

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da Lo spirituale dell'arte di Vasilij Kandinskij, attraverso il Cielo in una stanza di Ettore Spalletti fino al nero più nero del mondo di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

Contributi**LA GRAMMATICA DEL LINGUAGGIO VISIVO.**

2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor

di Azzurra Pizzi

Premessa storica

Termine indicante sia la sensazione fisiologica, che si prova sotto l'effetto di luci di diversa qualità e composizione, sia la luce stessa, monocromatica o policromatica, costituita cioè da una sola o da più radiazioni elettromagnetiche di determinate lunghezze d'onda, il colore è stato oggetto di molti utilizzi e di molte teorie.



Contributi 2023

Se nel XXXV libro della sua *Naturalis Historia* Plinio il Vecchio (I sec. d.C.) presentò uno studio sull'arte della pittura, Cennino Cennini ne *Il libro dell'arte* (a cavallo tra XIV e XV sec.) descrisse tecniche di preparazione dei pigmenti e chiarì la procedura per rendere perfino l'incarnato, Leon Battista Alberti nel secondo libro del *De pictura* («Receptio luminum»), risalente al 1435, prese in considerazione i colori e la luce.

Se nell'arte medievale i colori hanno sempre rimandato a simboli (se si pensa al manto di Giuda, questo è giallo¹ perché ritenuto emblema di falsità e tradimento – si veda per esempio *Il Bacio di Giuda*, affresco di Giotto databile al 1303-1305 circa e facente parte del ciclo della Cappella degli Scrovegni a

¹ Se nell'arte medievale Cristo *Sol Invictus* è rivestito di oro, in Cina ad esempio il giallo fu riservato all'imperatore, figlio del cielo perché simbolo della più alta sapienza e illuminazione (considerazione di J. Itten in *Arte del colore: esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte*, Milano 1992, p. 17).

² In aggiunta si può constatare come la seconda stagione fiorentina (prima metà del Cinquecento) sia interessata dall'impiego di una gamma di tinte

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi



Padova), la supremazia del disegno toscano sul colore della scuola veneta² si affermò teoricamente nel Cinquecento

innaturali, dissonanti e talvolta esasperate. A tal proposito si ritiene opportuno citare Jacopo Pontormo e Agnolo Bronzino (è suggestivo notare che nell'olio su tavola *Venere e Cupido*, risalente al 1540-45 e custodito presso la National Gallery di Londra, la personificazione della Gelosia a sinistra è completamente caratterizzata dal colore verde.

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

soprattutto per opera di Giorgio Vasari che, nella *Vita* di Tiziano, uscita nell'edizione Giuntina del 1568, scrisse: «molti pittori veneziani, come Giorgione, Palma, Pordenone e altri ancora³, che non videro Roma né altre opere di tutta perfezione, dovettero nascondere sotto la vaghezza de' colori lo stento del non saper disegnare».

Nel 1704 Isaac Newton dimostrò come la luce bianca del raggio solare sia composta dalla somma dei colori dello spettro, suggerendo un'oggettiva realtà del *colore per addizione* (con questa teoria si individuarono il rosso, l'aranciato, il giallo, il verde, l'azzurro o blu, l'indaco, il violetto, detti anche *colori dello spettro solare*, perché dalla loro fusione si ha la luce solare o bianca): egli si accorse del fatto che i colori visibili

corrispondono a specifiche e oggettive particelle luminose non assorbite dai materiali.

In contrasto con quella newtoniana, che ha fondato l'oggettività scientifica, la teoria dei colori elaborata da Johann Wolfgang von Goethe (1810)⁴ considerava i colori come il prodotto dell'interazione tra il bianco e il nero, tra la presenza e l'assenza di luce e asseriva che i colori sono prodotti dalla mente e non oggettivi. Goethe scoprì inoltre il fenomeno degli *afterimage colors* (l'occhio umano percepisce come immagine residua il colore complementare a un colore osservato con persistenza su di una superficie bianca). Attraverso l'osservazione del fenomeno delle immagini residuali Goethe pose le basi per la teoria del colore quale fenomeno principalmente psicologico e neurologico.

³ In *Giunone versa doni su Venezia* (1553, olio su tela, Venezia Palazzo Ducale Sala del Consiglio dei Dieci) di Paolo Veronese si può ammirare il cromatismo contrassegnato dallo squillante accostamento di colori complementari di straordinaria luminosità. Azzurro del cielo, giallo dorato, bianco e rosa si riscontrano caratterizzati da ombre colorate ottenute giustapponendo tinte pure, non mescolate sulla tavolozza ma fuse a distanza dall'occhio dello spettatore, secondo una tradizione e una pratica

operativa risalente ai mosaici medievali della Basilica di San Marco – il manto di Giunone nell'opera sopramenzionata è solcato da rapide pennellate gialle.

⁴ Ci sono molte edizioni relative alla pubblicazione de *La teoria dei colori* (prima edizione di *Zur Farbenlehre*). Si può menzionare J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, Milano 2008 (introduzione di C. G. Argan).

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

Nel volume *La legge del contrasto simultaneo dei colori* (1839) Michel Eugène Chevreul spiegò come i colori tra loro complementari (giallo-viola, blu-arancione, rosso-verde) si intensifichino vicendevolmente se posti uno accanto all'altro mentre perdono luminosità, o addirittura si annullano, se mescolati. Ogni colore riflette sul colore vicino il proprio complementare: il rosso, per esempio, steso su una superficie bianca dà invariabilmente luogo a riflessi verdi (questo processo ottico è stato ampiamente inglobato nella produzione pittorica di Carla Accardi⁵).

Secondo lo scienziato gli effetti visivi dei colori non sono assoluti ma influenzati dai loro reciproci rapporti. L'opera di Chevreul coinvolse artisti che miravano alla ricerca di un

⁵ Si osservi per esempio *Rosso e verde*, 1977, tempera alla caseina su tela. L'artista frequentò il circolo dell'Art Club e lo studio di Pietro Consagra, dove incontrò artisti come Attardi, Dorazio, Guerrini, Perilli e Turcato, con i quali firmò nel 1947 il manifesto del gruppo *Forma 1*. Negli anni Sessanta in seguito all'adesione al gruppo *Continuità*, Accardi recuperò il colore e presentò riferimenti alla cultura metropolitana ed effetti *optical*. La sua ricerca fu caratterizzata da una continua sperimentazione, che si radicalizzò

fondamento scientifico per la propria pittura: Paul Signac⁶ cercò di applicare le leggi matematiche del colore studiando il cerchio cromatico, un disco dove le tinte complementari occupano posizioni diametralmente opposte.

Il pittore puntinista riprese anche le conquiste estetico-scientifiche di Charles Henry, la cui teoria si fondava sulla ricerca di una corrispondenza tra la presenza di alcune linee e determinate sensazioni o stati d'animo: le linee ascendenti verso destra sono *dinamogeniche*, cioè conferiscono moto, quelle in discesa a sinistra, viceversa, bloccano il senso del movimento.

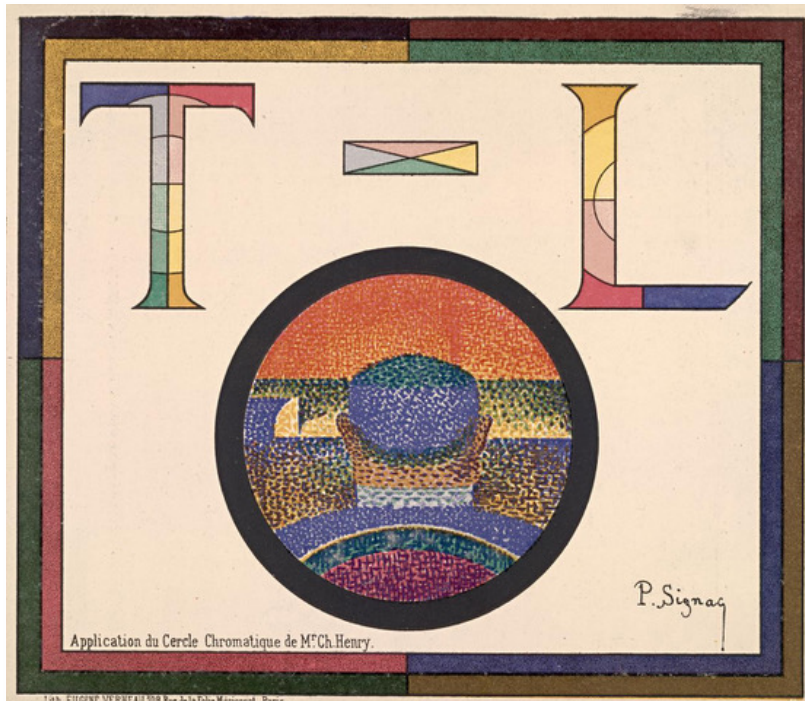
Se alle linee, infatti, vengono anche abbinati colori si possono esprimere sentimenti: per esprimere gioia si stimavano ideali i

nell'uso di supporti plastici trasparenti che accentuano la natura del quadro come diaframma luminoso. Negli anni Ottanta, ritornando a dipingere su tela, il suo linguaggio subì un ulteriore cambiamento attraverso l'uso di segni e giustapposizioni cromatiche.

⁶ Dell'artista francese neoimpressionista, che adottò la tecnica puntinista, si veda *Applicazione del cerchio cromatico di Mr. Ch [arles] Henry*, 1888, litografia, Amsterdam Van Gogh Museum.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi



colori caldi⁷ mentre per veicolare malinconia si reputavano adeguati i colori freddi (blu, viola) abbinati a linee ortogonali.

⁷ «Si sa che il giallo, l'arancione e il rosso ispirano e rappresentano un'idea di gioia, di ricchezza (Delacroix)», si legge in P. Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionisme* (1899). L'edizione italiana è P. Signac, *Da Delacroix*

Successivamente la teoria di J. C. Maxwell e H. L. Helmholtz (dal 1855) distinse la composizione additiva dei colori, ottenuta sovrapponendo luci colorate su uno schermo inizialmente scuro, dalla composizione sottrattiva dei colori, nella quale ogni colore che si aggiunge sopra un fondo inizialmente bianco toglie una parte delle radiazioni luminose al colore preesistente.

Durante il corso del XIX secolo, contrassegnato dal grande sviluppo della chimica e della scoperta dei colori sintetici derivati dal catrame di carbone, ebbe inizio il processo di standardizzazione industriale dei colori.

Nel 1859 si lanciò nel mercato il tappo a chiusura ermetica al posto delle tradizionali vesciche e si formularono additivi per necessità di confezionamento e stoccaggio; nel 1889 furono introdotte la dicitura «belle arti» sui tubetti ad olio, indicazioni sulla stabilità dei colori e sulla composizione chimica (in Europa

al neoimpressionismo, saggio introduttivo e traduzione di R. Mormone, Napoli 1979.

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

la casa Lefranc⁸ garanti la miscibilità dei pigmenti); si provvide inoltre ad eliminare le materie prime pericolose (bianco di antimonio che ingialliva, il rosso scarlatto che anneriva, l'orpimento che cambiava i colori dei metalli a cui si univa, il rosso rubino velenoso, il verde di Prussia tossico e che si trasformava in grigiastro-rosso); con la nascita della chimica industriale di settore si produssero coadiuvanti per l'asciugatura degli oli (ritardanti a base di olio di papavero, di cartamo, di girasole), siccativi a base di linoleati, resinati e in seguito naftenati, legati a metalli siccativi (piombo, manganese, zinco, rame, ferro e cobalto) e si cominciò a pensare a prodotti ponte

(cere o stearati e palmitati di alluminio e zinco) per ottimizzare l'unione tra olio e pigmenti e per rendere l'impasto più cremoso. Un momento saliente sul valore del colore viene offerto da Giacomo Balla che nel *Manifesto del colore*⁹ dichiarò: «Nel groviglio delle tendenze avanguardistiche [...] domina il colore [...] La pittura italiana futurista, essendo e dovendo essere sempre più un'esplosione di colore non può che essere giocondissima, audace, aerea, elettricamente lavata di bucato, dinamica, violenta, interventista [...]». Attento studioso dei processi percettivi¹⁰, Balla realizzò anche diverse griglie geometriche cromatiche, gli *iriducci*¹¹.

