

14.

Caroline Pagani

Le variazioni antropologico-culturali dei significati simbolici dei colori

carolinepagani@hotmail.com

I colori fanno parte degli elementi attraverso i quali i sensi apprendono la realtà. Che l'uomo percepisca i colori attraverso l'occhio è indubbio; ma questi possiedono, esplicano e manifestano anche altre funzioni che non sono connesse soltanto all'ambito prettamente visivo e sensoriale, ma possono svolgere anche un ruolo "morale", sensibile, estetico.

Le percezioni cromatiche avvengono quindi non solo all'interno dell'occhio, ma anche a livello mentale, immaginativo. Il "linguaggio" del colore si configura così come un linguaggio simbolico particolare, fatto anche di "suggerimenti", che non provengono dalla sola osservazione razionale. Ci si può avvicinare ad esso attraverso un tipo di contatto che nella filosofia mistica islamica viene definito "immaginale"¹. In essa l'immaginale corrisponde a una vera e propria "facoltà" dell'anima. Facoltà sottile, di intermediazione tra le percezioni derivanti dal mondo sensibile e quelle provenienti dal mondo propriamente spirituale, inintelligibile.

I colori sono così il linguaggio vivente della natura, con il quale si può stabilire un rapporto di comunicazione ed un'esperienza interpretativa. Perché, come afferma Giovanni Piana, "il colore parla e dunque noi dobbiamo sforzarci di comprendere ciò che esso dice"².

¹ Cfr. L. Pedirota, *Il colore, simboli e archetipi*, Mediterranee, Roma 1996, p. 31.

² G. Piana, *Colori e suoni*, Unicopli, Milano 1982, p. 35.

1. L'ORIGINE DEI SIGNIFICATI DEI COLORI

In principio la vita dell'uomo era regolata da due fattori che erano al di fuori del suo controllo: la notte ed il giorno, l'oscurità e la luce. Il giorno portava con sé le possibilità dell'azione, determinando un ambiente dominato dalla possibilità di agire, fornendo energia e stimolo, mentre la notte portava un ambiente nel quale le azioni dovevano cessare, inducendo passività, immobilità e, in generale, un rallentamento. I colori associati a questi due ambienti sono: il blu scuro del cielo notturno ed il giallo luminoso della luce del giorno.

Il blu scuro è, dunque, il colore della quiete e della passività; il giallo lucente il colore della speranza e dell'attività, ma, poiché tali tinte rappresentano l'ambiente della notte e del giorno, essi sono fattori che pongono un controllo sull'uomo e non sono tuttavia controllabili dall'uomo stesso; per questo vengono descritti dallo studioso Lüscher come "eteronomi", cioè colori che pongono un controllo dall'esterno. La notte (blu scuro) impone all'attività di cessare e forza il riposo; il giorno (giallo lucente) permette l'attività ma non la impone.

Per l'uomo primitivo, l'attività, di regola, prendeva due forme a seconda che egli stesse cacciando o attaccando, oppure che fosse cacciato e si dovesse difendere dagli attacchi: la prima attività era diretta verso la conquista e il possesso, la seconda verso la conservazione di se stesso. L'azione dell'attacco e della conquista è universalmente rappresentata dal colore rosso; la difesa dal suo complementare, il verde.

E poiché queste azioni sono sotto il suo controllo, questi fattori e colori sono descritti dallo psicologo svizzero come "autonomi".

Uno stesso colore, quindi, non cambia il suo significato di base, la sua struttura rimane costante. I colori erano dotati di un potere, di una funzione magica. Erano infatti considerati una forza sottile, un anello di congiunzione tra cielo e terra, in cui si trovavano "misteriose corrispondenze tra il mondo in alto e il mondo in basso"³. L'uomo ha quindi da sempre intuito il potere del messaggio dei colori, associando a questi dei concetti, dei sentimenti, dei segni, fino a creare un vero e proprio linguaggio dei colori.

Una delle testimonianze più antiche relative ai poteri magici attribuiti ai colori è il fatto che già in epoca preistorica molti popoli avessero l'abitudine di dipingere i muri delle caverne. A partire dalle testimonianze coloristiche delle civiltà antiche è quindi possibile ricostruire il posto tenuto dal colore nella psi-

³ L. Luzzatto-R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Rusconi, Milano 1988, p. 15.

cologia dell'uomo.

Già allora il rosso e il nero rappresentavano generalmente le due principali tinte simboliche connesse rispettivamente alla vita e alla morte. Esse venivano utilizzate, come rileva l'antropologo Howard Sun in *I segreti dei colori*, per la prima volta dall'uomo di Neanderthal per decorare le tombe dei suoi familiari⁴.

Nell'antico Egitto il simbolismo dei colori è molto evoluto, ed è proprio dall'Oriente che questa sensibilità cromatica si amplifica e si tramanda, attraverso la Grecia e Roma, fino ad estendersi all'intero mondo occidentale. Gli antichi Greci, infatti, nutrivano un grande interesse per il problema della luce e dei colori. Essi, con il loro acuto senso dell'effetto estetico dei colori e con la loro tecnica pittorica precocemente sviluppata, si sono occupati sin dall'antichità della teoria del colore.

Secondo i pitagorici, nella scala cromatica, il contrasto di base tra l'oscurità della notte e il chiarore del giorno corrisponde alla coppia dei contrari nero e bianco. La pittura vascolare greca fu caratterizzata, in un primo periodo da linee bianche su fondo nero. Ben presto però apparve come terzo colore il rosso e in seguito, il giallo-ocra. Questi quattro colori usati in pittura sono, secondo la teoria di Empedocle, anche i colori primari della natura. Il numero archetipico quattro non costituisce solo la base della teoria coloristica empedoclea, ma anche quella della sua fondamentale teoria degli elementi: fuoco, acqua, aria e terra. La teoria dei quattro elementi ha infatti dominato le scienze naturalistiche, in particolare l'alchimia, sino all'inizio dell'era moderna. Con una similitudine molto significativa, Empedocle ha paragonato la composizione della materia dei quattro elementi della natura all'attività dei pittori, i quadri colorati risulterebbero dalla mescolanza dei quattro colori di base:

Come quando i pittori [...] creano figure che assomigliano a tutte le cose, [...] così anche la sorgente delle cose terrene, quante sono note nella loro infinita pienezza, non è da ricercare altrove che negli elementi⁵.

A partire dalle prime epoche della civilizzazione, quindi, quando gli uomini si rivolsero ai misteri del loro destino e attinsero conforto nelle religioni, prese forma un preciso simbolismo del colore.

⁴ Cfr., H. Sun, *I segreti dei colori*, Sonzogno, Milano 1995, p. 100.

⁵ S. Sambursky, *Il sentimento del colore: l'esperienza cromatica come simbolo, cultura e scienza*, Red, Como 1990, p. 20.

2. IL COLORE COME SIMBOLO

Il colore è ovunque; ma ovunque esso sia, c'è già un simbolo.
René Lucien Rousseau

Le espressioni più intense della vita umana, sin dai primordi, sono contraddistinte, secondo Jung⁶, da un simbolo. Inoltre, ogni vero simbolo rappresenta sempre la manifestazione di un archetipo. Archetipo che, a sua volta, esprimendo un “principio” (Archè) avente una “forma” propria, unica, e originale, si pone in relazione con il “simbolo” che lo contiene, sia come ente ispiratore che come modello di riferimento.

Appare quindi arduo, come rileva Luciana Pedirota in *Il Colore*, poter comparare un simbolo, chiaramente manifestato, come quello del colore, con la sua origine che è difficilmente intelligibile. Questo può rappresentare l'immagine dei riflessi mentali o dell'istinto indipendentemente dalla volontà conscia. Variamente ispirato a elementi della natura o ad animali, il simbolo ha sempre trovato una sua identificazione anche nei colori. Il colore ha quindi una funzione di simbolo, in quanto indicatore.

