

Profondo come il blu. Per una lettura delle dinamiche dei colori nello *Spirituale nell'arte* di Wassily Kandinsky

Valentina Manchia

Premessa

Nel percorso generativo classico, spazializzazione, temporalizzazione e aspettualizzazione sono le tre procedure in cui si articola la messa in discorso delle strutture semio-narrative. Ovvero, l'iscrizione nel tempo, nello spazio e nelle dinamiche attoriali dei valori e dei temi del livello profondo "veste" gli scheletri sintattici di una carne più concreta, più umana.

Non a caso, infatti, i processi sintattici di discorsivizzazione accompagnano, sul livello semantico, le procedure di figurativizzazione, legate all'introduzione di antroponimi, crononimi e, appunto, toponimi in grado di "conferire al testo il grado desiderato di riproduzione del reale".¹

È immediato il legame tra il concetto di spazializzazione e quelli di figurativizzazione e iconizzazione: le procedure discorsive di spazializzazione supporterebbero una sorta di riproduzione, più o meno anastatica, delle qualità spaziali degli oggetti del mondo naturale.

Di questo passo, tuttavia, come già notava Felix Thürlemann nel suo saggio sulla spazialità in pittura,² spazializzazione finirebbe per coincidere con prospettiva: è possibile invece scindere da ogni considerazione legata alla dimensione figurativa il concetto di spazializzazione distinguendo tra *spazio simulato*, inteso come spazio manifestato a livello di messa in discorso, e *topologia planare*, individuabile a livello della superficie (piana, appunto) del quadro stesso, intesa come supporto materico.

La spazializzazione, vista come articolabile nelle categorie di *destra/sinistra* e *alto/basso*, sposta l'attenzione dallo spazio *del* quadro allo

¹ Cfr. la voce di *figurativisation* in Greimas-Courtés 1979.

² Vedi Corrain-Valenti (a cura di) 1991: pp. 55-64.

spazio *nel* quadro,³ e prelude alla distinzione greimasiana tra semiotica figurativa e semiotica plastica, contenuta in «Sémiotique figurative et sémiotique plastique».⁴

Tuttavia, l'individuazione di un livello plastico che sia base materiale al livello figurativo ma allo stesso tempo capace di esprimere significati propri, articolandosi in categorie cromatiche, eidetiche e topologiche, non solo chiarifica la categorizzazione di Thürlemann ma ne amplia notevolmente la portata: non solo per la semiotica della pittura ma per la semiotica in generale può essere utile distinguere il livello deputato alla costruzione di figure del mondo riconoscibili, siano esse figure dell'espressione o del contenuto, dal livello che supporta materialmente la costruzione delle figure. Possono così rientrare, nel plastico, tanto le tracce del pennello sulla tela quanto le immagini e le impressioni sensoriali in un testo letterario, poetico, scientifico.

Per tornare alla concezione della spazialità, nella semiotica plastica così come intesa da Greimas essa è ciò che dà forma e senso,⁵ mediante le categorie che le sono proprie (*alto/basso, destra/sinistra, periferico/centrale*) alle qualità visive del mondo naturale e delle costruzioni figurative, mentre nella semiotica figurativa si caratterizza come ciò che struttura "una organizzazione spaziale più o meno autonoma che serve da cornice per l'iscrizione dei programmi narrativi e delle loro concatenazioni".⁶

Persistono, dunque, due accezioni di spazialità: lo spazio come *sfondo* o come *cornice*, individuabile a livello figurativo, e lo spazio come *mappatura*, come rete di relazioni orientate, proprio della strutturazione del livello plastico.

Le due accezioni, in quanto differenti percorsi di lettura dello spazio dispiegato in un testo per immagini, non sono mutuamente esclusive ma egualmente valide. Sempre, però, che nel testo in esame sia individuabile un livello plastico nettamente distinguibile da un livello figurativo.

³ Da ricordare, a questo punto, il perfezionamento della nozione di doppia spazialità così come proposto da Calabrese 1987, che sarà qui ripreso più avanti nell'analisi.

⁴ Il saggio – in Corrain-Valenti (a cura di) 1991: pp. 33-51– è del 1984, mentre il già citato saggio di Thürlemann è datato 1981.

⁵ Dove *senso* è inteso come direzione, secondo l'accezione fenomenologica di Merleau-Ponty.

⁶ Cfr. Basso (a cura di) 1999: p. 130.

Cosa succede se ci si trova di fronte a un testo in cui la figuratività lascia il posto all'astrazione, con il plastico che si insinua nel figurativo, costringendolo a parlare la sua lingua?

È il caso, ci sembra, del testo che segue, l'esposizione della "teoria dei colori" dello *Spirituale nell'arte* di Wassily Kandinsky: un testo verbale che mette in scena, come soggetti di discorso, proprio quelle categorie plastiche abituate a parlare, sottovoce, una lingua "altra".

La teoria dei colori nello *Spirituale dell'Arte*

Fra il 1909 e il 1910, insieme alle prime *Improvvisazioni* e alla stesura del *Suono giallo*,⁷ Kandinsky scrive quella che è considerata la sua opera più suggestiva, e che per la vitalità delle sue tesi diventerà il manifesto della nuova avanguardia astratta: *Lo spirituale nell'arte*.

Il testo è organizzato, almeno formalmente, come un trattato, in cui a una prima parte di considerazioni generali ne segue una seconda esplicitamente dedicata alla pittura. Ciascuna delle due parti si articola poi in quattro capitoli: il brano che ci interessa esaminare, riportato qui di seguito, è parte del capitolo VI, "Il linguaggio delle forme e dei colori", nel cuore della teoria elaborata dall'autore.

Vediamo così che i problemi grandi e piccoli della pittura dipenderanno dall'*interiorità*. La via che percorriamo, e che è la nostra più grande fortuna, ci porterà a non basarci più sull'*esteriorità*, ma sul suo opposto: la necessità interiore. Anche lo spirito, come il corpo, si rafforza e si sviluppa con l'esercizio. Anche lo spirito, come il corpo, diventa debole e impotente se lo trascuriamo. La sensibilità innata dell'arte è appunto il talento evangelico, che non deve essere sotterrato. L'artista che non sfrutta le sue doti è un servo inutile.

Perciò non solo non è un male, ma anzi è indispensabile che l'artista conosca l'origine di questi esercizi.

E l'origine è la valutazione oggettiva del valore interiore della materia, cioè in questo caso l'analisi del colore e dei suoi effetti più o meno generali.

⁷ Composizione scenica datata 1909, concepita come interazione di colore, musica, danza, parola. Cfr. Kandinsky 1974: pp. 281-288.

Non occorre che ci addentriamo qui nelle sottili e profonde complessità del colore; possiamo accontentarci di un'analisi elementare.

Consideriamo innanzitutto il *colore da solo*, e lasciamolo agire su di noi. Ci si presenta uno schema semplicissimo. Tutto il problema si può riassumere in poche parole. È evidente che un colore può essere:

1. caldo o freddo
2. chiaro o scuro.

Un colore ha dunque quattro suoni principali: caldo-chiaro, caldo-scuro; freddo-chiaro, freddo-scuro.

È caldo o freddo il colore che tende generalmente al giallo o al blu. Questa distinzione si applica per così dire all'interno di una stessa superficie: il colore mantiene il proprio suono fondamentale, che diventa però più materiale o più immateriale. Si verifica allora un movimento orizzontale: il colore caldo si muove sulla superficie verso lo spettatore, quello freddo se ne allontana.

Oltre a far muovere e a muoversi in orizzontale questi colori hanno un altro movimento, che li differenzia interiormente. Nasce di qui il *primo grande contrasto* interiore. La tendenza di un colore al freddo o al caldo ha dunque un'immensa importanza.

Il *secondo grande contrasto* è quello che si crea fra bianco e nero, cioè fra i colori dell'altra coppia di suoni fondamentali: i colori tendenzialmente chiari e quelli tendenzialmente scuri. Anch'essi si avvicinano o si allontanano rispetto allo spettatore, ma in modo anti-dinamico, statico, irrigidito. (Tav. I)⁸

Il secondo movimento del giallo e del blu che forma il primo grande contrasto è un movimento centrifugo o centripeto. Se si disegnano due cerchi uguali e li si colora rispettivamente di giallo e di blu, basterà fissarli brevemente per notare che il giallo si allarga dal centro verso l'esterno e si avvicina tangibilmente a chi guarda. Il blu invece sviluppa un movimento concentrico (come una chiocciola che si ritrae nel suo guscio) e si allontana da chi guarda. L'occhio è abbagliato dal primo cerchio, mentre si immerge nel secondo.

Questo effetto è reso ancora più evidente dal contrasto di chiaro e scuro: l'effetto del giallo è più intenso se il colore è più chiaro (in parole povere, se si aggiunge del bianco), mentre quello del blu è più intenso se il colore è più scuro (cioè se si aggiunge del nero). È un fatto importantissimo, soprattutto se si osserva che il giallo tende al chiaro (bianco). E infatti non esiste un giallo molto

⁸ Il riferimento è il primo di una serie di richiami alle tavole che corredano il testo originale: tavole su cui, per brevità, non ci soffermeremo in questa sede

scuri. C'è dunque una profonda affinità fisica tra il giallo e il bianco, come pure tra il blu e il nero, perché il blu può diventare profondo come un nero. Oltre alla somiglianza fisica c'è anche una somiglianza morale, che differenzia nettamente il valore interiore delle due coppie (giallo-bianco da un lato e blu-nero dall'altro), aumentando le affinità tra i singoli componenti (come vedremo meglio a proposito del bianco e del nero).