⁸ «Sono dieci anni che i colori della casa Lefranc mi servono per dipingere le mie tele. E con essi le essenze e le vernici», scrisse Giovanni Segantini a Vittore Grubicy il 27 giugno 1896.

⁹ Pubblicato in occasione della mostra *Pittore futurista Balla* (Roma Casa d'arte Bragaglia 4-31 ottobre 1918).

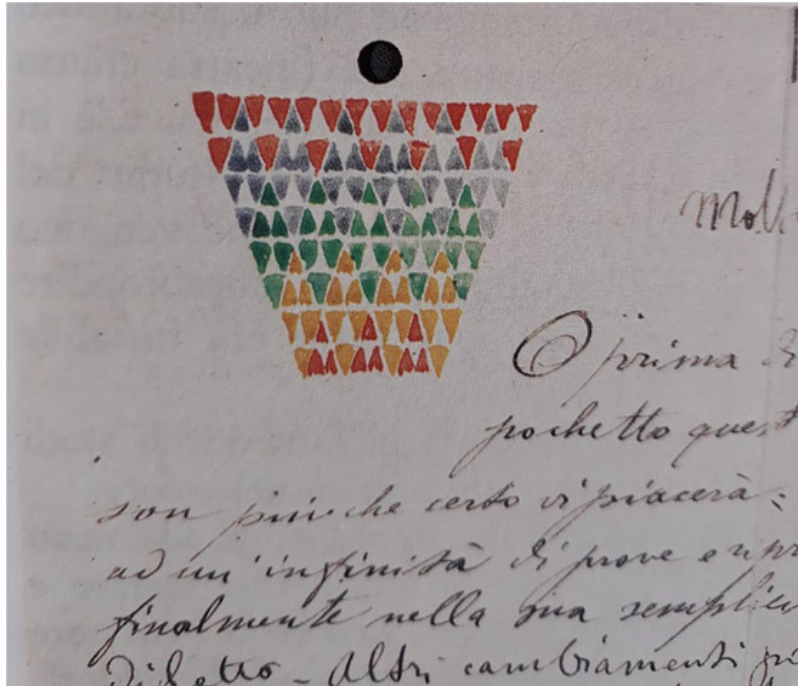
¹⁰ L. Corpenchot, descrisse in questo modo lo studio di Balla visitato nell'estate del 1916: «...il posto è assai strano e non somiglia per niente all'atelier di un pittore. Mi pare piuttosto di essere nel gabinetto di un fisico o di uno studioso che si occupa di ottica. Questo perché i quadri appesi ai muri rappresentano dischi, ellissi, e varie figure geometriche dipinti con beni colori laccati, verniciati...» (da L. Corpenchot, *Lettres sur la jeune Italie*, 1919, p. 196. Balla infatti era

interessato alle ricerche cromatiche tanto che gli importava solamente che l'occhio fosse appagato e ricreato dalle combinazioni di colori e forme astratte» (cit. da G. Balla, *Scritti futuristi*, a cura di G. Lista, Milano 2010 pp. 201-202).

¹¹ In una lettera di Balla del dicembre del 1912 si legge: «[...] Godetevi un pochetto questo iriduccio... dovuto tale risultato ad una infinità di prove e riprove e trovando finalmente, nella sua semplicità, lo scopo del diletto. Altri cambiamenti porterà nella pittura tale studio e l'iride potrà, mediante l'osservazione del vero, avere e dare infinità di sensazioni di colori eccetera...» (cit. da E. Balla, *Con Balla*, Milano 1984, 1, p. 283).

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi



Intorno al 1930 ebbe inizio la fase pionieristica dell'adozione dei colori a *medium* sintetico (quattro classi di resine sintetiche come leganti: nitrocellulosa, resina alchidica, polivinilacetato e resina acrilica¹²) e «...come i tubetti di pittura utilizzati dall'artista sono prodotti di manifattura e già pronti, dobbiamo concludere che tutte le tele sono dei *readymades* aiutati e dei lavori di assemblage», asserì Marcel Duchamp nel 1961.

Introduzione

La mostra *L'emozione dei colori nell'arte*¹³ può dirsi un ottimo punto di partenza per il nostro itinerario lungo l'adozione del colore.

In occasione di questo significativo evento espositivo i precedenti dell'arte astratta moderna sono stati indagati

¹² Per un approfondimento sulle resine alchidiche nella pittura astratta si consideri il catalogo *Alchimia di Jackson Pollock: viaggio all'interno della materia*, a cura di L. Pensabene Buemi – F. Bettini e R. Bellucci, Firenze 2019.

¹³ Si tratta della mostra tenutasi presso la GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino – e il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea dal 14 marzo al 23 luglio 2017. A cura di C. Christov-

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

attraverso opere dei seguaci Hindu Tantra (XVIII secolo) e dei teosofisti¹⁴ (XIX secolo), che utilizzavano le forme-colore come fonti per la meditazione e la trasmissione immateriale del pensiero.

Attraverso una molteplicità di narrazioni intessute di memorie, emozioni, spiritualità e suggestioni sinestetiche, opere d'arte contemporanea dall'Europa, America, Asia, e Africa, principalmente dagli anni Sessanta a oggi, furono selezionate per costruire un percorso tematico intorno al fuoco della percezione del colore, che differisce da una specie animale all'altra e da persona a persona, essendo uno degli elementi principali attraverso il quale distinguiamo le cose nel mondo.

¹⁴ Secondo la teosofia tutte le religioni conservano residui di un'unica verità divina, una forma di sapere a cui possono pervenire solo alcuni adepti: su questa convinzione la Società Teosofica, fondata a New York nel 1875, si prefisse lo scopo di favorire una fratellanza universale e di indagare le leggi della Natura e le potenzialità dell'uomo.

E se il nostro cervello recepisce il colore una frazione di secondo prima di distinguere la forma¹⁵, per migliaia di anni l'uomo ha estratto particelle colorate (pigmenti) per poter riprodurre i colori naturali, per poter dipingere, creare segnali, pregare, sedurre, ecc., e pur essendo un aspetto della realtà quasi dato per scontato, esso struttura significati e innesca ricordi¹⁶.

Con la liberazione del colore puro, che ha valore di per sé, emancipato dall'obbligo di descrivere un oggetto specifico nel mondo, l'arte moderna assistette alla sua stessa alba.

Il limone di Manet (1880, olio su tela, Parigi Musée d'Orsay) può dirsi uno dei primi esempi di una natura morta che pone al centro del dipinto un singolo elemento giallo, quasi precursore del monocromo.

¹⁵ I raggi colpiscono le nostre retine tricromatiche e vengono poi elaborati nella parte posteriore del cervello chiamata V4 dove le traduciamo come tonalità di colore con determinate saturazione e luminosità.

¹⁶ Si consideri a tal proposito M. Agnello, *La semiotica dei colori*, Roma 2013. Il libro esamina i principali problemi che si pongono oggi a uno studio del colore come sistema e processo di significazione.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi



Un altro anticipatore, stavolta dell'*espressionismo*¹⁷ mitteleuropeo, fu Edvard Munch che, colpito dalla pittura di Paul Gauguin e Van Gogh (il pittore norvegese ritornò da Parigi nel 1889), espresse la sua arte mediante un uso non descrittivo del colore perché funzionale all'evocazione di stati d'animo.

In una nota autobiografica si legge:

«Una sera passeggiavo per un sentiero, da una parte stava la città e sotto di me il fiordo. Ero stanco e malato. Mi fermai e guardai al di là del fiordo – il sole stava tramontando – le nuvole erano tinte di rosso sangue –

¹⁷ Orientamento artistico europeo d'avanguardia che si diffuse nel primo ventennio del Novecento inizialmente in Germania, come reazione al naturalismo e all'impressionismo e influenzato da artisti come Van Gogh, Ensor, Munch e Gauguin e dalla corrente del *fauvismo*. Questa corrente si affermò intorno al 1906 e fu condotta dal gruppo *Die Brücke* (Il ponte) e da *Der Blaue Reiter* (Il cavaliere azzurro – «A Marc piacevano i cavalli, a me i cavalieri; entrambi amavamo l'azzurro. Il nome è venuto fuori da sé», chiari lo stesso Kandinskij) nell'atmosfera di disagio e di turbamento che precedette la guerra.

Gli epicentri del movimento furono Dresda, Monaco e Berlino, per poi conoscere una diffusione in tutta Europa.

Gli espressionisti tedeschi del gruppo *Die Brücke*, guidati da Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff furono presto raggiunti dai tedeschi Max Pechstein Otto Müller e dal danese Emil Nolde,

tutti interessati alle sculture in legno africane e alle opere di artisti medievali e rinascimentali come Albrecht Dürer o Matthias Grünewald, in un contesto storico-artistico che riscopriva in quegli anni i "primitivi", l'art nègre, i manufatti oceanici e le manifestazioni dell'Estremo Oriente, che sconquassarono il classicismo eurocentrico.

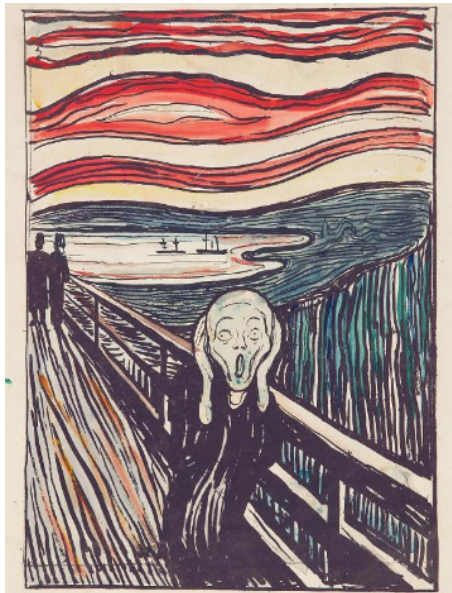
Da una parte, infatti, il primo collettivo si proponeva di fungere da collante tra gli artisti impegnati in un rinnovamento della pittura e di lanciare un ponte verso il futuro, comunicando l'impegno a denunciare il disagio esistenziale dell'uomo contemporaneo e la nascita delle città moderne.

Dall'altra parte il secondo sodalizio dimostrò la necessità di indagare il lato interiore della coscienza ed espressività umana e di recuperare autenticità e spiritualità. Vasilij Kandinskij, Franz Marc, August Macke, Gabriele Münter e altri gettarono le basi dell'Astrattismo.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso *il Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

sentii un urlo attraversare la natura: mi sembrò quasi di udirlo. Dipinsi questo quadro, dipinsi le nuvole come sangue vero. I colori stavano urlando».



Questo ricordo di Munch ci traghetta nel drammatico e violento contrasto tra i bagliori infuocati del cielo e la cupa oscurità del paesaggio sottostante fissato ne *L'urlo*¹⁸.

Nell'uso e considerazione del colore il *fauvisme*¹⁹ ricoprì un ruolo decisivo: l'immagine suggerita dalla costruzione cromatica poteva contraddire quella realistica (dell'eredità neoimpressionista acquisirono gli accostamenti, di Gauguin e Van Gogh ampliarono l'espressività libera tanto che la risposta emotiva alla natura e alla realtà circostante, oltre all'intuizione individuale, erano impiegate al servizio della rappresentazione): un albero poteva essere rosso, i cieli gialli e un volto umano avere intense macchie verdi o blu e in questo modo la rappresentazione conquistava un'identità autonoma dall'aspetto delle cose che si offrivano allo sguardo. Gli artisti *fauve*, dunque, svincolarono il colore dal tradizionale scopo rappresentativo al fine di renderlo strumento visivo indipendente, guidato sulla tela da un sentimento *primordiale*.

¹⁸ Per questo testo si è scelto *L'urlo*, litografia, 1895, Oslo Munch Museet, MM.G.00193-03.

