

## **Color-blind.**

### **Color between the Rewriting of Reality and Social Clichés**

Andrea Mecacci

andrea.mecacci@unifi.it

Inevitably associated with perceptual or image theories, thematized through its psychologization or through a symbolic-anthropological perspective, color has often been taken away from one of its possible stories. The present contribution attempts to investigate this path in which color in modernity has become the pretext for a rewriting, often of rupture, of reality as in the case of the translations from the Greek of Hölderlin and the poetology of Rimbaud up to the Bauhaus aesthetics, but also its opposite: a sort of consolidation of social clichés as Abraham Moles (speaking of “sentimental chromatism”) and Jean Baudrillard (interpreting color as a mere semiotic value independent of the taste and perception of the subject) have shown in different but complementary ways.

Keywords: Hölderlin, Rimbaud, Bauhaus, kitsch, Baudrillard.

## Daltonico.

### Il colore tra riscrittura della realtà e cliché sociale

Andrea Mecacci

andrea.mecacci@unifi.it

La prospettiva del mio intervento avrà come punto d'avvio una dimensione non strettamente legata all'universo del visivo<sup>1</sup>. Questo in parte per giustificare il sottotitolo: il colore come riscrittura della realtà. Il colore quindi come problematizzazione del reale in senso lato, come progetto poetico, ma anche l'eventualità di una ricaduta nel cliché sociale, in un processo di consolidamento dei rapporti storicizzati e simbolici della realtà. Associato inevitabilmente a teorie percettive o dell'immagine, tematizzato attraverso una sua psicologizzazione o una prospettiva simbolico-antropologica, il colore è stato spesso sottratto a un'altra sua storia possibile. Vorrei tentare, con tutta l'umiltà che questo tentativo richiede, di tracciare un percorso in cui il colore nella modernità è divenuto il pretesto di una riscrittura, spesso di rottura e letteraria, della realtà.

Il primo caso o un primo caso è rinvenibile nella traduzione di Hölderlin dell'*Antigone* di Sofocle<sup>2</sup>.

Questa traduzione edita nel 1804, insieme all'*Edipo il Tiranno*, fu di fatto l'ultima impresa editoriale di Hölderlin prima della follia. Proprio all'inizio della versione holderliniana troviamo una battuta che Ismene rivolge alla sorella Antigone, un verso, la cui traduzione fu oggetto di derisione di Goethe e Schiller:

SOFOCLE

Ismene: Che è accaduto? Si sente un tormento nelle tue parole.

HÖLDERLIN

Ismene: Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben?

---

<sup>1</sup> Questo testo è la sintesi di due relazioni che ho presentato in due occasioni: la webconference *Fotografia, Realtà, Colore*, (Università degli Studi di Milano, 19-11-2020) e il convegno *Punctum. Sinestesie cromatiche* (Università degli Studi di Milano, 16-11-2021).

<sup>2</sup> Riprendo nelle osservazioni che seguono alcuni temi che ho già affrontato nel saggio *L'Antigone di Hölderlin. Da Tubinga a Tebe*, in P. Montani (a cura di), *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2001, pp. 113-129.

[Che c'è, sembra che colori di rosso una parola?]