L'universalità dei colori fa intervenire la loro simbologia a tutti i livelli dell'essere e nell'ambito delle conoscenze più svariate. D'altro canto la *definizione* dei colori non ha carattere universale: le credenze, i valori, i simboli legati ai colori e alle loro interpretazioni variano nel mondo, in quanto le denominazioni dei colori sono anche dei prodotti culturali.

Gli antichi Egizi indicavano col medesimo vocabolo il “colore” e l'“essere”. Per questo popolo, la parola “colore” significava “essere”, “essenza”. Manfred Lürker, per dimostrare questa tesi, rileva come a proposito delle divinità, quando si affermava di non conoscere il loro colore, si voleva esprimere l'imperscrutabilità del loro essere⁷. Il colore degli dei era quindi sconosciuto perché la loro natura era insondabile. Esso indica così la qualità della cosa designata, ci permette di comprendere meglio la sua “essenza”.

Per lungo tempo in Occidente ha prevalso una organizzazione ternaria dei colori, legata al bianco, al nero e al rosso. Per la cultura occidentale, quindi, i colori servono a designare gli orientamenti, i pianeti e gli elementi naturali, ma anche la dualità intrinseca dell'uomo che si esprime con il bianco e il nero.

⁶ Cfr. C.G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Cortina 1990, p. 20.

⁷ M. Lürker, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Paoline, Milano 1990, *ad vocem* “colori”.

Solitamente, i colori che si presentano nei miti e nei culti non sono casuali, ma hanno un significato preciso. Nella cultura indiana, per esempio, la cosmogonia del colore è intimamente connessa al concetto di energia.⁸ Infatti, le tre qualità energetiche di cui è composto l'universo corrispondono alle tre tinte principali. In India il colore è all'origine il segno visibile del calore (rosso) che esprime il desiderio, la prima spinta alla creazione⁹. Una volta manifestato, il mondo è comparato a una capra tricolore in cui le tinte corrispondono alle tre energie fondamentali: nero per il *tamas*, bianco per il *sattva*, rosso per il *rajas*. Il primo corrisponde all'istinto, alla forza cieca della sopravvivenza e della procreazione, l'inerzia, l'oscurità dell'ignoranza, ed è anche l'energia che caratterizza gli *asuras*, i non-dei, le entità che abitano le tenebre; il suo colore è il nero. *Rajas* è l'energia del movimento, del dinamismo e del colore stesso, esprime in particolar modo le potenzialità insite nel rosso.

Corrisponde alla qualità per eccellenza della dimensione esistenziale, governa il mondo affettivo delle passioni e delle emozioni. Il *sattva*, infine, rappresenta gli dei nel mondo sacro ed è incarnata da Visnù, il dio della preservazione. Poiché nel pensiero indù classificare equivale ad allontanare il caos, colore e forma sono attribuiti anche agli oggetti che non ne avrebbero alla semplice osservazione visuale, come ai pianeti, per esempio.

Come si può notare, sia in Oriente sia in Occidente i colori primari, fondamentali, primitivi, quelli da cui tutti gli altri deriverebbero, sono questi tre.

3. I PRINCIPI DELLA SIMBOLICA DEI COLORI

Ogni elemento ha un suo colore: la terra è azzurra, l'acqua verde, l'aria gialla, il fuoco rosso; poi vi sono altri colori casuali e commisti, appena riconoscibili. Ma tu bada con cura al colore elementare che predomina, e giudica secondo quello.

Paracelso¹⁰

⁸ Come concetto chiave del moderno esoterismo, l'energia rimanda a diverse costellazioni di simboli. In India la concezione energetica dell'universo è fondamentale e rinvia, come è noto, alla rappresentazione complementare del femminile e del maschile. Secondo il sistema del *gunas*, tre sono le qualità di energia che costituiscono l'universo, così come tre, rosso, nero e bianco, sono i suoi colori.

⁹ Cfr. C. Pont-Humbert, *Dizionario dei simboli dei riti e delle credenze*, a c. di C. G. Trocchi, Ed. Riuniti, Roma 1997, p. 59.

¹⁰ Paracelsus, *Il Tesoro dei Tesori, scritti magici, alchemici ed ermetici*, a c. di P. L. Pierini, Ed. Rebis, Viareggio.

Muovendo dal principio generale secondo cui i colori ebbero lo stesso (o per lo meno analogo) significato presso tutti i popoli dell'antichità, è possibile ravvisare in tale concordanza di significati, una comune origine, che tutti gli studiosi della storia dei colori fanno risalire concordemente alla religione della Persia. In questa, infatti, il dualismo di luce e tenebre offre la duplice matrice dei colori che divennero poi i simboli dei due principi ad essa connessi: benefico e malefico. Difatti, gli antichi ammettevano solo due colori primitivi: il bianco e il nero, da cui tutti gli altri derivavano.

Portal nel suo studio *Sui colori simbolici*, – che resta l'unico trattato specifico sul simbolismo tradizionale dei colori, – prova infatti che “il significato dei colori simbolici è lo stesso, o per lo meno analogo, in tutti i popoli e in tutte le epoche”¹¹.

Gli studiosi del simbolo si rivolgono ai colori come fossero un modello originale, per evidenziarne l'universalità. Di conseguenza, uno studio sul simbolismo dei colori non può prescindere da un'indagine sull'origine del significato dei colori stessi, perché, come osserva Eliade: “I diversi significati di un simbolo restano concatenati, non esiste un simbolo che sia monovalente”¹².

A sua volta, Jung sostiene che “un'immagine è simbolica quando implica qualcosa che sta al di là del suo significato ovvio e immediato”¹³. Esso possiede quindi un aspetto più ampio, inconscio.

Quando si esplora un simbolo, infatti, si entra in contatto con idee che stanno al di là delle nostre capacità razionali. Nel Novecento, con Jung il simbolo torna a delinearsi come il portatore di un ulteriore valore semantico, di un “plusvalore”, ossia un segno speciale che si distingue per un “più di senso”¹⁴. Similmente Goethe nelle sue *Massime e riflessioni* afferma che “il simbolismo trasforma il fenomeno in idea, l'idea in immagine, e ciò in modo che l'idea rimane nell'immagine, e anche se espressa in tutte le lingue, rimarrebbe inespriabile”¹⁵. Nel caso del simbolo come in quello dell'allegoria, si tratta in generale, spiega Goethe¹⁶, di un rapporto di rinvio significativo ad altro di cui è investito un materiale percettivo, come in questo caso, il colore.

In *L'uomo e i suoi simboli* Jung rileva che il linguaggio dell'uomo è pieno di

¹¹ F. Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen age et le temps modernes* (1837), tr. it. di G. Caviglione, *Sui colori simbolici*, Luni, Trento 1997, p. 15.

¹² M. Eliade, *Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, Milano 1980, p. 15.

¹³ C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli* cit., p. 20.

¹⁴ G. Cinque, *Jung e il Simbolo*, Pungitopo 1989, p. 10.

¹⁵ J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Weimar 1907, massima n° 1113.

¹⁶ Cfr. J. W. Goethe, *Farbenlehre*, a c. di J. Pawlick (1810), ed. it. a c. di R. Troncon, *Teoria dei colori*, introduzione di G. C. Argan, Il Saggiatore, Milano 1999, p. 62.

simboli e di immagini, ma

ciò che noi chiamiamo simbolo è un termine, un nome, o anche una rappresentazione che può essere familiare nella vita di tutti i giorni e che tuttavia possiede connotati specifici oltre al suo significato ovvio e convenzionale ¹⁷.

