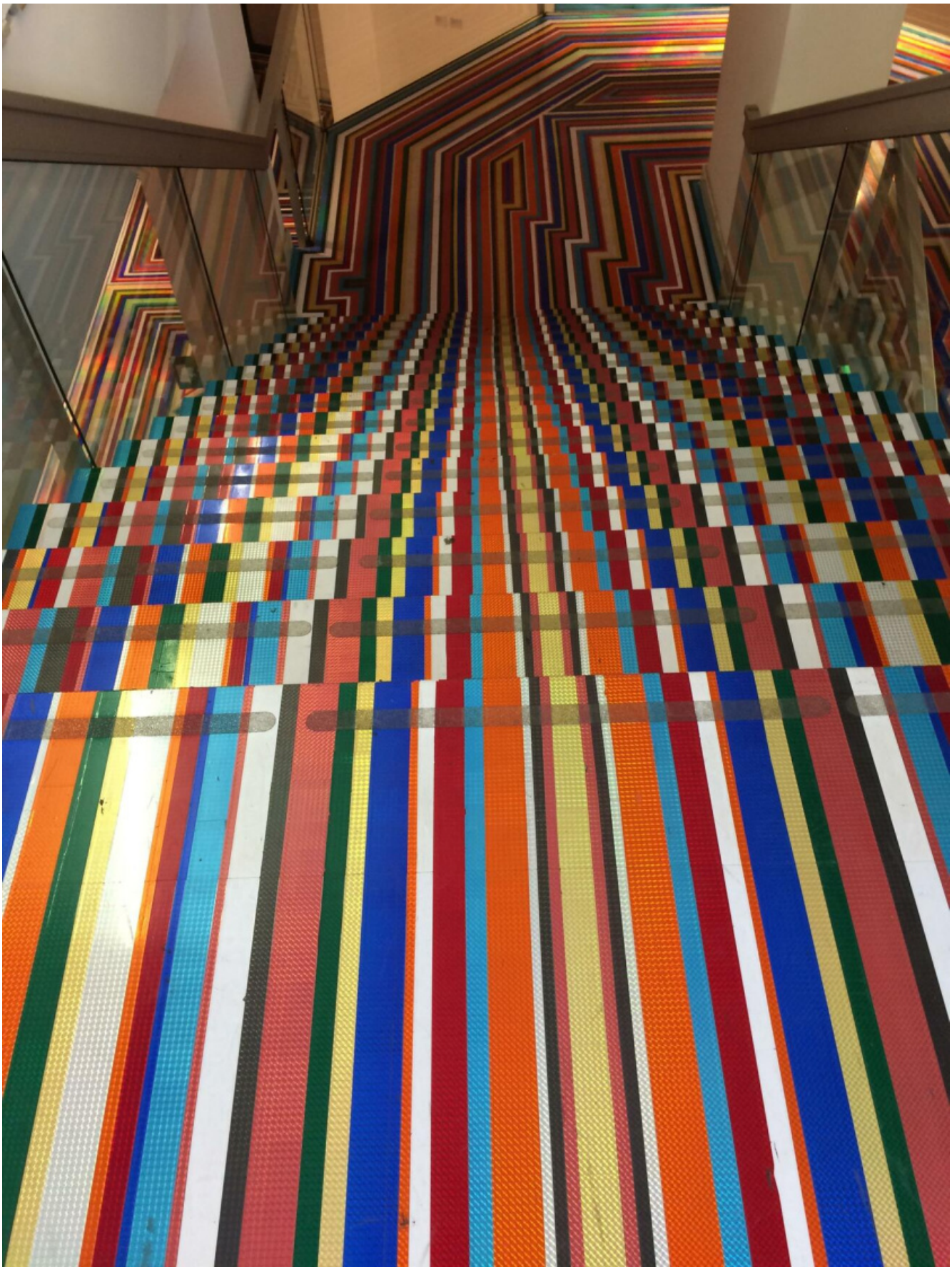
DOPPIOZERO

L'emozione dei colori nell'arte

Luisa Bertolini

7 Luglio 2017

L'ingresso della mostra della Galleria di Arte Moderna di Torino ci accoglie con un pavimento dagli effetti psichedelici, allestito dall'artista scozzese Jim Lambie, il quale lo ha ricoperto con nastri adesivi di vinile dai colori elettrici, che percorrono le scale e seguono le linee irregolari delle pareti e degli angoli, dilatando e rendendo dinamico lo spazio.



Jim Lambie, Zobob - Prismatic (2016-2017).

