamare punti di massima cromaticità (il giallo, il rosso, il blu puri).

Disponiamo ora i colori principali lungo un asse, fornendo una nuova sinossi del colore, semplificata rispetto alla rappresentazione tridimensionale del doppio cono rovesciato.



Alla nostra attenzione si fa avanti un'altra regola dell'esperienza del colore: il bianco e il nero appaiono come gli estremi in cui il colore si spegne e tutti i colori sembrano sorgere dal bianco e morire nel nero, disponendosi tra l'uno e l'altro. Il colore trascorre dalla chiarezza assoluta del bianco all'oscurità assoluta del nero: dal bianco si passa al giallo e prima del nero il colore si inscurisce nel blu. Notiamo una *vicinanza fenomenologica del giallo al bianco e del blu al nero*. I colori hanno dunque una *chiarezza intrinseca* per cui un giallo puro è più chiaro di un blu puro. Il giallo è simile al bianco e il blu è simile al nero. Il giallo è più simile al rosso che al blu¹.

Ciò che vediamo è che bianco e nero costituiscono i limiti esterni dello spazio cromatico: il colore si estingue nella chiarezza assoluta del bianco e nell'oscurità assoluta del nero.

È su questa evidenza fenomenologica che poggia di fatto l'esclusione di bianco e nero dall'universo dei colori, da ben prima che Newton compisse i suoi esperimenti con il prisma ottico². Non è un caso che Goethe, volendo elaborare una teoria del colore fondata esclusivamente su osservazioni fenomenologiche, prendesse le mosse proprio dall'osservare che “la nascita di un colore richiede luce e oscurità, chiaro e scuro,

¹ Sono frasi di questo tipo quelle che si possono leggere nelle *Osservazioni sui colori* di Wittgenstein concernenti la grammatica (vale a dire, con una terminologia cui Wittgenstein era poco incline, la necessità ontologica del colore). Si veda per esempio: “I colori saturi puri hanno una loro chiarezza relativa specifica e essenziale. Per esempio, il giallo è più chiaro del rosso. Il rosso è più chiaro del blu? Non lo so.” (Wittgenstein 1977, parte III, § 61). Ancor più che nelle *Osservazioni sul colore*, il metodo di indagine fenomenologica wittgensteiniano che consiste nel raccogliere osservazioni empiriche che hanno valore di necessità logica (cfr. *ivi*, parte , §§ 4, 19) è ben evidente nella parte dedicata alla fenomenologia del colore in *Osservazioni filosofiche* (cfr. Wittgenstein 1964, pp. 228-235).

² Pastoreau afferma che già dal medioevo si tendeva ad escludere bianco e nero dall'universo cromatico (cfr. pp. 113, 119), ma sappiamo che bianco e nero venivano considerati, in quanto luminosità e oscurità, come l'origine degli altri colori già dai greci (cfr. Goethe 1910, p. 63).

oppure con un'altra formula più generale, luce e non-luce. Vicinissimo alla luce nasce un colore che chiamiamo giallo, vicinissimo all'oscurità sorge invece quanto designiamo con l'espressione *azzurro*" (Goethe 1910a, p. 16)¹.

Basandoci sulla semplice osservazione dello spazio cromatico, abbiamo individuato in breve alcune leggi strutturali del colore:

- il colore è un continuo in cui possiamo tranquillamente veder trascorrere un colore in un altro;
- l'esperienza della transizione non è però quella di un fluire senza soluzione di continuità, ma ha una sua struttura, ritmata dall'alternarsi di punti percepiti come valori cromatici forti e momenti di passaggio tra un picco e l'altro;
- Lo spazio cromatico ha dei limiti in cui il colore si spegne, costituiti da bianco e nero;
- I colori si dispongono nello spazio aperto tra questi due estremi secondo un ordine ben preciso: il giallo ha una relazione di somiglianza col bianco e si situa vicino ad esso, il blu è simile al nero, il rosso e il verde si trovano a metà.

Tale legalità interna all'esperienza mina l'ipotesi del relativismo storico-linguistico nella classificazione dei colori che

¹ Goethe racconta nella *Farbenlehre* di un pittore che, dovendo restaurare un dipinto, passò sulla tela con una spugna e notò che l'abito nero del signore che vi era ritratto diventò improvvisamente un azzurro chiaro. Goethe parla di questo come di un *Urphänomen*, un caso che, pur essendo un fatto empirico tra gli altri, vale come modello per tutti gli altri, perché da esso è possibile "discendere fino al caso più comune dell'esperienza quotidiana" (Goethe 1910a, p. 61). La *regola* che è possibile "intuire attraverso" questo fenomeno è la seguente: "Da un lato vediamo la luce, il chiaro, dall'altra la tenebra, lo scuro; poniamo tra le due la torbidezza, e da questi opposti - con l'aiuto della mediazione di cui abbiamo detto e ancora in un'opposizione - si sviluppano i colori" (ibidem).

Si veda anche Kandinsky: "Il giallo tende al chiaro (bianco). E infatti non esiste un giallo molto scuro. C'è dunque una profonda affinità fisica tra il giallo e il bianco, come pure tra il nero e il blu, perché il blu può diventare profondo come un nero" (Kandinsky 1912, p. 61).

guida Pastoureau e buona parte degli studiosi di scienze sociali. Se l'idea che il colore sia un fatto storico risiede nell'osservazione che il colore è un continuo in cui nessuna tonalità ha un posto privilegiato rispetto alle altre¹, vorremmo invitare a *guardare meglio* per rendersi conto che le cose non stanno così, che il colore ha delle regole di datià, regole che per altro concordano pienamente con la constatazione della presenza di universali linguistici per i colori.

Se ogni lingua elabora nomi per il bianco, il nero e il rosso (colori che gli uomini incontrano raramente nell'esperienza quotidiana) prima che per quei colori di cui tutti facciamo continuamente esperienza (i marroni, le infinite sfumature di verde, i grigi) è perché il colore ha una sua interna legalità e pensare il colore significa classificarlo a partire dagli snodi fondamentali della sua struttura interna.

Ogni lingua può scegliere se dotarsi di un vocabolario cromatico molto minuzioso oppure approssimativo, ma ad ogni modo, sia il sistema categorico a maglie strette che quello a maglie molto larghe, aderiscono egualmente alla natura del colore. Ogni linguaggio può far fronte alle richieste dell'esperienza con grande libertà. Tuttavia vi sono, per così dire, dei requisiti minimi cui ogni lingua deve rispondere, se vuole aderire alla struttura dell'esperienza, che ne pone i vincoli di sensatezza, perspicuità e comprensibilità.

Se un linguaggio vuole dominare il colore, innanzitutto deve essergli possibile nominarne i confini esterni: ecco perché non esiste alcuna lingua che non abbia dei termini per designare bianco e nero. Se mancassero, cadrebbe la possibilità di definire i confini dello spazio cromatico, i limiti entro cui si parla di

¹ Hardin riassume così la posizione dei sostenitori del relativismo linguistico nella classificazione dei colori: "Surely the spectrum is continuous and no hue has pride of place over another. That is the natural fact about the hues, so any uniqueness must to be a product of culture, embedded in a certain linguistic practice." (Hardin 1984, pp. 492-3).

colore. Sarebbe come pretendere di individuare un territorio guardando una cartina politica in cui sono rappresentate tutte le città, ma non sono tracciati i confini tra gli stati.

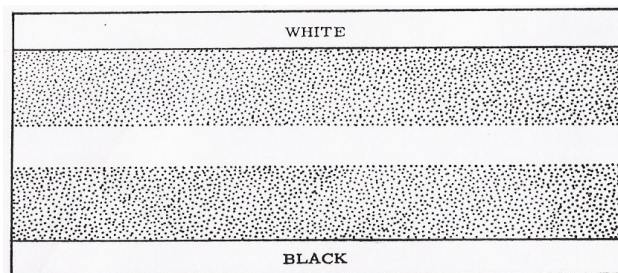


FIGURE 4. TYPICAL STAGE I BASIC COLOR LEXICON

Rappresentazione di un lessico cromatico appartenente al primo stadio (Berlin e Kay 1969, p. 17)



La tavola dei colori di Munsell. Gli studi effettuati da Berlin e Kay sono stati condotti sulla base di questa tabella di classificazione dei colori e le rappresentazioni degli stadi dei vocabolari cromatici rappresentano l'area che ogni categoria cromatica di base copre su questo campionario. Dunque per comprendere le rappresentazioni proposte da Berlin e Kay, bisogna sovrapporle alla tavola di Munsell.

Prendiamo in considerazione ora una lingua appartenente al secondo stadio della classificazione proposta in *Basic Color*

Terms:

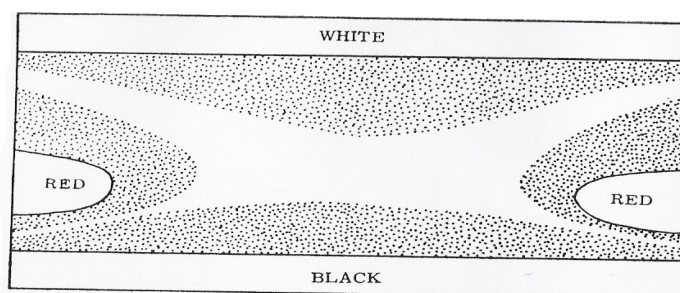


FIGURE 5. TYPICAL STAGE II BASIC COLOR LEXICON

Rappresentazione di un lessico cromatico appartenente al secondo stadio
(Berlin e Kay 1969, p. 18).

Una lingua che adotta tre termini di colori basilari, aggiungerà necessariamente a bianco e nero il rosso. Il rosso si trova infatti perfettamente al centro tra bianco e nero. È il punto di maggiore saturazione, densità, vivacità del colore¹. Il giallo è vicino al

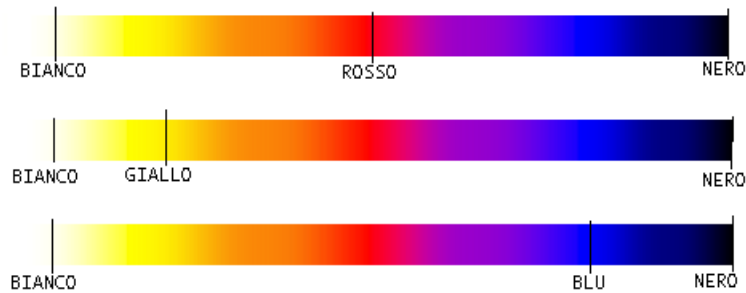
¹ È questa un'osservazione, che ancora una volta, possiamo trarre da quell'opera di attento e tenace lavoro di descrizione fenomenologica che è la *Teoria dei colori* di Goethe, che costituisce un punto di partenza ineliminabile per le ricerche fenomenologiche in questo campo (cfr. Bertolini 2002, p. 78; Piana 1977, pp. 37-75). Goethe afferma che, se bianco e nero sono l'origine dei colori, il rosso è lo "zenit" (Goethe 1810a, p. 138) dei colori, "il colore che contiene in sé, in atto o in potenza, tutti i colori", "il colore perfettamente finito e il più perfetto" (ivi, p. 195): il giallo e l'azzurro, *intensificandosi* trapassano nel rosso (cfr. ivi, pp. 16, 174). Il rosso appare come il momento di maggiore intensità dei colori, in cui la potenza del colore sembra condensarsi, mentre sembra attenuarsi fino a perdersi quando da qui ci si allontana in direzione di giallo e bianco e di blu e nero. A questo proposito è interessante l'osservazione di M. C. Pouchelle nell'articolo che apre il numero speciale di *Ethnologie française* dedicato al colore, in cui è apparso il saggio di Pastoureau "Une histoire des couleurs est-elle possible?": "Le rouge, il faut bien le dire, a un statut particulière, même si, comme le suotien Michel Pastoureau, on assiste depuis le XIII siècle à une assumption du bleu en Europe. *Ne sarait-ce que*

bianco, il blu è vicino al nero. Giallo e blu trascolorano senza soluzione di continuità rispettivamente nel bianco e nel nero. Al contrario, il rosso è percepito come un *picco di cromaticità*, in alcun modo confondibile con i confini in cui il colore si perde. Esso si trova esattamente al centro dello spazio cromatico.