Il giallo, colore tipicamente caldo, assume una sfumatura verde e perde dinamismo in entrambi i sensi (orizzontale e centrifugo) se si tenta di raffreddarlo. Diventa malato e assente, come un uomo pieno di ambizioni e di energie che viene inibito da circostanze esteriori.

Il blu, che ha un movimento diametralmente opposto, frena il giallo: se si continua ad aggiungere blu i due movimenti si annullano in un'assoluta immobilità e in un'assoluta quiete. È allora che nasce il verde.

Anche il bianco, quando lo si sporca di nero, perde di identità e finisce per dar luogo al grigio, che ha un valore morale simile a quello del verde.

Nel verde si nascondono il giallo e il blu: sono energie paralizzate, che attendono di riattivarsi. Il verde, però, ha una vitalità embrionale che manca totalmente al grigio. E manca perché il grigio è formato da colori privi di energia (di dinamismo), ma capaci di una resistenza passiva, e di una passività immobile (come un muro gigantesco, senza fine, o un abisso infinito senza fondo).

I due colori che formano il verde sono invece attivi e potenzialmente dinamici, e quindi si può dedurre dal loro tipo di dinamismo l'effetto spirituale che eserciteranno. Gli esperimenti empirici non possono che confermare questa deduzione teorica. In realtà sia il primo movimento del giallo, cioè la tensione verso lo spettatore, tensione che rafforzando il colore si intensifica fino a divenire insopportabile, sia il secondo movimento, cioè l'oltrepassare i limiti irradiando energia, si possono paragonare alle proprietà di una forza fisica che si rovesci istintivamente sull'oggetto e dilaghi da ogni parte. Del resto la visione diretta del giallo (in una qualsiasi forma geometrica) rende ansiosi, emozionati, eccitati e rivela la violenza del colore, che agisce prepotentemente su di noi. La tendenza del giallo ai toni chiari può raggiungere un'intensità insopportabile per lo sguardo e per l'anima. Un giallo così intenso è come il suono sempre più acuto di una tromba o quello sempre più assordante di una fanfara.

Il giallo è il colore tipico della terra. Non può avere troppa profondità. Se è raffreddato dal blu acquista, come abbiamo detto, un accento malato. Da un punto di vista psicologico può raffigurare la follia, intesa non come malinconia o ipocondria, ma come accesso di furore, di irrazionalità cieca, di delirio. Un malato infatti aggredisce la gente all'improvviso, getta le cose per terra, disperde inutilmente le sue energie in tutte le direzioni, fino all'esaurimento. Il giallo si può anche paragonare all'estate morente, che dilapida assurdamente le sue energie nell'incendio delle foglie autunnali, di quelle foglie da cui ormai è scomparsa la quiete dell'azzurro, che è salito in cielo. Nascono così colori folli di energia, ma incapaci di profondità.

La profondità la troviamo nel *blu*, sia in teoria (nei suoi movimenti 1. di 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".⁹

Il blu è il colore tipico del cielo. Se è molto scuro dà un'idea di 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 più 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. Da un punto di vista musicale l'azzurro assomiglia a un flauto, il blu a un violoncello o, quando diventa molto scuro, al suono meraviglioso del contrabbasso; nella sua dimensione più scura e solenne ha il suono profondo di un organo.

Il giallo diventa facilmente acuto e non è mai molto profondo. Il blu difficilmente diventa acuto e non può sollevarsi a grandi altezze.

Mescolando questi due colori diametralmente opposti in un equilibrio ideale si forma il *verde*. I movimenti orizzontali, quelli centrifughi e centripeti, si neutralizzano a vicenda. Nasce la quiete. È la conclusione logica, a cui è facile giungere in teoria. Ma anche l'effetto ottico e, attraverso l'occhio, l'effetto psichico ce lo confermano. È un fatto noto universalmente, non solo ai medici

⁹ Da notare che il *blu* della traduzione italiana traduce il tedesco *blau*, che viene usato per tutte le tonalità, chiare e scure, e che pertanto vale sia per i colori che in italiano si indicano come un particolare tipo di blu (blu cobalto, blu oltremare) che per i vari azzurro, celeste, turchino.

(in particolare agli oculisti). Il verde assoluto è il colore più calmo che ci sia: non si muove, non esprime gioia, tristezza, passione, non desidera nulla, non chiede nulla. Questa assoluta assenza di movimento è una proprietà benefica per le persone e le anime stanche, ma dopo un po' di tempo il riposo può venire a noia. I quadri dipinti in un'armonia di verde lo dimostrano.

Come un quadro giallo diffonde sempre un calore spirituale o un quadro blu sembra sempre troppo freddo (e dunque hanno un effetto attivo, perché l'uomo, come elemento dell'universo, è destinato a un movimento continuo, forse perpetuo), così il verde fa annoiare (effetto passivo). La passività è la caratteristica più tipica del verde assoluto, che ha un profumo di opulenza, di compiacimento. Per questo il verde assoluto è nel campo dei colori quello che la cosiddetta borghesia è nella società; un elemento immobile, soddisfatto, limitato in tutti i sensi. Questo verde è come una mucca grassa, in salute, che giace inerte, è capace solo di ruminare e osserva il mondo con occhi vuoti e indifferenti. Il verde è il colore fondamentale dell'estate, quando la natura ha superato la primavera, il periodo Sturm und Drang dell'anno, e si immerge in una quiete appagata. (Tav.II).

Quando il verde assoluto perde il suo equilibrio, si alza verso il giallo e diventa vivo, giovane, gioioso. La mescolanza col giallo gli dà una nuova forza. Se invece si oscura per un eccesso di blu ha un suono completamente diverso: diventa serio e per così dire pensieroso. Anche in questo caso interviene un elemento attivo, ma tutt'altro che caldo.

Divenendo più chiaro o più scuro il verde conserva l'indifferenza e la quiete originarie, ma poiché queste variazioni dipendono da un'aggiunta di bianco e nero, è naturale che si evidenzino nel primo caso l'indifferenza e nel secondo la quiete. Da un punto di vista musicale esprimerei il verde assoluto con i toni calmi, ampi, semigravi del violino.

Abbiamo già dato una definizione generale del bianco e del nero. In particolare il *bianco*, che spesso è considerato un *non-colore* (soprattutto grazie agli Impressionisti che non vedono «nessun bianco in natura») è quasi il simbolo di un mondo in cui tutti i colori, come principi e sostanze fisiche, sono scomparsi. È un mondo così alto rispetto a noi, che non ne avvertiamo il suono. Sentiamo solo un immenso silenzio che, tradotto in immagine fisica, ci appare come un muro freddo, invalicabile, indistruttibile, infinito. Per questo *il bianco ci colpisce come un grande silenzio* che ci sembra assoluto. Interiormente lo

sentiamo come un non-suono, molto simile alle pause musicali che interrompono brevemente lo sviluppo di una frase o di un tema, senza concluderlo definitivamente. *È un silenzio che non è morto, ma è ricco di potenzialità.* Il bianco ha il suono di un silenzio che improvvisamente riusciamo a comprendere. *È la giovinezza del nulla, o meglio un nulla prima dell'origine, prima della nascita. Forse la terra risuonava così, nel tempo bianco dell'era glaciale.*

E come un nulla senza possibilità, come la morte del nulla dopo che il sole si è spento, come un eterno silenzio senza futuro e senza speranza, risuona dentro di noi il nero. Da un punto di vista musicale si può paragonare a una pausa finale: dopo, qualsiasi prosecuzione appare come l'inizio di un nuovo mondo, perché ciò che con *questa* pausa si è compiuto è terminato per sempre: il circolo è chiuso. Il nero è qualcosa di spento, come un rogo arso completamente. È qualcosa di immobile, come un cadavere che non conosce più gli eventi e lascia che tutto scivoli via da sé. È come il silenzio del corpo dopo la morte, dopo il congedo dalla vita. *Esteriormente è il colore con minor suono: su uno sfondo nero qualsiasi colore, anche se ha un suono flebile, sembra forte e preciso.* Sul bianco, invece, quasi tutti i colori affievoliscono di suono, e a volte si dissolvono, lasciando solo una debole eco.

Non a caso il bianco è il colore degli abiti che esprimono la gioia pura e la purezza immacolata. E il nero è il colore degli abiti di grave lutto, simbolo di morte. L'equilibrio di questi due colori che si ottiene dalla loro mescolanza meccanica forma il *grigio*. Naturalmente un colore che ha queste origini non può avere un suono esteriore o un movimento. Il *grigio* è *silenzioso e immobile*. *La sua immobilità, però, è diversa dalla quiete del verde, che è circondata e prodotta da colori attivi.* Il grigio è *l'immobilità senza speranza*. Più diventa scuro, più si accentua la sua desolazione e cresce il suo senso di soffocamento. Se diventa più chiaro, è percorso invece da una trasparenza, da una possibilità di respiro che racchiudono una segreta speranza. Questo grigio è formato dalla mescolanza ottica di verde e rosso, cioè dalla mescolanza spirituale di una passività compiaciuta e di una fervida attività.

Il *rosso* che di solito abbiamo in mente è un colore dilagante e tipicamente caldo, che agisce nell'interiorità in modo vitalissimo, vivace e irrequieto. 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.
(Tav. II)

Questo rosso ideale può subire nella realtà grandi cambiamenti, deviazioni e variazioni. Il rosso concreto, infatti, è molto ricco e diversificato. Pensiamo solo al rosso Saturno, al rosso cinabro, al rosso inglese, alla lacca di garanza, dalle tonalità più chiare a quelle più scure! Questo colore dimostra che si può conservare il proprio tono fondamentale e insieme risultare caldo o freddo.

