

*Le rouge et le noir* di Paul Klee<sup>1</sup>  
Felix Thürlemann

I colori sono quanto di più irrazionale vi sia nella pittura.  
Paul Klee

Questo studio è dedicato a un solo oggetto di analisi e si incentra su un'unica problematica: quella del colore. *Le rouge et le noir*, un acquerello dell'ultimo periodo di Paul Klee (tav. VII), è basato su un solo contrasto cromatico. È un'opera dal carattere deliberatamente non-figurativo, la cui dimensione significativa si situa quindi assolutamente al di fuori dell'iconicità. Come un'opera non figurativa produce significato? È la domanda che si pone inevitabilmente lo studioso, ma anche un problema tematizzato, in qualche misura, dall'oggetto pittorico stesso. *Le rouge et le noir* si configura in effetti come una riflessione sulla possibilità di esistenza di una significazione pittorica che non faccia ricorso alle figure del mondo.

Le proprietà dell'oggetto di analisi ci condurranno ad approfondire il concetto di "sostanza semiotica immediata" abbozzato da Hjelmslev (1943), rivelatosi già utile per comprendere l'aspetto creatore della figurazione pittorica in un'altra opera di Klee, *Pflanzen-Analitisches* (Thürlemann 1982, pp. 43-75). Rispetto a *Pflanzen-Analitisches* e a *Blumen-Mythos* (pp. 107-131), che si caratterizzavano da un punto di vista semiotico per la loro natura poetica, ossia per lo sforzo di superare il rapporto arbitrario tra i due piani del linguaggio (il piano dell'espressione e il piano del contenuto, corrispondenti nel caso specifico ai livelli plastico e figurativo), *Le rouge et le noir* manifesta un'analogia preoccupazione di omologazione, riguardante in questo caso il rapporto tra le dimensioni costitutive del livello plastico: il "colore" e la "forma".

*Le rouge et le noir*:  
la significazione  
del colore

1. *Le rouge et le noir: un discorso sul colore*

Paul Klee riprende da Stendhal il titolo, *Le rouge et le noir*, per denominare un'opera che si distingue nettamente anche all'interno di una produzione generalmente nota per la sua varietà. A una sorprendente economia nell'impiego dei mezzi pittorici – un punto rosso e un punto nero che si stagliano su uno sfondo dal cromatismo irregolare – si oppone la dimensione relativamente grande del formato: cm 32.5x63<sup>2</sup>. *Le rouge et le noir* è classificato da Klee tra i *Tafelbilder* (quadri), la categoria delle opere destinate a essere appese al muro (cfr. Glaesemer 1976, p. 8). La classificazione, così come la dimensione eccezionale dell'opera, vanno considerati indizi dell'importanza che il pittore ha attribuito all'opera in questione.

Il titolo:  
una citazione  
da Stendhal

Abbiamo avuto la fortuna di scoprire un testo che, a nostro avviso, è all'origine del quadro di Klee: un articolo di Kandinsky (1935b), *Toile vide*, nel quale viene dapprima descritto il "cerchio nero", poi il "cerchio rosso":

Cerchio nero, tuono lontano, un mondo a sé che non pare curarsi di niente, un ritirarsi in sé, una conclusione immobile, un “eccomi” detto lentamente e con un po’ di freddezza.

Cerchio rosso, tiene fermo, conserva la posizione, approfondito in se stesso. Nello stesso tempo però esso cammina perché vorrebbe tutti gli altri posti per sé; perciò irraggia al di sopra di ogni ostacolo fino all’angolo più lontano. Lampo e tuono al tempo stesso. Un “eccomi” appassionato (p. 192).

Il brano citato sembra essere un’applicazione della tesi proposta dallo stesso Kandinsky (1935a, p. 187) nella sua risposta a un’inchiesta di Christian Zervos, pubblicata nel numero precedente dei «Cahiers d’Art»:

Il momento dinamico comincia con la giustapposizione di almeno due emozioni: elementi, colori, linee, suoni, movimenti ecc. (il “contrasto”!). “Due suoni interiori”. Qui è da ricercarsi la radice più profonda della composizione.

La fonte:  
un articolo  
di Kandinsky

L’articolo di Kandinsky (1935b) era stato pubblicato direttamente in francese, il che spiega perché Klee abbia preso a prestito il titolo da Stendhal. La fonte pare dunque indiscutibile, ma la questione rimane: qual è il valore di una tale scoperta per l’analisi del quadro? Il contenuto del testo ci informa sul contenuto del quadro? Non è affatto detto. *Le rouge et le noir* di Klee potrebbe benissimo essere un quadro dipinto *contro* il quadro immaginario di Kandinsky “Cerchio nero (...) cerchio rosso ...”. Abbiamo dunque deciso di non utilizzare il testo di Kandinsky nell’analisi dell’acquerello di Klee. Occorrerà innanzitutto analizzare il dipinto e solo in un secondo tempo interrogarsi sulla natura del rapporto tra il progetto di Kandinsky e l’opera di Klee<sup>3</sup>.

Il titolo *Le rouge et le noir*, che in quanto citazione è dotato di un carattere “poetico”, intrattiene con il quadro un semplice rapporto di designazione. Si limita infatti a denominare le due superfici circolari nella loro rispettiva *qualità cromatica*, quella che sembra, a prima vista, opporle. Se accettiamo che a livello plastico – il solo che qui sia in gioco – ogni testo visivo possa essere analizzato secondo tre dimensioni complementari – cromatica, eidetica e topologica – il titolo sembrerebbe rinviare unicamente alla dimensione cromatica, benché al contrasto cromatico siano legati un certo numero di contrasti eidetici e topologici (alto *vs* basso, sinistra *vs* destra, ecc.). Si potrebbe perciò dire che il titolo ha la funzione di sottolineare la dimensione cromatica a scapito delle dimensioni eidetica e topologica; il contrasto cromatico sarebbe “ciò di cui si parla”.

L’*explicans*  
e l’*explicandum*

Se la dimensione cromatica può essere considerata come il *soggetto* del processo da analizzare, le due dimensioni complementari, eidetica e topologica, possono essere i *predicati* di questo soggetto, con la funzione di “commentare” il contrasto cromatico rosso *vs* nero. Da qui la nostra ipotesi che il dipinto *Le rouge et le noir* vada analizzato come un discorso duplice, nel quale l’eidetico e il topologico giocano il ruolo di *explicans*, e il cromatico quello di *explicandum*. Se quest’ipotesi è corretta, l’eidetico e il topologico dovrebbero ammettere un’analisi secondo i due piani semiotici (il piano dell’espressione e il piano del contenuto) e sarebbero dunque, a un primo livello di lettura, portatori di senso.

## 2. Due modi di descrizione del colore

Formulata questa prima ipotesi concernente la struttura semiotica di *Le rouge et le noir*, riteniamo utile, prima di affrontare l'analisi, riflettere sulle possibilità di descrivere il colore, dal momento che un contrasto cromatico (rosso *vs* nero) sembra costituire il *soggetto* del processo in questione. Limiteremo le nostre riflessioni sulla descrizione del colore all'istanza di apprensione *ricezione* (cfr. Greimas, Courtés 1979, voce "istanza"), la sola pertinente per la nostra analisi.