Avendo bisogno di arricchire il vocabolario cromatico, la scelta più ovvia e funzionale è quella di introdurre il rosso: un nome per il rosso permette di coprire tutta quell'area centrale dello spazio cromatico che i soli "nero" e "bianco" non coprono o coprono in modo estremamente improprio. Sarebbe sciocco scegliere come terzo colore il giallo, per esempio. Si avrebbe una ripartizione molto squilibrata: da un lato due nomi (giallo e bianco) per dominare una breve gamma cromatica, dall'altra tutta una gamma di colori, in cui rientrano nero, blu, viola, e magari verde e rosso, per cui utilizzare il medesimo nome.

Scandire lo spazio cromatico mettendo l'accento su nero, bianco e giallo, oppure su nero, bianco e blu, sarebbe come avere un righello graduato, invece che a intervalli regolari di un centimetro, a intervalli alterni di tre millimetri e due centimetri. La sua praticità sarebbe alquanto dubbia.

parce-que, pour les coloriste, le rouge est la seule tinte qui traverse indéfiniment toutes les couches de blanc sous les quelles on voudrait le dissimuler?" (Pouchelle, 1990, p. 366). Il rosso è vivo, penetrante, difficilmente viene annullato dal bianco. Pouchelle fa un'osservazione empirica, legata all'esperienza del colore come materia cromatica, ma dietro a questo dato di fatto si scorge una caratteristica fenomenologica della qualità visiva del rosso.



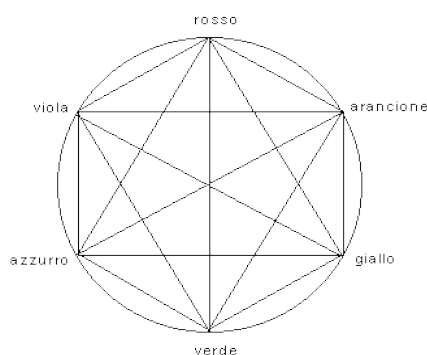
La motivazione per cui il blu ha trovato soltanto molto tardi un posto fisso nella terminologia dei colori basilari, non è allora da cercarsi, come fa Pastoureau, nello “scarso interesse” che gli antichi nutrivano per questo colore (p. 26), ma nella forma dello spazio cromatico. Il blu è rimasto un colore marginale nella sistemazione concettuale e nell'ordinamento cromatico, perché nello stesso spazio cromatico esperito ricopre un ruolo marginale. Esso assomiglia al nero ed è logico che la necessità di coniare un nome apposito per identificarlo sia meno urgente di quella di coniarne uno per il rosso, perché classificarlo a fianco del nero era già una distinzione sufficiente, mentre il rosso non è adeguatamente rappresentato né dal bianco né dal nero.

Potremmo dire che, se dovessimo fare una spartizione dei colori distinguendo quelli che potrebbero stare dalla parte del bianco e quelli che possiamo accostare al nero, per giallo, blu e la maggior parte dei colori intermedi non avremmo difficoltà a disporli da una parte o dall'altra, in virtù della loro chiarezza o scurezza. Per il rosso puro ci troveremmo invece indecisi, perché esso è equidistante da questi due poli¹.

¹ Il rosso, sul piano della descrizione dell'esperienza, è equidistante da nero e bianco, eppure simbolicamente viene più facilmente associato al nero che al bianco. Gli antichi concepivano nero e rosso come i due opposti del bianco

3. *Il sistema cromatico come sinossi di relazioni interne*

In virtù di quanto abbiamo detto fin ora, possiamo affermare che il cerchio cromatico non è una mera organizzazione arbitraria, ma una rappresentazione grafica capace di rendere perspicue le relazioni interne di somiglianza e opposizione che strutturano la percezione del colore.



La distinzione del bianco e del nero dall'universo cromatico e la disposizione dei colori nel cerchio non sono legati soltanto alla conoscenza sperimentale dei colori spettrali: il primo poggia sulla posizione liminare che essi occupano nello spazio del colore, il secondo sull'esperienza della transizione.

Allo stesso modo la distinzione dei colori in primari (o *fondamentali*) e secondari (o *complementari*) non è del tutto culturale, anche se si è diffusa solo a partire dal XIX secolo. Non si basa neppure esclusivamente sulle pratiche di composizione dei colori che mostrano la possibilità di ottenere determinati

(cfr. p. 15-6). Ciò dipende dal fatto che il bianco in quanto luminosità assoluta, viene percepito come alterità assoluta: è ciò che è puro, pulito, privo di qualsiasi traccia, sia essa di sporco o ombra (il nero) o di colore (il rosso).

pigmenti mescolandone altri, ma sul *ritmo interno all'esperienza della transizione*, per cui alcuni colori ci sono dati come punti terminali e inaugurali di una sequenza e altri come punti di transizione, così che possiamo chiamare i primi *colori terminali* e i secondi *colori intermedi o transitori* (cfr. Piana 2000, p. 21).

Se possiamo disporre i colori in circolo, è perché nell'esperienza esistono relazioni che connettono i colori tra loro; relazioni che non sono soltanto di somiglianza, ma anche di opposizione. Infatti la possibilità di trapassare da un colore all'altro in maniera graduale in alcuni casi specifici viene a mancare.

Tra il rosso e il verde non può esserci transizione: per andare dall'uno all'altro è *necessario* passare attraverso il grigio, ovvero attraverso una graduale *perdita della saturazione e, quindi, del cromatismo* (Piana 2000, p. 23).



Lo stesso vale per tutti i colori diametralmente opposti.

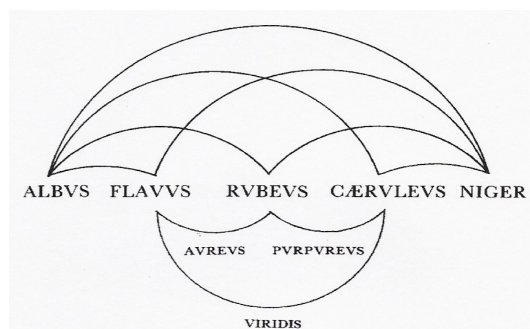


Ciò che poteva sembrare soltanto un tratto della sinossi grafica con cui siamo soliti rappresentare il sistema cromatico - il fatto che alcuni colori siano *diametralmente opposti* - ad un'indagine che proceda per variazione esemplificativa si rivela una *necessità logica* del colore.

Possiamo finalmente dissentire con l'idea di Pastoureaux per cui “il cerchio cromatico, la nozione di colore primario, la legge del contrasto simultaneo [...] sono solamente tappe della mutevole

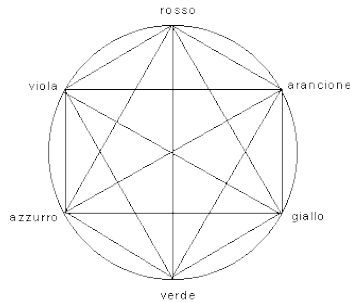
storia delle conoscenze” (p. 9): anche se la loro elaborazione ha una precisa collocazione nella storia e sorge in un contesto culturale specifico, la possibilità che si possa parlare di colori primari e complementari, di cerchio cromatico, di contrasto simultaneo poggia sulla struttura dell'esperienza del colore.

Il cerchio cromatico non è l'immagine esatta dello spazio logico del colore, così come non lo è il doppio cono rovesciato, ma entrambi ne sono la rappresentazione perspicua: essi sono la *resa visiva* di alcune delle *relazioni interne* tra i colori, sono la resa grafica della sua grammatica¹. Così se confrontiamo differenti sinossi del colore, in tutte possiamo scorgere le stesse evidenze fenomenologiche. Prendiamo, per esempio, il cerchio cromatico (che, nonostante le successive elaborazioni, è sostanzialmente quello pensato da Newton), il triangolo dei colori di Maxwell e il più antico schema a noi noto delle relazioni tra colori, quello che compare nell'*Ottica* di Franciscus Aguilonius del 1613.

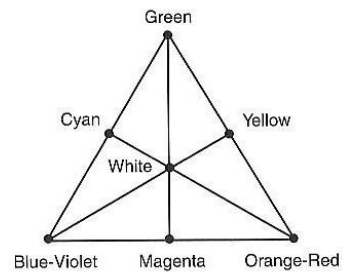


*Rappresentazione dei colori ad opera di Franciscus Aguilonius - 1613
(tratto da Piana 1988, p. 30)*

¹ “La rappresentazione perspicua rende possibile la comprensione, che consiste appunto nel fatto che noi 'vediamo connessioni'. Di qui l'importanza del trovare e dell'inventare *membri intermedi*” (Wittgenstein 1943, §122).



Cerchio cromatico



Triangolo dei colori di Maxwell

Ogni sinossi rappresenta in maniera perspicua alcune relazioni e non altre, perché ognuna è stata costruita con intenti diversi; eppure in tutti tre gli schemi, nonostante le differenze, è possibile scorgere lo stesso fenomeno. Dal diagramma di Aguilonius al triangolo di Maxwell assistiamo al progressivo allontanamento dalla semplice osservazione dell'apparenza percettiva del colore, per lasciare spazio alla rappresentazione di relazioni conosciute attraverso l'indagine scientifica - Newton disegna il cerchio cromatico in seguito alle sue scoperte sullo spettro; Maxwell elabora il suo schema alla luce degli studi di colorimetria, disciplina che egli fonda scientificamente - ma in entrambi il fenomeno è "salvato": le relazioni tra i colori che vi vengono evidenziate sono giustificate sul piano della stessa manifestazione cromatica.

Nel caso del cerchio cromatico l'"aderenza al fenomeno" è particolarmente evidente: anche se le leggi su cui Newton si basa per la costruzione dello spazio cromatico sono emerse soltanto in un contesto sperimentale, esse rendono ragione proprio delle relazioni tra i colori che possiamo constatare nella nostra esperienza vissuta. Qui la teoria scientifica non sconfessa in

alcun modo il fenomeno, ma gli fornisce un fondamento, una solida giustificazione¹.

Tralasciando le differenze tra i tre diagrammi, è possibile vedere che ciò che qui è variamente rappresentato è sempre lo stesso fenomeno - la totalità dei colori, di cui, nelle diverse rappresentazioni, vediamo emergere sempre le stesse proprietà, di volta in volta illustrate in maniera più o meno perspicua.