Del noto esemplare (tempera su tavola) si è parlato ultimamente dell'ossidazione dei pigmenti utilizzati dall'artista (per curiosità si può leggere <https://arte.sky.it/archivio/2020/02/urlo-munch-colore>).

¹⁹ Si tratta di un movimento sorto in Francia da un gruppo eterogeneo di artisti (oltre ad Henri Matisse, André Derain, Georges Braque e Maurice De Vlaminck); pur potendo vantare una breve longevità, dal 1905 anno della formalizzazione durante il *Salon d'Automne* al *Grand Palais* di Parigi al 1907 circa, stabilì alcuni dei cambiamenti artistici più importanti del Novecento.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

Come accennato l'espressionismo con *Die Brücke* e *Il cavaliere azzurro* ebbero un ruolo decisivo per la concezione del colore non più solo in funzione della resa di fenomeni luminosi e atmosferici ma come tramite privilegiato per riferire un'intensa carica emotiva personale.

E se per estensione *colore* è sinonimo di vivacità, brio, espressività e talvolta può rimandare anche ad un suono, soprattutto di strumenti musicali (in fonetica diviene sinonimo di qualità o timbro), l'associazione espressiva tra due parole pertinenti a due diverse sfere sensoriali (la *sinestesia*, figura retorica) segna l'affinità tra le arti, in particolare tra la musica e la pittura.

Questo intimo legame è alla base proprio de *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij (agosto 1910).

Con l'idea di innalzare la pittura ad arte astratta, il precursore e fondatore dell'astrattismo presentò i due mezzi per una composizione pittorica pura: il colore e la forma.

²⁰ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2005, p. 46 (prima edizione Murnau 1910).

Il linguaggio dei colori per un efficace contatto con l'anima

«Il colore è il tasto, l'occhio è il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima»²⁰.

Con questo apoftegma Kandinskij sintetizzò la qualità musicale dei colori e precisò la natura del ruolo dell'artista, che «deve fissare gli occhi della sua vita interiore, tendere l'orecchio alla *necessità interiore*»²¹.

Nel suo testo (come scrive E. Pontiggia «Non è una dichiarazione di poetica, non è un trattato di estetica, non è un manuale di tecnica pittorica. È un libro di profezie laiche, in cui misticismo e filosofia dell'arte, meditazioni metafisiche e segreti artigianali si sovrappongono e si confondono, nel presentimento di un'arte nuova»), Kandinskij tenta di delineare il linguaggio dei colori.

²¹ Ivi, p. 57.

Egli formulò:

«Il colore non può espandersi all'infinito. Un rosso infinito possiamo solo immaginarlo o vederlo con la mente. Se sentiamo la parola "rosso", il rosso a cui pensiamo è illimitato, anzi dobbiamo fare uno sforzo per porgli dei limiti [...] Se però *questo rosso* deve essere reso materialmente (come in pittura), deve:

1. avere una certa tonalità scelta nell'infinita gamma dei rossi, cioè deve essere per così dire caratterizzato soggettivamente;
2. deve essere delimitato sulla tela *da altri colori*, che sono *necessari* ed inevitabili. Grazie a questa delimitazione le caratteristiche soggettive si modificano (cioè ricevono un involucro oggettivo) e si raggiunge un accordo oggettivo. Questa inevitabile relazione fra colore e forma ci fa notare gli effetti della forma sul colore. La forma, anche se è

completamente astratta e assomiglia a una figura geometrica, ha un suono interiore: è un essere spirituale che ha le qualità di quella figura. Ogni triangolo ha un suo profumo spirituale [...]

Un triangolo giallo, un cerchio azzurro, un quadrato verde e, ancora, un triangolo verde, un cerchio giallo, un quadrato azzurro, ecc., sono diversissimi e hanno effetti diversissimi [...]

È facile notare che certi colori sono potenziati da certe forme e indeboliti da altre. In ogni caso, i colori squillanti si intensificano se sono posti entro forme acute (per esempio il giallo in un triangolo); i colori che amano la profondità sono rafforzati da forme tonde (l'azzurro per esempio da un cerchio).

È chiaro però che, se una forma è inadatta a un colore, non siamo di fronte a una disarmonia, ma a una nuova possibilità, cioè a una nuova armonia.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

Se il numero dei colori e delle forme è infinito, sono infinite anche le loro combinazioni e i loro effetti. È un materiale inesauribile»²².

Il pittore-teorico aveva costruito la sua riflessione su queste fondamenta:

«Se si osserva una tavolozza coperta di colori si hanno due risultati:

1. si ha un effetto puramente fisico, cioè l'occhio è affascinato dalla bellezza e dalla qualità dei colori, l'osservatore prova un senso di appagamento, di gioia

come un buongustaio che gusta una squisitezza [...] Sono tutte sensazioni fisiche, che in quanto tali durano poco. Sensazioni superficiali, del testo, che non fanno molta impressione a chi è insensibile [...] L'interesse forte e intenso sparisce, e la spettacolarità della gamma lotta contro l'assoluta indifferenza. Così, a poco a poco, il mondo perde il suo incanto [...] La stessa cosa avviene per il colore [...] L'occhio è attratto dai colori chiari, soprattutto dai più chiari e dai più caldi: il rosso cinabro²³ attrae ed eccita come la fiamma, che ha sempre affascinato l'uomo. Il giallo-limone²⁴ squillante ferisce a lungo l'occhio, come un acuto squillo di tromba ferisce

²² Ivi, pp. 47-49.

²³ Il cinabro, in particolare, dava il rosso più schietto, e si trovava anche in natura, ma più bello era l'artificiale, che si otteneva facendo reagire i *parentes* di tutti i metalli, mercurio e zolfo. La reazione era nota nell'Antichità - Teofrasto, Vitruvio, Plinio il Vecchio (Baroni 1996) - e compare nei ricettari e trattati tardoantichi e altomedievali, di tradizione ellenistica e legati all'alchimia, quali il *Codex Matritensis* (Madrid, Bibl. Nac., A 19), le *Compositiones ad tingenda musiva* (Lucca, Bibl. Capitolare, 490) e la *Mappae clavicula* (Sélestat, Bibl. Humaniste, 17): già ritenute di età carolingia, queste fonti sono invece da riportare all'età tardoantica. Tornando al rosso cinabro, l'uso oculato che se ne fece nella p. libraria altomedievale

indurrebbe tuttavia a credere che la sua diffusione in Occidente, prima dell'età carolingia, fosse abbastanza modesta.

²⁴ Non di rado per la definizione del colore nelle varie gradazioni, toni, intensità, si ricorre a nomi di oggetti o sostanze ben note: colore arancio, avana, caffè, ciclamino, crema, malva, mattone, nocciola, viola, ecc.; anche aggiunti in forma di attributo: rosso scarlatto, rosso vino, giallo cromo, verde smeraldo, verde bottiglia, verde oliva, verde pisello, verde bandiera, grigio perla, ecc.; in altri casi si associano i nomi di due colori per definire in modo più o meno vago tonalità intermedie: rosso bruno, verde azzurro, blu marrone, grigio verde o grigioverde, ecc. Con altri riferimenti: blu di Prussia, rosso Magenta, terra di Siena, giallo di Napoli, ecc.; più

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da Lo spirituale dell'arte di Vasilij Kandinskij, attraverso il Cielo in una stanza di Ettore Spalletti fino al nero più nero del mondo di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

l'orecchio. L'occhio diventa irrequieto, non riesce a fissarlo, e cerca profondità o riposo nel blu o nel verde. Ma a uno stadio più evoluto questo effetto elementare ne provoca un altro più profondo e coinvolgente.

In questo caso si ha:

2. l'altro fondamentale risultato dell'osservazione del colore, cioè il suo effetto psichico. Emerge allora la forza psichica del colore, che fa emozionare l'anima. [...] Poiché l'anima è strettamente legata al corpo, è anche possibile che una emozione mentale ne susciti per associazione una corrispondenza [...]

Questa teoria implica che la vista sia collegata non solo col gusto, ma con tutti gli altri sensi.

E infatti è così. Alcuni colori hanno un aspetto ruvido, pungente, mentre altri sembrano così lisci e vellutati, che si ha voglia di accarezzarli (il blu oltremare scuro, il verdecromo, la lacca di garanza). Anche la differenza tra toni caldi e freddi si fonda su queste sensazioni. Ci sono

colori che sembrano liquidi (lacca di garanza), colori che sono sempre così compatti (verde cobalto, ossido verde-azzurro), da dare l'impressione di essiccarsi appena spremuti dal tubetto»²⁵.

Proseguendo la lettura del testo-rivelatore di Kandinskij si comprende come un colore abbia 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 [...] Il colore caldo si muove sulla superficie verso lo spettatore, quello freddo se ne allontana [...]

Nasce di qui il primo grande contrasto interiore [...]

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

poeticamente color d'angelo, rosa pallido; *Dolce color d'oriental zaffiro* (Dante).

²⁵ Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, cit., pp. 43-45.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso *il Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

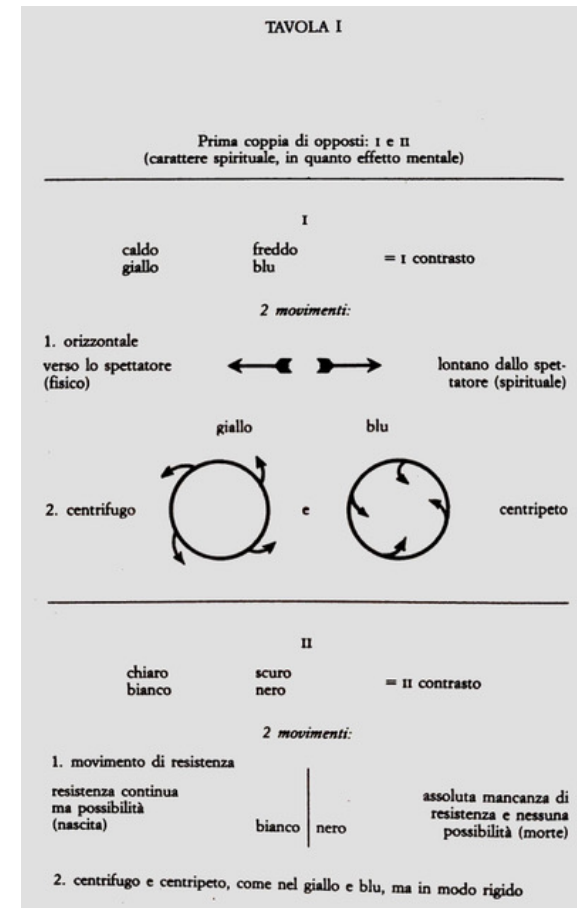
allontanano rispetto allo spettatore, ma in modo antidinamico, statico, irrigidito (TAV. 1)

Il secondo movimento del giallo e del blu che forma il primo grande contrasto è un movimento centrifugo o centripeto [...]

Il giallo si allarga dal centro verso l'esterno [...] il blu invece sviluppa un movimento concentrico (come una chiocciola che si ritrae nel suo guscio) [...]

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 [...]

C'è 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 [...]²⁶.



²⁶ Ivi, pp. 59-61.

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso *il Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

Andando avanti con la spiegazione Kandinskij afferma:

«Se si tenta di raffreddarlo [il giallo] diventa malato e assente, come un uomo pieno di ambizioni e di energie che viene inibito da circostanze esteriori [...]»²⁷.

Analizzando il verde, nato dall'annullamento del blu e del giallo, Kandinskij lo definì «assoluta immobilità e assoluta quiete»²⁸, poiché nasce dall'annullamento dei due movimenti sopracitati.

Nel verde, infatti, si nascondono il giallo e il blu: sono energie paralizzate, che attendono di riattivarsi; il verde ha una vitalità embrionale che manca al grigio, formato da colori privi di dinamismo ma capaci di resistenza passiva.