Se esaminiamo le descrizioni correntemente utilizzate per definire una *tinta* – ossia un'unità cromatica manifestata –, possiamo constatare che esse ricorrono regolarmente ad attributi di due ordini differenti: alcuni hanno infatti una funzione puramente tassonomica, altri possiedono invece un accentuato carattere valutativo. Vediamo un esempio preso a caso da Fromentin (1876, p. 36): "Le teste, sanguigne o d'un *ardente rosso* mattone, contrastano con i visi *bluastri* di una *freddezza* veramente inattesa". Se escludiamo i termini rinvianti a un oggetto (*sanguigne*, rosso *mattone*), che costituiscono un caso particolare complesso, troviamo i due tipi di attributi menzionati: i termini *rosso* e *bluastri* appartengono al gruppo degli attributi "neutri", i termini *ardente* e *freddezza* sono di ordine valutativo. Sembra dunque possibile postulare per l'istanza di ricezione due modi di descrizione essenzialmente diversi: *i.* il modo categoriale e *ii.* il modo valutativo<sup>4</sup>:

Il modo  
categoriale  
e il modo  
valutativo

*i.* con modo di descrizione *categoriale* intendiamo un tipo di descrizione che analizza la tinta secondo un certo numero di categorie dalla funzione puramente tassonomica. La totalità della sostanza cromatica sembra articolarsi in un numero di tinte quasi illimitato; il compito dell'analisi semiotica, e la condizione della sua realizzazione, sarà di costruire queste tinte come figure, nel senso di Greimas, cioè come insieme di tratti cromatici distintivi e pertinenti. È evidentemente impossibile stilare un inventario completo di queste figure. Solo l'analisi di un processo concreto permetterà di isolare i tratti pertinenti, cioè quelli che, all'interno del processo, contribuiscono attraverso il loro gioco differenziale alla creazione del senso. È certo però che questi tratti sono sempre riconducibili a un numero piuttosto ridotto di categorie cromatiche: i *radicali cromatici* (blu *vs* rosso *vs* verde ecc.), la *saturatione* (saturo *vs* desaturato), il *valore* (chiaro *vs* scuro) e le diverse categorie di *materia* o di *grana* (per esempio brillante *vs* opaco). Si tratta di un inventario ancora provvisorio: il numero delle categorie e le loro denominazioni potrebbero richiedere qualche rettifica;

Le categorie  
cromatiche

*ii.* il modo *valutativo* possiede una natura semiotica nettamente differente, benché, nei discorsi descrittivi, spesso non venga distinto dal primo. Goethe sembra esser stato il primo, nella sua *Farbenlehre* (1810), ad averlo considerato come un modo di descrizione particolare. Nel capitolo *Azione sensibile e morale del colore* nota che quest'ultimo esercita:

un'azione specifica quando (...) sia preso nella sua singolarità, mentre, in combinazione con altri, si tratta di un'azione in parte armonica, in parte caratteristica, spesso anche non-armonica, sempre tuttavia decisa e significativa, che si riallaccia direttamente al momento morale (§ 758).

Secondo Goethe, il giallo “possiede una qualità, dolcemente stimolante, di serenità e di gaiezza” (§ 766), e “camere che siano tappezzate con un azzurro puro appaiono in certo modo ampie, ma per verità vuote e fredde (§ 783)”. Gli attributi valutativi impiegati da Goethe sono per la maggior parte di ordine *sinestesico*, come nell’esempio tratto da Fromentin (“ardente”, “freddezza”), e questa sembrerebbe una caratteristica fondamentale del discorso descrittivo valutativo.

Sappiamo che termini sinestesici di ordine termico (caldo *vs* freddo) sono frequentemente impiegati dai pittori a scopo tassonomico, parallelamente alle categorie propriamente cromatiche. Ma questi stessi termini, all’interno di una descrizione valutativa, possono assolvere una funzione diversa: servono allora a descrivere il *contenuto* “affettivo” di un’opera pittorica, così come viene colto a una prima lettura. I due modi di descrizione dei colori, *categoriale* e *valutativo*, rinviano allora ai due piani del linguaggio. La descrizione categoriale contribuisce a cogliere il piano dell’espressione del processo, mentre quella valutativa costituisce una prima dimensione del *contenuto*, prodotta a partire dal piano dell’espressione. Il contenuto “affettivo” dei colori si rivela spesso pertinente per la lettura di un’opera<sup>5</sup>.

Bisogna allora domandarsi quale tipo di semiosi colleghi le unità dell’espressione, colte dalla descrizione categoriale, e le unità del contenuto, oggetto della descrizione valutativa. A prima vista, questa relazione sembra essere di natura *semisimbolica*: a opposizioni di unità di ordine categoriale sono correlate opposizioni di unità di ordine valutativo. Troviamo così correntemente, alla base dei processi visivi, omologazioni quali:

chiaro : scuro : : “allegro” : “triste”

In altri casi il rapporto tra i due piani, e tra i rispettivi modi di descrizione, sembra più complesso. Se ciascuna tinta manifestata può essere analizzata a livello categoriale come una figura, costituita da una serie di categorie appartenenti a tipi diversi (radicali, saturazione, valore, materia), la relazione semiotica potrà stabilirsi tra un’opposizione valutativa semplice e un’opposizione complessa formata da due “pacchetti” di categorie. Così, due tinte, caratterizzate entrambe dal radicale /rosso/, possono apparire l’una come relativamente “calda” (“rosso brillante che dà sul giallo”), l’altra come relativamente “fredda” (“rosso cupo tendente al blu”): le categorie del livello valutativo appaiono allora come *effetti di senso*, il cui processo di produzione richiederebbe per ciascuna figura cromatica manifestata un’analisi supplementare<sup>6</sup>.

### 3. Le relazioni logiche tra radicali cromatici

Nel paragrafo precedente abbiamo provvisoriamente stabilito che l’analisi secondo il modo categoriale dovrà basarsi sulle categorie dei *radicali*, della *saturazione*, del *valore* e sulle differenti categorie della *materia* (ad esempio la brillantezza). Prima di considerare il gioco concorrenziale di questi quattro registri cromatici nel nostro oggetto di analisi, vorremmo fare qualche riflessione sull’articolazione logica della categoria dei *radicali*, che sembra possedere un carattere fon-

damentale in ogni sistema cromatico. Per fare questo ci riferiremo al noto studio di Berlin e Kay (1969), e alle stimolanti critiche rivoltegli da Conklin (1973).

Secondo Berlin e Kay, l'insieme dell'area culturale europea, così come quella semitica, cinese, giapponese e altre, manifestano la settima e ultima tappa di sviluppo del lessico cromatico, e dispongono di *undici* "termini di base" (*basic color terms*) per articolare la totalità della sostanza cromatica. Questi termini, denominati *radicali cromatici*, sono designati da lessemi italiani: nero, bianco, rosso, verde, giallo, blu, marrone, viola, rosa, arancione, grigio<sup>7</sup>. Come già constatato, la categoria di radicali non appartiene allo stesso livello elementare delle categorie della saturazione e del valore. I differenti radicali definiti da Berlin e Kay non sono inoltre tutti della stessa natura, ed esistono relazioni di ordine gerarchico tra i diversi termini: per esempio, i rapporti tra /rosso/ e /blu/ da un lato e tra /rosso/ e /rosa/ dall'altro non sono evidentemente dello stesso ordine<sup>8</sup>.