Nello schema di Aguilonius sono rappresentati con immediatezza la posizione centrale del rosso e la somiglianza di giallo e blu rispettivamente a bianco e nero. I colori fondamentali si trovano sullo stesso piano del bianco e del nero e verso essi convergono le linee che tracciano le relazioni tra i colori, i colori complementari sono scritti in un livello sottostante, lungo l'arco che congiunge i colori primari corrispondenti. Tuttavia la differenza tra colori primari e secondari non è raffigurata in termini oppositivi, come invece accade nel cerchio di Newton e nel triangolo di Maxwell. Neppure l'esperienza della transizione viene mostrata in maniera particolarmente efficace in questo diagramma del XVII secolo, perché è soltanto suggerita dagli archi tracciati tra un colore e l'altro. Se il cerchio cromatico rende meglio conto della transizione e delle relazioni oppostive tra i colori, queste ultime emergono ancora meglio in Maxwell. La disposizione di bianco e nero ai confini esterni dello spazio cromatico è resa in maniera intuitivamente evidente solo da Aguilonius², mentre Newton si

¹ Conferma del valore descrittivo del cerchio cromatico è il fatto che la *Farbentheorie* di Goethe consiste proprio nel tentativo di elaborare una teoria che giustifichi il cerchio cromatico sulla base della pura esperienza visiva. A questo scopo, Goethe chiama in causa il fenomeno dell'inversione cromatica nell'immagine postuma, per dimostrare che "l'occhio richiede qui una totalità [...] e serra in sé stesso il cerchio dei colori" (Goethe 1810a, p. 37).

² Forse proprio per questa ragione lo schema di Aguilonius piaceva tanto a Goethe (cfr. Goethe 1810b, p. 206): la discussione del poeta tedesco sul

limita a escluderli dalla rappresentazione (e sappiamo che lo fa per ragioni scientifiche) e Maxwell isola il bianco ponendolo al centro degli altri colori.

4. Complessità dello spazio cromatico e relativa libertà delle scelte linguistiche

Molto probabilmente Pastoureau ci accuserebbe di parzialità: è facile, direbbe, affermare che noi riconosciamo la struttura dell'esperienza che sorregge la possibilità di organizzare i colori nel cerchio cromatico. Egli direbbe che noi percepiamo i colori primari come valori cromatici rilevanti e il bianco e il nero come “non-colori” proprio perché il senso della nostra esperienza viene modellato dal modo in cui organizziamo concettualmente i colori all'interno del cerchio cromatico e perché la nostra percezione è guidata da motivazioni di carattere ideologico, culturale, sociale, simbolico che ci induce a porre l'accento su quei momento del continuum.

Potrebbe forse accusarci di aver scelto – magari in malafede - degli esempi poco rilevanti, in quanto tutti pensati nell'alveo della stessa sensibilità al colore tipica dell'epoca moderna. Il fatto stesso che siano rappresentazioni schematiche del continuo dei colori potrebbe essere letto dal sostenitore del relativismo culturale come il sintomo di una cultura ben precisa, quella definitoria e razionale della civiltà moderna.

Allora Pastoureau ci sfiderebbe a prendere in considerazione classificazioni dei colori ben più lontane da noi, e vedere come le differenze diventano profonde e radicali, tanto profonde da orientare diversamente la percezione stessa. Pastoureau ci inviterebbe a prendere in considerazione quelle lingue (a partire dal greco e dal latino, fino al giapponese) in cui “sapere se si ha

colore prende le mosse proprio dall'idea che il colore sorga tra il bianco e il nero.

a che fare con un blu, con un rosso piuttosto che con qualsiasi altro colore è talvolta meno importante di sapere se si è in presenza di un colore opaco o di un colore brillante” (p. 175), oppure lingue come quelle di molte popolazioni africane in cui l'organizzazione dei colori si gioca intorno a opposizioni come secco-umido, triste-allegro, sordo-sonoro.

Pastoureau concluderebbe che, se esistono classificazioni tanto diverse dei colori, allora il continuum cromatico non può avere una strutturazione interna sua. Se si può parlare di accenti nello spazio cromatico, si deve parlare di accenti *posti* dalle culture, che scandiscono ciò che non ha affatto un'articolazione interna.

I greci per esempio non ponevano alcun accento sul blu : questo colore non aveva per loro nessuna rilevanza simbolica e culturale. Alla luce di questa scarsa considerazione essi *non lo vedevano* come un momento cromatico rilevante. Se le cose stanno così, allora la supposta esperienza della transizione – direbbe Pastoureau - non può essere considerata una regola immutabile e costante dell'esperienza, perché anch'essa varia sotto l'influenza di fattori culturali.

Siamo, ancora una volta, di fronte a quella posizione che fa valere la varietà linguistica come prova dell'influenza che motivazioni che non risiedono nell'esperienza hanno sul senso della percezione. Ci sembra superfluo tornare a ricordare che da constatazioni intorno a differenze concettuali possiamo dedurre soltanto informazioni riguardo alla costruzione dei concetti, non alla percezione, piuttosto vorremmo seguire un'altra strada, che è lo stesso Pastoureau, inconsapevolmente, a suggerirci. Egli osserva che per tutta l'antichità e per gran parte del medioevo, nonché tuttora in popolazioni come quella giapponese, i parametri fondamentali intorno a cui organizzare il colore erano quelli della saturazione e della densità, non quello della tonalità che è oggi per noi il principale (cfr. p. 16, 75, 174).

Pastoureau interpreta questo fatto come una prova

dell'arbitrarietà e dell'autonomia con cui i linguaggi operano rispetto all'esperienza¹ e ne conclude che, come tutti gli altri parametri di classificazione, “teintes et nuances n'ont guère de raison d'être” (Pastoureau 1990, p. 370).

Per Pastoureau il fatto che diverse società organizzino il colore secondo parametri diversi è la prova dell'inesistenza di strutture e proprietà intrinseche e costanti nel fenomeno cromatico. Ma la facilità con cui Pastoureau trae questa conclusione ci sembra nascondere un fraintendimento di fondo: l'idea che parlare di regole dell'esperienza dovrebbe imporre vincoli così stretti da negare la possibilità delle varietà linguistiche. Al contrario, sostenere che l'esperienza pone delle richieste al linguaggio, che limitano il campo di sensatezza delle nostre espressioni, *non* significa affatto dire che il linguaggio è *del tutto aderente* all'esperienza. Le regole dell'esperienza avanzano ad un linguaggio che voglia essere significativo delle richieste, alle quali però i linguaggi possono fare fronte in infiniti modi diversi, tutti egualmente validi. Dovendo descrivere il medesimo oggetto, ognuno di noi fornirà probabilmente un resoconto diverso, qualcuno farà notare alcuni aspetti che un altro trascurerà; ma qualunque ascoltatore potrebbe riconoscere nelle diverse descrizioni il medesimo oggetto. Lo stesso avviene per le classificazioni dei colori: abbiamo a che fare con lo stesso fenomeno, la differenza consiste soltanto nel fatto che alcuni sistemi concettuali danno rilevanza a determinate relazioni interne, che altri trascurano e viceversa.

Guardando le diverse rappresentazioni, vediamo che ognuna ha la sua perspicuità. Ogni sistema concettuale dei colori è soltanto

¹ “Queste differenze fra società (e Pastoureau si riferisce proprio al vocabolario giapponese e a quelli di molte popolazioni africane, che differiscono dal nostro in maniera ancor più lampante; n.d.a.) sono fondamentali; come l'etnologo e il linguista, lo storico deve tenerle presenti di continuo. Esse mettono [...] in risalto il carattere strettamente culturale della percezione dei colori e degli aspetti lessicali che ne derivano” (p. 176).

“un modo di raccogliere i dati”, una “sinossi” che ci permette di “vedere i dati nella loro connessione reciproca e riassumerli in un'immagine generale” (Wittgenstein 1967, p. 28). Se due vocabolari cromatici sembrano a prima vista incommensurabili, è possibile trovarne un terzo che, accostato ai primi, metta in luce una possibile continuità tra i vari sistemi.

La libertà che ogni cultura ha di scegliere lungo quale asse privilegiato organizzare i colori (così come la possibilità di avvalersi di un vocabolario ristretto oppure molto ampio) non parla in favore del relativismo culturale, ma è indice della vastità dello spazio cromatico. In altri termini, scegliere di organizzare i propri concetti dei colori lungo l'asse della luminosità, della tonalità o della saturazione è una possibilità insita nella grammatica stessa del colore e non può in nessun modo, come invece vorrebbe farci intendere Pastoureaux, essere inteso come un indizio della relatività dell'esperienza del colore.

Lo spazio cromatico può essere pensato come un solido (la “bobina del colore”, l'ottaedro o il doppio cono rovesciato), in cui ogni punto del volume corrisponde ad un preciso valore cromatico; anzi, per dirla con Wittgenstein, l'ottaedro è “una rappresentazione sinottica delle regole grammaticali” del colore (Wittgenstein 1964, p. 5; Wittgenstein 2000, p. 438).

È nella logica del colore la possibilità di essere percorso in lungo e in largo: il fenomeno della transizione garantisce che, *in qualsiasi direzione ci si muova*, ad una sfumatura ne segua un'altra palesemente simile, senza che questa relazione di somiglianza incappi mai in interruzioni.

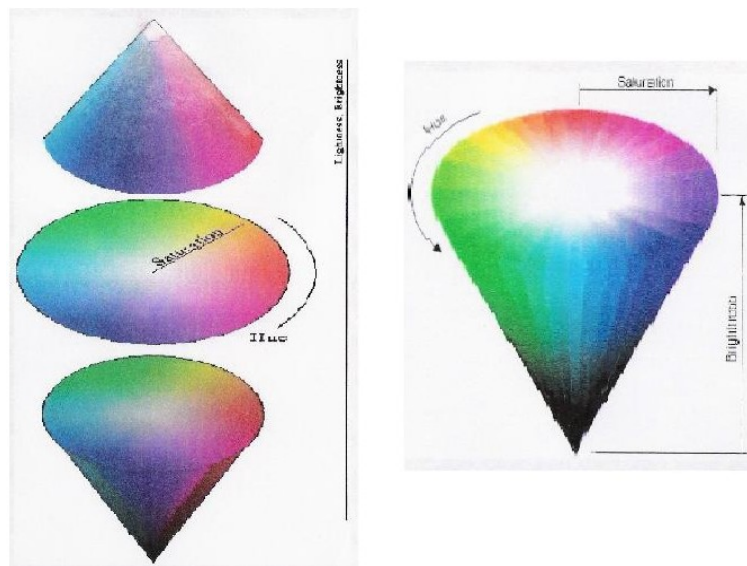
Nello spazio cromatico non c'è una sola regola possibile di ordinamento dei colori. I linguaggi non sono dunque costretti a organizzare il loro lessico cromatico tutti nel medesimo modo, ma possono, anzi *devono operare selezioni*.

Ogni singola tinta può essere individuata univocamente definendone il valore della saturazione, della luminosità e della

tonalità. Questi tre parametri sono come tre assi cartesiani, individuando le variabili dei quali si identifica un punto nello spazio tridimensionale.

Le lingue comuni però non possono dare la medesima importanza a tutti e tre gli assi quando definiscono un colore, perché in tal modo avrebbero un numero infinito di colori. Solo a scopi scientifico-psicologici o in ambiti professionali specifici si utilizza la determinazione dei colori attraverso tutti e tre i parametri.

Le lingue devono operare delle scelte e definire a quale asse attribuire la priorità; bisogna scegliere in quale direzione muoversi nel solido dei colori.



Si può scegliere di percorrere l'asse che collega i due vertici del doppio cono. In tal caso abbiamo la scala dei grigi.



Oppure scegliere di organizzare i colori percorrendo la circonferenza delle basi coincidenti dei due coni sovrapposti, prendendo i punti di massima saturazione di ogni tonalità.

La rappresentazione di questa scelta è il cerchio cromatico cui siamo abituati.