Il verbo *καλχαίνω* che al tempo di Sofocle aveva assunto un significato traslato di “essere cupo, agitato, meditando, essere assorto/preoccupato da qualche pensiero” viene riportato da Hölderlin alla sua etimologia originaria: tingere di porpora. Hölderlin recupera la radice del verbo, ossia il sostantivo *κάλλη*, il murice, il mollusco la cui secrezione produceva il colore porpora. È possibile, tuttavia, leggerci anche un rimando implicito a Calcante, l'indovino di sventure. Karl Reinhardt ha sottolineato come queste traduzioni holderliniane – e il caso specifico che stiamo esaminando è esemplare – siano un'ininterrotta dialettica tra spirito e paesaggio: lo spirito si naturalizza, si fa paesaggio, e il paesaggio si spiritualizza, si fa significato<sup>3</sup>. L'errore iniziale di Hölderlin dà il senso globale a tutta l'opera, la fornisce appunto di un colore attraverso cui leggerla: il rosso delle parole di Antigone, ma anche le labbra che pronunciano queste parole, il rosso del sangue di Polinice insepolto, ma anche i legami di sangue, il rosso degli uccelli insanguinati che si artigliano a vicenda nel vaticinio di Tiresia, ma anche il rosso che invade le strade di Tebe. Anche Brecht nella sua riproposizione della versione holderliniana nel 1948, pur alterando il verso, ne conserva integralmente il significato non venendo meno alla fedeltà letterale del rosso: «Staubaufsammelnde, du farbst mir / Scheint's ein rotes Wort [tu che raccogli polvere, colori, mi sembra, una parola di rosso]»<sup>4</sup>. Perché è importante questo daltonismo del linguaggio? L'errore di Hölderlin rivela la sua interpretazione della Grecia: decostruire il linguaggio per farlo (ri)diventare natura. Riscoprire il rimosso del mondo greco. Hölderlin definisce, nelle note che accompagnano le versioni sofoclee questo inconscio della Grecità con formule inequivocabili, prossime al lessico del sublime, «sacro pathos», «elemento selvaggio», «elemento violento», «il fuoco del cielo», «il silenzio degli uomini». Il rosso dell'*Antigone* espone quel rimosso concettualizzato da Hölderlin, qualche anno prima nel *Grund zum Empedokles*, nella nozione di aorgico che segna l'ontologia del tragico nella sua transizione dall'irrapresentabilità (naturale) del sublime alla configurazione (culturale) del bello: dal caos alla forma.

È possibile allora vedere in atto attraverso due colori un'interpretazione non negoziabile della grecità: il rosso di Hölderlin e il bianco di Winckelmann. Il bianco, manifestazione cromatica per eccellenza dell'ideologia callogena di Winckelmann, è l'idealizzazione della natura stessa e l'estraneità ai processi storici. L'opzione holderliniana è l'opposto: come se Hölderlin ci ricordasse che le statue non erano bianche, ma colorate e che la Grecia non era un immenso paesaggio bianco,

<sup>3</sup> K. Reinhardt, *Hölderlin und Sophokles*, in A. Kellertat (hrsg. v.) *Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserm Jahrhundert*, Mohr, Tübingen 1961, pp. 287-303.

<sup>4</sup> W. Hecht (hrsg. v.), *Brechts Antigone des Sophokles*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, p. 70.

ma una ingestibile sensazione cromatica. Così se Winckelmann può asserire che «il colore contribuisce alla bellezza, ma non è la bellezza, bensì esso mette soprattutto in risalto questa e le sue forme. Ma poiché il colore bianco è quello che respinge la maggior parte dei raggi luminosi e che quindi si rende più percepibile, un bel corpo sarà allora tanto più bello quanto è più bianco»<sup>5</sup>, Hölderlin replica che il colore è l'esposizione di una letteralità del reale, di una precisa strategia di dimostrabilità del rimosso, infatti «dobbiamo esporre il mito ovunque in modo più *dimostrabile*», laddove «la parola diventa *più mediatamente fattuale*, prendendo possesso del corpo più sensibile»<sup>6</sup>.

Il colore non è solo un'ermeneutica dell'antico, ma anche la rivelazione della latenza dell'originario. Il rosso porpora è già presente nel lemma greco, ma è stato depotenziato, probabilmente rimosso, come suggerisce Hölderlin, le cui traduzioni legano letteralità e figuratività (la parola «fattuale» come egli stesso afferma nelle note). Ecco allora che il sangue che scorre nelle vie di Tebe si specchia nel silenzio della tragedia che si era aperta con la parola “rosso”. Un filo rosso, è proprio il caso di dire, che esplicita la forza di quella latenza che ritorna nelle «nascite latenti» evocate da Rimbaud nel sonetto *Voyelles*. Senza nemmeno tentare di avviare un'interpretazione, anche approssimativa, pena un totale smarrimento quantomeno filologico, di questo sonetto che meriterebbe un intero settore disciplinare, è possibile comunque sottolineare alcuni punti utili per il nostro discorso.