Cercheremo ora di fornire qualche indicazione – a titolo di ipotesi di lavoro – in vista di una articolazione logica tra i diversi termini. Cominceremo con il ricordare che i nostri criteri di articolazione sono di ordine puramente percettivo (pertinenti dal punto di vista dell'istanza di ricezione) e non si basano su riflessioni di ordine fisico, fisiologico o poetico (per esempio, produzione di tinte tramite mescolanza di pigmenti). Le nostre proposte si avvalgono soprattutto delle osservazioni fatte da Heimendahl (1961).

La categoria della *cromaticità*, che Heimendahl utilizza, permette una prima articolazione degli undici radicali. Si potranno così raggruppare, in un insieme a parte, i termini *acromatici* /bianco/, /grigio/, /nero/. Nell'insieme complementare costituito dagli altri otto termini, /marrone/ occupa un posto particolare, intermedio, tra il gruppo *cromatico* e quello *acromatico* (1961, p. 67). Lo definiremo *semi-cromatico*, lasciando per il momento in sospenso l'interpretazione logica che bisognerebbe dare a questo termine in rapporto agli altri due (neutro e complesso). Ne risulta una prima classificazione:

termini acromatici:	/bianco/ /grigio/ /nero/
termini semi-cromatici:	/marrone/
termini cromatici:	/rosso/ /verde/ /giallo/ /blu/ /viola/ /arancione/ /rosa/

I termini acromatici possono essere articolati secondo una sola categoria, la *luminosità*, con il /grigio/ in posizione mediana. Questa categoria funziona anche come arcicategoria, allo stesso livello dei *radicali*, quando si applica all'insieme delle tinte manifestate (ed è allora normalmente chiamata *valore*). All'interno del gruppo dei termini cromatici, proponiamo di classificare a parte i quattro "primari psicologici" /rosso/, /verde/, /giallo/, /blu/ (cfr. Conklin 1973, p. 937).

Il posto del /verde/ nei colori primari è stato contestato. Ciò si spiega con il fatto che la maggior parte delle teorie fanno indistintamente intervenire, accanto a quelli percettivi, criteri di ordine poetico (il pittore può ottenere il verde a partire da una mescolanza – il che non accade per gli altri primari). Hering (1874, p. 170) fu uno dei primi a segnalare che, a livello *percettivo*, il /verde/ deve essere considerato come un colore semplice allo stesso titolo del /rosso/, del /giallo/ e del /blu/ (cfr. Wittgenstein 1950-51, p. 4). Hering ha ugualmente

La categoria  
della  
cromaticità

La categoria  
della  
luminosità

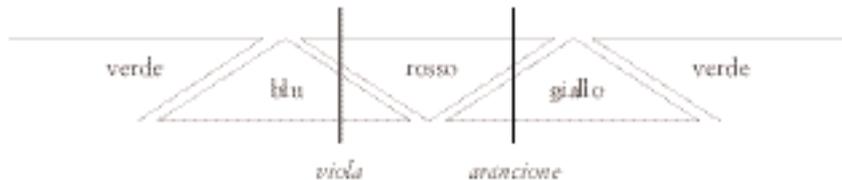
I quattro  
primari  
cromatici

dimostrato che i “primari psicologici” cromatici possono essere messi in serie se a ogni termine si attribuiscono due termini vicini; la sua proposta parte dall’osservazione che il /verde/, per esempio, può tendere al /blu/ o al /giallo/, ma non a entrambi contemporaneamente. Si ottiene così la serie seguente: /blu/ — /rosso/ — /giallo/ — /verde/ — /blu/ — /rosso/... Questa serie, come si vede, è di natura circolare. È proprio sulla possibilità di “chiudere” la serie dei termini cromatici primari (corrispondente nella sua forma graduata più o meno allo spettro solare) che si fondano tutte le rappresentazioni schematiche in cerchio, triangolo, cono ecc. delle teorie del colore dell’epoca moderna<sup>9</sup>.

Se si rappresenta il cerchio cromatico secondo il modo graduato, appariranno quattro punti forti o *foci*, corrispondenti ai “primari” puri. Come ha già notato Hering (1874, p. 169), il passaggio da un colore primario all’altro è di natura logica *complessa e graduale*. Tra due foci, c’è presenza concorrenziale, a gradi diversi, dei due colori “primari” vicini, conforme allo schema:



Possiamo allora constatare che le due zone di passaggio, che legano il focus /rosso/ al /giallo/ da un lato e al /blu/ dall’altro, possiedono ciascuna un’articolazione secondaria attraverso un termine medio complesso, l’/arancione/ e il /viola/. L’/arancione/ è percepito come apparentato contemporaneamente al /rosso/ e al /giallo/, il /viola/ come partecipe del /rosso/ e del /blu/. Il /rosso/ possiede dunque una posizione privilegiata all’interno del gruppo dei quattro “primari”, poiché solo i passaggi da questo primario ai due vicini possiedono quest’articolazione:



La posizione  
privilegiata  
del rosso

Dobbiamo ancora assegnare un posto al radicale /rosa/ nel gruppo dei termini cromatici fondamentali. Ci sembra che esso vada considerato come una variante *desaturata* del /rosso/. Se questa interpretazione è corretta, sottolineerebbe, ancora una volta, la posizione privilegiata di questo termine tra gli undici radicali, poiché soltanto per il /rosso/ la variante desaturata sarebbe lessicalizzata da un termine semplice (“rosa” vs “blu chiaro”, “verde chiaro” ecc.)<sup>10</sup>.

Torniamo ai quattro “primari” cromatici. Se tutti i “termini di base” hanno ora il loro posto all’interno del sistema costruito su un numero ridotto di categorie, questo non avviene per i termini cromatici detti “primari psicologici”. Ci si può chiedere se questi quattro radicali vadano considerati come equipollenti o se non sia possibile individuare un’articolazione supplementare. Il fatto che i quattro termini fondamentali possano essere messi in serie, e che, di conseguen-

za, ciascuno possegga due termini vicini e uno non vicino, permette di distinguere, per ciascuno di essi, un termine *antonimo* (la definizione è di Conklin 1973, p. 937) con il quale non esiste mediazione possibile tramite una manifestazione complessa. Si possono così formare *due paia di antonimi* tra le sei coppie possibili: /blu/ ↔ /giallo/ e /rosso/ ↔ /verde/.

Per concludere, noteremo che le relazioni logiche tra gli undici termini fondamentali che abbiamo descritto forniscono un sistema allo stato *virtuale*. Gli undici termini infatti solo raramente sono manifestati nella loro totalità all'interno di un processo dato. (Sappiamo che esistono manifestazioni pittoriche che non ne sfruttano alcuno e che mettono in opera i soli registri della *saturazione* e della *materialità*)<sup>11</sup>. È questa una caratteristica che distingue le semiotiche visive dalle lingue naturali, giacché, per esempio, il sistema fonologico di qualsiasi lingua è fisso e vincolante per ogni manifestazione e si trova quasi sempre realizzato nella sua totalità.

#### 4. Tinta delle figure - tinta dello sfondo

In una prima approssimazione, abbiamo descritto il nostro oggetto di analisi come composto di due superfici circolari – una rossa, una nera – che si stagliano su uno sfondo dal cromatismo irregolare. La lettura poggia dunque sulla distinzione tra figura e sfondo, alla quale corrisponde un contrasto accentuato tra due modi di espressione cromatica. Se le figure manifestano due tinte focali pure, lo sfondo mostra una tinta impura che non può essere descritta con un solo lessema, ma richiede una perifrasi quale: “bianco contaminato da toni secondari – rosso, marrone e nero –, che si manifestano con una densità irregolare, benché continua”. Queste variazioni, sebbene producano effetti di spazializzazione, non instaurano una nuova articolazione secondo l'opposizione figura-sfondo. (Questi effetti di senso spaziali appartengono alla dimensione topologica e saranno descritti in seguito).