Tonalità

O ancora percorre da un punto sulla circonferenza della base dei due coni fino al centro dell'asse, dal punto di massima saturazione a quello in cui il colore si spegne incontrando l'asse dei grigi:



Saturazione

Oppure percorrere il cono dal vertice del bianco fino al vertice del nero, tracciando un percorso che va dal massimo di

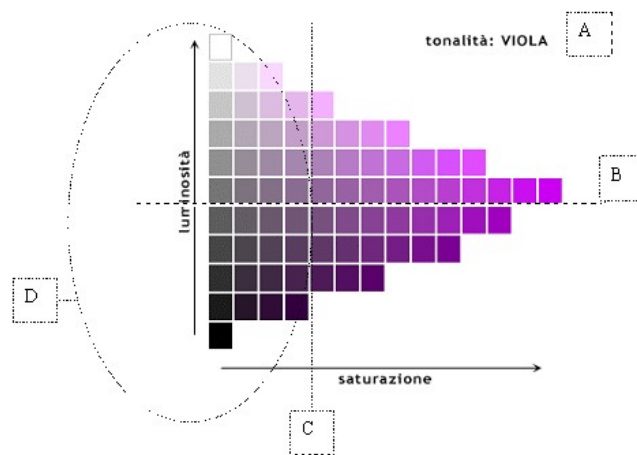
luminosità del bianco all'oscurità del nero, passando attraverso diversi gradi di luminosità di una tonalità.



Luminosità

Ognuno di questi assi è guidato da regole interne che li rendono percorribili e che si basano innanzitutto sulla relazione di somiglianza di ogni punto dell'asse col suo successivo.

Prendiamo una sezione dell'albero dei colori redatto da Munsell, che raccoglie “tutti i colori e le loro relazioni in scale misurate di tonalità, luminosità e saturazione” (dal titolo del suo *Atlante dei colori*).



I valori di luminosità e saturazione per una tonalità data (dall'Atlante dei colori di Munsell)

Ogni tassello è imparentato agli altri da una relazione di somiglianza, tanto che possiamo raggruppare tutti sotto il termine “viola” (A). Eppure, prendendo isolatamente il punto di massima e quello di minima luminosità, i due colori non manifestano alcuna somiglianza. La relazione di somiglianza si vede solo attraverso gli “anelli intermedi”.

Allora, invece di considerare semplicemente tutte le sfumature “viola”, potremmo porre l’accento sulla differenza che intercorre tra le sfumature chiare e quelle scure e tracciare una ideale linea orizzontale che divida i colori chiari (luminosi) dagli scuri (B), o ancora separare i colori saturi da quelli meno saturi, tracciando idealmente una linea verticale (C). Oppure potremmo anche classificare nel nostro linguaggio questi colori intersecando parzialmente i tre parametri: per esempio potremmo chiamare viola tutte le sfumature che sono abbastanza luminose e saturate da non sprofondare nel grigio, nel bianco e nel nero e chiamare con un nome che stia per “grigio” o “spento” tutte le altre, tracciando un sottoinsieme (D).

Sia la scelta operata dalle lingue occidentali di trascurare il valore di luminosità e classificare i colori in base alla loro tonalità, sia quella dei giapponesi di prestare maggior attenzione alla variabile della luminosità, tanto da avere molti nomi che indicano il bianco, ma non distinguere per esempio tra un viola e un rosso, sono dunque sorrette dalle regole interne dello spazio cromatico.

Di fronte a lingue che organizzano i concetti di colore in maniera diversa dal nostro l’atteggiamento non può essere allora quello di spalancare la bocca stupiti e invitare a osservare quanto cambiano i colori da una cultura ad un’altra. Ciò non basta: è necessario rivolgere la nostra attenzione non solo ai concetti, ma agli osservabili, ai colori stessi. Allora ci renderemo conto che i giochi linguistici più eccentrici rispetto alle nostre consuetudini tanto strani non sono: anch’essi sono giustificati dalle regole di

esperienza del colore.

Allora se la classificazione dei colori in uso in Giappone o in certe società africane “ci disorientano” (cfr. p. 176), ciò non può essere considerato come indice dell’assoluta autonomia del loro (e del nostro) sistema linguistico rispetto all’esperienza.

Il disorientamento di fronte a lingue che classificano i colori secondo parametri come muto-sonoro, secco-umido o in cui il lessico dei bruni si differenzia per uomini e donne (cfr. p. 176; Pastoureau 1990, p. 370) può essere superato con un piccolo sforzo. Con un po’ di immaginazione possiamo cogliere la loro plausibilità e concepire le motivazioni su cui quelle scelte linguistiche poggiano. E qui plausibile significa *pensabile* – ciò che la *grammatica del colore consente*. La possibilità di ogni gioco linguistico pensabile risiede nella *logica dello spazio cromatico*.

5. *L'associazione non spiega nulla*

Abbiamo appena sostenuto che i vocabolari delle lingue occidentali contemporanee che nominano i colori facendo riferimento alla loro tonalità e quelli delle popolazioni africane che classificano i colori in base al loro apparire secchi o umidi, tristi o allegri, sordi o sonori hanno la medesima plausibilità e sono allo stesso modo sorretti dalle caratteristiche osservabili dei colori.

Sarebbe tuttavia impossibile non rendersi conto di una sostanziale differenza tra il parlare dei colori in termini di saturazione, luminosità e tonalità e in termini di caldo-freddo, umido-secco.

Tonalità, saturazione e luminosità sono, come abbiamo detto, gli assi lungo i quali si sviluppa lo spazio cromatico. Dicendo che un rosso è molto saturo e luminoso descriviamo delle caratteristiche di quel colore che stanno sotto i nostri occhi e che

noi non facciamo altro che constatare.

Quando diciamo che un colore è caldo, oppure che è allegro, non ci sembra di poter fare riferimento ad un carattere intrinseco del materiale percettivo. Sicuramente in distinzioni come freddo-caldo, ruvido-liscio, umido-secco, la cultura gioca un ruolo fondamentale: queste classificazioni sono frutto di associazioni sinestetiche, possibili solo in virtù di una valorizzazione immaginativa del materiale percettivo.

L'essere freddo del blu non risiede nella qualità visiva del colore, qualità che potrebbe essere proiettata con eguale pertinenza in un'altra direzione immaginativa. Dire che il blu è freddo non ha la stessa evidenza fenomenologica del dire che è un colore primario: se il fatto che possiamo chiamarlo colore primario risiede nel suo apparire come un momento terminale nell'esperienza della transizione, per l'esser freddo non possiamo indicare un'analogia evidenza. È la nostra società che lo caratterizza così, tant'è che per i medievali, come riporta Pastoureau, il blu era considerato un colore caldo (p. 9)¹.

Ma allora perché possiamo dire che il rosso è vivace, il blu è profondo, il giallo è allegro, l'arancione è caldo e il viola è freddo?

La risposta di Pastoureau fa appello all'arbitrarietà delle *associazioni mentali* e alla convenzionalità con cui queste associazioni vengono fissate in consuetudini linguistiche²;

¹ Prendiamo questa informazione con il beneficio del dubbio: Pastoureau non adduce nessuna prova e nessun dato con cui giustificare tale affermazione. Tuttavia noi non abbiamo condotto studi storici autonomi per verificarne la validità. In questo caso supponiamo di poterci fidare di uno storico che ha dedicato decenni dei suoi studi al colore nel medioevo, poiché, ai fini del nostro discorso, non è affatto rilevante se i medievali intendevano effettivamente il blu come un colore caldo o meno.

² L'argomento delle associazioni mentali è antico e ha la sua immediata persuasività; si basa sull'idea per cui "ogni caratteristica degli oggetti che non sia riducibile al bruto gioco degli stimoli sensoriali (qualsiasi cosa si voglia dire con ciò) è frutto di associazioni. Vedo il rosso e lo associo alla

tuttavia noi crediamo che anche in relazione a questo problema, che chiama in causa la tematica della valorizzazione immaginativa, si ponga il problema dell'aderenza ad un contenuto esperienziale: noi *vediamo* la profondità del blu e la vivacità del rosso. Ci sembra che nel materiale percettivo stesso ci sia una “*potenzialità espressiva*” (Piana 1967, p. 207) che rende possibile parlare di un colore cupo, tenebroso o gaio, che giustifica certe associazioni e ne esclude altre.

È facile accorgersene considerando un dipinto. Esso ci dice qualcosa, lo consideriamo “espressivo”. D'altra parte un dipinto non è altro che una composizione di colori accostati ad arte. Potremmo dire che i colori sono i suoi materiali.

“Allora potremmo chiedere: *l'espressione* – qualunque cosa si voglia intendere con essa – sorge soltanto con la [composizione pittorica] stessa? Oppure vi è un qualche senso legittimo in cui possiamo dire che già i suoi materiali sono carichi di espressione? [...] Sarebbe assai strano se il materiale grezzo, il materiale cioè inteso come esso si presenta prima del problema di una messa in forma compositiva, fosse in se stesso espressivamente neutro. [...] Queste caratterizzazioni qualitative [il fatto che un colore sia vivace, lugubre, calmo, gaio, profondo] rimandano ad una valorizzazione immaginativa ed è essa che conferisce al materiale una capacità espressiva. Questa espressività fa tutt'uno con la *capacità allusiva del materiale*. Nel materiale vi è un'*immaginazione nascosta*” (Piana 1967, pp. 208-9)¹.

vivacità di colei che cinquant'anni fa portava un abito di quel colore; sento l'accordo di settima diminuita e mi ricordo dei suoi interventi lamentosi e raccapriccianti nelle vicende narrate dalla tale e tale opera, il verde mi ricorda l'albero sotto il quale da bambino mi addormentavo; e così via” (Bozzi 1990, p. 101). Se il blu appare calmo e profondo è perché siamo abituati ad associarlo a queste nozioni.

¹ L'esempio è tratto da Piana 1967, il quale non parla di un quadro e i suoi colori, ma di una melodia e i suoni che lo compongono. Abbiamo adattato l'esempio per renderlo più funzionale al problema che stiamo trattando.

Queste caratterizzazioni immaginative non possono essere spiegate solo evocando l'associazione che occorre nella mia mente tra l'idea di blu e l'idea della lontananza. È necessario capire come mai il blu è capace di sorreggere questa associazione.

L'associazione non spiega nulla perché che nella nostra mente sorgano delle idee, richiamate da altre è un *fatto* e come tutti i fatti non può spiegare nulla, ma può solo essere constatato e semmai richiede a sua volta di essere spiegato¹.

Se prendessimo l'argomento delle associazioni come una spiegazione conclusiva, saremmo costretti ad ammettere che il rosso è stato codificato come colore vivace, forte, vitale, potente, passionale ed ora dunque viene utilizzato come simbolo dell'amore, della passione, del potere, solo perché un giorno un re ha indossato un mantello rosso durante le cerimonie di celebrazione della sua autorità e da allora noi abbiamo formalizzato l'associazione rosso-potere. Non è forse l'inverso - che i sovrani hanno spesso utilizzato il rosso per la rappresentazione del loro potere, perché il rosso è un colore forte, centrale, energico, brillante e potente? “Forse il rosso viene scelto perché è vivace e se ne fanno vestiti per le vacanze, non viceversa” (Bozzi 1990, p. 102).

