

**GIUSEPPE TITTARELLI**

**COLORE E PITTURA**

Gustave Courbet: "L'atelier del pittore"

# Capitolo I.

Limiti della percezione. Aspetto storico e sociale del colore. Colori e armonia.

## Limiti della percezione.

Il colore sta alla pittura come lo strumento musicale sta all'orchestra. Non c'è pittura senza colore, come non c'è orchestra senza strumenti. Colore e pittura si identificano. Il disegno, che pure per certi versi è importante e fondamentale, non lo è quanto il colore. Come nell'orchestra uno strumento dialoga con gli altri strumenti, così in pittura un colore deve dialogare con gli altri colori. Il segreto sta nell'unirli in modo armonico! Disegno, forma, prospettiva per una buona pittura non bastano, ci vuole sempre il colore! E i colori dialogano se e quando esprimono un linguaggio comprensibile a tutti e producono sensazioni comuni.

Cosa è il colore?

Il colore è luce che ci fa cogliere la differenza, la forma, la vicinanza, la lontananza delle cose. La luce a sua volta è assenza di scuro come lo scuro è assenza di luce, ma luce e scuro formano insieme l'unità pittorica. Di questo avviso era Leonardo quando scriveva "che la

pittura è composizione di luce e di tenebre, insieme mista colle diverse qualità di tutti i colori". ('Trattato della pittura' § 434). E pure Vasari che definiva la pittura "un piano coperto da campi di colori... discordanza di colori diversi accordati insieme".

Cosa è la luce?

Analizzata attraverso un prisma di cristallo non risulta bianca come comunemente si crede, ma si presenta con sfumature che vanno dal rosso-arancio all'arancio rosso, dal giallo-arancio all'arancio giallo, dal giallo-verde al verde giallo, dal verde-azzurro all'azzurro verde, dall'azzurro-rosso al rosso azzurro. La conclusione che possiamo trarre da questo esperimento è che il Rosso, il Giallo e il Blu, colori primari, non esistono allo stato puro, ma sono condizionati dal colore che gli sta accanto.

E' lecito ora chiederci perché mai l'erba è sempre verde. La risposta che comunemente si dà è perché assorbe determinate radiazioni e ne riflette altre. L'erba è verde perché assorbe i raggi gialli e azzurri, componenti del verde, e riflette solo i raggi verdi. Il rame è rosso perché assorbe i raggi gialli e azzurri componenti del rosso e riflette i raggi rossi. Il cielo è azzurro perché assorbe i raggi rossi e gialli, componenti dell'azzurro, e riflette i raggi azzurri. Un oggetto è bianco perché riflette tutti i raggi della luce solare che è bianca e non ne assorbe alcuno. E' nero perché assorbe tutte le radiazioni e non ne riflette nessuna.

A questa teoria, per molti versi semplice, se ne oppone un'altra secondo la quale il colore non dipende dalla riflessione dei raggi, ma dalla natura della luce e dalle nostre capacità visive. Secondo Newton (v.'Ottica'1666), infatti, i raggi dello spettro solare

avrebbero solo virtualmente la capacità di generare sensazioni cromatiche in quanto è il cervello che elabora le informazioni ricevute dall'occhio. Tutti i segnali visivi che percepiamo passano così dall'occhio alla corteccia cerebrale dove le cellule, sensibili alla lunghezza d'onda, ricevono gli impulsi e li rielaborano. Da ciò la definizione che si dà del colore come 'percezione visiva generata dai segnali nervosi che i fotorecettori della retina mandano al cervello quando assorbono radiazioni elettromagnetiche di determinate lunghezze d'onda e intensità'.

Comprendere la natura del colore è un compito difficile oltre che complicato. Non ci aiutano per la verità le scienze! Non la *fisica* che si interessa di ciò che avviene all'esterno del sistema visivo. Non la *fisiologia* che studia il funzionamento dell'occhio, la generazione, l'elaborazione, la codifica e la trasmissione dei segnali nervosi dalla retina al cervello. Non la *psicofisica* che studia la relazione tra lo stimolo e la risposta del sistema nervoso. Non la *psicologia*, che interpreta soggettivamente i segnali nervosi e la percezione dei colori. Dobbiamo pertanto fare affidamento solo sul nostro gusto estetico! In forza del colore, infatti, due oggetti risultano più distanti tra loro quanto più forte è il contrasto delle tinte; una parte appare sporgente rispetto a un'altra se presenta diversa luminosità; l'oggetto lontano appare meno luminoso dell'oggetto vicino. La conoscenza delle cose e del colore è condizionata indubbiamente dai limiti o dai difetti della vista.