Questo sonetto dell'estate/autunno 1871 è stato indicato da Yves Bonnefoy come il luogo in cui si svela il retroterra delle immagini, lo sfondo, appunto, latente del reale<sup>7</sup>. I colori sono nominati senza che ci sia un reale tentativo di fusione con gli altri dati della realtà. Il colore anzi conferma e trasgredisce, nel tipico processo di spaesamento di Rimbaud, la retorica del reale. Rimbaud decostruisce il cromatismo del reale come Hölderlin aveva decostruito l'ideologia cromatica del bianco della greicità classicista. Alla revisione storica hölderliniana si aggiunge quella più complessiva dell'*aisthesis*, di una rimodulazione percettiva dei fenomeni. Vi è in Rimbaud un costante rifiuto sia dei cromatismi logori del poetico (il cielo azzurro, la pelle rosa, i prati verdi) sia della soggettività psicologizzata (la morte nera, la passione rossa). Assumendo questa prospettiva, Bonnefoy ha indicato in Rimbaud come operativa una logica dell'«oltre-colore» o dell'«al-di-là del colore» che, tuttavia, si articola sempre nel medium linguistico. Una logica che è testimoniata

---

<sup>5</sup> J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità* (1763), tr. it. di M.L. Pampaloni, con uno scritto di E. Pontiggia, Mondadori, Milano 1993, p. 117.

<sup>6</sup> F. Hölderlin, *Note alle traduzioni di Sofocle*, in Id., *Prose, teatro e lettere*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2019, pp. 777-778.

<sup>7</sup> Cfr. Y. Bonnefoy, *Rimbaud. Speranza e lucidità*, a cura di F. Scotto, Donzelli, Roma 2010. Nelle osservazioni che seguiranno siamo debitori delle tesi esposte da Bonnefoy.

esemplarmente in un verso celebre de *Le bateau ivre*: «Sognai la notte verde»<sup>8</sup>. Il significante cade in corto circuito, questo è di fatto l'oltre-colore, e ciò consente l'accesso a quel cromatismo che nel lessico tecnico di Rimbaud è l'«ignoto», mentre in quello hölderliniano potrebbe essere indicato col termine aorgico. In questa ricerca dell'oltre-colore tocchiamo la distanza con il testo sempre affiancato a *Voyelles*, ossia *Correspondances* di Baudelaire. Se in Baudelaire abbiamo un'architettura del sinestetico («La Natura è un tempio»), in Rimbaud emerge un metodo, il celeberrimo «sregolamento dei sensi» della *Lettera del veggente*. Baudelaire è attento a inserire il colore in una rete di rimandi percettivi (profumi, suoni e colori) nei quali l'immaginazione gioca il suo ruolo organizzativo, realizza un'«analogia universale». All'interno di questa cornice teorica è possibile leggere e in modo del tutto comprensibile, ad esempio, la definizione musicologica che Baudelaire dà del colore nel *Salon del 1846*: «questa grande sinfonia del giorno, eterna variazione della sinfonia di ieri, questa successione di melodie, ove la varietà sgorga sempre dall'infinito, questo inno complicato ha nome colore. Nel colore si trovano l'armonia, la melodia e il contrappunto»<sup>9</sup>.