Certo, il rosso può essere utilizzato in moltissime maniere differenti ed è legato ad una varietà di simboli: il rosso ci ricorda la vivacità e insieme il potere, la brutalità persino; l'amore è tinto

¹ “Che talvolta una cosa venga in mente a causa di un'altra è un fatto ovvio, ma appunto un fatto, non una spiegazione di qualcosa. Non significa certo che ogni qualità riscontrabile nelle cose si trovi là dove siamo in grado di scorgerla a causa di qualche associazione.[...] C'è da chiedersi se gli aspetti isterici dell'accordo di settima diminuita possano essergli agrappati addosso proprio perché quell'insieme di note, per puro caso, è stato introdotto come commento a scene in qualche senso sconvolgenti; e poi per associazione è diventato quell'accordo che è nella semantica musicale ufficialmente riconosciuta” (Bozzi 1990, pp. 101-2).

di rosso, ma lo possono essere anche l'inferno e il furore della battaglia. Al rosso si associa una gamma molto vasta di significati, ma *non tutti i significati possibili*. Facciamo una certa fatica ad associare al rosso la noia, la malinconia, il raccoglimento. Ci accorgiamo allora che la rosa delle associazioni che ci sorgono spontaneamente quando pensiamo al rosso ha dei limiti.

Se in linea di principio è vero che “n'importe quelle couleur peut être le support de n'importe quelle notion, action et personification. Et, inversement, n'importe quelle notion ou personification, qui dans la réalité est emblématisé par une couleur donné, peut prendre dans l'image n'importe quelle autre couleur” (Pastoureau 1990, p. 373), è vero anche che non tutti i significati fanno presa con la stessa evidenza sulla qualità visiva del colore.

Certamente io posso dipingere un quadro utilizzando i colori come segni arbitrari di un codice (così come punto-linea nel codice Morse sta per la lettera “A”) e in questo senso è ovviamente possibile attribuire al colore proprio qualsiasi significato. Ma in tal caso dovrò attrezzare lo spettatore di una legenda che *stabilisca* che, poniamo il caso, rosso=patria, azzurro=addio, nero=speranza, e nello spettatore non occorreranno libere associazioni, ma egli si cimenterà in un esercizio di interpretazione di un codice.

La fruizione di quadri però solitamente non funziona così: il quadro suscita in noi spontaneamente delle associazioni e delle emozioni, esso ci appare gaio, potente, leggero, vivace, cupo, illanguidito, violento in virtù dei suoi colori. Un dipinto in cui prevale il rosso può farci venire in mente l'amore, una battaglia, una passione, un violento dolore o un violento piacere, la follia magari; non la noia, l'attesa, la stasi. Possiamo identificare un ventaglio di concetti che si condensano intorno all'idea del rosso e notare che tutti fanno presa sulla medesima qualità visibile del

rosso: il suo essere il punto di massima intensità del valore cromatico, il suo essere equidistante da nero e bianco, massimamente lontano dai luoghi in cui il colore si spegne.

Ci rendiamo conto che anche nel campo della valorizzazione immaginativa dei colori non possiamo prescindere da un riferimento ad un *fondamento contenutistico* che operi una resistenza nei confronti delle libertà concesse al linguaggio.

“I dati percettivi non sono mai informi, nemmeno se li consideriamo dal punto di vista dell'immaginazione. Un contenuto qualunque non può essere valorizzato in una direzione qualunque. All'apertura delle direzioni di valorizzazione deve essere imposto, per così dire, un limite inferiore. E di fronte ad un atteggiamento che toglie ogni limite, tenderemo a ribadire il nostro *oggettivismo fenomenologico*: a mettere l'accento sul fatto che la stessa natura fenomenologica del [colore] pone il [colore] stesso come sfuggente sul piano immaginativo proprio in *quella* direzione. Come se potessimo dire: [questi colori sono proprio allegri, quegli altri invece sono proprio lugubri], anche se sappiamo benissimo che ci troviamo di fronte ad una specie di imbroglio” (Piana 1967, p. 208-9)¹.

I concetti che associamo ai colori non sono guidati dall'arbitrarietà assoluta, anche se dobbiamo ammettere che vi sono associazioni mentali che hanno valore puramente idiosincratico, basato sull'esperienza personale di un individuo. Può essere che qualcuno mi dica che il rosso gli fa sempre venire in mente la neve, perché quando da piccolo andava a sciare indossava sempre una giacca a vento rossa. Ma se guardando un quadro interamente dipinto di toni rossi, egli mi dicesse: “Mi fa venire in mente la neve”, io potrei rispondere: “io *non ci vedo* nessuna connessione”, il che è già indice del fatto che vi sono altre idee per le quali *possiamo vedere una connessione* con il

¹ Anche qui abbiamo modificato l'esempio di Piana sostituendo il riferimento ai suoni con quello ai colori.

rosso. Inoltre parlare dell'insussistenza del legame associativo indica che la connessione tra le due idee non può essere istituita dalla semplice associazione, dal “semplice fatto che proprio il contenuto B sia venuto in mente, essendo dato A” (Piana 1967, p. 187).

Il rosso è vivace e violento perché si trova al centro dello spazio cromatico, il blu è profondo, lontano, lugubre persino, perché è simile al nero, ma rispetto a quest'ultimo più “dinamico” (cfr. Kandinsky 1912, pp. 61-3). Ma la semplice centralità e marginalità rispettivamente del rosso e del blu non ci dicono nulla in sé sul loro carattere espressivo, così come la vivacità del rosso non basta da sola a giustificare il rimando di questo colore alla passione o alla forza.

Quando parliamo della sua potenza o della sua regalità, il rosso è vissuto secondo una *piega immaginativa* che fa perno sulla centralità e vivacità del colore come su una determinazione instabile, intorno alla quale si addensano in modo indeterminato altre idee che proiettano il colore in un *dinamismo latente* di sensi cui esso rimanda allusivamente (cfr. Piana 1967, p.185).

Se il rosso è usato per i mantelli dei sovrani, per i vestiti estivi, per i segnali stradali che avvertono di un pericolo, è perché il colore rosso ci *invita* a usarlo così: il rosso ci dice “vitalità”, come il blu ci dice “profondità”¹. Nelle cose c'è un “eco di senso”, un valore che viene percepito *immediatamente*, prima delle singole qualità²: “il nero è lugubre prima di essere nero”

¹ “Ogni cosa dice cosa è... Un frutto dice «Mangiami!», l'acqua dice «Bevimi!», il tuono dice «Temimi!» e la donna dice «Amami!». (Koffka 1935; citato in Gibson 1979, p. 221). “Le cose ci dicono cosa possiamo fare con esse” (Gibson 1979, p. 219).

² “I «valori» e i «significati» delle cose dell'ambiente possono essere percepiti direttamente.” (Gibson 1979, p. 205).
La stessa idea si trova nella tematica fenomenologica dell'intuizione originaria e diretta del valore. In particolare Scheler fonda l'intera sua riflessione etica e ontologica sull'idea che la percezione del valore veicola il

(Wertheimer, citato in Bozzi 1990, p. 100).

Bozzi chiama questi “brividi di significato presenti nelle cose” “*qualità terziarie*”, riprendendo una definizione in uso tra gli psicologi della Gestalt (Bozzi 1990, p. 100). Le qualità terziarie sono localizzate nell'oggetto, “nello stesso posto dello spazio percettivo in cui si trovano le altre proprietà, primarie e secondarie” (Bozzi 1990, p. 103), ma sembrano legate al soggetto percipiente ancor più delle proprietà secondarie:

“Le qualità terziarie sembrano affondare le loro radici nelle più interne casse di risonanza del soggetto senziente, sebbene appaiano topograficamente collocate anch'esse nelle cose esterne” (Bozzi 1990, p. 100).

È il blu stesso ad essere profondo, cupo, malinconico, proprio nella stessa misura in cui è scuro. Gibson¹ radicalizza questa

nostro accesso originario al mondo. “La sfumatura assiologica di un oggetto [...] è per così dire il medium attraverso cui l'oggetto sviluppa pienamente il proprio contenuto come immagine o il proprio significato come concetto. In un certo senso *il suo valore lo precede*: è il primo 'messaggero' della sua natura specifica. Anche qualora l'oggetto si presenti come privo di chiarezza e distinzione, il valore può manifestarsi già come chiaro e distinto.” (Scheler 1913, p. 39. Corsivo mio). Anche per Husserl il valore di un oggetto è dato immediatamente nell'esperienza diretta: “Davanti a me trovo le cose fisiche fornite non solo di proprietà materiali, ma anche di carattere di valore: cose che sono belle e brutte, piacevoli e spiacevoli, gradite e sgradite, ecc. Le cose si presentano immediatamente come oggetti d'uso [...]. Anche questi *carattere di valore e pratici appartengono costitutivamente agli oggetti «alla mano» come tali*, che io preli o non preli attenzione ad essi e agli altri oggetti.” (Husserl 1913, p. 63. Corsivo mio).

D'altronde né Gibson né gli psicologi gestaltisti hanno mai fatto mistero del loro debito nei confronti dell'approccio fenomenologico. Per uno studio degli aspetti filosofico e teorici di *The Ecological Approach to Visual Perception* cfr. Corti 1998.

¹ James J. Gibson (1904 - 1979) ha una formazione fenomenologica (studia con Langfeld), ma i suoi primi passi sul terreno della psicologia li muove a partire da posizioni comportamentiste, che tuttavia abbandona presto.

istanza oggettivistica, sostituendo il termine di “qualità terziarie” con il neologismo *affordances*, proprio per scansare definitivamente l'idea che il valore e i significati delle cose, delle superfici, delle sostanze siano qualcosa che viene aggiunto da un soggetto ad un materiale fisico privo di valori (cfr. Gibson 1979, p. 225).

L'affordance è il “carattere di invito”, l'informazione riguardo a “ciò che la cosa ci dice di fare con essa”, che riceviamo dalla luce insieme alle altre informazioni sull'ambiente (cfr. Gibson 1979, p. 221):

L'influenza più significativa che riceve è quella del gestaltista Koffka. Tuttavia Gibson prende le distanze dal maestro, in particolare in merito al dualismo di Koffka, per cui “se non esistessero differenze tra una descrizione fisico-geometrica del mondo (*geographical environment*) e una sua descrizione fenomenologica (*behavioural environment*) non sarebbe neppure concepibile l'idea di un'esplorazione sperimentale della percezione” (Bozzi 1999, p. 12). Gibson rifiuta violentemente ogni dualismo, ponendosi sul piano di un risoluto *realismo diretto*: “Le *affordances* non appartengono né all'uno né all'altro mondo [il mondo della materia e il mondo della mente], nella misura in cui la teoria dei due mondi viene rigettata. C'è solo un ambiente, anche se esso contiene molti osservatori, che hanno illimitate opportunità di vivere in esso” (Gibson 1986, p. 221. cfr. *ivi*, pp. 222-3). Gibson perviene all'elaborazione di una posizione autonoma, quella che egli chiama *teoria ecologica della percezione*, il cui presupposto decisivo è il rifiuto del cognitivismo. Il cognitivismo si basa sul modello computazionale dell'uomo-computer, per cui la mente elabora le informazioni per ottenere rappresentazioni della realtà (*realismo indiretto*). Per Gibson le informazioni non devono essere elaborate, ma sono già presenti nell'ambiente e sono già significanti in sé: “È la struttura *nella* luce, non la stimolazione *della* luce, che dà informazioni per la percezione” (Corti 1998, p. 6). Secondo la teoria ecologica l'uomo accede *direttamente* all'ambiente, i dati informativi significanti stanno già nella realtà percepita. Le *affordances* sono proprio il senso, l'informazione che l'oggetto e l'ambiente danno di sé immediatamente. La percezione viene studiata in maniera strettamente dipendente dall'*azione* del soggetto percipiente, il quale è considerato nella sua totalità (il sistema visivo integrato occhi-testa-corpo) e nella sua interazione con l'ambiente.