Spesso si trattano oggetti familiari di cui non si conoscono le implicazioni simboliche, poiché, come rileva Jung,

ci sono innumerevoli cose che oltrepassano l'orizzonte della comprensione umana, così noi ricorriamo all'uso di termini simbolici per rappresentare concetti che ci è impossibile definire completamente ¹⁸

Secondo lo psicologo, questa sarebbe una delle ragioni per cui tutte le religioni, e quindi anche l'arte, impiegano un linguaggio simbolico o delle immagini. Nella dimensione del simbolo è pertanto racchiuso uno sfondo "metafisico" che presuppone delle affinità tra il *mondo* visibile e l'invisibile. Difatti, il simbolo, come osserva Paul Klee, è anche una categoria dell'invisibile. Secondo Klee, la decifrazione dei simboli ci conduce verso quelle che chiama: "insondabili profondità del respiro primordiale", perché il simbolo collega all'immagine visibile "la parte dell'invisibile intuita occultamente" ¹⁹.

Jean Chevalier, nella presentazione del suo lavoro sul *simbolo* condotto con la collaborazione di Alain Gheerbrant, rileva che esso annuncia "un piano di coscienza diverso dall'evidenza razionale; è la *cifra* di un mistero, il solo mezzo per dire ciò che non può essere comunicato altrimenti, non è mai spiegato una volta per tutte ma deve essere continuamente decifrato" ²⁰. Lo stesso atteggiamento vale per il colore. Rispetto all'allegoria o ad altre figure retoriche, il simbolo si differenzia per una sua caratteristica peculiare: esso è portatore di un sovrappiù di significato.

Chevalier dichiara che rispetto al semplice segno, il simbolo

presuppone omogeneità fra significato e significante nel senso di un dinamismo organizzatore". Pertanto egli può concludere che "il simbolo è dunque molto più di un semplice segno, perché, oltre al significato, si appella all'interpretazione. E lo stesso vale per l'oggetto di questo studio: il colore. [...] Lo si potrebbe

¹⁷ C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli* cit., p. 21.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1952, vol. I.

²⁰ J. Chevalier, "Introduzione", in J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Laffont-Jupiter, Paris 1969, tr. it. a c. di I. Sordi, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano 1987, pp. XI-XII.

definire *idolomotore* per caratterizzarne il duplice aspetto rappresentativo ²¹.

Il termine *eidolon* situa il simbolo al livello dell'immagine e dell'immaginario, invece che a quello intellettuale proprio dell'idea (*eidōs*).

Un cerchio su un berretto quando contrassegna un impiegato delle ferrovie è solo un segno, ma quando è messo in relazione con il sole, con i cicli cosmici, con le case dello Zodiaco, con il mito dell'eterno ritorno è tutt'altra cosa e assume valore di simbolo ²².

L'ipotesi tracciata da Chevalier invita dunque a cogliere quel sovrappiù di senso che è proprio del simbolo. Esso, come il colore, ha carattere di *eidolon*, di immagine, nella cui polisemia si associano molteplici significati.

Il simbolo ha dunque per noi un riferimento diretto all'*immagine*; è anzi esso stesso in primo luogo un'immagine.

La sua efficacia sta nella capacità di rendere visibile l'astratto. Il tedesco moderno si avvale di un termine che esprime in modo esplicito questa caratteristica del rendere visibile: *das Sinnbild*, costituito dall'unione dei termini "immagine" (*Bild*) e "senso" (*Sinn*), ossia "immagine dotata di senso", ma anche di "sensibilità".

Mentre il segno stabilisce relazioni chiare e univoche, il simbolo mostra, nei molteplici significati che ad esso possono essere attribuiti, la sua natura inesauribile.

Todorov in *Simbolismo e interpretazione* per meglio definire e spiegare la natura del simbolo, lo distingue dal "segno" in quanto sistema di significazione "diretto", mentre il primo sarebbe indiretto. I simboli sarebbero quindi dei segni indiretti che vengono evocati per associazione. Il simbolo ha il privilegio di concentrare sulla realtà di partenza tutte le forze evocate da tale immagine e da immagini analoghe, a tutti i piani del cosmo e a tutti i livelli della coscienza. Così come per esempio, "rosso", "morte", "pericolo", "semaforo", ecc. Ogni simbolo è quindi un microcosmo, esso è sempre pluridimensionale e, come il colore, ha una faccia diurna e una notturna.

Il simbolo, come il colore, è quindi molto più di un semplice segno e, oltre al significato, si appella all'interpretazione. Ogni oggetto può quindi rivestire un valore simbolico, sia esso naturale o astratto. Il simbolo introduce un nuovo ordine, presuppone un passaggio ad un ordine diverso, ad *altre* dimensioni. Secondo Gérard de Champeaux,

²¹ Ivi, p. XII.

²² Ivi, p. XIII.

il simbolo condensa in una sola immagine un intero mondo spirituale, trascende i luoghi e i tempi, aggrega le realtà apparentemente più eterogenee rapportandole tutte ad una stessa realtà più profonda²³.

Ogni simbolo e colore, dunque, a qualunque dominante appartenga, possiede sempre un duplice aspetto, diurno e notturno. Quindi il simbolo implica un insieme di relazioni che oltrepassano il livello della significazione immediata, rimanda ad un livello *altro* per poterne rivelare il senso nascosto, che chiede di essere interpretato.

Muovendo da questa ipotesi, Todorov suggerisce di comporre tra loro in maniera solidale le nozioni di “simbolismo” e “interpretazione”. Esse diventano “due versanti dello stesso fenomeno”, sicché

un testo o un discorso diventa simbolico nel momento in cui noi, attraverso un lavoro di interpretazione, scopriamo che esiste un senso indiretto²⁴

Uno dei modi più semplici per parlare del simbolismo dei colori consiste, solitamente, nell'attingere alla tradizione. Rousseau, nel suo scritto sui colori significativamente intitolato: *Per una filosofia naturale fondata sull'analogia*, dimostra che i colori rispondono anche a delle proprietà fisiche. Passando dal mondo inanimato alla vita, essi acquistano un significato. “I colori sono delle sensazioni fisiche, ma sono anche dei simboli”²⁵.

Per quanto riguarda l'arbitrarietà dei colori, Rousseau²⁶ sottolinea che i simboli dei colori non hanno nulla di arbitrario poiché rispondono a delle affinità che è possibile svelare.

Frédéric Portal nel suo libro sui *Colori simbolici* cita un passo del Corano: “I colori che la terra stende ai nostri occhi sono segni manifesti per coloro che pensano”²⁷. Si può quindi dare un senso preciso ad ognuno di questi segni. È possibile dare ad ogni colore un solo e unico senso sotto un triplice significato: fisico, chimico, spirituale. Esisterebbe quindi, secondo Rousseau una certa “filosofia eterna” dei colori. Nel senso che il loro linguaggio è universale in quanto costituirebbe una delle chiavi delle corrispondenze dell'universo.

²³ G. de Champeaux, *Le monde des symboles*, in Portal, *op. cit.*

²⁴ T. Todorov, *Simbolismo e interpretazione*, Guida, Napoli 1986, p. 16.

²⁵ R. L. Rousseau, *Les couleurs. Contribution à une philosophie naturelle fondée sur l'analogie*, Flammarion, Paris 1959, p. 2. (“Les couleurs ce sont des sensations physiques, mais ce sont aussi des symboles”). (Traduzione nostra)

²⁶ Ivi, p. 51. “Les symboles des couleurs n'ont rien d'arbitraire et ils répondent à des affinités qu'il est possible de déceler”.

²⁷ F. Portal, *Sui colori simbolici* cit., p. 9.