Cerchiamo ora di vedere quali sono le funzioni della tinta complessa dello sfondo in rapporto alle tinte delle figure, il cui contrasto, stando al titolo, sembrerebbe costituire il “soggetto” del dipinto. A prima vista, la nostra ipotesi di partenza, secondo la quale ciascuna tinta deve essere considerata come la manifestazione di una *figura* cromatica analizzabile secondo un certo numero di categorie primarie, sembra essere in contraddizione con il titolo *Le rouge et le noir*. Quest'ultimo, infatti, rinvia esclusivamente all'arcicategoria dei *radicali*, la sola pertinente per la lettura dei due elementi-figure nel loro contrasto. In effetti, la tinta ‘rosso’ e la tinta ‘nero’ presentano lo stesso grado di saturazione e una stessa materia. Tuttavia, esiste una differenza di *valore* tra le due tinte, essendo il rosso un colore più chiaro del nero. Troviamo qui una prima ragione delle “irregolarità” nel trattamento cromatico dello sfondo. Attorno al punto rosso, lo sfondo è più chiaro, cosicché i contrasti di valore tra ciascuno dei due punti e la parte di sfondo sulla quale si stagliano sono sensibilmente gli stessi. Guardare le tinte solo secondo la categoria dei radicali è un'astrazione, ed è precisamente a quest'astrazione che il dipinto – e non solo il suo titolo – invita.

Nel paragrafo precedente abbiamo cercato di descrivere le relazioni logiche che esistono tra gli undici radicali cromatici. Rispetto alle categorie cui abbiamo fatto riferimento, il /rosso/ appartiene al gruppo dei termini cromatici, il /nero/

Le funzioni  
della tinta  
dello sfondo

al gruppo dei termini acromatici. È dunque la categoria della *cromaticità* (cromatico *vs* acromatico) a essere realizzata dal processo in questione. Abbiamo anche visto che il /rosso/ occupa una posizione particolare all'interno dei termini cromatici. È il solo radicale la cui variante desaturata venga lessicalizzata da un termine semplice (il radicale /rosa/) e le cui manifestazioni complesse con i due termini vicini, all'interno della serie dei quattro primari, vengano individuate come radicali (/viola/, /arancione/). Altrettanti indici, questi, del fatto che il /rosso/ costituisca il termine cromatico *marcato* rispetto a tutti gli altri: "il colore" per eccellenza<sup>12</sup>.

Il nero  
come termine  
*marcato*  
della serie a-  
cromatica

Il /nero/ non sembra occupare una posizione analoga all'interno del gruppo dei radicali acromatici /bianco/, /grigio/, /nero/. Ma alcuni tratti, a un altro livello, indicano che il /nero/ va considerato come il termine *marcato* della serie. Nella produzione artistica occidentale, infatti, il 'nero' appare quasi sempre legato alla presenza materiale, mentre il bianco è legato all'assenza (il foglio bianco "vuoto"). È sotto questo aspetto che il 'nero' viene percepito all'interno del nostro processo, e si potrebbe dunque dire che attraverso il 'rosso' e il 'nero' si oppongono, per delega, il *colore* e il *non-colore*.

Il radicale principale della tinta dello sfondo è il /bianco/, che secondo la categoria della *luminosità* o *valore* si trova al polo opposto del /nero/. Si capisce ora perché lo sfondo non possa manifestare il solo radicale /bianco/. Sotto questa forma, intratterrebbe, a spese del punto rosso, una relazione privilegiata con il radicale della figura 'nera', poiché entrambi appartengono al gruppo dei termini acromatici.

Riassumiamo le nostre osservazioni sulle funzioni del cromatismo complesso dello sfondo in rapporto alle tinte semplici delle figure:

*i.* la tinta dello sfondo ha lo scopo di incentrare la comparazione tra le tinte dei due elementi-figure sulla sola categoria dei radicali;

*ii.* il cromatismo dello sfondo è stato scelto in modo da non stabilire alcun rapporto privilegiato con nessuna delle due figure.

Lo sfondo  
come  
dispositivo  
di *equilibratura*

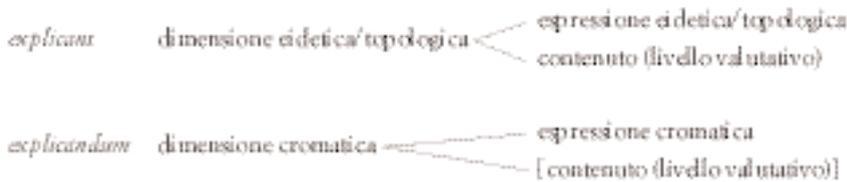
Nella sua forma cromatica specifica, lo sfondo appare dunque come un dispositivo complesso di *equilibratura*. Il rapporto di equilibrio tra i due elementi-figure rappresenta innanzitutto una condizione della loro comparabilità, ma, su un piano più generale, può costituire un aspetto del *significato* del quadro. Una parte importante della produzione non figurativa contemporanea è caratterizzata dalla ricerca di rapporti di equilibrio. Nelle ultime opere di Mondrian, per esempio, il senso sembra innanzitutto il prodotto di un effetto globale di equilibrio a partire da elementi che manifestano contrasti eidetici e cromatici netti<sup>13</sup>. In una prospettiva semiotica generale, questa ricerca di un equilibrio a partire da elementi contrastivi può essere considerata, ci sembra, come una nuova modalità di manifestazione del *pensiero mitico* così come lo definisce Lévi-Strauss (1958). Il pensiero mitico non avrebbe dunque necessariamente bisogno, per manifestarsi, di ricorrere alle figure del mondo<sup>14</sup>.

### 5. *L'ipotesi riformulata*

L'analisi del titolo ci ha portato a ipotizzare che *Le rouge et le noir* costituisca un discorso sul colore, nel quale le *dimensioni eidetica* e *topologica* funge-

rebbero da *explicans*, e la *dimensione cromatica* da *explicandum*. Prima di continuare l'analisi del processo, ci sembra utile precisare, per quanto è possibile, i rapporti semiotici tra la dimensione cromatica e la doppia dimensione eidetica/topologica, chiamati a svolgere ciascuna una funzione discorsiva indipendente. Se la dimensione eidetica/topologica costituisce l'*explicans*, ne consegue che questo livello deve poter funzionare come un linguaggio in sé, con i suoi due piani dell'espressione e del contenuto. Questo modo di funzionamento sarà possibile, a nostro avviso, solo se la "sostanza semiotica immediata", il *livello valutativo* della dimensione eidetica/topologica, verrà considerata come piano di *contenuto*, e il *livello categoriale* come piano dell'*espressione*. L'*explicandum* sarebbe la dimensione cromatica, più precisamente il suo contenuto, cioè il contrasto cromatico letto a livello valutativo. Siamo così portati a considerare il processo in questione come un discorso che si sviluppa su due livelli, ciascuno costituito da un piano dell'espressione e da un piano del contenuto, secondo lo schema seguente:

Un discorso  
su due livelli:  
valutativo  
e categoriale



Ipotizziamo, inoltre, che i contenuti valutativi delle due dimensioni di discorso siano identici: il primo (quello della doppia dimensione eidetica/topologica) *leggibile*, il secondo (quello della dimensione cromatica) *sconosciuto*.