Ricordiamo a questo proposito il *contrasto simultaneo* che si verifica allorché ai bordi d'una zona colorata e a lungo osservata ci appare simultaneamente il

complementare. Accendendo, ad esempio, una lampadina, il filamento della lampadina che è giallo ci appare viola, complementare appunto del giallo. (Chévreul, 1840). Il contrasto non si verificherebbe se separassimo la zona a lungo osservata con linee bianche o nere.

Non è da trascurare il *contrasto successivo* che si verifica allorché, fissato un colore per parecchi secondi e chiusi gli occhi, ci appare il complementare. Ciò avviene perché l'occhio che ha subito un forte stimolo tende a riposarsi. Venendo meno lo stimolo, reagisce, creando successivamente e per contrasto il complementare. Se l'occhio dopo aver fissato per lungo tempo un fiore rosso si sofferma su un foglio di carta bianca, vede apparire una debole immagine verde, complementare del fiore rosso a lungo osservato.

Non secondario è il *contrasto misto* che si verifica quando l'occhio, dopo avere fissato a lungo un colore, acquista l'abitudine a vedere il complementare. Il colore assume una tinta che è la mescolanza di due colori, con prevalenza chiaramente del colore a lungo osservato.

Il fenomeno dei contrasti trova spiegazione nell'azione fisica dell'occhio che nel riproporre il complementare tende a ricreare la luce del sole. Per ovviare a simili inconvenienti sarà bene non affaticare troppo l'occhio su un solo colore e fissare di tanto in tanto il complementare.

Il tema della percezione non finisce mai di stupirci! Su un colore freddo-scuro come il blu, sporge bene il giallo, l'arancio e il rosso che sono caldi, mentre sporge meno bene il verde che è un colore ugualmente freddo-scuro. Sul bianco ogni tinta chiara appare meno

chiara, mentre sul nero ogni tinta scura appare meno scura. Siccome le tonalità percepite dall'occhio umano sono tante, ben oltre 200, non ci è consentito di cogliere appieno la chiarezza, la luminosità e l'intensità del colore. Inoltre va tenuto presente che per bilanciare il giallo, che è un colore leggero, col blu, che è un colore pesante, occorre al giallo una superficie più ampia e una quantità materica maggiore di quella che occorra al blu per bilanciare il giallo. Si tenga presente che una massa chiara si dilata otticamente più della massa scura. I colori più sono chiari più sono leggeri, più sono scuri più sono pesanti. Oltre a questi, altri limiti si frappongono alla visione delle cose e del colore. Nell'esaminare un'opera d'arte dobbiamo poi fare i conti con l'usura che essa ha subito lungo i secoli, con la densità atmosferica, con la luminosità del supporto.

Questi fenomeni, brevemente ricordati, pongono problemi per l'ordinamento delle nostre impressioni cromatiche e per l'accertamento delle correlazioni tra fenomeno e stimolo. Anche se la determinazione del colore è più specifica della determinazione della luce, poiché il colore è più caratteristico e significativo della luce, la conclusione che possiamo trarre è che nessun colore potrà mai essere percepito in maniera perfetta. Proprio in ciò sta il fascino del colore!

### Aspetto storico e sociale del colore.

Il colore ha assunto nella storia dell'umanità una rilevanza così grande da condizionare la vita politica, sociale, religiosa e culturale di intere popolazioni. Le

professioni, le mansioni, le cariche pubbliche si sono differenziate per il colore.

In *Cina*,

il nero fu ritenuto il colore della morte e il rosso cinabro il colore della vita. Tutta la decorazione si è basata su tale contrasto. In conformità col principio cosmico delle corrispondenze, agli elementi naturali, acqua, fuoco e terra, hanno fatto riscontro rispettivamente il blu, il rosso e il giallo.