Ciò che più colpisce parimenti Portal riguardo al significato generale dei colori simbolici, è la constatazione che “esso è lo stesso, o per lo meno analogo, presso tutti i popoli e in tutte le epoche”.²⁸ Portal aveva quindi ben compreso che si trattava di un linguaggio ermetico. Esso va quindi decifrato; e richiede e permette, attraverso un lavoro di interpretazione, lo svelamento di un senso più profondo.

Rousseau, nel capitolo intitolato “Gli Archetipi”, rileva come i colori ci appaiano come dei segni di portata universale.

I colori ci appaiano come dei segni di portata universale. Essi ci conducono alla nozione platonica delle idee (immagini) o archetipi, sui quali la scuola di C. G. Jung ha fondato tutta una nuova scienza dell'Anima. I colori si riferiscono a degli archetipi che diventano, come l'essenza del Rosso, del Blu, ecc. dei complessi universali. Rapportati al livello profondo degli archetipi, i colori ci appaiano come dei crocevia dove si incontrano l'Arte, la Scienza, la Filosofia. Essi indicano, come dei pali segnaletici, il senso delle energie fisiche e morali. Essi formano un ponte tra la Scienza e l'Arte, tra la Fisica e la Metafisica²⁹.

Rousseau considera quindi i colori come una forma di linguaggio dell'“anima universale”, come una chiave che ci permette di aprire la porta di misteri antichi. Essi diventano una sorta di filo di Arianna che ci riporta all'unità e alla comprensione dell'universo.

Come è stato sottolineato, una caratteristica dei simboli è quella di avere la possibilità di includere più di un significato. Sotto tale aspetto, Portal fa notare quella che egli chiama la “regola delle opposizioni”, secondo la quale uno stesso segno può essere assunto a sostenere due ruoli di valenza opposta, uno “benefico” e uno “malefico”, a seconda dell'ambito in cui è inserito. La regola delle opposizioni è comune alla lingua dei simboli e quindi a tutti i colori in generale. Questa regola attribuisce ai colori un significato opposto a quello che essi possiedono direttamente.

²⁸ Ivi, p. 15.

²⁹ R. L. Rousseau, *Les couleurs, contribution à une philosophie naturelle fondée sur l'analogie*, coll. Symboles, Flammarion, Paris 1959, p. 13. (“Les couleurs nous apparaîtront comme des signes d'une portée universelle. Elles nous conduiront à la notion platonicienne des idées (images) ou aux archétypes sur lesquels l'école de C.G. Jung a fondé toute une nouvelle science de l'Âme. Les couleurs se réfèrent à des archétypes qui deviennent en même temps que l'essence du Rouge, du Bleu, etc. des complexes 'universels'. Ramenées au niveau profond des archétypes, les couleurs nous apparaîtront comme des carrefours où se rencontrent, l'Art, la Science, la Philosophie. Elles indiquent comme des poteaux signalétiques, le sens des énergies physiques comme des énergies morales. Elles forment un pont entre la Science et l'Art, entre la Physique et la Métaphysique.”) (Traduzione nostra).

In Egitto, per esempio, l'acqua era il simbolo della rigenerazione, ma il mare era consacrato a Tifone, archetipo della degradazione morale. Questo aspetto è particolarmente evidente nell'iconografia dei Tarocchi. Questi sono un condensato di immagini simboliche che si esprimono nella sfera del significato fluttuante, antinomico, spesso ambivalente, in cui l'uso del colore, come in tutte le tradizioni occulte, ha un significato simbolico preciso.

Se si confronta l'iconografia del XV arcano, [il Diavolo](#), si può notare che nel moderno mazzo di Marsiglia esso è solitamente raffigurato con un color bruno, rosso-nero, o tané (tinta mediana, mescolata quindi "corrotta" tra rosso e nero). Nel tarocco egiziano, l'arcano corrispondente è proprio [Tifone](#), simbolo della degradazione infernale e della follia, col corpo interamente dipinto di verde.

L'immagine subisce quindi una variazione coloristica che mantiene tuttavia intatto il suo significato simbolico principale, nel suo sembiante negativo. Il nero, ad esempio, unito ad altri colori può attribuire loro un significato contrario. Così il rosso, che originariamente designava l'amore divino, "unito al nero sarà il simbolo dell'amore infernale, e di tutte le passioni degradate"³⁰. Il simbolo del serpente, ad esempio, può rappresentare sia Dio che Satana. Quindi, è consequenziale che, come indica Portal, anche nell'ambito dei colori si verifichi la stessa cosa. Il verde, che solitamente rappresenterebbe la rinascita spirituale, può significare altrimenti la follia.

Sempre in quest'ordine di idee della duplice possibilità di rappresentazione dei simboli, e della loro doppia valenza, rientra anche il significato tradizionale del color nero. Comunemente il bianco e il nero simboleggiano la luce e le tenebre, la conoscenza e l'ignoranza. Ma il nero, oltre a quest'accezione negativa, ne possiede anche un'altra, positiva, come simbolo del principio e di fecondità. In ogni mito sulla formazione dell'universo, infatti, il nero rappresenta l'indistinto primordiale, è un'interpretazione comune a molte cosmogonie. Nelle teorie cosmogoniche il nero si presenta di solito come il colore della sintesi universale. La vita dell'universo ebbe origine dal nero, ma anche quella di ogni esistenza vegetale, animale e umana. Il nero del caos conteneva quindi una potenzialità generatrice e feconda. "Il nero, simbolo delle virtualità e delle potenzialità, è un colore così complesso da racchiudere anche l'intelligenza della costruzione".³¹ A ulteriore conferma di questo sembiante simbolico del nero, Jung ha ben sottolineato come l'oscurità sia il dominio del germe, e come esso sia il luogo delle germinazioni: "Il nero è il colore delle origini, degli

³⁰ *Ibidem*.

³¹ L. Luzzatto-R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche* cit., p. 52.

inizi, degli occultamenti nella loro fase germinale, precedente l'esplosione luminosa della nascita".³²

Per quanto riguarda l'origine della simbolica cromatica, secondo Shmuel Sambursky, vale la seguente affermazione:

La luce è il presupposto di tutti i colori; l'oscurità, negazione di ogni luce, è pure la negazione, la morte, di ogni colore; sì, il colore è per sua natura la comparsa e l'emanazione della luce.³³

Secondo la simbolica, quindi, due sono i principi che danno origine a tutti i colori: la luce e le tenebre. La luce è generalmente raffigurata con il bianco e le tenebre con il nero. Ma Portal rileva che la luce non esiste se non mediante il fuoco, il cui simbolo è il rosso. Partendo da questa base, la simbolica ammetterebbe due colori primitivi: il rosso e il bianco, in quanto il nero fu considerato come la negazione dei colori e attribuito alle tenebre. La primarietà del rosso sembra infatti perdersi nella notte dei tempi e affondare le proprie radici nella protostoria. Essa costituisce un fatto di antropologia storica fondamentale e spiegherebbe anche perché, come rileva lo storico Pastoreau,

nella civiltà occidentale, il bianco ha quasi sempre avuto due contrari, il rosso e il nero, tre colori che costituiscono i tre poli, intorno a cui, fino all'alto Medioevo, si sono articolati tutti i sistemi simbolici a partire dall'universo dei colori.³⁴

I due assi essenziali della sensibilità occidentale nei confronti dei colori, quello della luminosità e quello della saturazione, derivano probabilmente da questa duplice opposizione polare, tra bianco e nero da una parte, tra bianco e rosso dall'altra.³⁵ "Le noir c'est le sombre; le rouge c'est le dense; alors que le blanc est ambivalent et représente à la fois le clair et le désature"³⁶. Prima an-

³² C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli* cit., p. 23.

³³ S. Sambursky, *Il sentimento del colore* cit., p. 56.