Ci si può chiedere se il discorso visivo, attraverso questo sdoppiamento, non assolve quella funzione metadiscorsiva che, secondo Benveniste (1969, p. 10), sarebbe appannaggio del solo discorso verbale. La risposta a questa domanda sarà affermativa se si intende la funzione metadiscorsiva nel senso ampio di *definizione per perifrasi*. Non c'è infatti differenza formale tra la struttura semiotica che abbiamo postulato per *Le rouge et le noir* e quella che permette di definire un'unità di espressione dal significato sconosciuto tramite il ricorso a un'unità linguistica il cui significato sia conosciuto. Il parallelo con la perifrasi è confermato, lo vedremo, dal fatto che l'*explicans* possiede una forma analitica (molteplicità di contrasti eidetici e topologici), l'*explicandum* una forma sintetica (contrasto tinta 'rossa' vs tinta 'nera'). La risposta sarà invece negativa se la funzione metadiscorsiva viene intesa nel senso stretto di Hjelmslev (1943, p. 122), che definisce la metasemiotica come una semiotica "il cui piano del contenuto è una semiotica" (costituita dunque da due piani), poiché il discorso eidetico non potrà parlare che del *contenuto* del discorso cromatico. Tuttavia, se si ammette la nostra ipotesi sulla struttura semiotica di *Le rouge et le noir*, si riconoscerà qui un procedimento di apprensione della significazione attraverso un'operazione di *transcodifica*, che secondo Greimas (1970, pp. 13, 43) va considerata come il solo mezzo per far apparire il senso. Ciò significa che, almeno per una volta, sarà stato possibile parlare della significazione del dipinto senza chiamare in causa il linguaggio verbale.

La funzione  
metadiscorsiva  
del discorso  
visivo

## 6. "Rosso" e "nero" valutati

Un  
metadiscorso  
sul contrasto  
cromatico

Secondo il modello che abbiamo abbozzato, *Le rouge et le noir* costituirebbe dunque un metadiscorso sul contrasto cromatico 'rosso' vs 'nero' che si serve di molteplici mezzi di espressione eidetica e topologica, i quali, letti a livello valutativo, esprimerebbero il contenuto di questo contrasto, vero soggetto del quadro. Prima di passare all'analisi della doppia dimensione eidetica/topologica, sarà utile riportare alcuni brani di Kandinsky che danno una descrizione valutativa dei due colori, e possono perciò essere considerati come un'ipotesi sul contenuto dell'oggetto di analisi. Se il nostro modello della struttura semiotica del quadro è valido, la lettura valutativa dei contrasti eidetici e topologici che intraprenderemo nell'ultimo paragrafo dovrebbe corrispondere alla lettura valutativa dei colori "rosso" e "nero" fornita dal testo di Kandinsky.

La lettura  
valutativa e il  
concetto di  
connotazione

Converrà porre attenzione a un fatto che a prima vista sembra un'anomalia semiotica. Come ha dimostrato Greimas (1966, pp. 18 sgg.) nel suo modello della struttura elementare della significazione, il senso può nascere solo a partire da una differenza, colta al momento del confronto tra due elementi la cui comparabilità è assicurata dalla ricorrenza di qualità comuni. Nel caso della percezione dei colori a livello valutativo, questa regola fondamentale pare essere infranta. Ogni colore sembra poter significare in sé e al di fuori di qualsiasi contesto. Così Kandinsky (1912, pp. 107 sgg.) può, per esempio, definire il 'giallo' come un colore "caldo", che "eccita" e che "si avvicina all'osservatore". Ci si accorge tuttavia facilmente che, se si può teoricamente applicare a unità di espressione isolate, la lettura valutativa utilizza un sistema di valutazione *in absentia*, composto di aggettivi e perifrasi, che possiede esso stesso un carattere differenziale: a "caldo" si oppone "freddo", a "eccitare" "tranquillizzare", e ad "avvicinarsi" "allontanarsi". Questa particolarità, che si osserva nella modalità di significazione dei colori a livello valutativo, è a nostro avviso caratteristica di tutti i *linguaggi di connotazione*. Non presupponiamo, facendo questo accostamento tra lettura valutativa e concetto di connotazione, che esso possa avere una qualche funzione esplicativa. In effetti, le nostre conoscenze attuali sul modo di funzionamento dei linguaggi connotativi sono ancora scarse. Speriamo, al contrario, che l'analisi dei colori a livello valutativo potrà arricchire e precisare le nostre conoscenze sulla connotazione<sup>15</sup>.

Le descrizioni dei colori di Kandinsky (1912) sono tra quelle che meglio trattano il livello valutativo. Citeremo alcuni stralci riguardanti il 'rosso' e il 'nero':

Il rosso, così come ce lo immaginiamo, come colore tipicamente caldo, senza limiti, agisce interiormente come un colore assai vivace, acceso, inquieto (...). Il rosso caldo chiaro (rosso di Saturno) ha una certa somiglianza col giallo medio (contiene anche, sotto forma di pigmento, una quantità abbastanza grande di giallo) e suscita una sensazione di forza, energia, tensione, decisione, gioia, trionfo (puro), ecc. In campo musicale ricorda anche il suono delle fanfare in cui sia presente anche la tuba: tono ostinato, molesto, forte<sup>16</sup>.

A proposito del nero:

E come un nulla privo di possibilità, come un morto nulla dopo lo spegnersi del sole, come un eterno silenzio senza futuro e senza speranza risuona interiormente il

nero. Esso può essere rappresentato musicalmente come una pausa conclusiva, dopo la quale un'eventuale prosecuzione si presenta come l'inizio di un nuovo mondo, poiché ciò che è stato concluso da questa pausa è per sempre finito, compiuto: il cerchio è chiuso. Il nero è qualche cosa di spento, come un rogo combusto fino in fondo, qualche cosa di inerte come un cadavere, che è insensibile a tutto ciò che gli accade intorno e che lascia che tutto vada per il suo verso. È come il silenzio del corpo dopo la morte, dopo la conclusione della vita. È questo, esteriormente, il colore meno dotato di suono, sul quale perciò ogni altro colore, anche quello che ha il suono più debole, acquista un suono più forte e preciso (pp. 111-113).

Possiamo constatare che nella descrizione del 'nero' buona parte delle espressioni valutative caratterizzanti il 'rosso' riappare nella forma *opposta* (contraria o contraddittoria). Da molti punti di vista, il 'nero' può essere considerato come un *antonimo* del 'rosso'. La lista seguente riassume in modo schematico alcune caratteristiche essenziali contenute nelle descrizioni di Kandinsky<sup>17</sup>. I termini che nei due testi si trovano, direttamente o indirettamente, in un rapporto di opposizione sono riportati in corsivo. Si potranno così prevedere, a titolo ipotetico, i concetti che dovrebbero riapparire, almeno parzialmente, nella descrizione valutativa dei livelli eidetico e topologico del quadro, se è vero – come supponiamo – che questi due livelli esprimono il contenuto valutativo del 'rosso' e del 'nero' nel loro contrasto.