Il Blu - verde, poiché inglobava due colori, ha espresso una gamma cromatica molto estesa. Fu considerato il colore della primavera, delle foglie, dell'erba, del cielo azzurrognolo e del mare.

Il Rosso - cinabro, (vermiglio, vermiglione, scarlatto) fu ritenuto il colore dell'estate ed ha impersonato sia le attività dell'uomo che i paesaggi della stagione.

Il Giallo è stato correlato con tutte le stagioni.

Oltre questi tre primari, grande importanza hanno avuto i colori intermedi come il Verde (tra il blu - verde e il giallo), il Rosso-Chiaro (tra il vermiglio e il bianco), il Verde-Blu Pallido (tra il blu verde e il bianco), il Porpora (tra il vermiglio e il nero) e il Marrone (tra il giallo e il nero). Il Rosso Cinabro e il Blu - verde, poiché richiamavano i concetti di luce e di ombra, di vita e di morte, sono stati i colori tenuti più in considerazione.

In *Persia*,

predominante è stato il colore turchese, cioè vittorioso, trionfante. Fu portato in Europa dai Turchi. Si tratta d'una combinazione del rame con l'ossigeno, largamente valorizzato all'interno e all'esterno delle moschee. "Non è celeste e non è turchese, ma celeste e



turchese uniti insieme... Si fonde nell'aria come l'acqua nel vino, è d'una straordinaria vibrazione cromatica". ('Il Colore nell'Arte', Jaca Book, Milano).

In *Turchia*,

il fondo oro dei mosaici ha conferito ai colori, già luminosi, una maggiore luminosità e ha trasmesso nei personaggi la sensazione della trascendenza. Il mosaico *presenta* colori affini sia al fondo-oro che a se stessi. I più comuni sono il blu cobalto che esprime il senso della spiritualità, il bianco luminoso che indica purezza e innocenza, il porpora scuro che significa regalità. Nel passaggio dal mosaico alle icone si avverte la stessa differenza che corre tra pittura e mosaico. Nelle icone il fondo-oro viene sostituito dall'azzurro del cielo. Il primo strato è alquanto scuro per cui viene successivamente chiarito. Le parti dorate vengono realizzate con foglia d'oro o con polvere d'oro. "Come i volti, i corpi acquistano ormai una salda volumetria e per rappresentarli si ricorre al modellato che richiede a sua volta tonalità intermedie, soprattutto nella gamma degli ocra, dei grigi e dei verdi". (Op. c. 'Il Colore nell'Arte'). I pittori delle icone si servono di colori diversi da quelli del mosaico. Ormai Bisanzio, specie durante e dopo il periodo della massima espansione dell'impero d'oriente (527-565), diventa la depositaria della tradizione romana. La pittura bizantina ha la predilezione per la visione frontale, la simmetria, l'araldica, la semplificazione della gamma cromatica, la tendenza a geometrizzare l'immagine. (Marco Bussagli: "Pittura", Giunti Editore).

In *Italia*,

a partire dal Duecento i colori dominanti sono l'oro e il blu che ripropongono gli stilemi bizantini. Si

veda in proposito i duomi di Venezia, Otranto, Anagni, la Cappella Palatina a Palermo, il Battistero di S. Giovanni a Firenze. Col tempo si accentua il distacco dalla pittura bizantina a opera di Cimabue e di Giotto. A Siena si indaga su nuove potenzialità del colore da parte di eminenti pittori quali Duccio di Boninsegna, Simone Martini e i fratelli Lorenzetti. La tradizione bizantina si arricchisce di delicati accenti gotici e d'una inedita ricercatezza cromatica. Il colore trova particolare accoglienza, come si vedrà, nella miniatura. Secondo Leon Battista Alberti il Rosso, l'Azzurro, il Verde, il Grigio Cenere sono i colori che corrispondono al fuoco, al cielo, all'acqua, alla terra e che aggiungendo il Bianco o il Nero è possibile formare ogni altro colore. La pittura si caratterizza inizialmente nella tecnica a tempera che utilizza come supporto di preferenza la tavola e come legante l'albume, il torlo dell'uovo e la colla animale. Successivamente si passa alla tela e si utilizzano come legante l'olio di noce o di lino molto più fluidi e stabili del torlo d'uovo o della colla animale. I pittori fiamminghi sono i pionieri di questo cambiamento. Variando lo spessore della velatura a olio essi raggiungono mutamenti tonali sottili e più naturali. Per un approfondimento dell'uso del colore in Italia rimandiamo alla lettura di 'Il libro dell'arte' di Cennino Cennini dove il pittore consiglia di iniziare il lavoro col disegno e su un supporto scrupolosamente preparato. Usa vocaboli che hanno fatto la storia della nostra gloriosa pittura come

*Impannare* > ricoprire una tavola con la tela.