Se il giallo è il colore della terra, da collegare ad «un'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»²⁹, il blu è il colore tipico del cielo e «da un punto di vista musicale assomiglia ad un fluato, il blu a un violoncello, o quando diventa molto scuro al suono meraviglioso del contrabbasso [...]»³⁰: il verde è il più calmo, «non si muove, non esprime gioia, tristezza, passione, non desidera nulla, non chiede nulla [...] Il verde assoluto è quello che la cosiddetta borghesia è nella società: un elemento immobile, soddisfatto, limitato in tutti i sensi»³¹; il bianco è di un «mondo così alto rispetto a noi, che non ne avvertiamo il suono. Sentiamo solo un immenso silenzio [...] È la giovinezza del nulla, o meglio un nulla prima dell'origine, prima della nascita. Da un punto di vista musicale si può paragonare a una pausa finale»³²; il grigio è paragonabile all'immobilità senza speranza e «più diventa scuro, più si accentua la sua desolazione e cresce il suo senso di soffocamento»³³; il rosso dimostra invece

²⁷ Ivi, p. 61.

²⁸ Ivi, p. 62.

²⁹ Ivi, p. 63.

³⁰ Ivi, pp. 63-65.

³¹ Ivi, p. 65.

³² Ivi, pp. 66-67.

³³ Ivi, p. 67.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

«un'energia immensa e quasi consapevole» dal momento che non si disperde in tutte le direzioni e non ha la superficialità del giallo³⁴.

Se dall'uso motivato del marrone nasce una bellezza interiore indescrivibile, la *sorvegliatezza*, in cui il rosso risuona come un impercettibile mormorio³⁵, nell'arancione il rosso infonde un senso di serietà tanto che l'arancione può essere paragonato ad un uomo sicuro della sua forza³⁶.

Quando il rosso invece si ritrae nel blu nasce il viola, che ha in sé qualcosa di malato, di spento, di triste.

Viole e arancione, aggiunse Kandinskij, hanno una «forte instabilità»³⁷.

La simbiosi con il colore

Il legame fondamentale tra artista e colore si coglie immediatamente in Paul Klee: insieme al sopramenzionato

Macke, nel 1914 intraprese un viaggio in Tunisia, che risultò decisivo tanto da far confessare allo stesso artista: «Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrarlo. Il colore mi possiede per sempre, lo sento. Questo il senso dell'ora felice: io e il colore siamo una cosa sola. Sono un pittore»³⁸.

Esaminando *Cupole rosse e bianche* (1914, acquerello su pergamena montata su cartone, Düsseldorf Kunstmuseum Nordrhein-Westfalen), si nota come il paesaggio con architetture sia ancora visibile ma anche come il dato del ricordo sia stato trasfigurato in una pura sinfonia di toni cromatici; emerge subito che il colore ha un valore diverso rispetto a quello che caratterizza le opere realizzate prima di questo soggiorno, dal momento che è proprio il colore a costruire il dipinto, a generare i rapporti, a dare la sensazione del peso delle diverse parti e a regolare quell'insieme strutturato che avvertiamo come l'*architettura* del quadro.

³⁴ Ivi, p. 68.

³⁵ Ivi, p. 69.

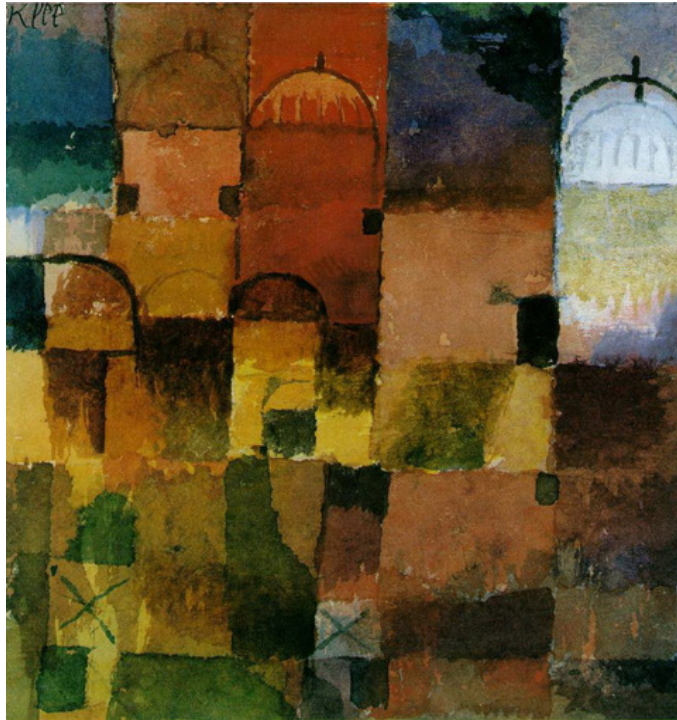
³⁶ Ivi, p. 71.

³⁷ Ibidem.

³⁸ F. Pirani, «Klee», in *Art e Dossier*, 43, Firenze 1990, p. 21.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso *il Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi



Stabilitosi a Weimar nel 1920, *Klee* iniziò ad applicarsi alla didattica cominciando ad insegnare *Teoria della forma e del colore*.

Al Bauhaus³⁹ fu chiamato anche *Johannes Itten*, influenzato da *Robert Delaunay* e dalle composizioni astratte basate su contrasti cromatici simultanei, a cui *Gropius* affidò il corso preliminare: accanto allo studio dei diversi materiali (carta, gesso, legno, vetro) per sviluppare le capacità tattili e visive degli allievi e applicarle alla creazione artistica, stabilì un'accurata analisi dell'arte del passato. Itten ribaltò i modi sia di insegnare che di apprendere e nella *Teoria della raffigurazione e della forma* si possono ritrovare le indicazioni creative del maestro, che puntò all'indagine soggettiva e creativa

³⁹ Nome abbreviato di Staatliches Bauhaus Weimar, istituto superiore di istruzione artistica, fondato a nel 1919 da Walter Gropius per lanciare un nuovo metodo educativo in grado di superare l'antinomia arte-artigianato. Strutturato in sei semestri, il programma del Bauhaus prevedeva due corsi paralleli ma coordinati (uno dedicato ai materiali e ai processi di lavorazione, guidato da un *maestro artigiano*; l'altro consacrato al disegno e alla teoria della forma, guidato da un *maestro della forma*), preceduti da un semestre preliminare per sviluppare nell'allievo il senso dei materiali e dello spazio,

introducendolo alla figurazione artistica. Dopo aver sortito successo, fu osteggiato fino alla cessazione della sua attività che riprese a Dessau dove fu riconosciuto il titolo di istituto superiore di figurazione.

Sotto la direzione di H. Meyer si cominciò a dare più spazio all'architettura nei suoi aspetti sociali e a discipline ausiliarie quali la scienza dell'organizzazione industriale o la psicologia. La tolleranza di tendenze politiche radicali di sinistra offrì il pretesto per sostituire il direttore nel 1930 con L. Mies van der Rohe che guidò il Bauhaus fino al 1932, quando la

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

da portare alla luce dopo un momento propedeutico alla lezione di respirazione e concentrazione.

Si doveva infatti ascoltare la propria emozione personale e non cimentarsi nella copia o nella sterile imitazione del passato: dalla regola passatista si passò alla regola di esecuzione personale e ogni forma derivata dalle regole individuali non poteva risultare sbagliata («I miei migliori studenti sono stati quelli che, ispirati dalla loro stessa intuizione, avevano scelto altri e nuovi percorsi», dichiarava Itten dal momento che «solo quando una forma rappresentata ci fa rivivere in prima persona questo contenuto, si prova in prima persona l'effetto di un'opera d'arte»). Itten incoraggiò all'uso creativo della luce e del buio (si scomponavano le opere di Goya e di Giotto), dei materiali e del tessile (si assemblava e si plasmava), del ritmo, della forma e del colore in modo soggettivo: era importante stimolare a cercare il modo più spontaneo di riprodurre a memoria la

corteccia di un albero o di tracciare con poche linee istintive l'essenza di una tigre o di un cavallo al galoppo. Le 197 tavole raccolte da Itten riguardanti i lavori degli studenti includono studi della natura, delle forme e delle astrazioni, oltre a lavori e progetti tridimensionali nelle arti applicate. Il suo metodo fu rivoluzionario tanto che in un articolo sul *Bauhaus* dell'agosto del 1957 H. Von Erffa disse: «Itten era il nostro spirito guida [...] Era la personalità più forte all'interno del Bauhaus e i metodi di insegnamento che utilizzava in quegli anni, e che erano in parte di sua invenzione, oggi sono usati in molte scuole degli Stati Uniti».

Impregnato della mistica medievale e dell'Estremo Oriente, il sostrato ideologico del suo insegnamento entrò in collisione con l'impostazione pragmatica di Gropius, che decise di allontanarlo dal Bauhaus nel 1923.

maggioranza nazionalsocialista del consiglio comunale della città impose la chiusura della scuola. Nonostante il deciso trasferimento a Berlino da parte del direttore, la presa di potere nazista portò alla chiusura definitiva (1933).

La risonanza internazionale del Bauhaus fu tale da continuare a influenzare attraverso la personale attività dei suoi insegnanti emigrati negli Stati Uniti come Moholy Nagy e Mies van der Rohe.

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

Dal punto di vista ottico-percettivo, oltre a concepire il *cerchio cromatico*⁴⁰ costituito dai colori primari, a loro volta contornati dai secondari e dai terziari, Itten spiegò come le tre forme principali (cerchio, quadrato e triangolo) corrispondano alle quattro direzioni: «la caratteristica del quadrato è l'orizzontale/verticale, quella del triangolo la diagonale e quella del cerchio è quella circolare». «Come una parola soltanto in rapporto ad altre parole ha un senso preciso, così i colori raggiungono la propria espressione univoca e il proprio significato preciso soltanto in relazione ad altri colori», precisò Itten.

Nell'*Arte del colore* (1961) egli presentò un compendio delle intuizioni, delle scoperte e delle esperienze artistiche tanto nella veste di pittore quanto in quella di insegnante presso il Bauhaus dove, come predetto, iniziò a concepire il progetto di una sistematizzazione delle regole cromatiche in arte – il maestro proponeva analisi di opere di Rembrandt ma anche di Seurat, Mondrian, El Greco, Piero della Francesca, Cézanne, Matisse,

Klee, Van Gogh, senza dimenticare le vetrate di Chartes, Bruegel il Vecchio, Neroccio di Bartolomeo, Zurbarán, Picasso, ecc.

Arte del colore può essere considerato infatti come «un veicolo che possa riuscire di aiuto a coloro che si interessano dell'uso artistico del colore», liberando il lettore dall'incomunicabilità del soggettivismo pittorico per farlo giungere a una conoscenza delle leggi oggettive dell'accostamento delle tinte.

Dopo aver enumerato il compito di fisico, chimico e fisiologo, Itten nella sua trattazione spiegò:

«[...] Il pittore, per giungere a valutare correttamente i valori cromatici dal punto di vista estetico, deve possedere alcune nozioni sia psicologiche che fisiologiche. Primo dovere dell'artista è di conoscere i condizionamenti fisiologici dell'occhio e del cervello, i rapporti reciproci dei colori e la loro azione sull'uomo. Nel mondo delle arti del colore, i fenomeni ottici, psichici e spirituali sono

⁴⁰ Si può vedere una riproduzione del cerchio cromatico in *Arte del colore*, cit., pp. 21 e 35.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

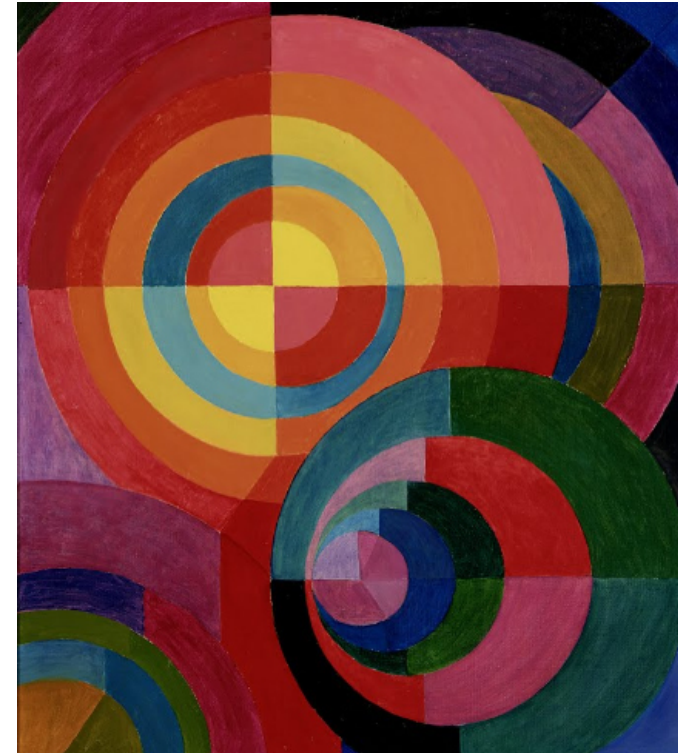
interconnessi in molteplici modi. Gli effetti di contrasto dei colori e la loro classificazione dovrebbero costituire la base dello studio dell'estetica cromatica [...] Il problema estetico dei colori può venir considerato da tre punti di vista: ottico-sensibile (impressivo), psichico (espressivo) intellettuale-simbolico (strutturale)».