“L'*affordance* di qualcosa *non cambia* con il cambiare dei bisogni dell'osservatore. L'osservatore può o meno percepire o prestare attenzione all'*affordance*, secondo i suoi bisogni, ma questa, essendo invariante, è sempre là, pronta ad essere percepita. Un'*affordance* non è conferita a un oggetto da un bisogno di un osservatore e dal suo atto di percepirla. L'oggetto offre quel che offre perché è quel che è...[Le *affordances*] sembrano percepite direttamente perché sono percepite direttamente” (Gibson 1979, pp. 222-3)¹.

6. Il blu: una storia radicata nell'esperienza

Se nell'esperienza immediata del colore *risuona* un “eco di senso”, cui l'osservatore può prestare o meno attenzione e valorizzare in una direzione immaginativa oppure in un'altra, ma che *non è egli a porre*; allora gran parte della tesi che guida la ricerca di Pastoureau, sulla storicità della percezione viene a cadere.

Nella storia il blu è stato fatto oggetto di utilizzi simbolici e immaginativi molto differenti, è stato prima disprezzato come colore mortuario e barbarico, poi osannato come colore della libertà. Atteggiamenti tanto distanti nei confronti del medesimo colore – sembra dire Pastoureau – non possono essere compresi se non ammettendo che il colore *appare* in maniera diversa sotto la spinta di motivazioni culturali e ideologiche.

È vero il contrario, invece: non solo è possibile parlare di

¹ Si veda anche: “Un fatto importante che riguarda le *affordances* dell'ambiente è che esse sono in un senso ben definito oggettive, reali e fisiche, diversamente dai valori che spesso sono ritenuti soggettivi, apparenti e mentali. Ma in realtà un'*affordance* non è né una proprietà oggettiva, né una proprietà soggettiva; oppure, se volete, è tutt'e due le cose. Un'*affordance* taglia di traverso la dicotomia tra soggettivo e oggettivo e anzi ci aiuta a capire l'inadeguatezza di tale dicotomia. Essa è in egual misura un fatto dell'ambiente e un fatto del comportamento” (Gibson 1979, p. 208).

quella “verità transculturale” (p.7) del colore che Pastoureaux vorrebbe definitivamente bandire da ogni considerazione sul colore e che consiste nel semplice dato osservabile; ma la storia degli usi simbolico-culturali e delle valorizzazioni immaginative di cui il blu è stato investito nei secoli non può essere compreso senza fare riferimento a ciò che nell’esperienza rimane invariato – alla logica del colore e al suo potenziale immaginativo intrinseco.

Se l’indagine storica deve mettere in luce le *motivazioni* che hanno condotto alla valorizzazione o al discredito di un colore, l’atteggiamento di Pastoureaux è troppo povero per renderne realmente conto. Non basta fare appello alle difficoltà tecniche nella produzione di un pigmento o alle dispute tra mercanti di guado e di garanzia, per spiegare i motivi per cui un colore assume certi significati. Non è sufficiente elencare le diversità degli usi simbolici del blu, far notare come esso faccia improvvisamente la propria comparsa in pittura e sugli abiti dei nobili e concludere da queste osservazioni che il colore viene percepito in maniera diversa in epoche differenti.

Ciò che cambia non è il colore, ma il sistema concettuale in cui viene inserito, cambiano i valori, i significati che con i colori si vogliono veicolare. Così se i Romani erano ostili al blu e lo associavano alla morte e agli inferi (cfr. p. 27) e se la riforma protestante lo ha innalzato a colore morale - l’unico ammesso e rispettato - (cfr. p. 93, 104), ciò poggia in entrambi i casi nella qualità visiva del blu: il blu è un colore cupo, vicino al nero, profondo.

Se facciamo un’analisi fenomenologica del blu, vediamo come i più diversi atteggiamenti che si sono susseguiti nella storia nei confronti di questo colore poggiano sugli identici caratteri descrittivi.

Lo spirituale nell’arte di Kandinsky fornisce un buon esempio di quella che può essere una descrizione fenomenologica del blu.

Quest'opera infatti, prima di addentrarsi in considerazioni sull'influenza psicologia del colore, sul valore del colore nella composizione pittorica, sul significato dell'arte e via dicendo, offre una puntuale descrizione delle qualità visive dei colori¹.

“Il blu [...] sviluppa un movimento concentrico (come una chiocciola che si ritrae nel suo guscio) e si allontana da chi guarda.” (Kandinsky 1912, p. 61).

“La profondità la troviamo nel *blu*, sia in teoria (nei suoi movimenti di 1. allontanamento dallo spettatore, 2. di avvicinamento al centro), sia in pratica, se lo lasciamo agire, in qualsiasi forma geometrica, su di noi. La vocazione del blu alla profondità è così forte, che proprio nelle gradazioni più profonde diviene più intensa e intima. Più il blu è profondo e più richiama l'idea di infinito, suscitando la nostalgia della purezza e del soprannaturale. È il colore del cielo, come appunto ce lo immaginiamo quando sentiamo la parola «cielo».

Il blu è il colore tipico del cielo. Se è molto scuro dà l'idea della quiete. Se precipita nel nero acquista una nota di tristezza struggente, affonda in una drammaticità che non ha e non avrà mai fine. Se tende ai toni chiari, a cui è meno adatto, diventa invece indifferente e distante, come un cielo altissimo. Più è chiaro, meno è eloquente, fino a giungere a una quiete silenziosa: il bianco. [...] Il blu difficilmente diventa acuto e non può sollevarsi a grandi altezze.” (Kandinsky 1912, p. 63).

Il blu è scuro, è vicino al nero; ma non solo: è cupo, triste,

¹ Ancora una volta si impone la necessità di ricordare che una descrizione di come il blu appare, di quali caratteri invariati mostra, di quale sia, se vogliamo usare un lessico impegnativo, l'“essenza” del blu, immediatamente colta nel suo darsi, non significa (o almeno, non significa necessariamente) fare una “psicologia esoterizzante da quattro soldi” (p. 7), ma è una questione fenomenologica. Il tema degli stati d'animo suscitati dai colori, non è affrontato da Kandinsky come un problema propriamente psicologico - così come non è psicologico l'interesse di Goethe nella parte finale della *Farbenlehre* – ma fenomenologico.

profondo. Ecco perché ai Latini non piaceva. Il blu era associato alla morte, la sua profondità (“drammatica”, che “richiama l'infinito”) evocava gli inferi sconosciuti. E allora non c'è da stupirsi neppure se il blu non giocava un ruolo importante nel sistema concettuale dei colori: i Latini erano una popolazione che non amava avere troppo a che fare con l'aldilà; il loro culto era sclerotizzato nella ripetizione di rituali esteriori, tesi ad esorcizzare la morte più che ad attrezzarcisi¹. In una cultura del genere, tanto attenta alla celebrazione pubblica, civile e religiosa, quanto diffidente verso le manifestazioni di spiritualità individuale, il blu non poteva non essere guardato con sospetto, a tutto vantaggio del rosso, colore regale, forte, potente. Il rosso sembra il colore ideale per la celebrazione ufficiale del potere, della magniloquenza: il rosso, “senza avere la superficialità del giallo, che si disperde in tutte le direzioni, dimostra un'energia immensa e quasi consapevole. *In questa agitazione e in questo fervore introversi, poco rivolti all'esterno, c'è per così dire una maturità virile.*” (Kandinsky 1912, p. 68).

Ma queste caratteristiche del rosso e del blu che ne giustificano rispettivamente la fortuna e la disistima nell'antichità classica, motivano in egual misura l'atteggiamento opposto tipico dell'età della Riforma Protestante. Il rosso ha un’“energia immensa” e le tante sfumature del rosso possono raggiungere picchi di chiassosità eccessiva: “il rosso caldo chiaro (Saturno) [...] dà sensazioni di forza, energia, tensione, determinazione, gioia, trionfo (puro), ecc. Da un punto di vista musicale ricorda il suono delle fanfare con la tuba: forte, ostinato, assordante” (Kandinsky 1912, p. 70). Un colore simile doveva essere bandito in una cultura che aspirava ad un ideale di vita tutto interiore.

¹ Anche la religione classica greca (quella ufficiale, fino all'epoca ellenistica) non aveva un rapporto stretto con la morte. Significativamente, il blu era quasi assente dalla rappresentazione religiosa, se non per comparire associato a quelle divinità ambigue, con funzioni ctonie, come per empio Dioniso, specie in epoca ellenica.

Al contrario il blu è il colore dell'interiorità, è un colore "lontano", discreto, che non disturba, che si può assimilare al nero, colore che – e non è certo un caso! – vestirà tutto il Cinquecento.

L'ascesa del blu comincia nel momento in cui esso viene consacrato come colore mariano per eccellenza, un fatto che per Pastoureaux riveste un ruolo cruciale nella storia di questo colore. Ma come è potuto accadere ciò? Pastoureaux non dice molto:

"Maria non era sempre stata vestita di blu. Bisogna attendere il XII secolo perché nella pittura occidentale la madre di Cristo venga prioritariamente associata a questo colore e perché esso diventi uno dei suoi attributi obbligati [...]. Prima, nelle immagini, Maria poteva essere vestita di qualsiasi colore ma si tratta quasi sempre di un colore scuro: nero, grigio, bruno, viola, blu o verde scuro. L'idea che domina è quello di un colore di afflizione, un colore di lutto: la Vergine porta il lutto del figlio morto sulla Croce. [...] Tuttavia, nella prima metà del XII secolo, questa tavolozza va riducendosi, e il blu tende ad assumere da solo questo ruolo di attributo mariano del lutto. Inoltre si schiarisce, si fa più seducente [...] diventa più deciso e più luminoso." (p. 50).

Pastoureaux sembra non accorgersi che i colori di cui poteva essere vestita la Madonna non sono proprio "qualsiasi colore". Non è affatto secondario che i colori di cui è adornata la Vergine siano tutti colori scuri, tanto più tenendo presente ciò che è proprio Pastoureaux a farci notare: che nel Medioevo è data "priorità all'asse di densità o di saturazione a scapito di quello di tonalità o colorazione" (p. 75) e che già i Romani usavano vesti nere o scure in occasione dei funerali (cfr. p. 51).

Sarebbe poi interessante chiedersi come mai il blu mariano si sia schiarito, diventando infine azzurro celeste. Forse anche in questo caso un'osservazione dello stesso Pastoureaux potrebbe aiutarci: egli nota come il blu diventi intorno al XII secolo

sinonimo di luce, accanto all'oro (cfr. p. 44). Questo passaggio dal blu scuro “di afflizione” all'azzurro chiaro (“indifferente e distante come un cielo altissimo”, per riprendere la definizione di Kandinsky) potrebbe forse insegnarci qualcosa sul mutamento della figura della Vergine nel culto. Sono direzioni di ricerca sicuramente ricche di suggestioni, che tuttavia, per ovvi motivi, dobbiamo lasciare allo stato di fugace accenno.