*brunire* > lucidare oro e metalli.

*campeggiare* > campire, pitturare a zona.

*spolverare* > riprodurre un disegno con lo spolvero.  
*invernichare* > stendere vernici sopra un dipinto.  
*inchona* > ancona, pala grande d'altare.  
*smaltare* > intonacare, applicare un intonaco.  
*mettere di bolo* > cioè l' argilla su cui si applicava poi l'oro.  
*temperare* > mescolare i pigmenti con i leganti.

"Quando disegni la luce del sole deve essere temperata. Devi dipingere poco per giorno per non stancarti; devi tenere presente la fonte luminosa dalla quale deriva il chiaro e lo scuro". Niente si potrebbe oggi consigliare di meglio!

### Colori e loro armonia.

Il colore, unito con altri colori, adempie a una funzione morale ed estetica, (Wolfgang Goethe: "La teoria dei colori" § 758, Il Saggiatore), ma proprio per questa ragione non finisce mai di stupirci! Diversamente che nel passato, quando i pittori si facevano i colori con le loro mani coadiuvati solo dagli aiutanti, oggi questi ci vengono forniti su eleganti tubetti, con tanto di spiegazioni. Dato l'enorme sviluppo che la chimica ha avuto in questi ultimi centocinquanta anni, si può dire che la loro qualità è buona. Nel tubetto vi troviamo descritto il grado di luminosità, di copertura, di stabilità e di resistenza al tempo. Con la lettera *P* (*Pigmento*) ci viene indicata la provenienza. Col *Numero*, la progressione nella fabbricazione e la composizione chimica. Con le *Stelle*, il grado di stabilità alla luce e col *Quadrato* il grado di copertura. La denominazione stessa del colore ci viene data dall'Americana Società di Collaudo dei Materiali. Purtroppo le ditte produttrici

etichettano il colore a loro piacimento per cui accade spesso che allo stesso nome non corrisponde la stessa tinta. Il fatto si spiega in parte per la diversa provenienza del pigmento. In tal caso si farebbe bene a non cambiare tipo di marca e tenere sempre presente il consiglio di Goethe di ricorrere a un uso limitato di colori poiché, se troppi, noccono al colorito e all'armonia. Le conoscenze sul pigmento sono di competenza del chimico per cui a noi bastano le nozioni forniteci dai tubetti che, come sostiene Kandinsky, sono degli esseri umani che sprigionano grande ricchezza interiore. I tubetti ci dicono che sono colori trasparenti il Cremisi d'alizarina, il Terra di Siena bruciata, il Verde Veronese, il Blu oltremare, che sono opachi il Rosso di Cadmio, il Terra ombra bruciata, il Giallo di Cadmio, l'Ossido di cromo, il Nero avorio, il Bianco di Cina e che non sono né trasparenti né opachi il Giallo limone e il Blu ceruleo. Basta leggere!

I colori si distinguono in Primari, Secondari puri, Secondari impuri, Complementari e Terziari.

Colori primari: il rosso, il giallo, il blu.

Questi colori sono puri, saturi, naturali. Di essi non si può alterare né il grado di luminosità, né di lucentezza e né di intensità. Dalla unione di due primari si ottengono i secondari. Pur avendo tutti le stesse caratteristiche, non sono uguali tra di loro. Abbiamo primari dalla tinta calda e primari dalla tinta fredda. Il Rosso di Cadmio è un rosso caldo tendente al giallo, mentre il Rosso Cremisi è un rosso freddo tendente al viola. La diversità si spiega perché nel cerchio cromatico il Rosso Cadmio è più vicino al Giallo, mentre il Rosso