³⁴ M. Pastoreau, *Couleurs, Images, Symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*. Le Léopard d'Or, Paris, 1986, p. 22. "Dans la civilisation occidentale, le blanc a longtemps – sinon toujours – eu deux contraires: le rouge et le noir, ces trois couleurs constituant trois pôles autour desquels, jusqu'en plein Moyen Âge, se sont articulés tous les systèmes symboliques à partir de l'univers des couleurs".

³⁵ Bianco e nero fino al XVI secolo erano considerati colori, tinte sature a pieno titolo. È soltanto a partire dall'esperienza dello spettro di Newton che essi non sono considerati colori veri e propri, ma come sintesi e/o riunione di tutte le tinte, i due poli opposti della scala cromatica.

³⁶ *Ibidem*. "Il nero è lo scuro; il rosso è il denso; mentre il bianco è ambivalente e rappresenta al tempo stesso il chiaro e il non saturo". (Traduzione nostra).

cora dell'antichità, quindi, il colore aveva un'organizzazione di tipo ternario.

Secondo gli antichi i colori nascono comunque generalmente dal bianco e dal nero, dalla luce e dalla tenebra. In Estremo Oriente, infatti, la dualità del nero e del bianco è in genere quella dell'ombra e della luce, del giorno e della notte, della conoscenza e dell'ignoranza, della Terra e del Cielo. Nel regno dei simboli quindi i padroni sono il bianco e il nero. "Là essi sono davvero l'alfa e l'omega, il buono e il malvagio"³⁷.

Se da un lato, dunque la cromatologia si è molto evoluta, dall'altro la simbologia del colore conserva il suo valore tradizionale. Il primo carattere del simbolismo dei colori, come abbiamo visto, è quindi la sua universalità. Esso è presente a tutti i livelli dell'essere e della conoscenza (cosmologica, psicologica, ecc.). Le interpretazioni subiscono delle variazioni, ma i colori in se stessi restano, sempre e ovunque, i supporti del pensiero simbolico. Per esempio, i sette colori dell'arcobaleno sono stati messi in corrispondenza con le sette note musicali, i sette cieli, i sette pianeti, ecc. Alcuni colori rappresentano gli elementi: il rosso: il fuoco; il bianco o il giallo: l'aria; il verde: l'acqua; il nero o il marrone: la terra. Rappresentano anche: il nero, il tempo; il bianco, l'atemporale; e tutto ciò che accompagna il tempo, l'alternanza dell'oscurità e della luce, del sonno e del risveglio. Infine, i colori opposti - come il bianco e il nero - indicano generalmente il dualismo intrinseco dell'essere. Le immagini a due colori traducono infatti i conflitti di forze. Queste si manifestano a tutti i livelli dell'esistenza, dal mondo cosmico a quello più intimo, il nero rappresentando le forze notturne, negative e involutive, il bianco le forze diurne, positive ed evolutive.

Il simbolismo dei colori è fra quelli più universalmente conosciuti e utilizzati, nella liturgia, nell'araldica³⁸, - che sottolinea il loro aspetto astratto e concettuale - nell'alchimia, nell'arte e nella letteratura. Il loro significato, l'affinità formale di queste sei o sette sfumature, con la serie delle vocali e delle note musicali, fa credere all'esistenza di un'analogia essenziale fra tutti questi livelli, come anche fra questi e la divisione del cielo in sette parti, constatata dall'antico pensiero astrobiologico. Il simbolismo del colore solitamente deriva da uno di questi concetti: il rapporto fra un colore e un simbolo

³⁷ F. Birren, *Colore*, Idealibri, Milano 1982, II ed. 1987, p. 178. Faber Birren è un consulente per i problemi del colore. Ha lavorato presso la biblioteca di Arte e Architettura della Yale University, ha fondato la Faber Birren Collection, che raccoglie migliaia di volumi su questo argomento.

³⁸ Nata intorno al XII secolo nell'Occidente medievale, l'araldica si configura come un vero e proprio sistema del colore. Il blasone ravvisa nei colori delle categorie pure e li utilizza come concetti.

planetario al quale la tradizione lo aggrega; infine, l'affinità che, secondo la logica elementale e primitiva, si avverte fra un colore e l'elemento della natura, del regno, del corpo o della sostanza che solitamente lo presenta, o che lo esprime sempre in associazione indistruttibile e atto quindi a suggestionare il pensiero umano.

La psicologa Jolan Jacobi, studiando la psicologia di Jung, afferma:

Per regola generale, il colore giallo (il colore del sole), sorge dalle tenebre come messaggero della luce e scompare nell'oscurità; il rosso (il colore del sangue palpitante e del fuoco) è il colore dei sensi impulsivi e ardenti; il verde, il colore delle piante terrestri percettibili direttamente ³⁹

Le seguenti associazioni sarebbero derivate da quelle essenziali citate, per esempio: il rosso viene associato al sangue, alle ferite, al concetto di agonia; il giallo alla luce solare, all'illuminazione; il verde alla vegetazione, ma viene inteso anche come colore della morte, della lividezza estrema; per questo il verde è trasmissione e ponte fra il nero, essere minerale e il rosso (sangue, vita animale), ma anche fra vita animale e decomposizione e morte; il blu (cielo e notte, mare tempestoso); nero: terra concimata. L'oro corrisponde generalmente all'aspetto mistico del sole; l'argento, a quello della luna. La differenza di concetto fra psicologia e tradizione esoterica nell'espone questi fatti innegabili è che, per la prima, il significato simbolico si forma nella mente umana per impregnamento di una relazione che è fortuita, mentre secondo l'esoterismo i tre piani (la gamma dei colori, quella degli elementi e degli aspetti materiali, la gamma dei sentimenti e delle reazioni nella mente) sono il risultato di una stessa e simultanea azione della realtà profonda. Per questo motivo Ely Star ⁴⁰ sottolinea il fatto che ciascuno dei sette colori è analogo a ciascuna delle sette facoltà dell'anima, alle forme geometriche e ai pianeti. Questo concetto appartiene più alla "teoria delle corrispondenze" che al simbolismo del colore propriamente detto. Le corrispondenze più essenziali sono, per esempio, quelle tra il fuoco, che è rappresentato dal colore rosso; l'aria: dal giallo; l'acqua è rappresentata dal verde; la terra dal nero. Osserva Ely Star:

Il colore simboleggia una forza ascensionale nel gioco di ombre (tenebre, male) e

³⁹ J. Jacobi, *La psicologia de C. G. Jung*, Madrid 1947, in J.E. Cirlot, "Diccionario de simbolos", ed. it. "Dizionario dei simboli", Armenia, Milano 1996, *ad vocem* "colore", p. 159.

⁴⁰ E. Star, *Les Mystères de l'Etre*, Paris 1902, p. 160.

di luce (illuminazione, bene). Così il blu scuro è assimilato al nero; il celeste, come anche il giallo puro, al bianco ⁴¹.

E ancora: “L’azzurro è l’oscurità divenuta visibile” ⁴². È importante quindi rilevare anche l’analogia fra il tono, ossia l’intensità di un colore, la sua luminosità, e il simbolismo del livello corrispondente, collocandolo fra i poli della luce e dell’oscurità. La purezza di un colore, inoltre, corrisponde sempre alla purezza di un significato simbolico, mentre le tinte miste, derivate, secondarie, sono maggiormente soggette ad interpretazioni duplici ed ambivalenti. Nello stesso modo, i colori primari equivalgono ai fenomeni emotivi primari ed elementari.