Parlavamo di azzurro “indifferente e distante” ed ecco che questi due aggettivi gettano nuova luce anche sulle motivazioni dell'enorme successo che il blu e in particolare l'azzurro ha riscosso nell'epoca moderna. Se il blu è, come afferma Pastoureau, “al tempo stesso l'emblema, il simbolo e il colore preferito” della nostra società occidentale contemporanea (p. 181), in quanto ne incarna la freddezza, l'aspirazione alla calma e alla tranquillità, la ricerca dell'omologante consenso generale (cfr. pp. 179-81), non è “perché è simbolicamente meno connotato di altri colori” (p. 180). Semmai è questa incapacità di esprimere “pulsioni e motivazioni particolarmente forti” (p. 180) che deve essere a sua volta spiegata e la spiegazione risiede nella sua “*affordance*”, nel suo essere lontano e profondo.

Tutto ciò è assolutamente evidente¹, ma sarà ben difficile trovare qualcuno disposto concederci di parlare in questi termini, specie se scegliamo i nostri interlocutori passeggiando per i corridoi del dipartimento di filosofia. Le persone acculturate e intelligenti preferiscono parlare di associazioni mentali piuttosto che di “capacità espressiva del materiale percettivo” e, a sentirci parlare di “profondità del blu” torceranno il naso, grideranno allo scandalo accusandoci di ingenuo psicologismo degno di riviste new-age e taglieranno corto dicendo: “un colore è un colore, cioè una certa composizione così è così” (Bozzi 1998, p. 48). Intanto

¹ Anzi, come scrive Bozzi, “*dispettosamente* evidente”, perché fa rabbia dover ammettere che vi sono qualità assolutamente impalpabili che tuttavia si possono asserire con evidenza, in proposizioni come “l'arancione è più allegro del marrone” (Bozzi 1998, p. 48).

però anche i nostri dotti interlocutori riduzionisti preferiscono dipingere le pareti delle loro camere da letto di azzurro piuttosto che di rosso.

Forse ci vuole una certa avventatezza nell'affermare che la malinconia è proprio un carattere di quel blu che vediamo fuori di noi e non risiede in qualche catena associativa nella nostra mente, ma, come afferma Bozzi, “ci vuole coraggio metodologico, nell'analisi fenomenologica, se si vuole arrivare a qualcosa” (Bozzi 1998, p. 52) e talvolta una certa spudoratezza. Il coraggio necessario è quello di lasciare da parte le proprie raffinate convinzioni teoriche per rivolgersi agli osservabili.

Se guardiamo ai colori senza pregiudizi teoretici (cosa che facciamo tutti - compresi i filosofi quando smettono di filosofare - quando scegliamo quale vestito indossare e come arredare la casa) non possiamo fare a meno di vedere che la profondità del blu, la gaiezza del giallo e la vivacità del rosso sono proprio sotto ai nostri occhi, perché fanno parte del senso della nostra esperienza immediata e possiamo ritrovarli identici ad ogni nuovo atto esperienziale.

“Voglia Dio provvedere il filosofo di uno sguardo acuto per ciò che sta sotto gli occhi di tutti”, scrisse Wittgenstein. Con questo lavoro non siamo certi di aver dato prova di sguardo acuto, ma abbiamo almeno tentato di “aguzzare la vista”, convinti che molti dei problemi filosofici in cui l'intelletto inciampa regolarmente - “quei “crampi mentali” che “sorgono quando il linguaggio *fa vacanza*” (Wittgenstein 1953, § 38) – si possono dipanare soltanto se si distoglie l'attenzione da quel mondo gratificante (perché autoreferenziale) ma un po' fittizio costituito dalle meravigliose pieghe del nostro Intelletto e del nostro Spirito, per rivolgersi al senso dell'esperienza.

CONCLUSIONI

Ci siamo interrogati sulla possibilità di tracciare una storia del colore e le nostre riflessioni hanno preso il via dall'opera di uno studioso che ha dedicato anni della sua vita alla storia del colore.

Attraverso un'attenta lettura di *Blu. Storia di un colore* ci siamo accorti che la semplice nozione di *storia del colore*, almeno nei termini in cui la intende Pastoureau, implica l'accettazione di una serie di presupposti molto impegnativi. Ad essere chiamata in causa è non solo la natura che si vuole attribuire al colore, ma tutta una teoria dell'esperienza e del rapporto tra linguaggio e percezione.

Per Pastoureau la possibilità di una storia del colore è legata all'idea che il colore è solo una sensazione, è qualcosa che esiste soltanto nella mente di chi lo percepisce, di un soggetto che, nel percepirlo, lo investe delle sue aspettative e categorie culturali, ideologiche, simboliche, storicamente determinate. Tuttavia questa idea (che a nostro avviso si basa su un'indebita confusione fra il piano della scienza e quello dell'evidenza fenomenica), oltre a garantire la possibilità di una storia del colore, assumendo il carattere culturale della percezione, nega la percorribilità di un'indagine autonoma e transculturale dell'esperienza del colore.

Abbiamo messo in discussione questa tesi, non soltanto dimostrando che vi è una legalità autonoma dell'esperienza, ma cercando di mostrare, attraverso un'analisi puramente descrittiva, *quali* sono le richieste e i vincoli che le regole dell'esperienza pongono al linguaggio che la dice.

Non neghiamo che nella percezione del colore giochino fattori diversi e che sia possibile vedere come, nel corso della storia, questi fattori abbiano variamente inciso sulla "sensibilità al colore"; ma crediamo che sia possibile comprendere come e in che misura la cultura incide sull'esperienza, solo se si sono preliminarmente osservate le qualità dei dati esperienziali su cui

il linguaggio incide.

Pastoureau nega grossolanamente ogni considerazione fenomenologica del colore perché fa confusione fra due cose: il fatto che per lo storico il colore sia un oggetto culturale è un conto ed egli ha tutto il diritto di ricordarlo ai colleghi che lo ignorano, considerandolo un dato invariabile, storicamente irrilevante. Tutt'altra cosa è però negare la possibilità di approdare a verità transculturali di qualsiasi sorta riguardo al colore¹.

Al relativismo di Pastoureau - condiviso da buona parte di sociologi, storici e antropologi contemporanei – secondo il quale il colore è *interamente* determinato da ciò che l'uomo ne fa, è necessario porre un limite, che individuiamo nella resistenza che il senso dell'esperienza opera sulle scelte linguistiche e pratiche.

Parlare dei colori come di “costruzioni sociali o culturali” può non essere sbagliato, se si vuole mettere in luce il ruolo che il colore ha nella vita dell'uomo e nei suoi sistemi simbolici, ma certamente da adito a molti pericolosi fraintendimenti. La questione è: *costruzione di cosa?* L'unica risposta che a nostro avviso si può dare è: costruzione di una *realtà naturale che è già obiettivamente data nella percezione*, ma può essere manipolata da fattori sociali e culturali.

Allo stesso modo parlare di una storia dei colori è certo possibile, ma espone ad una quantità di fraintendimenti da cui è bene preservarsi. Ciò che propriamente si può fare è una storia della scienza del colore, delle tecniche di tintura, della terminologia dei colori, della simbologia del colore, del colore nella moda e nelle scelte estetiche... *Blu. Storia di un colore* è la storia della faticosa promozione di un colore all'interno della cultura occidentale dall'antichità ad oggi e, finché Pastoureau

¹ “Que l'historien n'ait pas l'usage, dans son travail, peur des verité de cette sorte est une chose, qu'il n'en existe en est une autre” (Bouveresse 2003, p. 168).

non si arroga il diritto di negare al colore una realtà fuori dalle nostre menti e dalle nostre convenzioni sociali, il suo lavoro storico è legittimo e estremamente utile, ma, se vogliamo parlare con proprietà, dovremmo affermare che una storia del colore non si può affatto fare, perché il colore è un dato percettivo, e che cosa esso sia ce lo può dire soltanto un'analisi fenomenologica dell'esperienza¹.

¹ Oppure, in un senso molto diverso ma altrettanto valido, lo può dire la scienza, che parla di verità immutabili, come i bastoncelli la retina e le frequenze d'onda. L'obiezione che chiama in causa la storicità e quindi la relatività delle scoperte scientifiche non regge: anche se si sono scoperti soltanto negli ultimi secoli, se i bastoncelli esistono, ci sono sempre stati; altrimenti dovremo ammettere che non sono esistiti neppure quando lo credevamo e che di *scoperta* scientifica non si trattava affatto.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Testi citati:*

Albers, J.:

1963, *Interaction of Color*, Yale University Press

tr. it.: *Interazione del colore*, Parma, Pratiche, 1991

Benoist, J.:

2003, "Image scientifique et image manifeste du monde" in:

Philosophie de la Perception: phénoménologie,

grammaire et science cognitives, a cura di Bouveresse, J.

e Rosat, Paris, Odile Jacob, pp. 11-30

Berkeley, G.:

1709, *An Essay Towards a New Theory of Vision*

tr. it.: *Un saggio per una nuova teoria della visione*, a cura

di Spinicci, P., Milano, Guerini e Associati

1710, *A Teatise Concerning the Principles of Human Knowledge*

tr. it.: *Trattato sui principi della conoscenza umana*, a cura

di Rossi, M.M., Roma-Bari, Laterza

Berlin, B. - Kay, P.:

1969, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*,

Berkeley - Los Angeles, University of California Press

Bertolini L.:

2002, *Il colore delle cose. La grammatica del concetto in Husserl*

e Wittgenstein, Milano, Guerini e Associati

* Per i testi stranieri, i numeri di pagina cui faccio riferimento sono relativi alla traduzione italiana, quando questa è indicata in bibliografia.

- Birren, F.:
1961, *Color. A Survey in Words and Pictures*, New York,
tr. it.: *Colore*, Milano, Idealibri, 1892
- Bozzi, P.:
1990, *Fisica ingenua*, Milano, Garzanti
1998, *Vedere come, Commenti ai parr. 1-29 delle Osservazioni
sulla filosofia della psicologia di Wittgenstein*, Milano,
Guerini e Associati
1999, “Introduzione all'edizione italiana” in Gibson, *Un
approccio ecologico alla percezione visiva*, Milano,
Mulino
- Bouveresse, J.:
2003, “Ya-t-il une «logique des couleurs»?” in: *Philosophie de la
Perception: phénoménologie, grammaire et science
cognitives*, a cura di Bouveresse, J. e Rosat, Paris, Odile
Jacob, pp. 157-172
- Brusatin, M.:
1983, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi
- Cappelletto, C.:
2003, “Vedere per colori. Una grammatica dell'apparire” in:
Leitmotiv – 3/2003
[http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv
030318.pdf](http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv030318.pdf)
2004, *Il rito delle pulci, Wittgenstein morfologo*, Milano, Il
castoro
- Corti, P.:
1998, *La teoria ecologica della percezione. Aspetti filosofici e
teorici nella riflessione di J.J. Gibson* in *Le parole della*

filosofia <http://www.apl.it/sf/saggi/sunti.htm#Gibson>

Costa, V., Franzini, E., Spinicci, P.:
2002, *La fenomenologia*, Torino, Einaudi

Ferraris, M.:
2001, *Il mondo esterno*, Milano, Bompiani

Gage, J.:
1993, *Color and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London, Thames and Hudson, 1993
tr. it.: *Colore e cultura. Usi e significati dall'antichità all'arte astratta*, Roma Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Libreria della Stato, 2001

Gibson, J.:
1979, *An ecological approach to visual perception*, New York, Mufflin
trad. italiana: *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino

Goethe, J. W.:
1810a, *Goethesfarbenlehre*.
tr. it.: *La teoria dei colori (parte didattica)*, a cura di R. Troncon, 1993, Milano, Il Saggiatore
1810b, *Zur Farbenlehre. Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*.
tr. it.: *La storia dei colori*, a cura di R. Troncon, Milano-Trento, Luni, 1998