Il rosso caldo chiaro (Saturno) assomiglia un po' al giallo medio (contiene infatti molto pigmento giallo) e 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. Il rosso medio, come il *cinabro*, ha la stabilità di un sentimento profondo: è come una passione che arde senza scosse, una forza sicura di sé che non è facile soffocare, ma si può spegnere nel blu come un ferro infuocato nell'acqua. Questo rosso di solito non sopporta niente di freddo; mescolato con colori freddi perde sonorità e significato. O meglio: questo raffreddamento violento, tragico, fa nascere un tono «sporco» che i pittori di oggi evitano e disprezzano. E fanno male. Perché lo sporco nella sua forma materiale come immagine e cosa materiale, possiede al pari di ogni altra cosa, un suono interiore. E quindi la sua eliminazione nella pittura attuale è ingiusta e unilaterale, come lo era la vecchia paura dei colori «puri». Non bisogna dimenticare che tutti i mezzi dettati da una necessità interiore sono puri. In questo caso ciò che esteriormente è sporco è interiormente puro. In altri casi ciò che è esteriormente puro è interiormente sporco. Il rosso Saturno e il rosso cinabro assomigliano al giallo, ma si muovono meno verso lo spettatore: questo tipo di rosso splende, ma *dentro di sé*, e non ha quasi niente della follia del giallo. Per questo, forse, piace di più: è molto usato nelle decorazioni primitive o popolari e nei costumi folcloristici, dove fa un effetto particolarmente «bello», all'aperto essendo il complementare del verde. Ha grande fisicità, grande dinamica (preso isolatamente) e, come il giallo, è poco incline alla profondità. Ha un suono abbastanza profondo solo se si inserisce in un contesto elevato. Renderlo più profondo col nero [questo tono di rosso] è pericoloso, perché il nero è senza vita e ne spegne il bagliore, riducendolo al minimo. Nasce allora il *marrone*, colore ottuso, duro, poco dinamico, in cui il rosso risuona come un impercettibile mormorio. Eppure, da questo suono esteriormente così flebile deriva un suono interiore piuttosto forte

e potente. Dall'uso motivato del marrone nasce una bellezza interiore indescrivibile: la sorvegliatezza. Il rosso cinabro suona come una tuba e si può paragonare ad un forte rullo di tamburo.

Come ogni colore fondamentale freddo, anche il *rosso freddo* (per esempio la lacca di garanza) può acquistare profondità (specialmente con la velatura). Allora cambia anche carattere: sembra più passionale, meno dinamico. Il dinamismo, però, non scompare completamente come nel verde cupo: rimane il presentimento, l'attesa di una nuova dirompente esplosione, come qualcosa di mimetizzato ma ancora vigile, capace di emergere improvvisamente. È qui la grande differenza tra questo rosso e il blu profondo: nel rosso si continua ad avvertire qualcosa di corporeo. Ricorda i toni appassionati, medi e gravi del violoncello. Il rosso freddo, quando è chiaro, diventa ancora più corporeo, ma di una corporeità pura: esprime una gioia adolescenziale, come una fanciulla fresca, giovane, innocente. È un'immagine che si può facilmente tradurre in musica coi toni più alti, chiari e cantabili del violino. Questo colore, che si ravviva col bianco, è molto usato per gli abiti delle ragazze.

Il rosso caldo, rafforzato dal giallo che gli è affine, forma l'*arancione*. Con questa mescolanza il movimento interiore del rosso si tramuta in un movimento che si irradia e si disperde all'esterno. Il rosso è molto importante nell'arancione e gli infonde un senso di serietà. L'arancione è come un uomo sicuro della sua forza, che dà un'idea di salute. Il suo suono sembra quello di una campana che invita all'Angelus, o di un robusto contralto, o di una viola che esegue un largo.

Se, quando il rosso si avvicina allo spettatore, nasce l'arancione, quando si ritrae nel blu nasce il *viola*, che tende appunto ad allontanarsi da chi guarda. Ma il rosso dello sfondo deve essere freddo, perché il caldo del rosso non può assolutamente mescolarsi, anche da un punto di vista spirituale, col freddo del blu.

Il viola dunque è un rosso fisicamente e psichicamente più freddo. Ha in sé qualcosa di malato, di spento (cenere di carbone!), di triste. Non a caso è adatto agli abiti delle donne anziane. I Cinesi lo usano addirittura come segno di lutto. Assomiglia al suono del corno inglese, delle zampogne, e quando è profondo, al registro grave dei legni (per esempio del fagotto).

Viola e arancione, che si ottengono sommando il rosso al giallo o al blu, hanno una forte instabilità. Quando i colori si mescolano tendono a perdere l'equilibrio. Sembra di osservare un funambolo che deve stare continuamente

attento a bilanciarsi fra due parti. Dove comincia l'arancione, e dove finisce il giallo o il rosso? Qual è il confine che separa il viola dal rosso e dal blu?

Viola e arancione sono *quarto* e ultimo *contrasto* nel campo dei colori primari puri. Fisicamente hanno tra loro lo stesso rapporto che abbiamo visto nel terzo contrasto (rosso e verde), cioè sono colori complementari. (Tav. II)

Come un grande cerchio, come un serpente che si morde la coda (simbolo dell'infinito e dell'eternità) ci appaiono allora i sei colori, che divisi in coppie formano tre grandi contrasti. A destra e a sinistra stanno le due grandi possibilità del *silenzio*: il *silenzio* della nascita e il *silenzio* della morte. (Tav. III)¹⁰

I colori dello Spirituale tra plastico e figurativo

Per prima cosa, è interessante notare che nel nostro testo sono i colori stessi a significare, e non come elementi plastici di supporto a un formante figurativo realizzato in un discorso (visivo o pittorico) ma come categorie plastiche che giocano il proprio ruolo sul livello figurativo di un discorso teorico. Da notare che, così come il pittore-teorico (l'Enunciatore del nostro testo) considera fondamentale, per una realizzazione artistica concreta che incarni la *necessità interiore*, una categorizzazione ragionata dei mezzi pittorici, il semiologo pensa la dimensione plastica come primaria e fondante rispetto alla dimensione figurativa, come "il livello fondamentale della forma del significante", per citare il Greimas della distinzione tra formanti figurativi e formanti plastici:

...mentre i formanti figurativi non cominciano a significare, per così dire, che in seguito all'applicazione della griglia di lettura del mondo naturale, i formanti plastici sono chiamati a fare da pretesto a degli investimenti di significazioni diverse, autorizzandoci a parlare di *linguaggio plastico* e a circoscrivere la sua specificità.¹¹

Tuttavia, non è dell'effettiva strutturazione del plastico nel figurativo che lo *Spirituale* si occupa. Nel nostro caso, dall'articolazione del linguaggio

¹⁰ Kandinsky 1912, tr. it.: pp. 58-71.

¹¹ Greimas 1984, tr. it.: p. 44.

plastico-cromatico discendono le unità significanti del livello figurativo, i colori descritti nelle relazioni che intrattengono tra loro e rispetto allo spettatore, cui è direttamente riferita l'interpretazione tematica.

Si può riassumere quanto detto, parlando, con Floch (1985), di

...une figurativité (au sens sémiotique) corrélée à un discours thématique. Cette thématization, instituant un «discours» des lignes et des couleurs, rend contingent le recours à (ou le maintien d') une figurativisation puisqu'elle se situe à un niveau plus abstrait.¹²

Floch concludeva così la sua analisi di *Composizione IV*, una delle prime opere non figurative di Kandinsky, ma sembra che le sue osservazioni possano essere utili anche per spiegare le dinamiche interne al testo dello *Spirituale*: in fondo, se la pittura astratta "spoglia il suo oggetto di ogni traccia figurativa"¹³ e segmenta il proprio significante in unità plastiche, il nostro testo, manifesto dell'astrattismo, costruisce il proprio livello discorsivo di argomentazione impiegando come figurative proprio le categorie plastiche.

Il movimento dei colori, o un'ipotesi sulla spazialità nel plastico

Come risulta evidente anche a una semplice lettura del testo, il tema del movimento percorre l'intera teoria dei colori dello *Spirituale*: infatti, ciascun colore, con le dovute distinzioni che si faranno in seguito, è descritto e opposto agli altri colori componenti il sistema (il "cerchio dei sei colori") in base al dinamismo interno che ne caratterizza l'azione.

In particolare, è il testo stesso a distinguere esplicitamente un "primo" movimento "orizzontale" (di *allontanamento vs avvicinamento*, relativamente al punto di vista dell'osservatore), un "secondo" movimento (*centrifugo vs centripeto*) e una sorta di terzo movimento, "movimento in sé" o "movimento interiore".

Per procedere a un'analisi quanto più possibile dettagliata, si catalogano nella tabella riportata qui di seguito le lessicalizzazioni relative all'isotopia del

¹² Floch 1985: p. 75.

¹³ Greimas 1984, tr. it.: p. 40.

movimento declinata per ciascuna delle accezioni individuate dal testo, in riferimento a ciascun colore.