Nel simbolismo cinese ⁴³, i colori hanno un significato e uno scopo molto precisi, in quanto sono emblemi di rango e di autorità. Il giallo, per esempio, per il suo carattere solare è considerato come sacro e riservato alla casa reale. La dea madre dell’India è rappresentata di colore rosso per assimilazione con il principio creatore, poiché il rosso è il colore dell’attività e del sangue.

Secondo Schneider ⁴⁴, il colore rosso, in stretta relazione con l’alchimia, è collegato anche con il fuoco e con la purificazione. Le tre fasi principali della “Grande opera” (simbolo dell’evoluzione spirituale) erano la materia prima (il colore nero), il mercurio (bianco) e lo zolfo (rosso), coronati dall’ottenimento della “pietra filosofale”: Poro. Il nero concerne lo stato di fermentazione, putrefazione, occultamento e penitenza; il bianco corrisponde allo stato di illuminazione, ascensione; il rosso, a quello della sofferenza, dell’amore. L’oro rappresenta, inoltre, lo stato di gloria. Questa serie di tinte: nero, bianco, rosso e oro esprime, dunque, la via dell’ascensione spirituale.

Quella discensionale si trova nella serie opposta; dal giallo oro come punto di partenza al nero come punto di arrivo e caduta. In alcune tradizioni, il verde e il nero si assimilano come concime-vegetazione. L’aspetto negativo del verde è associato alla putrefazione. È una tinta ambivalente, a doppia tendenza, il colore della vegetazione (la vita) ma anche dei cadaveri (la morte); per questo gli Egizi dipingevano Osiris, il dio della vegetazione e dei morti, di colore verde. Nei simboli appare spesso la contrapposizione del bianco e del nero, come positivo e negativo, anche come polarità simultanea o come trasfor-

⁴¹ Ivi, p. 159.

⁴² Ivi, p. 160.

⁴³ Cfr. A. Beaumont, *Simbolismo en el arte decorativo chino*, Nueva York 1949, ivi, p. 160.

⁴⁴ M. Schneider, *El origen musical de los animales simbolos en la mitologia y la escultura antiguas*. Barcelona 1946, p. 161.

mazione successiva ed alterna. Il nero, in termini generali, sembra essere, come in alchimia, la tappa iniziale e germinale. Blavatsky⁴⁵ ricorda che Noè aveva liberato dall'arca un corvo nero prima della colomba bianca. In molte leggende mitiche appaiono corvi neri, e questi sono simboli che hanno una relazione con la saggezza primordiale, nera, occulta, inconscia. A questo proposito, Jung⁴⁶ cita la "germinazione dell'oscurità" della *nigredo* alchemica. Il significato più profondo del colore nero sarebbe l'occultamento e la germinazione nell'oscurità, e a tale riguardo René Guénon⁴⁷ rileva come il nero rappresenti tutte le fasi preliminari e corrisponda concettualmente alla discesa agli inferi. Così, l'oscura madre della terra, la Diana di Efeso, era rappresentata con il volto e le mani nere, in relazione con le caverne e le grotte. Presso i popoli primitivi, il nero è il colore delle zone interiori e sotterranee. Inoltre, il nero simboleggia anche il tempo, in contrasto con la non temporalità del bianco, il quale ha una funzione che deriva da quella solare, dall'illuminazione mistica e dall'Oriente, nel suo aspetto positivo e spirituale. D'altra parte, il bianco, nel suo aspetto negativo, come lividezza, è la tinta del morto e dell'origine lunare da cui derivano alcuni riti e usanze. Eliade⁴⁸ evoca le danze al chiaro di luna di donne con i volti dipinti di bianco.

È il colore del vampiro che cerca il sangue che si è ritirato da lui. È la tinta del sudario, di tutti gli spettri, delle apparizioni, degli spiriti⁴⁹.

La notte, come madre di tutte le cose, era raffigurata con un velo di stelle, con due bambini fra le braccia, uno bianco e l'altro nero. I colori presentano quindi anche un simbolismo cosmico e intervengono in diverse cosmogonie sotto forma di divinità. Essi possono rispondere anche ad un simbolismo di ordine biologico ed etico. Presso gli Egizi, per esempio, il valore simbolico dei colori interviene molto spesso nelle opere d'arte.

Il nero è "segno di rinascita postuma e di sopravvivenza eterna"⁵⁰, è il colore del "bitume che impregna la mummia"⁵¹, la tinta del dio Anubi, che introduce i morti nell'altro mondo, al tempo stesso presiede alla generazione.

⁴⁵ H. P. Blavatsky, *La dottrina secreta de los símbolos*, Barcelona 1925, p. 162.

⁴⁶ C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Ed. Mediterranee, Roma 1950, p. 28.

⁴⁷ R. Guénon, *Esotérisme de Dante*, Paris 1949, ed. it., *Esoterismo di Dante*, Atanòr, Roma 1958.

⁴⁸ Cfr. M. Eliade, *Immagini e simboli, saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, Milano 1980.

⁴⁹ L. Luzzatto, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁰ J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli* cit., p. 303.

⁵¹ *Ibidem*.

Il verde tinge talvolta il nero di Osiride, perché è il colore della vita vegetale, della gioventù e della salute. Il giallo era l'oro, la carne degli immortali. Il bianco può essere anch'esso fausto e gioioso al tempo stesso. Il rosso è, nella sua connotazione migliore, violenza temibile; nella peggiore, malvagità. Il rosso è presso gli Egizi il colore maledetto, quello di Seth, deità del male, e di tutto ciò che è dannoso: come rileva Portal,

gli scribi intingono la loro penna nell'inchiostro rosso per annotare le parole di cattivo augurio, come il demone - serpente delle sciagure, o di Seth il dio del male, il Tifone del Nilo”⁵².

Il simbolismo di colori può assumere anche valori eminentemente religiosi. Nella tradizione cristiana il colore è la partecipazione della luce creata ed increata. Come è noto, le Scritture esaltano continuamente la grandezza e la bellezza della luce. L'impiego di colori nelle vetrate delle chiese, straordinariamente ricco e vario, ne sono una testimonianza. L'interpretazione dei colori si ricollega così alle norme dell'antichità, evocando le pitture egizie arcaiche. L'arte cristiana è giunta ad attribuire il verde alla speranza, il bianco alla fede e alla castità, il rosso all'amore e il nero alla penitenza.

Per i filosofi presocratici, l'universo si riassume in quattro tinte che rappresentano i suoi quattro elementi costitutivi: il nero, la terra; il verde, l'acqua; il rosso il fuoco; il bianco, l'aria.

In Africa, il colore costituisce un simbolo religioso, carico di significato e di potenza. L'Africa è la terra dei taumaturgi della materia e degli elementi, e l'antropologo Dominique Zahan, a tale proposito, sottolinea la finezza e la perspicacia del pensiero africano sostenendo che “come manipolatori degli elementi, gli africani sono forse più grandi degli antichi Greci”⁵³. Basti pensare, per esempio, ai rituali concepiti per far piovere, o per disperdere i venti, o ai riti del fuoco. Questi ultimi sono particolarmente significativi in quanto volti ad ottenere il dominio delle forze naturali attraverso le potenzialità insite nei colori stessi. In Africa, dove la natura è sempre stata la prima maestra nella percezione del colore, viene fatta una distinzione fra tre colori base: il bianco, il rosso e il nero. Dicendo che gli africani distinguono tre colori fondamentali, si intende che al bianco, al rosso e al nero sono legati valori emozionali, sociali, religiosi e morali molto specifici. Sia nella loro realtà concreta, sia sotto l'aspetto del loro contenuto, i tre colori in discussione sono più ricchi di

⁵² F. Portal, *Sui colori simbolici* cit., p. 48.

⁵³ D. Zahan, “Bianco, Rosso e Nero: il simbolismo dei colori nell'Africa Nera”, in S. Sambursky, *Il sentimento del colore* cit., p. 180.

quanto il vocabolario cromatico di alcune popolazioni possa far pensare in un primo momento.