Hardin, C. L.:
1984, "Are 'Scientific' Object Coloured?" in *Mind* 1984 Vol. XCIII, pp. 491-500

Hume, D.:

1748, *Enquiries Concerning the Human Understanding*, London
tr. it.: *Ricerca sull'intelletto umano*, a cura di Dal Pra, M.,
Laterza, 1996

Husserl, E.:

1913, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und
phänomenologischen Philosophie I*, in *Jahrbuch für
Philosophie und phänomenologische Forschung*, poi in
Husserlana III, hrsg. v. W. Biemel, 1976
tr. it.: *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia
fenomenologica*, I, nuova edizione a cura di V. Costa,
Torino, Einaudi, 2002

1952, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und
phänomenologischen Philosophie II:
Phänomenologische Untersuchungen zur Kostitution*,
Husserlana IV, hrsg. v. W. Biemel
tr. it.: *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia
fenomenologica*, II, nuova edizione a cura di V. Costa,
Torino, Einaudi, 2002

Locke, J.:

1690, *An Essay Concerning The Human Understanding*
tr. it.: *Saggio sull'intelligenza umana*, a cura di Pellizzi,
C., Laterza, Roma-Bari, 1994

Kay, P. - Mc Daniel, C. K.:

1978, "The Linguistic Significance of The Meanings of Basic
Color Terms" in *Language*, pp. 610-46;
ripubblicato in: *Readings on Color, Vol. II: The Science of
Color*, a cura di Byrne, A. e Hilbert, D.R., MIT Press,
1997, pp. 399-441

- Kandinsky, W.:
 1912, *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*.
 tr. it.: *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 1989
- Kanizsa, G.:
 1980, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*,
 Bologna, Milano
- Katz, D.:
 1948, *Gestaltpsychologie*, Basel, Benno Schwabe & Co,
 tr. it.: *La psicologia della forma*, Torino, Bollati
 Boringhieri, 1992
- Musatti, C. L.:
 1992, "Introduzione" in Katz, *La psicologia della forma*,
 Torino, Bollati Boringhieri
- Newton, I.:
 1779, *Opera quae extant omnia*, London
 tr. it.: *Scritti di ottica*, a cura di A. Pala, Torino, UTET,
 1978
- Noë, R.A.:
 1994, "Wittgenstein, Phenomenology and What it Makes Sense to
 Say" in *Philosophy and Phenomenological Research*, vol.
 LIV, n. 1 March 1994, pp. 1-42
- Pastoureau, M.:
 1989, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et
 d'anthropologie*, Paris, Léopard d'Or
 1990, "Une histoire des couleur est-elle possible?" in *Ethnologie
 française* vol.20/4, oct-déc, 1990, pp. 368-377

- 1999, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris, Bonneton
- 2000, *Bleu. Histoire d'un couleur*, Paris, Édition du Seuil
tr. it.: *Blu. Storia d'un colore*, Ponte alle Grazie, Milano, 2002

Piana, G:

- 1967, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Milano, Unicopli
ed. digitale:
1998, http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/elementi/e_idx.htm
Ristampa: Milano, CUEM, 2005
- 1971, "Husserl, Schlick e Wittgenstein sulle proposizioni sintetiche a priori" in *Aut Aut* n. 122, 1971, pp. 19-41
- 1988, *La notte dei lampi*, III: Colori e suoni, Milano, Guerini e Associati.
ed. digitale:
2000, <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/colori/cls00idx.htm>
- 1992, "La fenomenologia come metodo filosofico", pubblicato come introduzione a *La visione e il linguaggio*, Spicci P., Milano, Guerini e Associati
ed. digitale:
1998, <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/metodo/metoidx.htm>
- 2000, *L'esperienza della transizione e il sistema dei colori*
ed. digitale:
<http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/transiz/transidx.htm>

Pouchelle, M. C.:

- 1990, "Paradoxes de la couleur", in *Ethnologie française*
vol.20/4, oct-déc, 1990, pp.365-7

Scheler, M.:

- 1913, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*
in *Gesammelte Werke*, Bern-München, 1954
tr. it.: *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*,
a cura di Caronello, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1996

Sellars, W.:

- 1963, "Philosophy and the Scientific Image of Man" in Id.,
Science, Perception and Reality, London, Routledge &
Kegan Paul, pp. 1-40

Spinicci, P.:

- 1991, *Il significato e la forma linguistica. Pensiero, esperienza e
linguaggio in Anton Marty*, Milano, Franco Angeli
1992, *La visione e il linguaggio*, Milano, Guerini e Associati
1993, "Introduzione" in Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, a
cura di P. Spinicci, Milano, Guerini
2000 a, "I nomi dei colori: Anton Marty e il dibattito
sull'evoluzione del senso cromatico" in: *Spazio filosofico*:
<http://www.apl.it/sf/saggi/sunti.htm#marty>
2002, *Lezioni sulle ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Milano,
CUEM
ed. digitale:
[http://www.lettere.unimi.it/~sf/dodeca/spini02/cope
rti02.htm](http://www.lettere.unimi.it/~sf/dodeca/spini02/cope
rti02.htm)
2003, *Lezioni sul concetto di raffigurazione*, Milano, CUEM
Edizione digitale:
[http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/dode
ca/spini03/coperti03.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/dode
ca/spini03/coperti03.htm)
2005, *Percezioni ingannevoli*, Milano, CUEM
ed. digitale:

<http://www.lettere.unimi.it/~sf/dodeca/spini05/copertina.htm>

Wittgenstein, L.:

- 1921, *Tractatus logico-philosophicus*, Oxford
tr. it.: *Tractatus logico-philosophicus e quaderni 1914-1916*, a cura di A. G. Conte, Torino, Einaudi, 1998
- 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell
tr. it.: *Ricerche filosofiche*, a cura di Trinchero M., Torino, Einaudi, 1967
- 1964, *Philosophische Bemerkungen*, Oxford, Basil Blackwell
tr. it.: *Osservazioni filosofiche*, a cura di Rosso M., Torino, Einaudi, 1976
- 1967a, *Bemerkungen über Frazers «The Golden Bough»*
tr.it.: *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, a cura di de Waal S., con un saggio di Bouveresse, Milano, Adelphi, 1975
- 1967b, *Wittgenstein und der Wiener Kreis. Aus dem Nachlass*, herausgegeben von *Friederich Weissmann*, a cura di B. F. Mc Guinness, Oxford, Basil Blackwell
tr. it.: *Ludwig Wittgenstein e il circolo di Vienna. Colloqui annotati da Friederich Weissmann*, presentazione di Mc Guinness, a cura di Sabina de Waal, Firenze, La Nuova Italia, 1975
- 1977, *Remarks on Colour*, a cura di G.E.M. Anscombe
tr. it.: *Osservazioni sui colori*, a cura di Trinchero M., Torino, Einaudi, 1981
- 2000, *The Big Typescript*, Wien, Springer-Verlag
tr. it.: *The Big Typescript*, a cura di De Palma A., Torino, Einaudi

Altri testi consultati:

- Boghossian, P.A. - David Velleman, J.D.:
1989, "Colour as a Secondary Quality" in *Mind* 98 (1989), p. 81-103. Ripubblicato in : *Readings on Color. Vol I: The Philosophy of Color* , a cura di Byrne, A. e Hilbert, D.R., Cambridge, The MIT Press, 1997, pp. 81-104
- Byrne, A.:
2003, "Color and Similarity" in *Philosophy and Phenomenological Research* Vol. LXVI, No. 3, May 2003, pp. 641-665
- Byrne, A. - Hilbert, D.R., a cura di:
1997, *Readings on Color. Vol I: The Philosophy of Color* , a cura di Cambridge, The MIT Press, 1997, pp. 137-176
- Casati R.:
2005, *Lezioni di Teoria del colore allo IUAV di Venezia*, anno accademico 2004/5 materiali:
<http://www.iuav.it/Didattica1/pagine-web/facolt--di1/Roberto-Ca/ciasAV---t/>
- Clementz, F.:
2003, "Le concept de propriété phénoménale" in: *Philosophie de la Perception: phénoménologie, grammaire et science cognitives*, a cura di Bouveresse, J.e Rosat J-J., Paris, Odile Jacob, pp. 133-156
- Fabbrichesi Leo, R.:
2000, *I corpi del significato. Lingua, scritture e conoscenza in Leibniz e Wittgenstein*, Milano, Jaca Book

- Fabbrichesi Leo, R. - Leoni F. :
2005, *Continuità e variazione*, Milano, Mimesis, pp. 10-150
- Harvey, J. :
2000, "Colour-Dispositionalism and its Recent Critics" in
Philosophy and Phenomenological Research Vol. LXI, No.
1, July 2000, pp. 437-369
- Hilbert, D. :
1992, "What is Color Vision?" in *Philosophical Research* 68, pp.
351-370
- Itten, J. :
1961, *Kunst der Farbe*, Ravensburg, Otto Meier Verlag
tr. it.: *Arte del colore*, Milano, Il Saggiatore, 1982
- Johnston, M. :
1992, "How to Speak of the Colors" in *Philosophical Studies* 68,
pp. 221-263. Ripubblicato in : *Readings on Color. Vol I:
The Philosophy of Color* , a cura di Byrne, A. e Hilbert,
D.R, Cambridge, The MIT Press, 1997, pp. 137-176
- Kraut, R. :
1992, "The Objectivity of Color and the Color of Objectivity" in
Philosophical Studies 68, pp. 265-287
- Oleari, C. (a cura di):
1998, *Misurare il colore. Spettrometria, fotometria e
colorimetria. Fisiologia e percezione*, Milano, Hoepli
- Piana, G. :
1966, *I problemi della fenomenologia*, Milano, Mondadori
ed. digitale curata da Vincenzo Costa, con aggiornamenti

bibliografici e note integrative:

http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/problemi/p_idx-00.htm

1973, *Interpretazione del Tractatus di Wittgenstein*, Milano, Il Saggiatore

ed. digitale: 2002,

http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/tractatus/tr_idx.htm

2000, *Wittgenstein lettore di Frazer*

ed. digitale:

<http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/frazer/frazidx.htm>

2002, *Commenti a Wittgenstein*

ed. digitale:

<http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/commenti/commidx.htm>

2003, Intervento all'incontro-dibattito con Stefano Jacomuzzi, Corrado Mangione e Giovanni Piana, alla presenza dell'autore, in occasione della pubblicazione del libro «*Fisica ingenua*» di Paolo Bozzi. Casa della Cultura, Milano, 21 novembre 1990.

http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/bozzi/fisica_idx.htm

2004, *Le regole dell'immaginazione*

ed. digitale:

http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/regole/regole_idx.htm

Rosat, J-J.:

2003, "Comment décrire ce que nous nommons «voir»?" in *Philosophie de la Perception: phénoménologie, grammaire et science cognitives*, a cura di Bouveresse, J. e Rosat, J-J, Paris, Odile Jacob, pp. 219-240

Spinicci, P.:

2000b *Sensazione, percezione, concetto*, Bologna, Il Mulino

2000c, *Il mondo della vita e il problema della certezza. Lezioni su Husserl e Wittgenstein*, Milano, CUEM

ed. digitale:

<http://www.lettere.unimi.it/~sf/dodeca/spinicci/coperti.htm>

Valtolina, A.:

2002, *Blu e poesia*, Milano, Bruno Mondadori