La descrizione  
valutativa  
di Kandinsky

ROSSO	NERO
Caldo	–
<i>vivace, inquieto</i>	<i>morto, inerte</i>
forza, energia	–
<i>senza limiti</i>	<i>chiuso, privo di possibilità</i>
gioia, trionfo	–
<i>suono forte, ostinato, molesto</i>	<i>silenzio, il colore meno dotato di suono</i>

### 7. L'omologazione forma-colore in Kandinsky e Klee

La nostra ipotesi sull'organizzazione semiotica del dipinto *Le rouge et le noir* si fonda sulla possibilità di una lettura indipendente delle dimensioni della "forma" (eidetica/topologica) e del "colore" (cromatica) e sul postulato che, in una seconda tappa, le categorie eidetiche e topologiche siano omologabili, attraverso una lettura valutativa, alle categorie cromatiche. Quest'idea di un rapporto di omologazione tra le dimensioni costitutive di ogni processo visivo viene spesso sviluppata negli scritti teorici di Kandinsky, ma appare solo fugacemente negli scritti di Klee. Nei testi di Klee pubblicati finora, egli ne accenna solo in una frase, nel resoconto di una lezione all'Accademia di Düsseldorf (dove Klee insegnò dal 1931 al 1933) fatto da Petra Petitpierre. Alla fine della critica di un lavoro di un studente, Klee riassume: "sarebbe dunque in un certo senso una corrispondenza tra la forma e il colore"<sup>18</sup>.

Le  
corrispondenze  
tra forma  
e colore

Prima di proseguire l'analisi, ci sembra utile riportare alcuni brani di Kandinsky, in cui il pittore tratta delle corrispondenze tra forma e colore. Già nel 1912, Kandinsky constatava che

molti colori vengono sottolineati nel loro valore da talune forme e smorzati da altre. Colori acuti vengono sempre esaltati, acquistano un suono più acuto, quando sono associati a una forma acuta, ad esempio il giallo associato al triangolo. I colori che tendono all'approfondimento vedono questa tendenza accentuata da forme tondeggianti, ad esempio il blu associato al cerchio (p. 99).

L'omologazione  
tra forme  
e colori primari

Questa osservazione verrà sistematizzata in un lungo brano del trattato *Punto e linea nel piano* (1926, pp. 42-49), in cui l'artista attribuisce a ogni "angolo tipico" un colore particolare (acuto = giallo, retto = rosso, ottuso = blu) e in cui stabilisce, sulla stessa base, un'omologazione tra *forme primarie* e *colori primari* (triangolo: giallo, quadrato: rosso, cerchio: blu)<sup>19</sup>.

Il pittore russo stabilisce questi accostamenti sulla base di "risonanze" comuni (noi diremmo *valutazioni* comuni) a certe forme e a certi colori. Nel passo del 1912, Kandinsky parla già di "colori acuti [che] vengono sempre esaltati, acquistano un suono più acuto, quando sono associati a una forma acuta". Gli appunti per la lezione del 24 novembre 1925 si concludono con uno schema in cui nozioni d'ordine tematico funzionano come *relé* tra categorie eidetiche e cromatiche (Kandinsky 1970, p. 269):

Parentela tra forme e colori.

Acuto = caldo = giallo.

Ottuso = freddo = blu.

In mezzo = angolo retto = caldo-freddo = rosso

Kandinsky, in questi scritti, stabilisce unicamente comparazioni tra certi termini cromatici focali e alcune particolari categorie eidetiche (angolo acuto, retto, ottuso e figure geometriche semplici, caratterizzate da certi tipi di angoli), insomma categorie che corrispondono alla nozione ingenua di "forma", ma non cerca mai di mettere sistematicamente in rapporto la sfera cromatica e quella eidetica e topologica.

### 8. *Inventario dei contrasti eidetici e topologici*

Cercheremo ora di stilare un inventario completo dei contrasti eidetici e topologici degli elementi 'rosso' e 'nero', prima di passare all'individuazione del contenuto valutativo dei contrasti che, secondo la nostra ipotesi, potrà essere considerato come il significato del contrasto cromatico 'rosso' vs 'nero', messo in luce dall'operazione di transcodifica. *Le rouge et le noir* ricorre a un gran numero di categorie eidetiche e topologiche: il *contorno*, la *posizione* e l'*inserzione* nello schema assiale del formato. A queste categorie eidetiche e topologiche aggiungeremo una categoria complessa d'ordine cromatico, il *cromatismo dello sfondo*, che produce, come vedremo, effetti di senso spaziali, e verrà dunque trattata con le categorie topologiche.

Le particolarità  
del formato

Il formato di *Le rouge et le noir* è un rettangolo allungato nel senso della larghezza. Il rapporto tra lati orizzontali e lati verticali è quasi di 2 a 1. Questa particolarità fa sì che la superficie pittorica si presti a essere suddivisa in due quadrati giustapposti. Si potrà così distinguere una parte sinistra della superficie

che include l'elemento *rosso* (entrambi – lo sfondo e il suo elemento – verranno designati d'ora in avanti con la lettera R) e una parte destra con l'elemento *nero*, designati con la lettera N. Segnaliamo che la nostra lettura si situa a livello sintagmatico in senso stretto: registra i contrasti manifestati dalla “parte R” e dalla “parte N” unicamente in sincronia. Non passeremo a una lettura temporalizzata. Il processo in questione non comporta indici che richiedano una lettura a questo livello più superficiale.

*contorno*

R cerchio leggermente *allungato* rispetto alla verticale

N cerchio leggermente *appiattito* rispetto alla verticale (bordo superiore)

*posizione*

R sinistra

N destra

R alto

N basso

*inserzione*

R distanza *irregolare* rispetto ai bordi (sinistro e superiore)

N distanza pressappoco uguale, *regolare*, rispetto ai bordi vicini (destro e inferiore)

R posizione a destra della mediana verticale del quadrato sinistro, *eccentrica*

N posizione sulla mediana verticale del quadrato destro, *non eccentrica*

R posizione *eccentrica* rispetto all'asse mediano orizzontale

N posizione *non eccentrica* rispetto all'asse mediano orizzontale

*cromatismo del fondo*

R sfondo a valore *modulato*, chiaro attorno all'elemento; striscia verticale

N sfondo dal valore *omogeneo*

### 9. I contrasti eidetici e topologici valutati: il significato

I contrasti eidetici e topologici classificati nelle categorie *inserzione* e *cromatismo dello sfondo* presentano caratterizzazioni quasi identiche. Possiamo globalmente ricondurle all'opposizione “vario” (irregolare, eccentrico, modulato), proprio della parte R, *vs* “uniforme” (regolare, non eccentrico, omogeneo), proprio della parte N. Questa coppia di aggettivi antonimi comporta già in qualche modo un carattere valutativo, che potremmo esprimere in maniera più diretta con l'opposizione “dinamico” *vs* “statico”. Arriviamo così all'omologazione seguente<sup>20</sup>:

$$\begin{array}{l}
 R : N : : \left[ \begin{array}{l} \text{irregolare} \\ \text{eccentrico} \\ \text{modulato} \end{array} \right] \text{ vario} : \left[ \begin{array}{l} \text{regolare} \\ \text{non eccentrico} \\ \text{omogeneo} \end{array} \right] \text{ uniforme} \\
 : : \text{ "dinamico"} : : \text{ "statico"}
 \end{array}$$

Tra le categorie della *posizione*, una valutazione del contrasto sinistra *vs* destra ci sembra impossibile. Questo contrasto sembra essere senza significato al di fuori di una lettura orientata, cioè temporalizzata. Il caso dell'opposizione della verti-

calità è differente. Il contrasto alto *vs* basso è nettamente valorizzato nelle nostre abitudini di lettura. Noi proponiamo di riprendere l'omologazione corrente:

R : N : : *alto* : *basso* : : “leggero” : “pesante”

Il contenuto  
dei contrasti  
eidetici  
e topologici

Più complicato sembra essere il caso del contrasto dei *contorni*, allungato (R) *vs* appiattito (N), che si trova legato all'orientamento verticale. Abbiamo anche constatato che lo schiarimento del fondo attorno all'elemento R si presenta nella forma di una striscia verticale. La somma di questi due tratti concorre a produrre un effetto di senso “dinamismo orientato”; si potrebbe considerarlo come una specificazione del valore “dinamico” che sembra caratterizzare il campo R. L'elemento-figura ‘rosso’ appare come un attore dotato della competenza del movimento. Sembra in grado di spostarsi nella direzione della verticale, più precisamente dal basso verso l'alto, poiché possiamo considerare la posizione eccentrica (verso l'alto) come il risultato di un movimento “ascendente”. A quest'effetto di senso di dinamismo orientato secondo l'asse verticale, possono aggiungersene altri, meno marcati. Mentre l'elemento ‘nero’ sembra ancorato alla superficie dal valore relativamente più scuro, il punto ‘rosso’, grazie alla banda più chiara e come “vuota” sulla quale è dipinto, sembra “librarsi nello spazio” e dà l'impressione di “avvicinarsi allo spettatore”, per riprendere l'espressione di Kandinsky.

Riassumendo, possiamo dire che il campo R, dunque il *colore rosso*, appare come “dinamico e leggero”; l'elemento ‘rosso’ sembra “muoversi” (più specificamente verso l'alto). Per la parte N, tutte queste valorizzazioni appaiono come negate. Questo risultato della lettura dei contrasti eidetici e topologici a livello valutativo corrisponde nelle sue parti essenziali alle caratterizzazioni dedotte dalla lettura valutativa dei colori ‘rosso’ e ‘nero’ per Kandinsky (confronta lo schema contrastivo p. 103). Si trova così confermata la nostra ipotesi di lettura: il contenuto dei contrasti eidetici e topologici in *Le rouge et le noir* deve essere considerato come una determinazione metadiscorsiva del contenuto del contrasto cromatico ‘rosso’ *vs* ‘nero’.

Caratterizzazioni  
del ‘rosso’  
e del ‘nero’  
nel testo  
di Kandinsky

È arrivato il momento di interrogarci sul rapporto tra la descrizione del contenuto quale risulta dall'analisi e il contenuto del testo di Kandinsky che era all'origine del quadro di Klee. Possiamo constatare che i due contenuti sono essenzialmente identici. Nel piccolo testo di Kandinsky il ‘nero’ viene ugualmente caratterizzato con termini negativi (“lentamente” – “freddezza”), mentre il ‘rosso’ è definito dall'aggettivo “appassionato”. Quanto alla categoria del movimento (statico *vs* dinamico) che è servita a opporre le parti ‘nera’ e ‘rossa’ del quadro, la ritroviamo nei due paragrafi del testo “Toile vide etc.”, ma in una forma complessa. Il ‘nero’ è caratterizzato dall'assenza di movimento (“conclusione immobile”) e dalla virtualità di un movimento *concentrico* (“ritirarsi in sé”), il ‘rosso’ dall'assenza di movimento (“conserva la posizione”) e dalla virtualità di un movimento *eccentrico* (“vorrebbe tutti gli altri posti per sé ... irraggia”). Questa definizione complessa del testo di Kandinsky attribuisce ai due colori un carattere ambivalente che l'analisi non ha evidenziato, ma che non sembra estranea al quadro di Klee, dal momento che il dipinto appare come un oggetto statico ma capace di generare effetti di senso dinamici. Le coincidenze vanno ancora oltre, e non riguardano solo i contenuti rispettivi del testo e del quadro, ma anche le loro forme discorsive. Così come i due paragrafi di Kandinsky “Cerchio nero (...). Cer-

chio rosso ...” appartengono al metalinguaggio sul colore, il quadro dalla forma bipartita di Klee presenta una struttura metadiscorsiva.

*Le rouge et le noir* di Paul Klee è un'opera che si dà come oggetto lo studio di uno dei propri mezzi espressivi. Alla domanda “qual è il senso di questi colori?” il quadro chiede a tutto ciò che non è colore di dare una risposta. Possiamo così considerare *Le rouge et le noir* come un doppio interrogativo sulla pittura non figurativa: come essa produce senso, e qual è la natura di questo senso? Questo tipo di espressione pittorica, in tutte le sue variazioni, si fonda sul postulato dell'esistenza di una significazione che non è legata all'evocazione delle figure del mondo. Kandinsky, nei suoi scritti teorici, ha spesso tentato di descrivere la dimensione significativa inerente agli elementi primari della pittura. Ma nel suo tentativo di giustificazione ricorreva al linguaggio naturale, e non al linguaggio visivo, del quale pretendeva di dimostrare l'autonomia. Nella sua risposta a Kandinsky, Klee ha scelto un'altra via, la sola veramente adeguata: ha chiesto alla pittura stessa di dimostrare la sua indipendenza semiotica.

La pittura  
parla  
di se stessa

<sup>1</sup> Da: Felix Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'âge d'homme, 1982, pp. 79-96. Traduzione di Elisabetta Gigante.

<sup>2</sup> *Le rouge et le noir* di Paul Klee è dipinto con colori a olio e ad acquerello su un pezzo di juta preparata a calce. Il quadro ha conservato l'incorniciatura originale, con l'etichetta “le rouge et le noir 1938 T 19” sul verso. Nel catalogo delle opere è menzionato con il numero 319 e classificato tra i *mebrfarbige Werke*. Le indicazioni sono le seguenti: “T 19 / le rouge et le noir / Öl- und Acquarellfarben / Jute gipsgründert”. *Le rouge et le noir* faceva parte inizialmente della collezione Bürgi, Belp; in seguito è passato alla collezione del prof. Anselmino a Wuppertal, che l'ha lasciato in eredità, nel 1977, al Museo Von der Heydt di Wuppertal. Chi avrà la possibilità di confrontare la riproduzione con l'originale rileverà i limiti della stessa. Su un supporto di dimensioni ridotte, i due punti appaiono relativamente troppo piccoli. Sembra che si abbia a che fare con un effetto complesso di illusione ottica: a causa dell'ampio sfondo “vuoto”, i due punti/figure, che non possono esser messi in rapporto con altri elementi plastici, hanno la tendenza a essere colti sempre nella loro dimensione assoluta.

<sup>3</sup> La decisione di non utilizzare il testo di Kandinsky nel prosieguo dell'argomentazione ci è stata tanto più facile in quanto è stato consultato solo quando l'analisi era già abbozzata.

<sup>4</sup> Riprendiamo qui, in una forma un po' più sistematica, le riflessioni fatte a proposito di *Pflanzen-Analytisches* (Thürlemann 1982, pp. 43-75). Ci distanziamo dal modello hjelmsleviano delle “tre sostanze” distinguendo due modi di descrizione, *categoriale* e *valutativo*. Il modo valutativo non può essere identificato col “livello di giudizi collettivi” di Hjelmslev, che concerne unicamente la sostanza. Per noi le categorie valutative costituiscono una prima dimensione del *contenuto*, prodotta a partire dal piano dell'espressione di un processo particolare, piano dell'espressione che può essere descritto servendosi del modo categoriale.