Attualmente l'Africa è il punto di convergenza di due fenomeni culturali che hanno fortemente arricchito il senso del colore di queste popolazioni. Lo sviluppo delle tecniche tradizionali di tintura ha esercitato un'influenza sulla semantica dei vari colori ⁵⁴.

Gli uomini africani erano abituati a capire i contrasti e le contrapposizioni delle due tinte basilari, bianco e nero, in termini di luce e oscurità, di cielo e terra. Per quanto riguarda il rosso, era il colore che scorreva nelle loro stesse vene, quello che vedevano nel sangue delle vittime sacrificali e nel fuoco del loro focolare. Essi si fissarono su due colori opposti, il bianco e il nero, come estremi, ponendo il rosso in mezzo o all'apice, visto che questo colore esprime una funzione superiore rispetto agli altri due. In Africa le diverse tinte sono considerate altrettanti

mezzi per accedere alla conoscenza dell'altro e agire su di lui. I colori hanno il ruolo di liberare la forza o l'energia sia del tessuto sia dell'individuo ⁵⁵.

Essi, inoltre, sono investiti di un alone magico. Il bianco è qui il colore dei morti. Il suo significato rituale va ancora oltre: serve ad allontanare la morte e gli si attribuisce una grande potenza curativa. Spesso, nei riti di iniziazione, "il bianco è il colore della prima fase, quella della lotta contro la morte" ⁵⁶. Il bianco, principio della luce, è, al contrario, di buon augurio: una particolare virtù magica è attribuita al latte, in parte per il suo colore. Anche il verde è di buon augurio in quanto simbolo della vegetazione. Il giallo, tinta dell'oro e del sole, possiede una virtù magica.

Le basi teoretiche dell'alchimia contengono, oltre ad elementi razionali, originati dalla filosofia greca, anche elementi che, considerati dal punto di vista della scienza convenzionale, sono irrazionali. La tesi alchimistica secondo cui era possibile trasmutare i metalli vili in nobili si fondeva con l'idea che determinati metalli fossero associati a determinati pianeti. La correlazione oro-sole e argento-luna è stata determinata dalla evidente associazione al colore di questi corpi celesti, il giallo-oro del sole e l'opaco splendore argenteo della luna. Si presupponeva cioè che la natura di ogni metallo fosse determinata dalla tota-

⁵⁴ Ivi, p. 166.

⁵⁵ Ivi, p. 167.

⁵⁶ J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli* cit., ad vocem "bianco", p. 304.

lità dei pianeti.

Gli alchimisti condividevano l'antico principio della filosofia naturalistica. Essi consideravano il colore come la caratteristica più importante della materia. Questa scienza utilizza un linguaggio ermetico e per immagini, in cui il colore ha un ruolo fondamentale per comunicare ai suoi adepti i procedimenti per dominare la materia. La sequenza delle metamorfosi colorate che subiscono i composti da una tinta all'altra, scandiscono tutte le fasi delle operazioni e forniscono molte risposte sul simbolismo dei colori. Secondo questa tradizione, il significato archetipo dei colori è insito nella conoscenza di una natura che include l'uomo ed è considerata universale. Anche l'alchimia possiede, quindi, una sua scala di colori: secondo un ordine ascendente, essa attribuisce

il nero alla materia, all'occulto, al peccato, alla penitenza; il bianco al mercurio, all'innocenza, all'illuminazione, alla felicità; il rosso allo zolfo, al sangue, alla passione; l'oro alla grande Opera⁵⁷.

In alchimia, bianco-rosso è la congiunzione dei contrari, la "coniunctio solis et lunae". Di solito, quando si contrappongono due colori in un dato campo simbolico (che sia l'alardica, l'emblematica, l'arte figurativa) osserva Cirlot, che quello inferiore ha sempre un carattere femminile e quello superiore, maschile, dove "superiore è il più alto nella gerarchia determinata dal cerchio di colori in alchimia"⁵⁸.

Gli psicologi, a loro volta, hanno distinto generalmente i colori in "caldi" e "freddi". I primi sono dotati di un potere stimolante, i secondi favoriscono i processi sedativi, tranquillizzanti. Nella concezione analitica, in particolar modo secondo Jung, i colori esprimono le principali funzioni psichiche dell'uomo, quali il pensiero, il sentimento, l'intuizione, la sensazione. Così, il rosso è il colore del sangue, della passione, del sentimento. Il giallo, quello della luce, dell'oro, dell'intuizione. Verde è anche la tinta della natura e della crescita.

Quello che emerge, dunque, al di là di tutte queste variazioni culturali, al di là dei significati fluttuanti, delle differenti e/o ambivalenti interpretazioni, è la funzione organizzatrice del colore. Esso serve soprattutto a classificare, a gerarchizzare, ad associare, ad opporre, a designare. Come afferma Pastoreau,

Il colore è l'organigramma di ogni vita sociale e mentale; articola lo spazio e il

⁵⁷ Cfr. S. Sambursky, *Il sentimento del colore* cit., p. 29.

⁵⁸ J. E. Cirlot, *Dizionario dei simboli* cit., p. 166.

tempo, coordina le conoscenze e crea al loro interno dei sistemi. Il colore è sempre un'arte della memoria. Ma un'arte della memoria che varia da una società all'altra, che si trasforma nel corso del tempo ⁵⁹.

Il colore, come il simbolo, è spesso ambivalente. Ogni colore può sempre essere inteso nel suo duplice significato; positivo e negativo, divino o infernale. Compito dell'interprete dei colori è dunque quello di comprendere in quale ambito semantico e quale valenza ravvisare nella tinta che è in grado di cogliere.

Un problema sul quale non ci si può non interrogare, riguarda la natura comunicativa ed espressiva dei colori, al di là della specificità del linguaggio di cui si teorizzano e si studiano le proprietà. Al di là dei contesti storicamente determinati, secondo i quali per esempio si adotta il bianco per simboleggiare la purezza, piuttosto che il lutto nelle culture e tradizioni orientali, o il nero per indicare il mistero e la fecondità piuttosto che la tristezza, il peccato e la penitenza in Occidente, sembra che il colore costituisca un linguaggio sostanzialmente invariato nel suo significato *primario*. Il colore ha un'essenza primordiale, ma che subisce delle alterazioni e *variazioni* in rapporto ai contesti storico-culturali nei quali viene a trovarsi. Un colore, infine, non si può definire in assoluto, ma tenendo conto dell'insieme delle relazioni che intrattiene con altre tinte.

Ci sembra di poter affermare, sulla scorta degli assunti della teoria del colore goethiana, che l'esperienza del colore è fondamentalmente una, indipendentemente dai contesti nei quali si realizza, la pittura piuttosto che la letteratura, ad esempio. In un'immagine pittorica un oggetto è di un determinato colore in quanto si oppone ad un altro. Una tinta, qui come altrove, non è mai presa isolatamente e acquisisce senso e significato in rapporto alla costruzione e alla sintassi dell'immagine globale che la contiene. Lo schema nel quale è possibile rappresentare la molteplicità dei colori rinvia a rapporti originari, appartenenti all'intuizione umana non meno che alla natura, delle loro caratteristiche ci si può quindi servire come di un linguaggio, allo scopo di esprimere questi rapporti primigeni.