L'oltre-colore è quell'unità di senso che può trovare una sua effettiva collocazione nell'ignoto, in una mimesis del possibile. Se Baudelaire quindi cerca le risposte reciproche dell'*aisthesis*, Rimbaud ne attiva la sua disorganizzazione. Il colore non è una qualità aggiunta al significante o una sua manifestazione quanto una rottura del significato, una «discontinuità»<sup>10</sup>, un vuoto nei rapporti fra le nozioni del *logos* e dell'esperienza dell'*aisthesis*. Questo scarto, tuttavia, è reso possibile, manifestabile, proprio dai poli di questa rottura: il colore e la parola. *Alchimie du verbe* è il grande testo in cui Rimbaud mette in scena questa disfunzionalità produttiva che si sarebbe tentati di indicare come la reale fonte genetica del poetico in senso lato. Il riferimento testuale retrospettivo a *Voyelles* («Inventai i colori delle vocali!»<sup>11</sup>) consente anche di comprendere il ruolo svolto dalle consonanti e che nel sonetto rimane implicito. La consonante è ciò che riporta l'ignoto a una possibilità comunicativa, è la forma delle vocali, la strutturazione stessa del modo in cui il colore si rimodula nella retorica del reale.

Inventai il colore delle vocali! – *A* nera, *E* bianca, *I* rossa, *U* verde, *O* blu, – Disciplinai la forma e il movimento di ogni consonante e, con ritmi incessanti, mi lusingai d'inventare un verbo poetico accessibile, un giorno o l'altro, a tutti i sensi. Riservavo la traduzione.

<sup>8</sup> A. Rimbaud, *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, introd. di Y. Bonnefoy, Mondadori, Milano 1996, p. 145.

<sup>9</sup> C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 2001, p. 1018.

<sup>10</sup> Y. Bonnefoy, *Introduzione*, in A. Rimbaud, *Opere*, cit., p. LXXIV.

<sup>11</sup> A. Rimbaud, *Opere*, cit., p. 241.

Fu all'inizio uno studio. Scrivevo silenzi, notti, sognavo l'inesprimibile. Fissavo vertigini<sup>12</sup>.

Il colore appare qui un palinsesto mimetico nel quale, non senza una paradossalità che Rimbaud condivide con Hölderlin e che lo distanzia da Baudelaire, la pittura scompare, è del tutto assente. La dimensione visiva è ricondotta a pratiche periferiche, volutamente degradata nella sua oscillazione tra libri illustrati per l'infanzia e pornografia, accostata, in un parallelo con la letteratura e la musica, al semplicismo dei romanzi di consumo e delle canzoncine più corrive, come è affermato sempre in *Alchimie du verbe*: «Mi piacevano le pitture idiote, sovrapposte, addoppi, tele di saltimbanchi, insegne, immagini popolari; letteratura fuori moda, latino di chiesa, libri erotici senza ortografia, romanzi delle bisavole, racconti di fate, libretti per bambini, vecchie opere, ritornelli sempliciotti, ritmi ingenui»<sup>13</sup>.

Questa esperienza cromatica del reale, lo «studio» del sottotesto del reale che non può che sciogliersi in quell'unica arte che è la poesia, lasciando ogni tentativo di traduzione visiva o pittorica interdetto, immette Rimbaud in un gesto, poetico ed esistenziale, prossimo all'impossibilità, in cui a essere evocata è la stessa evanescenza del colore fisico e, in seconda istanza, simbolico, ossia l'arcobaleno: «Ero stato dannato dall'arcobaleno»<sup>14</sup>. L'*arc-en-ciel*, quasi un'eco di una delle ultime immagini di Hölderlin, quell'*Architektonik des Himmels*, l'«architettura del cielo» che compare nella lettera del 12 marzo 1804 a Leo von Seckendorf e che si profila come complemento naturale al mito, alla «favola, volto poetico della storia»<sup>15</sup> nella prospettiva di una configurazione del moderno. Ed è probabilmente non casuale che uno dei massimi artefici del paesaggio visivo della modernità, Walter Gropius, in un suo famoso aneddoto richiami implicitamente l'immagine dell'arcobaleno, tra l'altro inserendo questa immagine in quella tipica dimensione non compiutamente discorsiva rappresentata dall'infanzia: «Una volta, quand'ero bambino, mi domandarono quale fosse il mio colore preferito. Per anni sono stato preso in giro dai miei perché risposi dopo qualche esitazione, “*Bunte ist meine Lieblingsfarbe*”, cioè: “Il mio colore preferito è il multicolore»<sup>16</sup>.