COLORI	PRIMO MOVIMENTO "ORIZZONTALE"	SECONDO MOVIMENTO (centrifugo/centripeto)	MOVIMENTO "INTERIORE"
Giallo	<p>" il colore caldo si muove sulla superficie verso lo spettatore"</p> <p>"tensione verso lo spettatore"</p>	<p>"il giallo si allarga dal centro verso l'esterno e si avvicina quasi tangibilmente a chi guarda"</p> <p>"oltrepassare i limiti irradiando energia"</p>	
Blu	<p>"allontanamento dallo spettatore"</p>	<p>"il blu... sviluppa un movimento concentrico (come una chiocciola che si ritrae nel suo guscio) e si allontana da chi guarda"</p> <p>"avvicinamento al centro"</p>	
Verde	<p>"I movimenti orizzontali, quelli centrifughi e centripeti, si neutralizzano a vicenda"</p> <p>"assoluta assenza di movimento"</p>		
Bianco	<p>"si avvicina... rispetto allo spettatore, ma in modo anti-dinamico, statico, irrigidito"</p>	<p>" centrifugo..., come nel giallo..., ma in modo rigido"</p>	
Nero	<p>"si allontana... rispetto allo spettatore, ma in modo anti-dinamico, statico, irrigidito"</p>	<p>"...centripeto, come nel... blu, ma in modo rigido"</p>	

Grigio	"non può avere un suono esteriore o un movimento" "immobilità senza speranza"		
Rosso "ideale"			"agitazione e fervore introversi, poco rivolti all'esterno"
Rosso caldo chiaro e rosso medio	"si muovono meno [rispetto al giallo] verso lo spettatore"		"questo tipo di rosso splende, ma <i>dentro di sé</i> "
Marrone	"colore ottuso, duro, poco dinamico"		
Rosso freddo			"più passionale, meno dinamico. Il dinamismo, però, non scompare completamente"
Arancione ("quando il rosso si avvicina allo spettatore, nasce l'arancione")	"movimento che si disperde all'esterno"		"movimento che si irradia"
Viola ("quando [il rosso] si ritrae nel blu, nasce il viola")	"tende a allontanarsi da chi guarda"		

Come si vede, alle descrizioni categoriali di "giallo", "blu", ecc. che informano una sostanza fatta di gradazioni infinitesimali di lunghezze d'onda (quella che Thürlemann chiama "la totalité de la substance chromatique")¹⁴ in *figure* composte da "traits chromatiques distinctifs et pertinent"¹⁵ corrispondono delle descrizioni volte a rendere conto del contenuto di queste stesse grandezze espressive.¹⁶

A partire dunque dalle lessicalizzazioni concrete relative al movimento, si può innanzitutto osservare la puntuale corrispondenza di categorie e la rete di opposizioni che legano i colori tra loro.

La prima, grande opposizione da cui sorgono (o "nascono", come dice più poeticamente Kandinsky) tutti gli altri colori è il "primo grande contrasto" tra giallo e blu: come si vede dal nostro schema, la tensione verso lo spettatore e il movimento eccentrico del giallo si oppongono nettamente – e con un parallelismo perfetto – all'allontanamento dallo spettatore e al movimento concentrico che caratterizzano il blu. Dal bilanciarsi di queste forze uguali e contrarie scaturisce il verde, il cui movimento dipenderà allora dalle opposte tensioni di giallo e blu.

Il verde è infatti definito come "quiete" e "riposo": termini che sottintendono immobilità, ma immobilità temporanea perché risultante dalla somma vettoriale di due movimenti opposti, dotata di una "vitalità embrionale" da contrapporre alla ferma immobilità del grigio, colore che nasce dall'unione delle immobilità dei due non-colori, il bianco e il nero.

Il bianco e il nero, infatti, pure inseriti nella trattazione dei colori, occupano in essa un posto del tutto peculiare: entrambi immobili (e, anticipiamo qui, forse proprio per questo considerati non-colori) si differenziano per la loro diversa conformazione aspettuale: il bianco è quello

14 Cfr. Thürlemann 1982: p. 82. Vedi anche *ibidem* pp. 83-86.

15 *Ibidem*, p. 82. Per la definizione di *figura* ci si richiama a Greimas-Courtés 1979: "il termine figura è usato da L. Hjelmslev per designare i non-segni, cioè delle unità che costituiscono separatamente sia il piano dell'espressione, sia quello del contenuto". Cfr. Basso (a cura di) 1999: p. 114.

16 La diversa estensione delle caselle, che fondono insieme la tabella del primo e del secondo movimento e/o del secondo e del terzo, nel caso del verde, del grigio e del marrone, è dovuta alla peculiarità delle dinamiche interne che caratterizzano ciascuno di questi colori.

che *non è ancora* colore, il nero quello che *non* lo può *più* essere. Ma sul bianco e sul nero ci soffermeremo più avanti.

Il testo articola poi la sua argomentazione passando dal verde al suo complementare, il rosso, e il passaggio è mediato da una sequenza dedicata al diverso tipo di grigio che formano rosso e verde, "mescolanza spirituale di una passività compiaciuta e di una fervida attività", un grigio che a differenza di quello formato dall'unione di bianco e nero, nasconde una "segreta speranza".

La "fervida attività" non è altro che il carattere dominante del rosso, colore declinabile in toni dai suoni diversi che, pur mantenendo un tono fondamentale di riferimento, finiscono per scinderlo in figure cromatiche autonome, dalla personalità differente. Kandinsky stesso, in una nota al testo, sottolinea:

Naturalmente ogni colore può essere caldo e freddo, ma questa polarità non è mai così accentuata come nel rosso. Quante possibilità interiori!¹⁷

Inoltre, anche per quanto riguarda la divisione in paragrafi effettuata dal *dispositif graphique* del testo,¹⁸ è lo stesso autore a demarcare nettamente le parti dedicate a ciascun soggetto cromatico e a segnare in corsivo i nomi dei toni cromatici centrali per l'argomentazione: così è per rosso Saturno (ovvero "rosso caldo chiaro"), rosso cinabro ("rosso medio") e lacca di garanza ("rosso freddo") ma non per, ad esempio, lilla e azzurro, citati incidentalmente ma non considerati come figure cromatiche a sé stanti.

Così, nella descrizione della dinamica interna al rosso è necessario distinguere l'energia, affine a quella del giallo, del rosso caldo dalla profondità del rosso freddo, simile a quella del blu. Se il giallo si proietta al di fuori di sé, verso lo spettatore, e il blu, "indifferente e distante" anche da se stesso, se ne allontana, il rosso si muove *dentro* di sé.

Risultante dalla messa in contraddizione dei due movimenti lineari del giallo e del blu, il movimento tutto interiore del rosso è descritto nella

¹⁷ Kandinsky 1912, tr. it.: p. 68.

¹⁸ Cfr. Greimas 1976: p. 19.

maggioranza dei casi facendo ricorso ad annotazioni caratteriologiche, senza alcun richiamo esplicito alla dialettica con l'osservatore.

Questa stessa dialettica viene invece evidenziata a proposito dell'arancione e del viola, rispettivamente proposti come avvicinamento e allontanamento del rosso allo spettatore, a seconda che il rosso tenda al giallo oppure al blu: risulta ancora una volta evidente che giallo e blu, oltre ad essere posizioni specifiche nel campo dei colori e soggetti del fare, sono anche orientamenti di valore.

E questa, in conclusione, è la nostra ipotesi di lavoro: che i colori, soggetti di un fare che trasforma la prospettiva estetica del proprio oggetto, incarnino anche dei valori specifici in virtù del sistema di differenze e opposizioni che finiscono per costituire gli uni rispetto agli altri.

La qualità di un colore è ciò che allo stesso tempo lo differenzia e lo pone in relazione a tutti gli altri: così un giallo è "comprensibile" solo se visto in opposizione – non importa se sulla superficie fisica della tela, sulle corolle ondegianti di un campo di girasoli o solamente nell'immaginazione del pittore – al blu, al rosso, al verde.

In più, una singola occorrenza di colore, definibile solo mediante perifrasi (ad esempio, un giallo che dà sul rosso) può essere interpretata (può avere un "valore morale", direbbe Kandinsky, può essere associata a un contenuto, diremmo noi) solo mediante il riferimento ai valori cromatici di base e a quelli cui tende. Ma questi valori cromatici di riferimento, i "caratteri" o i "suoni interiori" di ciascun colore, come messi in discorso dal testo, non sono contenuti associati arbitrariamente ai tratti espressivi costituiti coerentemente in figure: se ognuno, sembra suggerire Kandinsky, al di là delle convenzioni linguistiche, al di là dei codici di significazione, percepisce il freddo nel blu e il caldo nel rosso, è un rapporto di motivazione che lega il colore a quello che esprime.

Certo, Kandinsky giustifica questo fenomeno, come si è detto nell'introduzione, mediante il concetto dell'"efficace contatto" dei colori "con l'anima", ma il suo discorso non è così naïf come può sembrare.

La logica interna del mondo dei colori dello *Spirituale*, infatti, appare legata in modo coerente all'articolazione del movimento, visto come attitudine dinamica, del giallo, del blu, del verde e del rosso – oltre che del bianco e del nero, che considereremo più oltre, a parte. È dal modo in cui ciascun colore può interagire con l'occhio dell'osservatore che scaturisce il suo valore, che è leggibile il suo carattere, che è prevedibile il suo effetto.

Ma più che continuare sulla scia di questa suggestione, che può consistere, per ora, soltanto in un'idea generale, sarà utile soffermarsi sulle diverse accezioni di movimento che si intrecciano nel testo.

In particolare, inizieremo col percorrere la prima delle nostre direzioni d'indagine: quella che vede i colori come soggetti di un fare che è innanzitutto un movimento nello spazio rispetto al punto di vista di un osservatore.