Le opere esposte ci appaiono subito di diverso valore estetico; rappresentano però alcune delle principali espressioni e sperimentazioni sul colore nell'arte a partire dagli inizi del Novecento, con brevi cenni all'indietro, all'Ottocento e persino al Settecento, e all'Oriente. Dopo le vetrinette che espongono le carte di Newton e Goethe, troviamo – un po' a sorpresa –, non il pittore Philip Otto Runge, mistico e filosofo del colore, ma Friedlieb Ferdinand Runge, il chimico che isolò l'anilina dal catrame, lontana premessa della produzione di coloranti artificiali.

Difficile rendere conto analiticamente dei lavori in mostra: mi limiterò a una scelta che sarà inevitabilmente arbitraria. Prendiamo avvio da Luigi Russolo, di cui troviamo, oltre a *Profumo* (1910) – che compare nel manifesto della mostra del GAM per l'evidente richiamo alla sinestesia –, il quadro *Solidità nella nebbia* (1912) che coinvolge lo spettatore in una coltre blu in cui si scorgono con difficoltà le figure-ombra. Accanto vi sono gli studi di Giacomo Balla e, in particolare, l'esperimento *Compenetrazione iridiscente n. 7* (1912), nel quale, grazie anche alla cornice irregolare, i colori iniziano a vibrare e si inseguono da sinistra a destra, dal lato scuro a quello chiaro.

Il taglio della mostra ci permette di ammirare i dipinti di alcuni autori che non vediamo spesso nelle gallerie e nei musei italiani: è il caso delle figure diafane, raffinatissime, delineate delicatamente con tratti sinuosi, immerse in un'atmosfera evanescente, del pittore e musicista lituano Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, autore del ciclo della *Creazione del mondo* (1905-1906; che invero abbiamo conosciuto nella mostra milanese a Palazzo Reale nel 2010). Sono opere che risentono della visione spiritualistica, esoterica e visionaria, legata alle correnti teosofiche, che ritroviamo – forse in modo più concettuale – nel notturno *I Pattinatori* (1911) della pittrice russa Marianne Werefkin, negli esercizi di variazione della svedese Hilma af Klint (1920) e in alcuni quadri di Kandinskij.

Naturalmente c'è molto altro: dal *Ritratto di giovane donna* del pittore espressionista olandese Leo Gestel (1912), che riprende sullo sfondo la fantasia floreale del vestito, alla figura blu di Yves Klein su fondo oro, *Portrait Relief of Claude Pascal* (1962). Interessanti sono anche alcune sperimentazioni filmiche, come il caleidoscopico *Yantra* di James Whitney (1957), realizzato a mano bucando con degli spilli delle piccole cartoline, e *Shapeshifting* del filmmaker

inglese di origine zambiese, John Latham, che va ricordato se non altro per aver preferito, come colonna sonora del suo video, alla musica dei Pink Floyd il rumore di una sega circolare.

Meditando sulle "forme pensiero" di Annie Besant, usciamo dalla mostra e raggiungiamo il Castello di Rivoli con una navetta che ferma in piazza Castello e a Porta Susa. La visita ci immerge subito in un'atmosfera colorata, ricca davvero di emozioni, leggere o impegnative, come nei casi in cui i quadri si presentano come opere di denuncia. Una piccola saletta è dedicata ai quaderni e alle tavole dipinte a inchiostro della pittrice turca Asli Çavuşoğlu. Il titolo *RED/RED* (2015-2017) indica il tema e, insieme, il pigmento rosso della cocciniglia, scomparsa in Armenia in seguito all'industrializzazione sovietica. L'autrice lo usa per greche e disegni che si ripetono, delicatissimi, con qualche rara figura di animale e il rosso che degrada simbolicamente sempre più fino a diventare una tinta rosata chiarissima che scompare.



Asli Çavuşoğlu, RED/RED (2015-2017).

Per terra, solo appoggiato al muro, forse perché troppo irriverente, c'è la foto satirica *Adorno's Grey* (2012), del tedesco Hyto Steyert, che richiama la leggenda secondo cui Adorno aveva fatto dipingere di grigio le pareti dell'aula dove insegnava a Francoforte, per tenere viva l'attenzione degli studenti. Al suo fianco *La ragazza che cammina* (1962-1966), la donna dipinta di verde sullo specchio da Michelangelo Pistoletto, che ripropone la sua vena ironica nella *Venere degli stracci* (1967), che fa parte della collezione permanente del museo.



Michelangelo Pistoletto, Venere degli stracci (1967).