Gli aspetti sinestetici della progettazione nel suo complesso, e della progettazione cromatica nello specifico, hanno ricoperto una centralità quasi assoluta nel Bauhaus. Come aspetto decisivo della forma e quindi complementare alla dimensione funzionale dell'oggetto moderno, il colore nel

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 251-253. Stefano Agosti nel suo studio su *Voyelles* ha suggerito che il sonetto sia da intendere come una spettrografia del nome proprio del poeta: *Rimbaud – Rainbow* (S. Agosti, *Rimbaud. Le vocali, la parola notturna*, il Saggiatore, Milano 2016, pp. 18-19).

<sup>15</sup> F. Hölderlin, *Prose, teatro e lettere*, cit., p. 1227.

<sup>16</sup> W. Gropius, *Architettura integrata* (1955), tr. it. di R. Pedio, il Saggiatore, Milano 1994, p. 12.

Bauhaus è stato concepito all'interno di un'idea di «forma viva» (questa la tesi di Gertrud Grunow), ossia elemento indissolubilmente legato al suono e agli aspetti più strettamente figurativi, o nelle decisive teorizzazioni di Johannes Itten confluite nel 1961 in *Kunst der Farbe*. E seppure sia sempre avvertibile uno scarto ineliminabile tra parole e colore – si pensi solamente a una osservazione, circostanziata, quasi marginale, eppure significativa di Kandinsky in cui si afferma l'«impossibilità di sostituire l'essenza del colore con la parola»<sup>17</sup> – è indubbio che il Bauhaus abbia adottato, per così dire, l'arcobaleno come strategia operativa. E non senza contraddizioni. L'ideologia funzionalista non consentiva grandi divagazioni e tantomeno arbitri progettuali. Il cromatismo doveva infatti rientrare in una logica stringente di elaborazione della forma come lo stesso Gropius sentenziò definitivamente nel 1925 in *Principi della produzione del Bauhaus*: «Limitazione ad alcune forme e colori fondamentali di carattere tipico e comprensibili a tutti»<sup>18</sup>. La massima espressione di questa impostazione generale è ancora oggi rintracciabile nel *Bauspiel: Ein Schiff*, il giocattolo componibile progettato da Alma Siedhoff Buscher tra il 1922 e il 1923. Insuperata sintesi di suggestioni culturali molteplici – dalla rivisitazione della pedagogia di Fröbel e di Montessori al rifiuto della psicologizzazione fiabesca dell'universo infantile di matrice romantica – la nave-giocattolo opta per un cromatismo elementare, fedele alle ortodossie bauhausiane: i pezzi componibili furono colorati in cinque colori, ai colori primari (il rosso, il blu, il giallo) furono aggiunti il verde e il bianco. E fu proprio questa dimensione di estrema elementarità a essere ribadita dalla designer tedesca nel commentare il proprio oggetto: «Non vuole essere niente – né cubismo, né espressionismo, solo un gioco di colori divertente fatto di forme lisce e spigolose secondo il principio dei vecchi giochi di costruzione»<sup>19</sup>.

La complessa estetica del colore del Bauhaus, parallela alle nuove concezioni del cromatismo avviate nelle arti figurative, propone una contraddittoria messa in scena della collocazione del colore nella contemporaneità. Le intuizioni funzional-moderniste, di cui il Bauhaus rappresenta uno degli esiti più emblematici, si stemperano in una doppia direzione: da una parte l'inevitabile metabolizzazione del modernismo nei processi della mercificazione – si pensi soltanto al quaderno/taccuino, attualmente disponibile sul mercato, rivestito di lino multicolore che riporta il motto di Gropius *Bunte ist meine Lieblingsfarbe* o in certa edilizia di consumo che ripropone le

---

<sup>17</sup> W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* (1912), a cura di E. Pontiggia, Bompiani, Milano 1998, p. 72.

<sup>18</sup> W. Gropius, *Principi della produzione del Bauhaus* (1925), in T. Maldonado (a cura di), *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 270.