Il primo movimento: colori e spettatore

Il primo movimento del colore su cui il testo si sofferma esplicitamente come costituente la dinamica interna dei colori è

un movimento orizzontale: il colore caldo si muove sulla superficie verso lo spettatore, quello caldo se ne allontana.

Quindi, parlare di "movimento" del colore, piuttosto che di "energia" o direttamente di "effetto" implica la necessità di individuare dei punti di riferimento: un punto di partenza, a partire dal quale ha origine l'azione/movimento, e un punto di arrivo, che decide dell'orientamento del movimento stesso. Questo perché la scelta di descrivere l'azione del colore come interazione tra colore e soggetto percettivo iscrive quest'ultimo nell'enunciato come osservatore, dotato di una specifica deissi spaziale, antropomorfa, da cui discende l'intero quadro dell'aspettualizzazione spaziale del testo, ovvero la trasformazione delle direzioni di movimento in relazioni direzionali colore-spettatore e l'orientamento delle relazioni stesse in termini di /avvicinamento/ e /allontanamento/.¹⁹

¹⁹ Cfr. Basso (a cura di) 1999: p. 145.

Come teorizza Fontanille, a proposito della "scala omogenea di valutazione delle distanze" implicata dalla deissi dell'osservatore,

le frontiere dello spazio enunciato sono convertite, per la presenza dello spettatore, in limiti dello spazio enunciazione²⁰

o, più semplicemente, come osserva Merleau-Ponty,

una direzione non può essere se non per un soggetto che la descrive.²¹

Per tornare alla lettera del nostro testo, il punto da cui ha origine il movimento del colore è la "superficie" su cui il colore stesso insiste: da notare che Kandinsky non confonde il livello di teorizzazione con la prassi pittorica e usa il termine *Fläche*.

Così, "superficie" non è né la tela che delimita il quadro né il supporto materiale su cui reagisce il colore,²² ma il piano euclideo, puro concetto geometrico.

Il punto di arrivo, o meglio il punto di riferimento che decide della direzione del movimento del colore, è l'occhio del soggetto che percepisce, definito, di volta in volta, spettatore (*Zuschauer*) e osservatore (*Beschauer*), ma anche, significativamente, *Mensch*, ovvero "uomo", termine generico che sembrerebbe introdurre il tema dell'effetto morale sull'anima del colore, quasi iniziando la modalizzazione passionale del soggetto della visione.²³

Così, per entrare nel dettaglio e descrivere il movimento del giallo, colore caldo, e del blu, colore freddo, si noterà come il testo descriva rispettivamente l'avvicinamento allo spettatore come un tendere, uno *Streben zum Menschen*

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. Merleau-Ponty 1945, tr. it.: p. 331.

²² Cfr. la relazione tra colore e struttura della cosa in Merleau-Ponty 1945: "Un colore non è mai semplicemente colore, ma colore di un certo oggetto" (*ibidem*, tr. it.: p. 410).

²³ Da sottolineare che di *Mensch* non c'è traccia nella traduzione italiana da noi riportata, che qui e in altri punti tradisce spesso – a nostro dire – non solo la lettera ma anche il senso del testo. Pertanto, da qui in avanti si farà spesso riferimento alla versione originale in tedesco.

che richiama da vicino l'anelito faustiano come descritto da Goethe²⁴ e l'allontanamento dallo spettatore come *vom Menschen sich entfernen*:²⁵ *entfernen* (nella sua forma riflessiva) aggiunge alla direzionalità del movimento dallo spettatore un tratto di /privazione/, di allontanamento quasi come rimozione, cancellazione dalla presa percettiva.

Sembra delinearci un'opposizione tra l'immediatezza percettiva dello "slancio" del giallo e l'assenza implicita nell'allontanarsi del blu: tra le righe (in tedesco, ovviamente) la si intravede anche nell'uso dell'aggettivo *übersinnlich* ("soprasensibile"), che descrive, connotandolo negativamente, tanto il giallo che tende al blu (che nega la propria energia, il proprio *Streben*, nell'equilibrio del verde, diventando "assente") quanto la vocazione del blu al "soprannaturale", che invece asseconda in pieno il suo suono interiore.²⁶

Lasciando da parte, per ora, lo studio della resa caratteriale (caratterologica) del colore, ci si può soffermare sugli spazi, fisici e non fisici, che i movimenti del giallo e del blu finiscono per delineare rispetto allo spettatore.

È indubbio, infatti, che il movimento di avvicinamento del giallo finisca per sovrapporre lo spazio tracciato da questo stesso movimento allo spazio che separa l'occhio dalla superficie del colore, e che invece il movimento di allontanamento del blu sviluppi uno spazio oltre questa stessa superficie, costruendo una dimensione non fisica e inattingibile, dal punto di vista percettivo, per lo spettatore: non è la dimensione della salienza percettiva, ma quella della finzione di una lontananza il cui orizzonte resta oltre le possibilità di visione, la dimensione dell'*übersinnlich* come di ciò che va oltre (*über*) quello si che può esperire con i sensi (*sinnlich*).

Sembrerebbe così che siano in gioco due profondità spaziali, di qualità e caratteristiche opposte: la prima, relativa al movimento del giallo, che a partire dalla superficie si sviluppa in direzione dell'osservatore al quale si avvicina

²⁴ Kandinsky 1912: p. 91 (dove *Streben*, "tendere", è presente come forma sostantivata del verbo). *Streben* è, nell'opera di Goethe, la parola che designa la tensione verso l'assoluto che anima l'esistenza di Faust.

²⁵ *Ibidem*: p. 88.

²⁶ Cfr., rispettivamente, per le lessicalizzazioni relative al giallo e al blu, Kandinsky 1912, tr. it.: p. 61 (Kandinsky 1912: p. 90) e Kandinsky 1912, tr. it.: p. 63 (Kandinsky 1912: p. 92).

“quasi tangibilmente”;²⁷ la seconda, relativa al movimento del blu, che dalla superficie crea uno spazio di profondità, una distesa materica che asseconda la direzione dello sguardo dell’osservatore portandolo oltre la superficie.²⁸

Queste due profondità vengono descritte dal testo in termini di *alto/basso*, ovvero nelle descrizioni dello spazio definito dal giallo (quella che noi abbiamo scelto di chiamare profondità del giallo) è presente il tratto /alto/ mentre la profondità del blu è giocata, a livello discorsivo, mediante il riferimento al tratto semantico di /basso/: si vedano i riferimenti, che trovano una puntuale corrispondenza sul testo originale, al verde che si ravviva “se si alza verso il giallo” (*steigen zu Gelb*) e al blu che tanto più è profondo (*Tiefe*), quanto più “affonda”, “precipita” (*senken*), nel nero.

Nel testo tedesco, l’opposizione è tra *Steigerung* del giallo e *Vertiefung* del blu.²⁹

Si sceglie di chiamare qui “profondità” sia lo spazio descritto dal movimento del giallo che quello descritto dal movimento del blu – quando la lettera della traduzione italiana parla di profondità soltanto per il blu, soffermandosi sulla “superficialità” e sulla presenza “quasi tangibile” del giallo – in riferimento alle quattro spazialità individuate in pittura da Calabrese (1987):

1. la profondità *aldilà* [*sic*] del quadro (spazio prospettico sfondato, come nella teoria albertiana della “finestra sul mondo”);
2. la profondità *aldiqua* [*sic*] del quadro (spazio in aggetto, come nel *trompe-l’œil*);
3. la superficie del quadro in

²⁷ Il testo tedesco ha *sichtbar*, “percettibilmente”, “visibilmente”.

²⁸ Il parallelo tra blu e profondità è già nella teoria della prospettiva aerea di Leonardo da Vinci, a proposito della necessità pittorica di rendere le diverse distanze di un gruppo di edifici che appaiono di uguali dimensioni, al di là di un muro: “Adunque farai sopra il detto muro il primo edificio del suo colore; il più lontano fallo meno profilato e più azzurro, e quello che tu vuoi che sia più in là altrettanto, fallo altrettanto più azzurro; e quello che tu vuoi che sia cinque volte più lontano, fallo cinque volte più azzurro: e questa regola farà che gli edifici che sono sopra una linea parranno d’una medesima grandezza, e chiaramente si conoscerà quale è più distante e quale è maggiore dell’altro” (Da Vinci 1651, ristampa anastatica: p. 119).

²⁹ *Steigerung* è anche intensità, e in questo senso è riferibile anche al blu. Ma in contrasto con *Vertiefung*, la profondità del blu diventa caratterizzante del comportamento dinamico del giallo. Cfr. “Il giallo diventa facilmente acuto e non è mai troppo profondo. Il blu difficilmente diventa acuto e non può sollevarsi a grandi altezze” (Kandinsky 1912, tr. it.: p. 65) che traduce il tedesco “Das Gelb wird leicht akut und kann nicht zu großer Vertiefung sinken. Das Blau wird schwer akut und kann nicht zu großer Steigerung sich heben” (Kandinsky 1912: p. 95).

quanto superficie geometrica (siamo a livello di topologia); 4. la superficie materica (cioè lo spessore del quadro).³⁰

In questo senso, la profondità al di là del quadro sembra corrispondere a *Vertiefung*, e la profondità al di qua del quadro a *Steigerung*. Ancora Calabrese, di seguito:

Le quattro spazialità ovviamente interagiscono in modo stretto, e non si possono distinguere se non per analisi. Tuttavia, potremmo affermare che ogni epoca, gruppo, individuo privilegia una o più spazialità, e fa della loro valorizzazione una vera e propria poetica.³¹

Così, la pittura figurativa si concentrerebbe sulle spazialità 1. e 2. e la pittura astratta su 3. e 4., ovvero sullo spazio del quadro come superficie e materialità.