Alcuni colori: certi artisti e le loro opere**Matisse – rosso**

Nella prima parte de *Lo spirituale nell'arte* Kandinskij tratteggiò il profilo di Henri Matisse scrivendo:

«[Henri Matisse] dipinge immagini e in queste immagini cerca di rendere il divino.

Per riuscire si serve solo dell'oggetto (un uomo o un'altra cosa) come punto di partenza e dei mezzi propri unicamente della pittura: colore e forma. Guidato da



qualità tutte personali, dotato, come francese, di uno straordinario senso cromatico, Matisse dà la massima importanza al colore. Come Debussy, non sempre riesce a liberarsi della bellezza convenzionale: l'impressionismo ce l'ha nel sangue. Così, in Matisse, fra tanti quadri di

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso *il Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

grande vitalità interiore e nati dall'urgenza di un'intima necessità, se ne trovano alcuni nati soprattutto da un impulso o uno stimolo esteriore (quante volte si pensa a Manet!), dotati, soprattutto o esclusivamente, di una vita esteriore»⁴¹.

Con l'intento di far divorare i colori dai contrasti in opere dipinte a tinte piatte, Matisse ne *La camera rossa* (*Armonia in rosso* – 1908, olio su tela, San Pietroburgo Ermitage) segnò il punto di arrivo delle sue ricerche.

La fisicità di ciò che è stato raffigurato viene trasmessa attraverso il colore puro saturato, la sua vibrazione e l'emozione ritmica degli arabeschi: l'espressione profonda della relazione veniva sentita intimamente con il suo soggetto.

Condensando più generi pittorici (natura morta, scena d'interno, figura e paesaggio) la composizione perde volume e assume un'illusionistica bidimensionalità favorita da una visione astrattizzante; per esigenze compositive il quadro è costituito



⁴¹ Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 37.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da Lo spirituale dell'arte di Vasilij Kandinskij, attraverso il Cielo in una stanza di Ettore Spalletti fino al nero più nero del mondo di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

proprio dalla combinazione di superfici colorate dove soggetto e fondo hanno lo stesso valore.

Studio rosso (1911, olio su tela, New York Museum of Modern Art) presenta oggetti che affiorano dal colore stesso della superficie piana e monocroma: quadri miniaturizzati, già dipinti da Matisse, sostituiscono finestre, la cui assenza preclude ogni possibile incursione della realtà esteriore nella dimensione mentale dell'artista, le cui logiche spaziali non rispondono alla verosimiglianza ma al rapporto cromatico, al gioco di linee e alla distribuzione sulla tela degli elementi compositivi. Rielaborando soluzioni recuperate dalla tradizione bizantina e da quella popolare russa e sottolineando l'integrità originaria del colore, Matisse consacrò la sua autonomia espressiva basata sul seguente punto fermo:

⁴² H. Matisse, «Propos rapportés par Tériade» (1936), in Ib., *Écrits propos sur l'art*, Paris 1972, p. 128. Citazione proposta ne *Il trionfo del colore. Collezione Carmen Thyssen-Bornemisza. Monet, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Matisse, Kandinsky*, a cura di T. Llorens e F. V. Garin

«[...] Quando i mezzi si sono tanto affinati si sono tanto assottigliati che il loro potere d'espressione si sta esaurendo, s'ha da tornare ai principi essenziali che hanno costituito il linguaggio umano [...]

I quadri che rappresentano delle squisitezze, delle degradazioni sottili, degli sfondi senza energia, esigono dei buoni azzurri, dei buoni rossi, dei buoni gialli, materie che scuotano il mondo sensuale degli uomini. Questo fu il punto di partenza del fauvismo: il coraggio di riappropriarsi della purezza dei mezzi⁴².

Malevič – bianco

Dopo la sconvolgente *Ultima esposizione futurista. 0,10*⁴³ tenutasi nel dicembre del 1915 a San Pietroburgo,

Llombart (Catalogo della mostra, Roma Palazzo Ruspoli 2002), Milano 2002, p. 40.

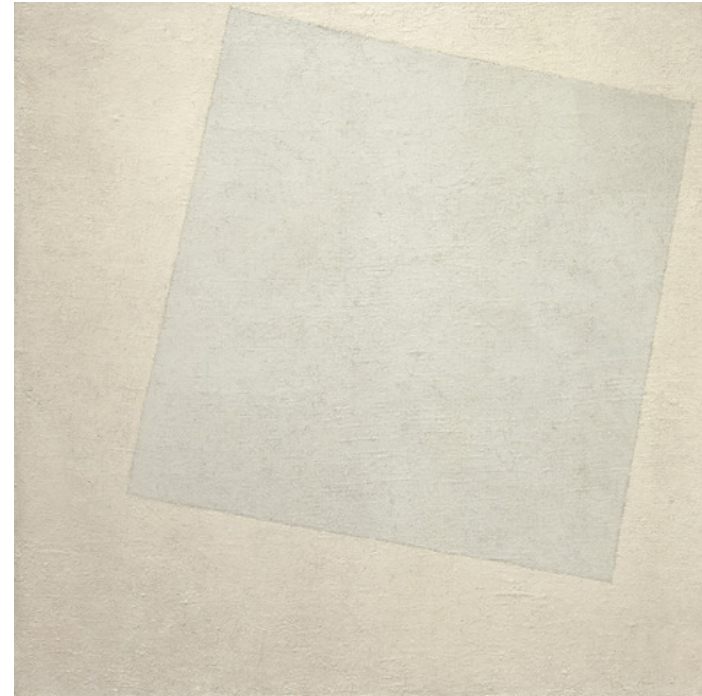
⁴³ Questo evento sancì l'avvio del *Suprematismo*, definito come nuovo realismo pittorico e come creazione non-figurativa (andare al di là dello 0-1 per trasfigurarsi nello zero delle forme).

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

Malevič non imitò più la realtà ma cominciò a guardare le cose in un modo nuovo e ad indirizzare al ricorso della geometria e dei colori⁴⁴.

Dopo secoli di arte piena di personaggi e oggetti riconoscibili, l'artista scelse di iniziare da zero affidandosi al bianco, assenza di colore ma anche somma di tutti i colori esistenti, e ad un *quadrato*⁴⁵ che non ha tutti i lati uguali, la cui composizione infatti è stata distorta quasi impercettibilmente in direzione di uno dei quattro vertici. Un non-quadrato ruota in una cornice quadrata e può essere percepito in una condizione di concentrazione estrema e percezione prolungata: Malevič presenta l'abisso infinito, che si appanna e ricompare alla vista, che attrae e respinge nel suo vanificarsi nel grande nulla.

⁴⁴ «[...] Il colore doveva a sua volta liberarsi dall'impasto pittorico per approdare a un'unità autonoma – alla costruzione, come essere individuale del sistema collettivo e dell'indipendenza individuale [...] Il colore azzurro del cielo è stato vinto dal sistema suprematista, si è squarciato ed è entrato nel bianco in quanto rappresentazione reale, autentica dell'infinito, e in tal mondo si è liberato dal fondo colorato del cielo [...] Ho lacerato l'abat-jour azzurro delle limitazioni del colore, sono uscito nel bianco, navigate al mio seguito, compagni aviatori, navigate nell'abisso, io ho fissato i semafori del suprematismo [...] Il bianco libero abisso, l'infinito sono dinanzi a voi» cit.



da *Il suprematismo* di K. Malevič (X mostra di Stato *Creazione non-oggettiva e suprematismo*, Mosca primavera 1919), cit. da K. Malevič, *Suprematismo*, a cura di G. Di Milia, Milano 2009, pp. 59-60.

⁴⁵ Il quadrato bianco veniva vissuto dall'artista come azione pura intesa come conoscenza di sé nella perfezione puramente utilitaria dell'uomo universale; «[...] Il bianco era *pura azione* [...] Il quadrato bianco che ho dipinto mi ha dato la possibilità di analizzarlo e di scrivere la mia brochure sulla pura azione», cit. da *Suprematismo. 34 disegni* pubblicato in Malevič, *Suprematismo*, cit., pp. 69-70.

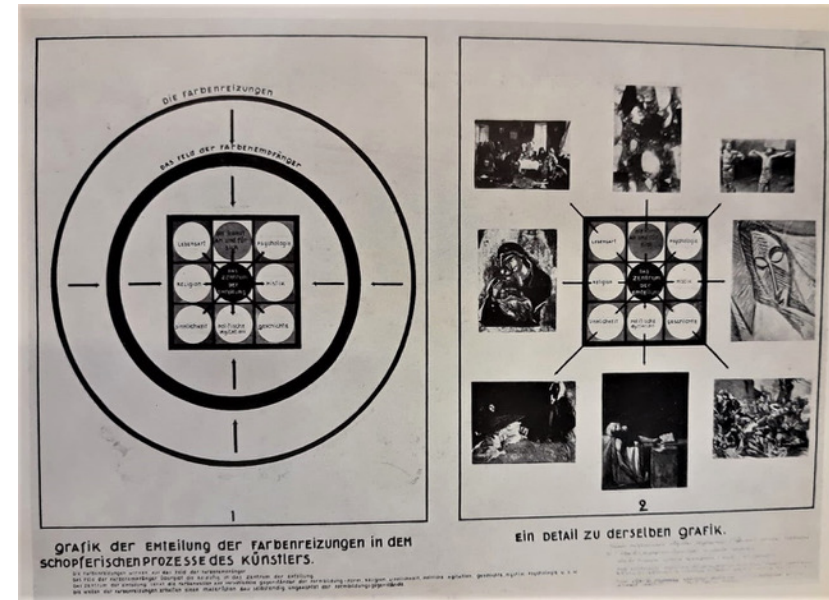
Contributi 2023

Nella *Dichiarazione* (15 giugno 1918) l'artista parlò di *incolore* opposto all'«azzurro del cielo», simbolo, ormai, non più dello spirituale, ma della «prospettiva delle false rappresentazioni», del mondo delle cose che opprime l'«intuizione» e la «saggezza»⁴⁶.

L'esempio di Malevič non è solo dunque nichilista: sprona a non limitarsi a copiare il reale, a sentirsi liberi di trovare altre immagini del mondo, dal momento che non esiste un solo modo di vederlo e di dipingerlo: dovremmo dare maggiore spazio alla nostra immaginazione e creatività e con le nostre emozioni dare vita al quadro in cui dinnanzi al senso dell'infinito una piccola anima si sente sospesa in un vuoto, che poi scompare, e lascia il posto all'infinito, costante e continua divisione e soluzione di ogni cosa⁴⁷.