<sup>5</sup> Siamo consapevoli che nella pratica descrittiva corrente la distinzione tra questi due modi non è quasi mai mantenuta, e che i termini valutativi adempiono spesso anche a una funzione tassonomica. Sostituire una designazione valutativa di tinta con una combinazione di termini puramente cromatici richiede ogni volta un notevole sforzo di analisi. Questa constatazione non intende tuttavia inficiare la possibilità, anzi la necessità teorica di una tale riscrittura.

<sup>6</sup> Utilizziamo qui il concetto di effetto di senso secondo la definizione di Greimas: “intendiamo con *effetto di senso* un semantismo confuso, quale è suscettibile di essere colto in maniera sincretica a un livello qualunque del percorso della produzione di senso” (1978, p. 2).

<sup>7</sup> In seguito, per ragioni di comodità, utilizzeremo anche il termine generico “colore” per designare i differenti radicali cromatici. Considerati unicamente in quanto radicali, i termini che designano i colori saranno riportati tra barre: /rosso/, /blu/, ecc. Lo scopo delle nostre riflessioni non sarà di esaminare i fondamenti metodologici, spesso messi in dubbio, del lavoro di Berlin e Kay. Riprendiamo come ipotesi di lavoro, senza metterla in discussione, la lista degli undici termini cromatici di base.

<sup>8</sup> Potremmo essere tentati di vedere nell'ordine di apparizione dei differenti radicali, quale viene postulato da Berlin e Kay (1969), un indice del loro valore gerarchico. Tuttavia, il carattere profondamente ipotetico di questa teoria e anche riflessioni di ordine teorico, ci impediscono di farlo: anche ammettendo la validità del ragionamento genetico di Berlin e Kay, la logica sincronica su cui si basa l'ultima tappa

di sviluppo di un sistema non può essere intesa come la somma delle articolazioni delle diverse tappe che la precedono.

<sup>9</sup> Per una lista dei diversi modelli di rappresentazione, cfr. Heimendahl (1961, pp. 54 sgg.).

<sup>10</sup> La posizione inferiore dei termini /viola/, /arancione/ e /rosa/ nella gerarchia dei radicali si traduce nel fatto che sono i soli ancora linguisticamente *motivati* dalla referenza possibile a un oggetto del mondo naturale.

<sup>11</sup> Per alcune epoche della produzione pittorica occidentale, sembra possibile individuare delle “scuole” caratterizzate dall'utilizzo di una particolare “tavolozza” di tinte. Così, una gran parte della tendenza costruttivista, che segue in questo il gruppo ‘De Stijl’, si è limitata, per ciò che riguarda le tinte, all'impiego esclusivo dei termini acromatici /nero/ e /bianco/ e dei tre primari cromatici /blu/, /giallo/, /rosso/ (senza possibilità di mescolanze). I pittori di questa corrente, influenzati dai più noti teorici dei colori (Goethe, Runge, ecc.), considerano questi colori come i soli “puri”.

<sup>12</sup> Il ‘rosso’ viene spesso caratterizzato in questo modo nei trattati dei colori. Cfr. ad esempio Koch (1931, p. 127): “es ist ‘die’ Farbe, die eigentliche Farbe” e Heimendahl (1961, p. 84): “Rot ist die wirklichste bunte Farbe”. È ugualmente interessante notare che secondo le tesi di Berlin e Kay, il /rosso/ compare come il primo radicale del gruppo dei cromatici all'interno del modello genetico (tappa I: /nero/, /bianco/; tappa II: /nero/, /bianco/, /rosso/).

<sup>13</sup> Il termine “equilibrio” è impiegato dallo stesso Mondrian nei suoi scritti (cfr. Mondrian 1974, p. 12).

<sup>14</sup> Non disponendo ancora di strumenti di analisi sufficientemente sviluppati, non approfondiremo quest'aspetto semiotico dell'opera. A nostro avviso, sulla ricerca dell'effetto di senso “equilibrio” si potrebbero fare, per la dimensione eidetica, osservazioni simili (benché i due elementi-figure siano disposti diversamente all'interno della superficie del quadro, nessuno dei due si trova in una posizione privilegiata rispetto all'altro).

<sup>15</sup> Il nostro impiego del concetto di “connotazione” si distingue dalla definizione stretta di Hjelmslev (1943, p. 122), per il quale un linguaggio di connotazione si innesta su un sistema semiotico *completo* (dotato di due piani), che esso assume come piano dell'espressione. Qui proponiamo di ridefinire il concetto di linguaggio di connotazione in un senso attenuato. Il piano dell'espressione del linguaggio connotativo non sarebbe necessariamente costituito da un linguaggio, come per Hjelmslev, ma potrebbe essere fornito da un piano isolato all'interno di un linguaggio. Su questa problematica cfr. Greimas, Courtés (1979) alla voce “connotazione”.

<sup>16</sup> È interessante constatare che il paragone del “rosso scarlatto” con il suono della tromba si trova anche in Locke (1690, p. 479): “Uno studioso cieco, che si era molto affaticato la mente intorno agli oggetti visibili, e aveva fatto uso delle spiegazioni date dai suoi libri e dai suoi amici per intendere quei nomi della luce e dei colori che aveva così spesso uditi, si vantava un giorno di avere ormai capito che cosa significasse scarlatto. Al che, avendo chiesto un amico suo che cosa fosse lo scarlatto, il cieco rispose che era come il suono di una tromba”.

<sup>17</sup> Heimendahl (1961, pp. 194 sgg., 209 sgg.) riconduce al termine “Gefühlsbestimmung” un numero impressionante di letture valutative. Per quel che riguarda il ‘rosso’, le caratterizzazioni dei diversi autori sono molto vicine tra loro, e coincidono in generale con quella di Kandinsky. Sfortunatamente, il ‘nero’ manca il più delle volte dalle liste.

<sup>18</sup> “... das wäre in gewissem Sinne eine Uebereinstimmung von Form und Farbe” (Petitpierre 1957, p. 41). Per un altro testo, vedi la nota seguente.

<sup>19</sup> C'è un passaggio, nella parte non pubblicata degli scritti pedagogici di Klee, in cui, a una serie di termini di colore, è correlata una serie di figure geometriche. È sorprendente constatare che alcuni tra i rapporti forma-colore sono identici o molto simili a quelli di Kandinsky. In Klee: triangolo per ‘giallo’, quadrato per ‘rosso’, ellisse per ‘blu’ (cfr. il quaderno 9/48, pp. 113-115, conservato dalla Fondazione Paul Klee del Kunstmuseum di Berna). Le figure geometriche, tuttavia, dovrebbero funzionare come modelli esplicativi delle sfumature (possibilità di schiarimento o assorbimento delle tinte). La parentela delle forme proposta dai due pittori non sembra però dovuta al puro caso, poiché Klee stesso constata, esplicitamente, la somiglianza del suo modello con quello di “Meister Kandinsky”. (Questo passaggio negli scritti non pubblicati di Klee mi è stato segnalato da Christian Geelhaar, direttore del Kunstmuseum di Basilea).

<sup>20</sup> Questa valutazione contrastiva potrebbe ugualmente essere espressa da termini a carattere più nettamente simbolico, quali “vivo” *vs* “morto”. Aust (1977) ha visto in *Le rouge et le noir* di Klee una visualizzazione dell'incompatibilità dei principi contrari della ‘vita’ e della ‘morte’. Una tale lettura simbolica conduce tuttavia necessariamente a una riduzione del processo in questione, poiché non rappresenta che una delle possibili interpretazioni.