Il che non contrasta con il programma di "deiconizzazione"³² della pittura astratta, ma come pensare allora di applicare queste stesse categorie alla nostra analisi dei colori?

Innanzitutto, è da ricordare che i colori, soltanto valori plastici per la pittura in generale, sono soggetti dotati di uno statuto figurativo nel nostro testo, e che di essi si parla in qualità di soggetti del fare e non di puri mezzi pittorici.

Così, nonostante in un quadro (in una Composizione, direbbe Kandinsky) l'effetto generale risulti dall'insieme di tutti gli elementi coinvolti, elementi plastici (cromatici, eidetici, topologici) e figurativi, resta vero che è possibile teorizzare con efficacia la personalità di ciascun colore.

Per noi, è possibile pensare a ciascuna delle figure cromatiche fondamentali come portatrice di uno stile (sia in senso letterario, che in senso

³⁰ Calabrese 1987, tr. it.: p. 162.

³¹ Calabrese 1987, tr. it.: pp. 162-163.

³² Cfr. Corrain-Valenti (a cura di) 1991: pp. 7-30.

fenomenologico,³³ che in senso semiotico³⁴) mediante il quale si rapporta, in modo del tutto peculiare, all'osservatore, alla superficie, agli altri colori.

Di bianco e il nero, che si avvicinano e si allontanano dallo spettatore, ma "in modo anti-dinamico, statico, irrigidito", e viola e arancione, caratterizzati come un rosso tendente al blu o al giallo, e che pertanto hanno un movimento che compone il movimento interiore del rosso con il movimento di relazione direzionale verso uno spettatore, si dirà più avanti.

Il secondo movimento: colori e superficie

Il secondo movimento di giallo e blu (e non solo, come si vedrà) è un movimento centrifugo o centripeto: ciò significa che stavolta il punto di ancoraggio spaziale, che rende conto dell'orientamento della direzione considerata, non è più lo spettatore ma il centro della superficie del colore.

La categoria pertinente è così quella di */esterno/ vs /interno/*, rispetto alla superficie fisica del colore, opposizione che si ritrova lungo il testo sia lessicalizzata nella descrizione del movimento cromatico (il giallo come "l'oltrepassare i limiti", *das Springen über die Grenze* – espressione su cui torneremo) sia implicata dalle similitudini che dipingono il blu come "una chiocciola che si ritrae nel suo guscio", o il giallo come "un malato che... disperde inutilmente le sue energie in tutte le direzioni".

In fondo, si potrebbe nuovamente parlare di */allontanamento/ vs /avvicinamento/*, ma rispetto al centro del colore: il giallo si allontana da sé e si avvicina allo spettatore, il blu si raccoglie in sé e si allontana da chi guarda.

Sulla composizione (quasi vettoriale) dell'effetto dei due movimenti si tornerà più avanti: qui è fondamentale osservare che la forza del movimento di superficie è descritta come direttamente proporzionale all'intensità del colore, la quale intensità è modulata diversamente a seconda che il colore sia caldo (giallo) o freddo (blu).

Il giallo è tanto più intenso (quindi si allontana con tanta più forza dal proprio "sito cromatico")³⁵ quanto più tende al bianco, viceversa il blu è tanto

³³ Sullo stile come costanza di una "essenza affettiva", "senso latente, diffuso", cfr. Merleau-Ponty 1945, tr. it.: pp. 369-370.

³⁴ Greimas-Fontanille 1991, tr.it.: pp. 55-56.

più intenso (e quindi si concentra su se stesso con tanta più energia) quanto più tende al nero: maggiore è l'intensità, e quindi il movimento sulla superficie, maggiore è l'effetto del colore.

Lo spettatore, che stavolta non giudica della direzione del movimento, è comunque immediatamente implicato dal movimento di superficie in quanto è colui verso il quale l'effetto del colore può indirizzarsi.

Si giunge così alla necessità teorica di comporre insieme i due movimenti di allontanamento/avvicinamento e centripeto/centrifugo, perfettamente congruenti, per rendere conto del movimento complessivo dei due colori cui si riferiscono, il blu e il giallo. Così il testo:

Se si disegnano due cerchi uguali e li si colora rispettivamente di giallo e di blu, basterà fissarli brevemente per notare che il giallo si allarga dal centro verso l'esterno e si avvicina tangibilmente a chi guarda. Il blu invece sviluppa un movimento concentrico (come una chiocciola che si ritrae nel suo guscio) e si allontana da chi guarda. L'occhio è abbagliato dal primo cerchio, mentre si immerge nel secondo.

Come si vede, è l'esposizione teorica a scomporre i due movimenti: in realtà, essi sono comunque presenti insieme nel giallo e nel blu, e insieme sortiscono il loro effetto.

Così, l'ultima frase del brano riassume con forza l'intera argomentazione precedente, che si era concentrata sulla descrizione del movimento di relazione direzionale e di superficie, e rafforza le conclusioni a proposito delle profondità che scaturiscono dagli opposti movimenti di giallo e blu.

Ne riportiamo per chiarezza, e per farvi poi riferimento più comodamente, l'originale tedesco:

Vom ersten Kreis wird das Auge gestochen, während es in den zweiten versinkt.³⁶

³⁵ Sul concetto di *site chromatique* cfr. Fontanille 1995.

³⁶ Kandinsky 1912: p. 88.

Già dalla traduzione italiana il sintagma "l'occhio si immerge nel secondo [nel cerchio del blu]" mostra come l'occhio prolunghi il suo sguardo nella direzione che gli viene indicata dal blu, che si fa profondità materica in cui "immergersi"; la costruzione attiva deriva direttamente dall'originale tedesco, e il verbo *versinken* si richiama direttamente al *sinke* di cui si è detto prima.

Ancora più interessante è il sintagma relativo al giallo, il cui verbo, riferito al soggetto *Auge* (l'occhio) è coniugato al passivo: chi guarda subisce l'azione del giallo, che è descritta come uno *stechen*, traducibile, a dispetto dell' "abbagliare" della traduzione italiana, con "pungere", "incidere", verbi insomma che descrivono un'azione di contatto che implica la contiguità fisica dell'agente e del oggetto che ne patisce l'azione.

Riemergono così, anche da questo passo, la tendenza del blu a una profondità che trascende la superficie del quadro e lo slancio quasi materiale del giallo verso lo spettatore. Ed è suggestivo notare come il testo descriva il movimento eccentrico del giallo come *springen über die Grenze* ("oltrepassare il limite"), se si pensa che "aggettare", ovvero fingere una profondità al di qua della superficie, per riprendere la teorizzazione spaziale di Calabrese, si traduce con *vorspringen*.

Restano da chiarire, come dal nostro schema, i movimenti centrifughi e centripeti del bianco e del nero: anche in questo caso c'è un'attribuzione di movimento paragonabile a quella del giallo e del blu, nel senso che, come il giallo, il bianco si trova caratterizzato da un movimento centrifugo, oltre che di avvicinamento allo spettatore, e il nero, come il blu, da un movimento centripeto oltre che di allontanamento dallo spettatore.

Tuttavia, il bianco e il nero sono la versione "rigida" (*errstarter*, ovvero "irrigidito", aggettivo che fotografa il punto d'arrivo di un processo di trasformazione da /dinamico/ a /statico/) del giallo e del blu. È il caso di dedicare loro il prossimo paragrafo.

Dinamismo e staticità: il bianco e il nero

Come si è detto, c'è un evidente parallelo tra le dinamiche del giallo e del bianco e le dinamiche del blu e del nero, un parallelo che il testo chiama esplicitamente "somiglianza": verrebbe da pensare al concetto di "somiglianza

di famiglia" in Wittgenstein, e in effetti il termine tedesco *Verwandtschaft* ("affinità", "parentela", "consanguineità") autorizza proprio questa lettura.

D'altronde, è proprio in virtù di questa parentela che l'intensità, così come l'identità, del giallo dipende dal bianco, e lo stesso può dirsi per il blu e il nero.

Ma quello che qui ci si deve chiedere è come si possa descrivere un movimento come un "movimento di resistenza" (*Bewegung des Widerstandes*): questa stessa definizione sembra intrecciare insieme il dinamismo proprio del colore in generale con una staticità che non è l'equilibrio di forze del verde, ma una vera e propria immobilità, ripresa anche al livello superficiale del testo dalle figure della pausa musicale (vs il suono che caratterizza ogni colore), del cadavere, del rogo arso completamente.

Una possibile chiave di lettura, a questo proposito, è quella che si concentra sulla diversa caratterizzazione aspettuale del bianco e del nero, rispetto ai colori. Di seguito, un prospetto delle lessicalizzazioni discorsive riferite ai colori, al bianco e al nero.

colori	Bianco	Nero
"movimento" "suono interiore"	"privo di energia (di dinamismo) " "non-suono, molto simile alle pause musicali che <i>interrompono</i> \\brevemente lo sviluppo di una frase o di un tema, senza concluderlo definitivamente" "un silenzio... non morto, ma ricco di potenzialità" "la giovinezza del nulla" "un nulla prima dell'origine, prima della nascita" "Forse la Terra risuonava così, nel tempo bianco dell'era glaciale"	"privo di energia (di dinamismo) " "pausa finale... ciò che con questa pausa si è compiuto è terminato per sempre" "un nulla senza possibilità" "il silenzio del corpo dopo la morte" "la morte del nulla" "eterno silenzio senza futuro e senza speranza"

Risulta così un chiaro parallelo tra duratività, dinamismo, suono e interiore e tra incoattività/terminatività, immobilità e silenzio: il bianco, aspettualizzato come /incoativo/ è l'opposto del nero, aspettualizzato come /terminativo/, ed entrambi si contrappongono al colore (ovvero al /cromatico/ come termine che sussume tutte le figure cromatiche), la cui azione sembra caratterizzata da un tratto /durativo/.