Ironia e satira ricompaiono in molte altre opere esposte: cito soltanto la Madonnina fosforescente, *Madonnenfigur* (1982), della tedesca Katharina Fritsch, le grandi tele *Orange-Red Relief* (1990), in cui il rosso gioca con l'arancio, dello statunitense Ellsworth Kelly, la moltiplicazione dei quadratini colorati in *4096 Farben* (1974) di Gerhard Richter, uno dei più famosi artisti tedeschi. Decisamente politiche sono le opere del pittore afro-americano David Hammons, che in *African-American-Flag* (1989) dipinge la bandiera americana con i colori dei Black Power, e di Rose Shakinovsky, artista di origine sudafricana, che elabora complesse catalogazioni contro omofobia e razzismo. Mescola realtà e finzione Walid Raad, di origine libanese, che in *Secrets in the open sea_Plates 16-21* (1994-2004) denuncia il disinteresse internazionale verso il suo paese di origine, esibendo delle foto monocrome di sfumature diverse che dovrebbero contenere tracce scomparse di persone morte sulle spiagge di Beirut.

Tra le molte altre opere, ironiche, di riflessione e di denuncia, tra le grandi tele monocrome e i lavori più minuziosi e attenti, cito soltanto *Kolanut Tale: Slow Stain* del nigeriano Otobong Nkanga (2012-2017), il racconto del colore rossastro dell'olio della noce di cola che impregna lentamente il feltro, i cristalli liquidi dell'installazione *Supportive* (1966-2011) del tedesco Gustav Metzger, fuggito a Londra dalla Germania di Hitler, e un'opera che trovo fantastica: *Riot* dello scultore inglese Tony Cragg (1987), collage di materiali di plastica, rotti, buttati, sporchi, che inscenano appunto una rivolta, uno scontro tra manifestanti e polizia.



Tony Cragg, Riot (1987).

Un ultimo appunto sui testi che aprono il catalogo e sull'antologia che accompagna la riproduzione delle opere. Nel saggio che introduce il volume, la curatrice delle due mostre, Carolyn Christov-Bakargiev, si schiera decisamente contro il colore «standardizzato» della scienza – contro cioè i sistemi della colorimetria che sono alla base delle classificazioni RAL, Pantone e della ditta IG Farben –, affermando l'irriducibile soggettività del colore. Richiama Goethe contro Newton e i pittori dell'astrattismo di inizio Novecento che, affascinati dalla teosofia e dall'antroposofia, cercavano le analogie tra colori e suoni. Con una punta di sarcasmo ricorda che la IG Farben è la ditta tedesca che ha inventato il Zyklon B delle camere a gas.

Ora, è certo che i cataloghi di colore prodotti dall'industria, pur riproducendo milioni di sfumature, non possono ridarci l'intero mondo della natura. Interessanti a questo proposito sono alcune osservazioni dell'autrice sull'abitudine ai colori dello schermo retroilluminato dello smartphone (identificati polemicamente con i colori dello spettro dello scienziato Newton), che indeboliscono la nostra capacità di distinguere sfumature meno eclatanti e meno luminose. Più analiticamente Claire Lehmann, nel saggio finale della parte introduttiva, dimostra che il colore fotografico, apparentemente naturale, è piuttosto il risultato di complesse ricerche industriali sulle pellicole nonché delle indagini sul gusto dei consumatori.

Del resto nessun artista (esclusi i pittori contemporanei che ne hanno fatto oggetto della propria sperimentazione d’avanguardia) si limita all'uso del colore così come esce dai tubetti delle industrie, come dimostrano tutte le opere in mostra. Questo avviene anche nel caso dell'artista londinese Damien Hirst che, nella mostra, presenta con ironico stupore un trittico costituito proprio da tavole dei colori Ducolux che, in parte rovesciate a specchio, perdono il loro scopo originale per diventare oggetto di percezione estetica. La copertina del catalogo cita queste *Farbenkarten* iscrivendo nell'ovale del logo della ditta il titolo: Colori.



Damien Hirst, Ducolux Farbenkarte und Pastelltöne (2015).

In genere però fa parte essenziale del lavoro artistico la ricerca sui pigmenti, sulle mescolanze, sul materiale del supporto, elementi che danno al colore consistenza e capacità, che Michele Cometa chiama «aptiche», quasi tattili. Oppurtunamente i due neuroscienziati Vittorio Gallese e Martina Ardizzi citano nel loro saggio un'osservazione di Maurice Merleau-Ponty a proposito di Cézanne: «noi vediamo la profondità, il vellutato, la morbidezza, la durezza degli oggetti – Cézanne dice perfino: il loro odore» (cit. p. 25).

Le ricerche fenomenologiche della scuola husserliana degli anni dieci del Novecento e di cui Merleau-Ponty è erede, avevano già messo in luce queste caratteristiche della percezione: Wilhelm Schapp ad esempio aveva scritto che noi vediamo una cosa liscia o elastica, vediamo la liquidità se versiamo dell'acqua, non la vediamo se versiamo una scatola di piselli, anche se la vediamo in un senso diverso da come vediamo i colori (*Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Wiesbaden 1976). David Katz aveva elaborato una nuova classificazione dei colori, distinguendo tra colori pellicolari o filmari, colori di superficie e colori di volume (*Die Erscheinungsweisen der Farben*, Leipzig 1911). Le ricerche di psicologia della percezione hanno approfondito questo approccio e indagato le qualità terziarie e le qualità espressive delle cose.