È opportuno menzionare inoltre un episodio importante relativo all'elaborazione di teorie: in occasione della mostra tenutasi a

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso *il Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi



Berlino nel 1926 Malevič presentò alcuni schemi e tavole sinottiche e comparative per chiarire lo sviluppo del suo pensiero e la scientificità su cui fondava il Suprematismo (si veda il grafico 19 – *Suddivisione degli stimoli dati dai colori nel*

⁴⁶ J. Nigro Covre, «Malevič», inserto redazionale di *Art e Dossier*, 200, maggio 2004, pp. 33-37.

⁴⁷ Ivi, p. 35 (cit. da *Tertium Organum* di P. Demianovič Uspenskij).

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso *il Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

processo creativo dell'artista, collages e inchiostro nero e rosso su carta, Amsterdam doc. M, n. 19)⁴⁸.

Chagall – giallo

Per la prima volta nella storia dell'arte fu rappresentato l'interno dell'arca di Noè, non la sua costruzione o la sua erranza in un paesaggio tragico.

Ne *L'Arca di Noè* (1961-66, olio su tela, Nizza Musée National Marc Chagall) le acque sembrano aver invaso la tela immersa in un'atmosfera liquida ed evanescente: l'imbarcazione della salvezza si trasforma in una sorta di matrice in cui l'umanità può rinascere.

Contrariamente al testo biblico Chagall presenta una moltitudine di persone (tra cui molte maternità, alcune delle quali con il



⁴⁸ Schema n. 7 in *Casimir Malevic*, a cura di G. Carandente (Catalogo della mostra, Roma Galleria Nazionale d'Arte moderna e contemporanea 5 maggio – 2 giugno 1959), Roma 1959 (saggio di P. Bucarelli), s. p.

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

bambino con le braccia in croce che evocano la storia di Cristo e alludono inoltre alle future sventure del popolo ebraico).

Se un'irradiazione di luce divina fa la sua apparizione al centro della tela come per suggerire profondità, caratteristica rara nelle opere di Chagall, la capra (ritratta a sinistra) investita dal colore giallo incarna l'amore e la sapienza divina nel suo comunicarsi agli uomini⁴⁹.

Insieme al gallo, questo animale è caro al pittore tanto da inserirlo in contesti disparati: evoca il focolare domestico e incarna la nostalgia di ciò che si è perduto ne *La mariée* (1950) ma ricorda anche lo Yom Kippur e la ritualità del capro espiatorio ne *La Pasqua* (1969). Un ultimo episodio meritevole di attenzione è da scovare nella *Crocifissione messicana* (1945, acquerello su carta, c. p.)⁵⁰: il colore rosso del violino simboleggia la fine dei tempi ma il colore che connota l'animale

ribadisce, anche in questo caso, l'amore del Padre nel farsi carne per gli uomini.

Rothko – arancione

«Io non sono un astrattista, non sono interessato alle relazioni di colore, forma o altro. [...] Mi interessa soltanto esprimere emozioni umane fondamentali – la tragedia, l'estasi, il destino e così via – e il fatto che molte persone non riescano a trattenere le lacrime di fronte ai miei quadri prova che io sono *in sintonia* con quelle emozioni umane fondamentali. Le persone che piangono davanti ai miei quadri vivono la stessa esperienza religiosa che ho vissuto io dipingendoli. E se tu, come dici, rimani colpito soltanto

⁴⁹ F. Boscione, *L'arcobaleno di Dio: simbolismo dei colori nella Bibbia*, Milano 2016.

Per quel che concerne l'ideazione e l'elaborazione dell'opera è interessante notare anche *L'Arca di Noè* pubblicata in *Chagall e la Bibbia*, a cura di G. B.

Martini e A. Ronchetti (Catalogo della mostra, Genova Museo Ebraico, 25 aprile – 25 luglio 2004), Milano 2004, cat. 131, p. 145.

⁵⁰ Opera pubblicata in *Marc Chagall: un maestro del '900*, a cura di A. Crump – J. M. Foray – M. Meyer (Catalogo della mostra, Torino Galleria d'Arte Moderna 24 marzo – 4 luglio 2004), 2004, p. 126.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

dai rapporti di colore, vuol dire che non hai colto l'essenziale»⁵¹,

dichiarò Mark Rothko parlando della sua poetica e chiarendo la sua posizione antiformale e antiedonistica⁵².

Nato in Russia ma trasferitosi presto negli Stati Uniti, dopo gli esordi simbolisti e biomorfisti-surrealisti [«Litigo con l'arte surrealista e astratta solo come uno litiga con suo padre e sua madre, riconoscendo l'inevitabilità e la funzione delle mie radici» (1945)], Rothko si diresse verso l'arte intesa come illuminazione, come processo di semplificazione, riducendo l'immagine ai minimi termini, amplificandone le forme elementari ed eliminando ogni ostacolo tra il pittore e l'idea e tra l'idea e l'osservatore (1949).

Il pittore si legò a quella temperie artistica che intendeva riaffermare «il naturale desiderio dell'uomo per ciò che è grande, per ciò che riguarda i nostri rapporti con le emozioni assolute [...]». Proprio Barnett Newman, suo sodale, scrisse in aggiunta: «Noi stiamo creando immagini la cui realtà è evidente in se stessa [...] Ci stiamo liberando dagli ostacoli della memoria, dell'associazione, della nostalgia, della leggenda, del mito, o di ciò che volete, che sono stati emblemi della pittura dell'Europa occidentale [...]»⁵³.

Nelle opere di Rothko si assiste all'epifania⁵⁴ dell'*assoluto incorporeo*, dal momento che egli si è liberato dal soggetto: ha attuato l'astrazione della forma in una struttura sublime dove il colore è l'unica proiezione dell'essenza del fenomeno ridotto alla sua purezza ultima⁵⁵.

⁵¹ M. Rothko in *Conversations with artists*, intervista a cura di S. Rodman, New York 1957.

⁵² R. Rosenblum, *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord. Da Friedrich a Rothko*, Milano 2006, p. 215.

⁵³ Citazione presente in *Mark Rothko: mostra didattica* (Catalogo della mostra, Mantova Palazzo Te dicembre 1977), Mantova 1977 (testo di I. Panicelli), p. 8.

⁵⁴ Parlando dei quadri di Newman, J. F. Lyotard nel 1984 scrisse: «[...] Il soggetto della pittura è sì l'istante, il lampo che acceca l'occhio, un'epifania [...] un quadro di Newman vuole essere esse stesso l'occorrenza, il momento che accade [...] il tema di Newman appartiene alle Annunciazioni, alle Epifanie [...] Non annuncia niente, è l'annuncio stesso [...]» [passo del testo «L'istante, Newman» pubblicato in B. Newman, *Il sublime, adesso*, Milano 2010 (traduzione di V. Birolli), p. 50].

⁵⁵ *Mark Rothko: mostra didattica*, cit., p. 8

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso *il Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

Sulla tela rettangolare si distinguono blocchi di colore (si tratta di un processo di astrazione di campiture di colore – *Color-Field Abstraction*), che lasciano intravedere il fondo e che levitano senza peso accordandosi ai valori di leggerezza, assottigliamento e ampiezza. Il vettore verso il mondo esterno è unicamente il colore, tramite per l'espressione di movimenti di tensione interiore.

«Dipingo grandi quadri perché voglio creare uno stato di intimità. Un grande quadro provoca una transazione immediata; ti assorbe dentro di sé»⁵⁶, scriveva Rothko, le cui opere necessitano di un'osservazione lenta, una contemplazione attiva, non scossa da un impatto ma, al contrario, alimentata da un silenzioso trascorrere di emozioni.

In *Homage to Matisse* (1954, olio su tela, c. p.)⁵⁷ il pittore dimostra di aver profondamente assorbito il significato dei gialli



solari, del blu mediterraneo e dell'uso della luce che il pittore francese, ad esempio, fece in *Finestra a Tangeri* (1912) e compie, a sua volta, un fatto: in aree tonali cromatiche il colore investe e impregna le radici dell'esistenza rendendo visibile l'idea e concretizzando l'essere. A proposito di Matisse Rothko annotò: Colore-Matisse/Valore-Rinascimento⁵⁸ e «la solitudine di Matisse»⁵⁹, riguardo al quale scrisse: «[...] Ho dovuto spiegare il miracolo di un uomo,

⁵⁶ M. Rothko in *Interiors*, vol. 110, 10, maggio 1951.

⁵⁷ Pubblicato in *Rothko*, a cura di O. Wick (Catalogo della mostra, Roma Palazzo delle Esposizioni 6 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008), Milano 2007, fig. 7.

⁵⁸ Espressione presente in *The Property of*, album di schizzi inedito, 1954, MRF Arch., p. 3.

⁵⁹ Sintagmi presenti in *Denmark Note Book*, album di schizzi inedito, 1954, MRF Arch., p. 26.

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

emblema di un'esistenza piena di veemenza e di intensità senza ostinazione»⁶⁰.

Homage to Matisse rappresenta quindi qualcosa di più del semplice *omaggio*: è immagine-simbolo, un dipinto nato dall'analisi intellettuale e dal confronto con le forme originarie della propria arte: è riuscito a inscrivervi la vera grandezza di un uomo⁶¹.

Attratto dalla rappresentazione di un'«unica figura umana – sola, in un momento di totale immobilità⁶², Rothko è stato anche accostato alla figura del romantico Caspar David Friedrich⁶³ sia per l'idea delle divisioni orizzontali, che evocano la separazione

primordiale tra terra e cielo, sia per la trattazione di tematiche come la morte, il silenzio e il rituale mistico.

Le opere di Rothko possono essere definite espressioni di una ricerca del sacro nel mondo moderno, sono figli di una *pittura spirituale* in un'epoca smaccatamente materialista⁶⁴.

Le analogie di percezioni tra il romantico del Nord (Friedrich) e Rothko non sono accidentali ma testimoniano una continuità storica nel tentativo di penetrare i misteri dell'esistere e la nostra presenza dinnanzi alla Natura e nel Creato.

⁶⁰ Passo della conferenza tenuta presso il Brooklyn College (dattiloscritto di una lettera indirizzata a C. Still, prima metà anni Cinquanta, MRF Arch.)

⁶¹ Ivi, p. 10.

⁶² M. Rothko in «The Romantics were Prompted», in *Possibilities I, I*, inverno 1947-48, p. 84.

⁶³ Si consideri tra tutti G. Agnisola, *Lo sguardo e l'oltre: da Friedrich a Rothko*, Bergamo 2018.

Nelle opere di Friedrich attraverso lo studio delle nuvole si nota venisse ricercato l'inafferrabile: nei dipinti di Rothko degli anni Cinquanta del XX secolo ci imbattiamo nella stessa visione sublime di uno spazio infinito che si dilata oltre i margini della tela (cit. da *L'età del Romanticismo*, a cura di S. Zuffi, La Grande Storia dell'Arte, Milano 2006, p. 48).

⁶⁴ Da G. Dorfles, «Un canto senza parole. Incontro con Mark Rothko» in *Rothko*, cit., p. 41.

In una contemporaneità costellata di magazzini, montagne di oggetti accumulati, migliaia di scatolami, Rothko evitò ogni allusione diretta a un oggetto preciso; era necessario un *bagno purificatore e rivelatore*. «[...] Mi si fa intravedere il paese della verità vietandomene l'accesso [...] Il quadro ora è paragonabile alla parete fosforescente di uno schermo televisivo, che non mi permette nel modo più assoluto di percepire ciò che sta dall'altra parte ma rende possibile l'irruzione nella mia camera di un'immagine luminosa venuta da molto più lontano attraverso tutto ciò che la città ha d'opaco [...]», si legge in M. Butor, *Saggi sulla pittura*, Milano 2001, pp. 137-138 (traduzione di M. Porfido).

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da Lo spirituale dell'arte di Vasilij Kandinskij, attraverso il Cielo in una stanza di Ettore Spalletti fino al nero più nero del mondo di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

Fontana – verde

«[...] Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura [...]»⁶⁵.

Con questa frase Fontana gettò le basi per un nuovo modo di vivere e presentare la pittura.