Tuttavia, l'incoattività che caratterizza il silenzio del bianco è connotata come euforica, da termini come "giovinezza", "potenzialità", "prima della nascita", "non morto", mentre la terminatività del nero è disfórica, evidente da lessicalizzazioni come "pausa finale", "nulla senza possibilità", "morte del nulla", "senza futuro e senza speranza", e dalle similitudini con un "rogo arso completamente" e con un "cadavere che non conosce più gli eventi e lascia che tutto scivoli via da sé".

Il colore, così, si trova come stretto, nella /duratività/ che ne caratterizza lo stile d'azione, tra il bianco che gli preesiste e il nero che ne rappresenta la fine.

Per tornare alla nostra analisi del dinamismo, il bianco e il nero sono dotati degli stessi movimenti del giallo e del blu ma allo stesso tempo sono "un mondo così alto (*über*), rispetto a noi, che non ne sentiamo il suono" e "un abisso infinito senza fondo": sembra così che costituiscano i limiti estremi della tendenza all'avvicinamento/allontanamento dallo spettatore. O meglio ancora: se il giallo è movimento dalla superficie del quadro verso il punto di vista percettivo, e il blu movimento dalla superficie verso lo sfondo immaginato dalla propria profondità, il bianco e il nero sono, rispettivamente, vicinanza asintotica (quasi coincidenza) con il punto di vista percettivo e con lo sfondo stesso.

Senza descrivere alcuna profondità, senza tracciare un movimento, sono sulla superficie e allo stesso tempo più vicini di ogni giallo o più lontani di ogni blu rispetto allo spettatore. In questo senso sono il punto iniziale e il punto finale del movimento. Non diventano, non tendono ad altri valori-colore, ma sono immediatamente prima o dopo il movimento. E per questo Kandinsky li

pone al di fuori dal cerchio dei sei colori, ma accanto ad essi, come “le due grandi possibilità del *silenzio*: il *silenzio* della nascita e il *silenzio* della morte”.

Il movimento interiore del rosso

Rispetto ai movimenti lineari di allontanamento o di avvicinamento, passibili di essere descritti secondo le dinamiche di interazione con un osservatore e secondo la categoria di profondità al di là/al di qua della superficie, il rosso è dotato di un movimento diverso, un “movimento in sé”.³⁷

Se il giallo è il colore “superficiale” per eccellenza, nel senso che il suo movimento verso lo spettatore sembra quasi contrastare la direzione del suo sguardo e spostarlo avanti a sé, oltre la superficie su cui insiste, e il blu è il colore della profondità, che invece asseconda lo sguardo accompagnandolo oltre la superficie, verso un infinito punto lontano, il rosso, che trattiene lo sguardo su di sé, ha un movimento che si sarebbe tentati di chiamare di *riflessione*: riflessione nel senso ottico del termine – riflessione dello specchio che finge su una superficie l’immagine di una profondità – ma anche riflessione nel senso “morale”, direbbe Kandinsky, inteso come soffermarsi “determinato” e “consapevole”, come presa concreta sul proprio oggetto.³⁸

Si è scelto il termine di /riflessione/, dal duplice significato di rifrazione ottica e di elaborazione cognitiva, per costruire un parallelo con i termini di /superficie/ e /profondità/, capaci di supportare contemporaneamente sia la descrizione fenomenica che quella caratteriologica, sia l’isotopia del movimento che l’isotopia del carattere: la superficialità del giallo è correlata alla sua istintività, al suo furore folle, alla sua “irrazionalità cieca”, la profondità del blu ad una “vocazione” (*Neigung*) verso l’infinito, verso il “soprannaturale”.

In questo modo, anche lo splendore tutto interiore del rosso trova un equivalente del suo “movimento in sé” nel suo carattere di ferma determinazione.

37 “Movimento in sé” è la definizione contenuta nella tavola di illustrazione del terzo grande contrasto (rosso vs verde).

38 Il termine *riflessione*, che qui adottiamo, è una preziosa suggestione dall’analisi deleuziana delle avventure di *Alice* in termini di senso come relazione e corto-circuito tra superficie e profondità. Cfr., ad esempio, la definizione di specchio come “superficie pura, continuità del fuori e del dentro, del sopra e del sotto, del dritto e del rovescio” (Deleuze 1969, tr. it.: pp. 207-208).

Da notare, inoltre, che il rosso concilia in un modo nuovo la tendenza del giallo verso l'/'esterno/' e il ripiegamento del blu verso l'/'interno/', proprio con il suo movimento in sé (*in sich*).

In più, per rifarsi nuovamente a Calabrese (1987), il movimento del rosso sembra inscrivere sulle superfici topologica e materica, concentrando lo sguardo e l'attenzione dello spettatore su se stesso, sulla propria complessa e mutevole vita interiore.

Non movimento come equilibrio: il verde

Il verde, infatti, oltre a essere qualificato come complementare del rosso, è visto come risultante dalla fusione di giallo e blu e dei loro due opposti dinamismi: è quindi un equilibrio di forze, ma, per quanto "passivo", come risulta dalla sua contrapposizione con il rosso, ha comunque una sua "vitalità".

L'equilibrio del verde, per quanto possa sembrare paradossale, ha tuttavia qualcosa di dinamico: questo perché il verde nasce da due colori, e quindi conserva comunque la possibilità del movimento, a differenza invece del grigio, unione dei colori del secondo grande contrasto, bianco e nero. Dato che compone insieme i dinamismi opposti del giallo e del blu, finisce per neutralizzare le tendenze di profondità e per appiattirsi sulla superficie.

Ma diversamente dal rosso, *unruhige Farbe*, il cui movimento interiore altro non è che la capacità di coniugare insieme superficie e profondità, senza negarle ma contemperandole insieme sullo spazio della riflessione, il verde si limita a mediare tra le due profondità, risolvendo il loro contrasto nella sua "quiete" (*Ruhe*).

L'isotopia del movimento: per una visione d'insieme

Detto questo, è possibile indagare l'articolazione tematica della categoria di movimento, inteso come movimento in relazione allo spettatore, come /avvicinamento allo spettatore/ vs /allontanamento dallo spettatore/, e come movimento sulla superficie, in termini di /esterno/ vs /interno/. A partire dalle descrizioni del dinamismo interno al giallo e al blu, nei colori del "primo grande contrasto" si possono indicare i contrari della categoria di *movimento* nella sua

prima articolazione in /avvicinamento allo spettatore/ e /allontanamento dallo spettatore/.

Tra l'altro, si può osservare come questa prima fondante relazione di opposizione sia chiaramente lessicalizzata dal testo. Diverso è il caso dell'opposizione, sull'asse dei subcontrari, dei termini di /non allontanamento/ e di /non avvicinamento/, sempre in relazione allo spettatore/osservatore: in questo caso, il testo non li esplicita a livello lessicale ma li include nel discorso sul rosso, o, per meglio dire, nei due discorsi distinti sul rosso caldo³⁹ e sul rosso freddo.

Così, del rosso caldo si dice che "assomiglia al giallo" e lo si definisce un "forte sentimento"⁴⁰ (*scharfe Gefühl*): il /sentimento/ (lessicalizzato spesso con *Glühen*, "fervore" ma anche "ardore") è una peculiarità del rosso in generale (del "rosso ideale"), del suo soffermarsi su se stesso che lo distingue dal giallo e dal blu. Quindi, visto che il rosso caldo è comunque affine al giallo, ma caratterizzato da un movimento più debole, lo si considera dal punto di vista del /non allontanamento/ dallo spettatore, e quindi come il contraddittorio dell'/allontanamento/ che costituisce la dinamica fondamentale del blu.

Il contrario si dirà del rosso freddo, che nega l'irruenza e l'impulsività del giallo con una profondità che, tuttavia, ha una dimensione tutta materiale, corporea e passionale, a differenza della profondità del blu, profondità spirituale, lontananza e distacco dalla realtà mondana. Sembra così, interpretando infine il /non avvicinamento/ allo spettatore del rosso freddo come contraddittorio del movimento di /avvicinamento/ proprio del giallo, di poter articolare coerentemente sul quadrato la categoria che regge l'isotopia tematica del movimento (vedi Allegato A). La nostra ipotesi è che il rosso "ideale" possa essere considerato il termine neutro risultante dal rosso freddo

39 Adottando il termine generico di *rosso caldo* si intende riassumere insieme le caratteristiche del rosso caldo chiaro e del rosso medio, che Kandinsky finisce per considerare insieme, in netta opposizione al rosso freddo (cfr., a proposito del rosso che insieme al blu dà il viola, "il rosso... deve essere freddo, perché il caldo del rosso *non può assolutamente* mescolarsi... col freddo del blu", corsivo nostro).

40 A dire il vero, la traduzione italiana traduce con "sentimento profondo": qui traduciamo con "forte" per non dare adito a equivoci riguardo al concetto di *profondità*, nel tentativo di attenerci il più possibile alla fitta rete di rimandi istituita dal testo originale.

tendente al blu e dal rosso caldo tendente al giallo, nel suo "fervore introverso" che implica una vitalità concreta, "un'energia immensa e quasi consapevole".