Ma non è a questa tradizione che si richiamano gli autori del catalogo, che preferiscono la linea di pensiero Rudolf Steiner-Helena Blavatsky-Annie Besant-C.

W. Leadbeater, come ci spiegano analiticamente Elif Kamisli, Pietro Rigolo e Bracha L. Ettinger. Il nucleo di queste teorie è costituito dall'intendere il colore come sensazione, stimolo fisiologico rielaborato dal cervello, oggetto di studio dei neuroscienziati, e dalla ricezione di alcune ricerche di artisti sulla sinestesia. Punto di approdo è il concetto di «forme-pensiero», immagini tra il concreto e l'astratto che si distaccherebbero dai corpi, fluttuando nell'aria, forme senza forma, vibrazioni provenienti dal «corpo mentale», uno dei quattro livelli del corpo secondo la chiaroveggente Annie Besant.

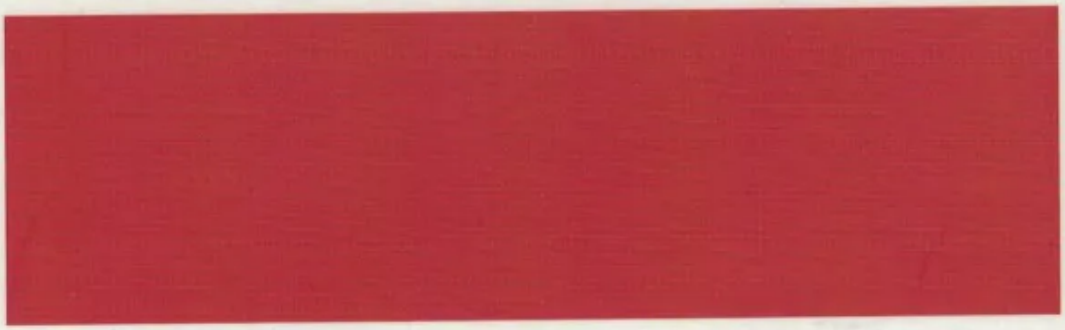
Naturalmente queste immagini sono visibili solo a esseri superiori; forse sono la stessa cosa – ma non è chiarissimo – delle «pre-immagini» di cui parla la pittrice psicanalista Ettinger: pre-immagini traslucide, di colore-luce, che dovrebbero apparire «agli occhiali della mente» saltando il passaggio della percezione, collocate in una dimensione che trascende la sensibilità. Ma non è escluso che queste pre-immagini siano anche qui a Torino, nella mostra del GAM, forse nel suo dipinto *Eurydice no. 53 - Pietà* (2012-2016) – da ritenersi del resto più interessante della teoria proposta dall'autrice. Le vediamo anche noi, esseri normali, nei disegni di Annie Besant, forme-pensiero che dovrebbero mostrare le emozioni di affetto, ira, timore e devozione. Non ci hanno dato però alcuna emozione: sono forme concrete, colorate su fondo nero, semplici espressioni di sentimenti elementari che faticano a trovare collocazione nel mondo dell'arte.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

COLORI



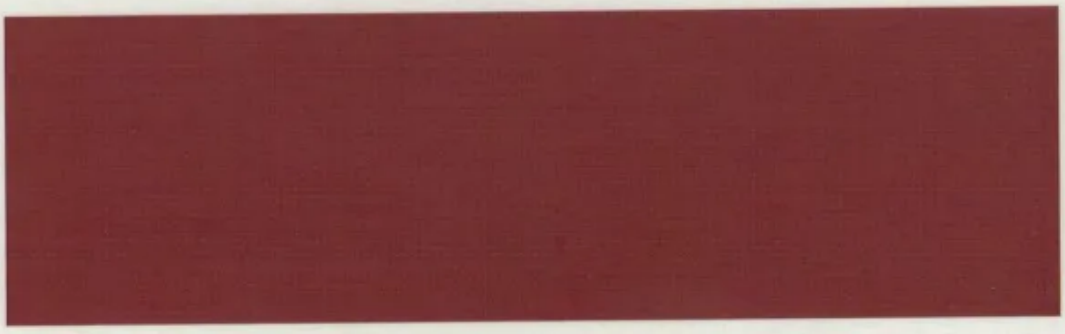
L'emozione 88-1*



dei 88-2*



colori 88-3



nell'arte 8-75