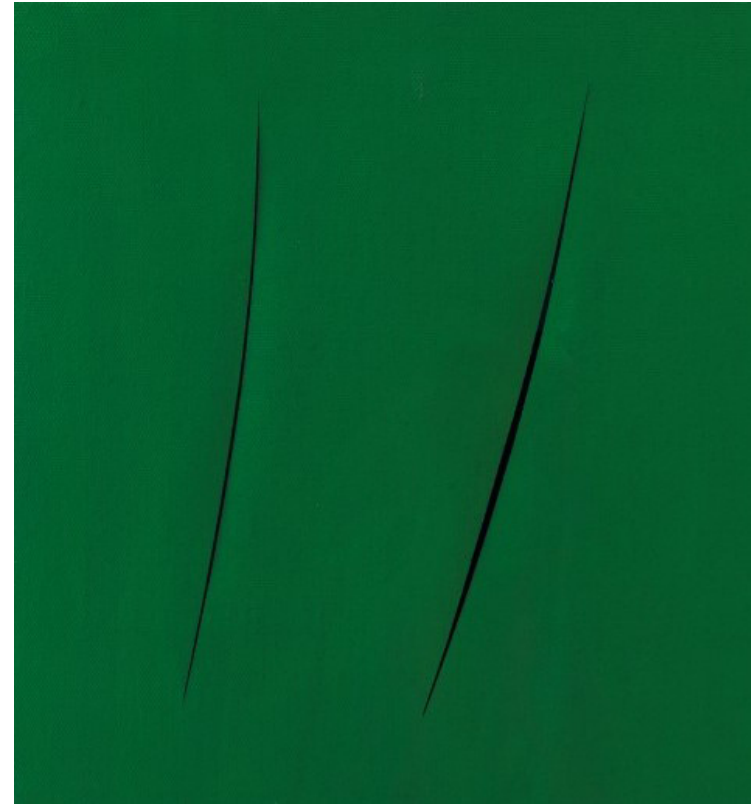
Questa può dirsi eterna ma non può essere immortale: rimarrà eterna come gesto, infatti, ma morirà come materia⁶⁶.

Era necessario dunque affermare un nuovo concetto dello spazio: bisognava pensare alla tela non più come a una superficie su cui, per secoli, si sono dipinti quadri, ma, piuttosto, pensare alla tela come ad un elemento nello spazio.

Dopo l'ideazione dei fori, l'artista passò ai tagli, che comparvero nel 1957 e trovarono la propria compiutezza

in una serie di opere intitolate *Concetto spaziale. Attese*.

Sono opere caratterizzate da un unico taglio o da una serie di



⁶⁵ Frase tratta dal *Manifesto bianco* (versione italiana – risalente al 1946 e firmato a Buenos Aires da Fontana e dai suoi allievi). Si veda *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Torino 1970, p. 119.

⁶⁶ Come spiegato in *Spaziali* (1948-49 circa) firmato da Fontana, Kaiserlian, Joppolo e M. Milani (si legga *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, cit, p. 129).

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

tagli verticali, netti, decisi, con cui l'artista incide la tela monocroma con un gesto perentorio. A Fontana interessa il segno gestuale sulla superficie e il suo valore: conta l'idea, basta un taglio, elemento esteticamente autosufficiente, regna il gesto rapido e chirurgico.

Se il colore è l'elemento dello spazio⁶⁷, grazie al taglio si oltrepassa la dimensione abituale, si può parlare di un attacco armato contro la tirannia della realtà a due dimensioni che può simulare l'esperienza ma mai permettere di viverla. Con i tagli oltre la tela si giunge al mondo *altro* che sta al di là di essa: si arriva ad un'apertura verso una dimensione sospesa, in cui l'uomo appartiene in egual misura alla contingenza del presente e, al contempo, alla vastità indeterminata del futuro tanto da far ammettere, allo stesso Fontana, di esser riuscito a dare a chi guarda il quadro un'impressione di «calma spaziale, di rigore cosmico, di serenità nell'infinito» (Venezia 6 luglio 1966).

⁶⁷ Lucio Fontana. *Concetti spaziali*, cit., p. 125.

⁶⁸ E. de Chasse, «La pittura come paesaggio», in Ib., *Ettore Spalletti: il cielo in una stanza* (Catalogo della mostra, Roma Galleria Nazionale d'Arte

Spalletti – azzurro

Nelle opere di Ettore Spalletti il colore è un paesaggio non solo monocromatico ma composto da colori che si fondono in maniera instabile e vengono disposti a fascia orizzontale («Mi fermavo quasi incantato: il mare Adriatico si scioglie così liberamente, quasi verso l'infinito [...] Perde anche la linea d'orizzonte. I colori tra cielo e il mare si mettono insieme e tutto si dilata, è come passeggiare nel vuoto», affermava Spalletti in persona). I suoi quadri sono interamente *presenza*, un'incarnazione specifica delle qualità di un paesaggio che avvolge l'osservatore, a cui si richiede un'estrema concentrazione per cogliere l'esperienza riconciliata tra percezione e natura⁶⁸.

In un'arte dove si compie un'unione indissolubile tra corpo e anima è proprio «l'azzurro, in sé immateriale, a smaterializzare

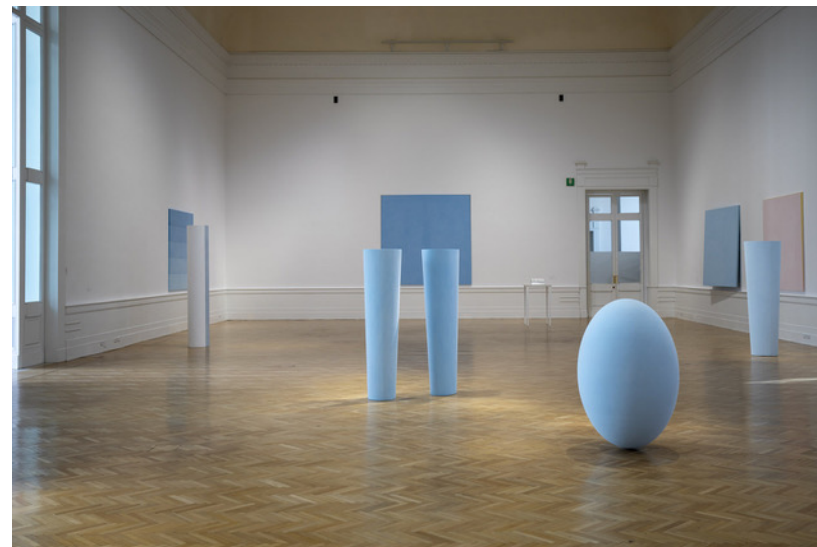
Moderna e contemporanea 25 ottobre 2021 – 27 febbraio 2022), Roma 2021, pp. 118-124.

Contributi 2023

tutto ciò che avvolge, a togliere alla forma l'idea stessa del tempo, del suo inesorabile trascorrere, del suo imponderabile corrompimento». L'azzurro è un colore atmosferico, in cui siamo continuamente immersi, è il colore del cielo [...] È un colore che si offre sempre in maniera diversa, si sposta verso il grigio, verso il verde, verso l'oltremare [...] Senti che lo spazio non finisce mai, non c'è immagine, ma se provi a bucare l'azzurro con un dito cosa trovi? Sei nella realtà contemplativa»⁶⁹.

Un altro dato significativo per l'artista abruzzese è il tatto, senso che si sviluppa prima di tutti gli altri: l'abrasione degli spessori nelle sue opere generano una polverosità che egli amava («Tecnicamente procedo così. Ottengo un impasto mescolando il gesso preparatorio con la colla, e lo stendo ancora caldo sul supporto, che può essere una tela o un legno, o addirittura uno spessore di intonaco, un affresco. Se potessi, lavorerei sulla

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi



parete. Usando la pasta è ancora fresca, ci metto il colore, che viene assorbito. Quindi lo spessore diventa tutto colorato. Ma il colore non è reale, viene restituito attraverso la quantità di bianco che ho messo nell'impasto [...] Dopo, quando la pasta è asciutta, ci vado su con la carta abrasiva. Mi interessa questo

⁶⁹ Citazione presente in Aa. Vv., *Ettore Spalletti: un giorno così bianco, così bianco* (Catalogo della mostra, Roma Museo MAXXI 13 marzo – 14

settembre 2014; Torino Galleria d'Arte Moderna 27 marzo – 15 giugno 2014; Napoli Museo MADRE 13 aprile – 18 agosto 2014), Milano 2014, p. 29.

Contributi 2023

rapporto tattile con la superficie... questo colore che non esiste ma viene fuori attraverso la polvere»⁷⁰).

L'essenza tattile della pittura arrivava fino alla vista di ognuno: la pittura di Spalletti, dunque, deve essere percepita tattilmente con la mente e con gli occhi interiori⁷¹.

Kapoor – nero

In una continua indagine sulla dialettica degli opposti, negli anni Ottanta Anish Kapoor creò sculture con forme in parte astratte e completamente ricoperte da pigmento puro. Negli anni Novanta, invece, le sue opere hanno cominciato ad assumere dimensioni sempre più monumentali, spesso incentrate sulla tematica del vuoto, reso tangibile da una cavità che si riempie o da una materia che si svuota.

⁷⁰ Nota del 1975 pubblicata in *Ettore Spalletti: un giorno così bianco, così bianco*, cit., p. 142.

⁷¹ Dalla testimonianza di B. Corà in *Ettore Spalletti: il cielo in una stanza*, cit., p. 135.

Per conoscere meglio e addentrarsi nella poetica dell'artista si suggerisce la visione de lungometraggio-documentario *Ettore Spalletti. Così com'è*

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da Lo spirituale dell'arte di Vasilij Kandinskij, attraverso il Cielo in una stanza di Ettore Spalletti fino al nero più nero del mondo di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi



Alle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁷² l'artista tra i più influenti del panorama contemporaneo internazionale ha presentato una serie di lavori fondamentali, dalle sculture degli esordi fino a quelle inedite realizzate con il Kapoor Black, un materiale nanotecnologico innovativo del carbonio, una sostanza talmente scura da assorbire più del 99,9% della luce visibile.

realizzato da Alessandra Galletta nel corso di tre anni (fino al 2019, anno della scomparsa di Spalletti).

⁷² Si può consultare *Anish Kapoor* (Catalogo della mostra, Venezia Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin 20 aprile – 9 ottobre 2022), Venezia 2022.

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

Poiché la pelle dell'oggetto come velo tra il mondo interno ed esterno ha sempre rappresentato un aspetto cruciale nella pratica dell'artista, le sculture realizzate con Kapoor Black trasportano questa dinamica in un territorio radicalmente nuovo e in forme che appaiono e scompaiono davanti ai nostri occhi: l'artista ha riproposto il motivo della piega nella pittura rinascimentale come un segno dell'essere e, attraverso la cancellazione del contorno e del bordo, ci è stata offerta la possibilità di superarlo. Le sue sculture dalle superfici palpitanti come quelle di Rothko (spesso Kapoor ricopre le forme geometriche con polvere finissima di pigmenti intensi e brillanti) appaiono prive di peso e quasi immateriali e si insediano nello spazio come presenze costituite da sostanza impalpabile.

L'inganno ottico che sottintende queste creazioni richiede allo spettatore un coinvolgimento totale di corpo e mente: l'artista

⁷³ Spesso è condizionato dall'identità geografica, sociale, religiosa: se si pensa al lutto in Occidente questo si collega al nero mentre in Cina al bianco. Nonostante il netto contrasto nelle sensazioni, possiamo riconoscere una profonda affinità anche se non immediatamente riconoscibile: tutti e due sono *silenzio* e se i cinesi pagani concepiscono il silenzio come stadio preliminare, come nascita, noi sentiamo la morte come un silenzio definitivo come vuoto infinito. (ka W. Kandinsky, *Punto, linea e superficie. Contributo all'analisi*

innesca una vertigine percettiva in quanto l'avvicinamento ai solidi caratterizzati da grandi concavità permette di penetrare lo spazio improvviso del vuoto, passando impercettibilmente dall'illusione alla realtà.