Alla "fervida attività" del rosso è puntualmente contrapposto il verde, "passività compiaciuta", una definizione, quest'ultima, che riassume il carattere del verde così come messo in discorso lungo tutto il corso del testo. Restano da definire le dinamiche del viola e dell'arancione, gli ultimi due colori del "cerchio dei sei colori", di cui parla Kandinsky nella sequenza finale del nostro brano, dandone anche una rappresentazione nell'ultima delle tavole di accompagnamento al testo.

Il movimento dell'arancione è espressamente definito come "movimento che si irradia e si disperde all'esterno": troviamo qui, composte in un nuovo movimento, la forza dirompente ma "consapevole" del rosso e la dispersione, come folle dispendio di energie, del giallo.

Anche il movimento del viola è un movimento complesso, speculare a quello dell'arancione, e risultante dal rosso e dal blu: ma il rosso che pulsa nel cuore del viola è il rosso freddo, il rosso caratterizzato da un movimento di /non avvicinamento/ allo spettatore, il solo che possa mescolarsi alla dinamica di /allontanamento/ del blu. Ne risulta un colore "malato", "un rosso fisicamente e psichicamente più freddo". Interessante notare che, stando a quanto dice il testo stesso, l'arancione è un rosso che "si avvicina allo spettatore", così come il viola è un rosso che "si ritrae nel blu": ne risulta che il rosso sembra avere una diretta relazione con lo spettatore soltanto se inclina verso il giallo o verso il blu.

È possibile così, a questo punto dell'analisi, coniugare in una lettura complessiva l'articolazione delle categoria di /avvicinamento/ vs /allontanamento/ e di /esterno/ vs /interno/ con la categoria spaziale di /superficialità/ vs /profondità/, con la quale si erano riassunte le dinamiche relative alla profondità spaziale del giallo e del blu.

ISOTOPIA DEL MOVIMENTO	
PIANO DELL'ESPRESIONE	PIANO DEL CONTENUTO
Giallo = /avvicinamento allo spettatore/ + /esterno/	/superficialità/
Blu = /allontanamento dallo spettatore/ + /interno/	/profondità/
Rosso = [¬/avvicinamento allo spettatore/ + ¬/allontanamento dallo spettatore/] + [¬/esterno/ + ¬ /interno/] = /movimento interiore/	/riflessione/

Alle prime associazioni categoriali tra *giallo/blu/rosso* sul piano dell'espressione e *superficialità/profondità/riflessione* sul piano del contenuto, che basterebbero a costituire un codice semi-simbolico interno al testo, si possono aggiungere le esplicite associazioni tra giallo e "terra" (ovvero /materialità/) e tra blu e "cielo" (quindi /spiritualità/) e tra il rosso e il "corporeo": parallelo davvero suggestivo, che vede la dimensione delle sensazioni, dell'affettività – quella più propriamente umana – tra la vitalità irrazionale della materia e la distaccata purezza dello spirito.

Si profila così l'articolazione di un sistema semi-simbolico ancora più complesso, in cui il legame tra le figure cromatiche e le dimensioni materiale/spirituale/corporea è mediato dalla categoria di superficialità/profondità/riflessione. In sintesi:

giallo : blu : rosso :: /superficialità/: /profondità/: /riflessione/ ::
/materialità/:/spiritualità/:/corporeità/

Risulta così più chiaro, da questa nuova angolazione, quanto si diceva a proposito dell'importanza dell'isotopia tematica del movimento: visto il rapporto, se non di motivazione almeno di contiguità, tra il movimento che qualifica un colore e quello che il colore finisce per rappresentare (visto che Kandinsky lavora su categorie che sono quasi primitivi semiotici, quale quella

di *avvicinamento/allontanamento, superficie/profondità, materialità/spiritualità*), è chiaro che non si può prescindere dal dinamismo interno a ciascun colore, così come è messo in gioco costantemente dal testo, per comprendere le qualità attribuite al suo carattere e il ruolo che gioca all'interno del sistema dei colori.

È come se l'unità dei sensi fosse predicata a partire dall'implicita considerazione che sia possibile fare derivare i fenomeni cromatici da forze in continua e necessaria tensione tra loro, e da gradienti differenziali che possano distinguere un tono dall'altro.⁴¹

Conclusione

Come si è visto nel corso dell'analisi, la teoria dei colori dello *Spirituale nell'arte* è il risultato di un complesso discorso figurativo sulle categorie cromatiche come elementi fondanti il livello plastico di ogni testo visivo, e del testo astratto in particolare.

Il tentativo di fornire una descrizione argomentata delle caratteristiche espressive dei colori (di *vouloir dire l'indicible*, direbbe il Greimas di *De l'imperfection*), mescolando in modo irreversibile il livello figurativo e il livello plastico, i percorsi narrativi e patemici dei *colori-soggetto* e le caratteristiche qualitative dei *colori-materia*, finisce per sovrapporre categorie diverse, che si fondono nel testo come in un coro a più voci.

Così la profondità spaziale del blu rimanda al raccoglimento interiore, e l'energia del giallo alla vitalità della condizione umana, che rischia, per troppa leggerezza, di perdere di vista il cielo.

Implicitamente assunto come una sorta di nuova semiotica (nel senso hjelmsleviano del termine), lo spettro cromatico diventa un sistema di relazioni

41 "Nelle cose c'è una simbolica che collega ogni qualità sensibile alle altre. Il calore si dà all'esperienza come una specie di vibrazione della cosa, dal canto suo il colore è come un'uscita della cosa fuori di sé ed è a priori necessario che un oggetto caldissimo divenga rosso, è l'eccesso della sua vibrazione che lo fa riflettere" (Merleau-Ponty 1945, tr. it.: pp. 416- 417 e nota : "il mondo percepito è... anche una simbolica della vita umana, come provano le "fiamme" della passione, la "luce" dello spirito e numerose altre metafore o miti"). Come si vede, una notevole somiglianza lega il filosofo francese al nostro autore: la differenza fondamentale è che, per Kandinsky, il colore non è una qualità che si predica – per quanto necessariamente – di una cosa o della sua rappresentazione, ma è una cosa, dotata di vitalità, specificità e passibile di espressione. Da qui il senso della pittura astratta, il fascino della teoria dei colori dello *Spirituale* e il nostro tentativo di analisi.

e opposizioni che può essere messo in discorso e analizzato nei suoi tratti costituenti. Tra questi, la dimensione spaziale articolata sulla categoria superficialità/profondità, fondata sul dinamismo dei colori che costruisce, agli occhi dello spettatore, uno spazio fatto di materia cromatica, è di assoluto rilievo nella costruzione del sistema.

Una simile provocazione, se certamente non può valere come proposta teorica, sembra stimolare la riflessione su una spazialità che non sia soltanto planare né soltanto prospettica, e sia magari capace di indagare gli eventuali effetti di senso, spaziali, degli elementi plastici.

Per scoprire se, ad esempio, come il blu di carta dello *Spirituale*, anche il blu di *Blu di cielo* può trascinare con sé il nostro sguardo, oltre l'orizzonte.



Wassily Kandinsky, *Blu di cielo* (olio su tela, 1940)

Bibliografia

BASSO, PIERLUIGI (a cura di)

1999 "Per un lessico di semiotica visiva", in *Leggere l'opera d'arte II*, Corrain, Lucia (a cura di), Bologna, Esculapio, 1999

CALABRESE, OMAR

1987 "Problèmes d'enonciation abstraite" in «Actes sémiotiques – Bulletin», n. 44 (tr. it. : "Problemi di 'enunciazione astratta'", in *Leggere l'opera d'arte – Dal figurativo all'astratto*, Corrain, Lucia, Valenti, Mario (a cura di), Bologna, Esculapio, 1991)

CORRAIN, LUCIA, VALENTI, MARIO (a cura di)

1991 *Leggere l'opera d'arte – Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio

DA VINCI, LEONARDO

1651 *Traité de la peinture*, Paris (ristampa anastatica di *Trattato della pittura*, Codice Urbinate Vaticano 1270, Manzi, Guglielmo (a cura di), 1817: *Trattato della pittura*, Zevi, Adachiara (a cura di), Milano, Savelli Editori, 1982)

DELEUZE, GILLES

1969 *Logique du sens*, Paris, Les Editions du Minuit (tr. it.: *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975)

FLOCH, JEAN MARIE

1985 *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins

FONTANILLE, JACQUES

1995 *Sémiotique du visible*, Paris, Presses Universitaire de France

GREIMAS, ALGIRDAS J.

1983 *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil (tr. it.: *Maupassant – La semiotica del testo : esercizi pratici*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1995)

1984 "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in «Actes sémiotiques – Documents», n. 60 (tr. it.: "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in *Leggere l'opera d'arte – Dal figurativo all'astratto*, Corrain, Lucia, Valenti, Mario (a cura di), Bologna, Esculapio, 1991)

1987 *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac (tr. it.: *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988)

GREIMAS, ALGIRDAS J., COURTÉS, JACQUES

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (tr. it.: *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher, 1986)

1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome II, Paris, Hachette

KANDINSKY, WASSILY

1912 *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, München, Piper (ed. tedesca: Bern, Benteli Verlag, 1952; tr. it.: *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 1989)

1974 *Tutti gli scritti*, vol. II, Milano, Feltrinelli

MERLEAU-PONTY, MAURICE

1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (tr. it.: *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965)

THÜRLEMANN, FELIX

1982 *Paul Klee – Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Age d'Homme