Goethe si è proposto di esprimere la natura del colore quale essa è. Come si fa per esempio a dimostrare che il nero è il colore della morte? A tale

⁵⁹ M. Pastoreau, *Couleurs, Images Symboles* cit., p. 66. "La couleur est l'organigramme de toute vie sociale et mentale; elle articule l'espace et le temps, coordonne les connaissances et crée au sein de celles-ci des systèmes. La couleur est toujours un art de la mémoire. Mais un art de la mémoire qui diffère d'une société à l'autre, qui se transforme au fil du temps". (Traduzione nostra).

proposito, si chiede Troncon, “quando quella circostanza può essere considerata un fatto o quando può essere riportata a un sistema di fatti?”⁶⁰. Per dimostrare che la proposizione “il nero è il colore della morte” che sotto certe circostanze è valida, in quanto descrive il fatto che presso certi popoli esso è considerato tale. Del resto in questa proposizione, prescindendo dal suo valore fattuale, l’attribuzione del nero alla morte non può essere tematizzata così come lo può l’attribuzione del nero alle ali del corvo. Il primo genere di attribuzione è orientato in un senso piuttosto diverso rispetto al secondo. La struttura del senso delle due proposizioni è distinta. Il nero non “appartiene” alla morte così come appartiene alle ali del corvo: del resto, forse, non si tratta dello stesso nero. Lo strumento dell’analogia è così quello cui si fa più frequentemente ricorso, ossia l’individuare un “analogon” sensibile e morale a ciascuna tinta, mediante una traduzione dal piano materiale a quello immaginativo.

La questione del simbolo, dell’allegoria e degli usi mistici del colore è vista da Goethe sotto questo stesso punto di vista. Secondo una certa visione si può per esempio essere incerti circa il significato da dare ad un certo colore usato in funzione simbolica. Ci si potrebbe trovare in imbarazzo sul come interpretare un uso extracromatico del colore. In realtà secondo Goethe un effettivo uso simbolico del colore non è un uso extracromatico di esso. Quando cioè si lascia agire il colore secondo la sua natura, senza l’intervento di codici di interpretazione esterni ad esso, si può cogliere il significato di un colore con altrettanta immediatezza e certezza con la quale si stabilisce il suo grado di chiarezza rispetto ad un altro colore.

Goethe esclude possibilità di valorizzazione immaginativa e simbolica del colore che non partano direttamente dal fenomeno cromatico, dalle sue strutture. Secondo Goethe, la storia dei colori è nel suo insieme simbolica, ed organizza la propria comprensione attraverso nessi di tipo simbolico, quindi per il filosofo è inevitabile il ricorso a metafore ed immagini. L’interpretazione dei colori, quindi, stimola l’impiego di un linguaggio simbolico e per immagini.

Il filosofo pensava la fattività dell’arte come un diverso modo di conoscenza, per immagini e non per concetti. Egli concepiva non solo la scienza, ma anche l’arte, come costitutiva non solo della cultura, ma anche dello spirito umano. L’obiettivo principale di Goethe, come sottolinea Argan⁶¹, era la dibattuta questione dell’oggettività e soggettività del conoscere, in cui il critico

⁶⁰ R. Troncon, “Goethe e la filosofia del colore”, in J.W. Goethe, *La Teoria dei colori* cit., p. 241.

⁶¹ Cfr. G. C. Argan, “Introduzione alla teoria dei colori” cit.

ravvisa una connessione con Kant, per cui la soggettività del percepire non significa necessariamente arbitrarietà. Per Goethe, come le proporzioni o la prospettiva, i colori possono ben essere categorie formali che la mente elabora per rendere la visione del mondo conforme al proprio ordine interno.

Qualità e quantità sono concetti tra cui è possibile un rapporto dialettico, per Goethe. Di conseguenza, i colori non apparterebbero alla natura *tout court*, ma alla mente, secondo Argan che arriva a sostenere che “della loro non arbitrarietà, non si può avere la prova provata: sta di fatto che tutti li percepiscono (non importa se con gli occhi chiusi o aperti) e li percepiscono nello stesso modo”⁶². Se da un lato quindi il colore non è una cosa in sé, d’altro canto non si tratta neanche di un fenomeno che si rileva solo attraverso la vista, può avvalersi anche di altri parametri sensoriali.

Tra il nero e il bianco non c’è più differenza radicale come tra l’essere e il nulla. Infatti il bianco non è più la luce ma il concetto di luce, il nero non è più la mancanza di luce ma il concetto di tenebra⁶³.

Sono concetti visualizzati. Nella *Teoria dei colori*, i fenomeni cromatici sono accompagnati fin dall’inizio a valori simbolici e immaginativi, al punto che la natura fisiologica, fisica e chimica del colore va considerata come l’altro lato di una medaglia che porta già impresse su una faccia dei valori e motivi di immaginazione.

Nella *Teoria dei Colori* Goethe parla anche dell’“azione sensibile e morale del colore”⁶⁴ ed elabora anche delle osservazioni intorno agli effetti psicologici del colore stesso, in quanto in grado di suscitare degli stati d’animo. L’opera del grande letterato è scritta dunque per coloro che trasformano la percezione del colore in un’esperienza di tipo interiore.

Il ruolo degli elementi che potremmo chiamare soggettivi, quali criteri storici, culturali, non vengono considerati dall’autore nella sua definizione di natura sensibile e morale del colore, che non è riconducibile ad ambiti extra-cromatici, ma alla sua natura cromatica semplicemente.

Nella molteplicità dei fenomeni che accompagnano il colore, è quindi possibile ravvisare un unico e identico nucleo, un unico nesso a tutti comune. Il colore si trova sempre accompagnato da certi valori e non ha una nascita solo materiale, ma anche “cosmica”, in quanto figlio di due forze, chiaro e scuro, luce e tenebre, che per l’antroposofa Rudolph Steiner sono due entità

⁶² Ivi, p. 18.

⁶³ Ivi, p. 15.

⁶⁴ Cfr. J. W. Goethe, *Teoria dei colori* cit.

cosmiche.

A sua volta scrive Johannes Itten:

I colori sono *idee* primordiali, generate dall'incolore luce originaria e dal suo contrario, l'oscurità senza tinta. [...] I colori sono creature della luce e la luce è la madre dei colori. La luce, fenomeno primo dell'universo, ci rivela nei colori lo spirito e l'anima vitale del nostro mondo ⁶⁵.

Il colore ha poi carattere di immagine, a tale proposito Steiner afferma: "I colori sono immagini, essi esistono già nel mondo con carattere di immagini". E tale carattere-immagine del colore viene definito distinguendo fra l'elemento in cui l'immagine si forma e quello che la suscita.

Nel verde che sorge davanti a noi non abbiamo che l'immagine della pianta [...] Nella pianta la vita è l'essenza. Il colore verde è l'immagine, così che io affermo qualcosa di completamente oggettivo se dico che il verde rappresenta l'immagine morta della vita ⁶⁶.

Nel tentativo di penetrare nell'essenza oggettiva del colore, si parte quindi da una sua rappresentazione particolare, empirica.

Steiner si è chiesto: che cosa è la pianta che rappresenta per noi il verde?

Otteniamo il verde come immagine della pianta, e, mentre di solito attribuiamo il color verde essenzialmente alla pianta, dobbiamo attribuire questo verde all'immagine della pianta e nel verde stesso dobbiamo cercare l'essenza particolare dell'immagine della pianta ⁶⁷.

Vediamo l'albero verde non perché *sia* verde, è tale soltanto nella categoria di sensazioni luminose che *chiamiamo* verde; lo vediamo così perché ormai nella comune coscienza l'albero è legato al verde. Questo generale consenso circa la visione colorata del mondo sarebbe anche uno dei fattori coesivi della società.

⁶⁵ J. Itten, *Arte del colore. Esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte*, Il Saggiatore, Milano 1998, p. 8. (Corsivo nostro).

⁶⁶ R. Steiner, *L'Essenza dei colori*, Antroposofica, Milano 1997, p. 26.

⁶⁷ Ivi, p. 25.