Conclusioni

Con questo viaggio attraverso le teorie e le vicende artistiche di alcuni pittori nel corso dei decenni di Otto e Novecento, dalle esperienze *fauve* a quelle solitarie di Spalletti e a quelle simboliche di Kapoor, si è visto come la grammatica del linguaggio visivo sia solcata da un vocabolario ricco⁷³, che ha subito modifiche nel corso del tempo.

Le considerazioni di Kandinskij sul colore fanno trapelare una derivazione da quella teoria formulata da Otto Runge⁷⁴, il quale

degli elementi pittorici, Milano 2021, pp. 96-97 (prima edizione Monaco di Baviera 1926).

⁷⁴ Anticlassico dalla visione in audace discesa nel vortice della confusione e insensatezza della nostra epoca, Runge è considerato un teologo del colore, un matematico del sentimento e della natura, primo pittore costruttivista perché pittore dell'arabesco.

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

donò a tutto il Novecento l'intuizione insuperata del colore come via del riscatto della materia e come trasfigurazione dei corpi, l'intuizione che Espressionismo tedesco (e americano dopo) fecero propria.

Autore de *La sfera del colore*⁷⁵, che sfidò l'imponenza di quella di Goethe, Runge ispirò anche Klee e Wittgenstein⁷⁶.

Se artisti come Matisse hanno liberato l'arte stessa dall'obbligo di mostrare il colore come attributo mimetico, Kandinskij e gli espressionisti hanno spinto a educare l'anima oltre lo sguardo e a valutare il colore come strumento per diventare una forza determinante nella creazione delle opere.

Kandinskij ha insegnato a guardare un *albero rosso*: quel soggetto ritratto è carico del significato psichico dell'autunno, è un'entità psichica che dialoga con noi, sempre più rivolti all'impressione diretta ed esterna, stanchi forse di una ricerca

della vita interiore tanto da non lasciare che il quadro agisca su di noi, accecati dai mezzi esteriori⁷⁷ e incapaci di comprendere cosa sappiano realmente (e talvolta fortemente) creare questi mezzi.

La *danza del futuro* non è scandita dalla bellezza ma dall'interiorità, inaspettata energia e forza viva: il colore non viene usato perché esistente in natura ma perché necessario nel quadro⁷⁸: infatti è bello ciò che è interiormente bello, è bello ciò che nasce dalla *necessità interiore*⁷⁹.

A noi non tocca altro che conferire un'adeguata veste alla nostra espressione e porci dinnanzi al quadro senza cercare *tutto* poiché la vita interiore esiste dentro di noi e non aspetta altro che rivestire del proprio vissuto quella contemplazione che non è più giudizio estetico ma esperienza *interiore* oltre che visivo-percettiva.

⁷⁵ Questo testo può essere stimato come il manifesto più rilevante del Romanticismo figurativo (1810).

⁷⁶ P. Otto Runge, *La sfera del colore e altri scritti sull'«arte nuova»*, a cura di R. Troncon, Milano 1985

⁷⁷ Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, cit, p. 81.

⁷⁸ Ivi, p. 87.

⁷⁹ Ivi, p. 90.

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

Bibliografia di riferimento

- *Casimir Malevic*, a cura di G. Carandente (Catalogo della mostra, Roma Galleria Nazionale d'Arte moderna e contemporanea 5 maggio – 2 giugno 1959), Roma 1959 (saggio di P. Bucarelli), s. p.
- *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Torino 1970
- *Mark Rothko: mostra didattica* (Catalogo della mostra, Mantova Palazzo Te dicembre 1977), Mantova 1977
- Elica Balla, *Con Balla*, Milano 1984
- J. Itten, *Arte del colore: esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte*, Milano 1992 (prima edizione 1961)
- V. Essers, *Henri Matisse (1869-1954): maestro del colore*, Roma 2001
- *Marc Chagall: un maestro del '900*, a cura di A. Crump – J. M. Foray – M. Meyer (Catalogo della mostra, Torino Galleria d'Arte Moderna 24 marzo – 4 luglio 2004), 2004

- *Chagall e la Bibbia*, a cura di G. B. Martini e A. Ronchetti (Catalogo della mostra, Genova Museo Ebraico, 25 aprile – 25 luglio 2004), Milano 2004
- J. Nigro Covre, «Malevič», inserto redazionale di *Art e Dossier*, 200, maggio 2004, pp. 33-37.
- W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2005 (prima edizione 1910)
- R. Rosenblum, *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord. Da Friedrich a Rothko*, Milano 2006
- *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma 2007
- *Rothko*, a cura di O. Wick (Catalogo della mostra, Roma Palazzo delle Esposizioni 6 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008), Milano 2007
- G. Poldi, «Spettrometria in riflettanza e pigmenti dei Divisionisti: uno studio su Pellizza da Volpedo», in *Colore e arte: storia e tecnologia del colore nei secoli* (Atti del convegno, Firenze 2017), Bologna 2008
- K. Malevič, *Suprematismo*, a cura di G. Di Milia, Milano 2009

Contributi 2023

- G. De Cesare, «Colori in tubetto per una pittura en plein air», in *Luce d'autunno: «Alla stanga» di Giovanni Segantini. Un restauro*, a cura di L. D'Agostino e S. Frezzotti, Roma 2013, pp. 53-58
- Aa. Vv., *Ettore Spalletti: un giorno così bianco, così bianco* (Catalogo della mostra, Roma Museo MAXXI 13 marzo – 14 settembre 2014; Torino Galleria d'Arte Moderna 27 marzo – 15 giugno 2014; Napoli Museo MADRE 13 aprile – 18 agosto 2014), Milano 2014
- *Dall'olio all'acrilico. Dall'impressionismo all'arte contemporanea*, a cura di V. E. Selva Bonino (Atti del congresso, Milano 13-14 novembre 2015), Saonara (PD) 2015
- *L'emozione dei colori nell'arte*, a cura di C. Christov-Bakargiev – M. Beccaria – E. Volpato e E. Kamisli (Catalogo della mostra, Torino Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea e Rivoli Castello Museo d'Arte Contemporanea 14 marzo – 23 luglio 2017), Cinisello Balsamo (MI) 2017
- W. Kandinsky, *Punto, linea e superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Milano 2021

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso *il Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

- *Ettore Spalletti: il cielo in una stanza*, a cura di E. de Chassey (Catalogo della mostra, Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea 25 ottobre 2021 – 27 febbraio 2022), Roma 2021
- *Anish Kapoor* (Catalogo della mostra, Venezia Gallerie dell'Accademia e Palazzo Manfrin 20 aprile – 9 ottobre 2022), Venezia 2022

Didascalie

Pag. 1 - Collage:

- V. Kandinskij, *Paesaggio con macchie rosse*, 1913, olio su tela, Venezia Peggy Guggenheim Collection
- C. Accardi, *Rosso e verde*, 1977, tempera alla caseina su tela

Pag. 2 - Collage:

- Giotto, *Il Bacio di Giuda*, 1303-05 circa, affresco, Padova Cappella degli Scrovegni
- A. Bronzino, *Venere e Cupido*, 1540-45, Londra National Gallery
- P. Veronese, *Giunone versa doni su Venezia*, 1553, olio su tela, Venezia Palazzo Ducale Sala del Consiglio dei Dieci

Contributi 2023**La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi**

Pag. 5 - P. Signac, *Applicazione del cerchio cromatico di Mr. Ch [arles] Henry*, 1888, litografia, Amsterdam Van Gogh Museum

Pag. 7 - G. Balla, *Iriduccio*, lettera dicembre 1912

Pag. 9 - E. Manet, *Il limone*, 1880, olio su tela, Parigi Musée d'Orsay

Pag. 10 - E. Munch, *L'urlo*, litografia, 1895, Oslo Munch Museet, MM.G.00193-03

Pag. 15 - Tavola 1 ne *Lo spirituale dell'arte* di V. Kandinskij

Pag. 18 - P. Klee, *Cupole rosse e bianche*, 1914, acquerello su pergamena montata su cartone, Düsseldorf Kunstmuseum Nordrhein-Westfalen

Pag. 21 - J. Itten, *Cerchi*, 1963, dipinto, Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea

Pag. 22 - Collage:

- H. Matisse, *La camera rossa (Armonia in rosso)*, 1908, olio su tela, San Pietroburgo Ermitage; *Studio rosso*, 1911, olio su tela, New York Museum of Modern Art

Pag. 24 - K. Malevič, *Quadrato bianco su fondo bianco*, 1918, New York The Modern Art Museum

Pag. 25 - K. Malevič, *Suddivisione degli stimoli dati dai colori nel processo creativo dell'artista*, collages e inchiostro nero e rosso su carta, Amsterdam doc. M, n. 19

Pag. 26 - Collage:

- M. Chagall, *L'Arca di Noè* (1961-66, olio su tela, Nizza Musée National Marc Chagall); *Crocifissione messicana*, 1945, acquerello su carta, collezione privata (part.); *La mariée*, 1950 (part.) e *La Pasqua*, 1969 (part.)

Pag. 29 - M. Rothko, *Homage to Matisse*, 1954, olio su tela, collezione privata

Pag. 31 - L. Fontana, *Concetto spaziale. Attese*, 1960, acquerello su tela, Art Basel

Pag. 33 - E. Spalletti, allestimento mostra *Il cielo in una stanza* (Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea 2021-2022)

Pag. 34 - A. Kapoor, allestimento mostra presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (2022)

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da *Lo spirituale dell'arte* di Vasilij Kandinskij, attraverso il *Cielo in una stanza* di Ettore Spalletti fino al *nero più nero del mondo* di Anish Kapoor di Azzurra Pizzi

Azzurra Pizzi è una dottoressa specialista in beni storico-artistici. Si è formata nell'ambito delle scienze dei beni culturali presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" con una tesi magistrale sulla permanenza di tendenze all'astrazione nelle arti dal mondo antico fino alle manifestazioni artistiche più contemporanee meditando anche sull'influenza esercitata dalle arti cosiddette primitive. È maturata nel campo del settore dell'arte contemporanea presso l'Università di Siena conseguendo il diploma di specializzazione con una tesi sulle sculture di Mirko Basaldella e Pietro Consagra nella Collezione Peggy Guggenheim di Venezia. Le ultime ricerche hanno condotto la studiosa a relazionarsi fattivamente con il dipartimento laboratoriale dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e ad approfondire, oltre a temi relativi all'impiego di tecniche diagnostiche funzionali allo studio di beni culturali, aspetti legati alle modalità peculiari di conservazione e restauro adottate per l'arte contemporanea. Inoltre ha avuto modo di entrare in contatto con diversi artisti contemporanei eterogenei, quali Pablo Echaurren, Maria Dompè, Francesca Cataldi, Marco

Colazzo, Sauro Cardinali e Michele De Luca. Interessata ai temi cruciali della narrazione dell'arte nel sistema museale e attenta ai metodi museografici e museologici, ha frequentato il minor in critica e curatela d'arte presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha curato eventi espositivi, tra cui la mostra tenutasi presso la Basilica di San Francesco in Assisi *Papale papale. Maupal nella città di Francesco*. Di recente ha redatto uno studio storico-monumentale relativamente ad alcune sale del Piano nobile del Palazzo del Quirinale. In questo ultimo mese ha preso parte nel ruolo di curatrice vincitrice ad Art Residency Project ideato dal Centro Luigi Di Sarro e promosso dal MAECI. Attualmente vive e studia a Roma

Contributi 2023

La grammatica del linguaggio visivo. 2. Dissertazione sul colore: da Lo spirituale dell'arte di Vasilij Kandinskij, attraverso il Cielo in una stanza di Ettore Spalletti fino al nero più nero del mondo di Anish Kapoor
di Azzurra Pizzi

Publicato nel mese di Ottobre 2023

ARACNE

www.aracne-rivista.it

info@aracne-rivista.it

<https://www.facebook.com/aracnerivista>

<https://www.instagram.com/aracnerivista/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.