<sup>19</sup> Dichiarazione riportata in M. Siebenbrodt (hrsg. v.), *Alma Siedhoff-Buscher: eine neue Welt für Kinder*, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar 2004, p. 29. Per un approfondimento complessivo dell'estetica del *Bauspiel* rinvio a A. Mecacci, *Ontologia del giocattolo. Il Bauspiel di Alma Siedhoff-Buscher*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", XIII, 1, 2020, pp. 17-30.

soluzioni formali del Bauhaus come nel caso degli appartamenti in vendita nel complesso a Monti della Breccia nell'estrema periferia di Roma nord – e dall'altra l'adozione di questo stile arcobaleno come elemento intrinseco alla *Gestalt kitsch*. Prova di questa opzione è l'analisi del cromatismo kitsch o sentimentale proposta da Abraham Moles<sup>20</sup> che considera l'«arcobaleno» una sorta di grammatica base della morfologia cromatica del kitsch: la sua assunzione definitiva ad archetipo di una transizione dal funzionalismo percettivo al sentimentalismo psicologizzato. Per Moles lo stile decorativo del kitsch si struttura in una serie di logiche combinatorie facilmente identificabili: a) i contrasti dei colori complementari; b) la preferenza accordata alla tonalità dei bianchi; c) il passaggio del rosso al rosa confetto, al violetto, al lilla. Questi procedimenti si rivelano esemplari in quello che si può definire, nel suo complesso, un “cromatismo sentimentale” (i quadri dei pittori dilettanti con l'immane tramonto su Venezia, gli addobbi di un matrimonio o gli interni delle abitazioni piccolo-borghesi o, ancora, la sala ristorante del Madonna Inn in California).

Questa logica combinatoria del cliché cromatico è ripresa anche da Baudrillard ne *Il sistema degli oggetti* analizzando il colore come valore dell'ambiente, ossia come elemento di strutturazione segnica dello spazio abitativo<sup>21</sup>. Affiancando il colore alle altre funzioni organizzative dell'ambiente domestico, quali i materiali e le forme, Baudrillard suggerisce una rigida tassonomia: il colore tradizionale, il colore naturale e il colore funzionale. Il colore tradizionale è il processo di culturalizzazione della percezione cromatica, si definisce attraverso allusioni psicologiche o morali (quella retorica del reale che *Voyelles* cercava di infrangere) e diventa metafora di significazioni culturali obbligate. Un esempio di applicazione antropologica di questo schema è offerto da Desmond Morris in *The Soccer Tribe* in cui assistiamo alla psicologizzazione simbolica dei segnali tribali. Il colore sociale di una squadra che la maglia esibisce, l'appartenenza assoluta – riassunta nello slogan a cui si richiamano i tifosi quando contestano i propri giocatori nei momenti di crisi “tifiamo solo la maglia”, creando uno iato tra i calciatori, transitori e ricambiabili, e la maglia, che rimane l'identità stabile nel tempo – si manifesta nel divieto, altrettanto assoluto, dell'indecisione cromatica (e quindi di identità): 1) la visibilità (pochissime sono le squadre con la maglia verde che non crea una netta distinzione percettiva con il prato del campo); 2) la diversità (rispetto agli avversari); 3) l'opposizione (le squadre di una stessa città hanno sempre colori opposti); 4) il vantaggio psicologico (la squadra ospite gioca con la maglia bianca, neutralizzando la propria identità)<sup>22</sup>. Baudrillard ha aspramente criticato questa simbolizzazione (che nello sport rimane

---

<sup>20</sup> Cfr. A. Moles, *Il kitsch. L'arte della felicità* (1971), tr. it. di J. Ridolfi, intr. di A. Mendini, Officina, Roma 1979, p. 64.

<sup>21</sup> Cfr. J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti* (1968), tr. it. di S. Esposito, Bompiani, Milano 2003, pp. 39-47.

<sup>22</sup> Cfr. D. Morris, *La tribù del calcio* (1981), tr. it. di Oreste Del Buono, Mondadori, Milano 1982, pp. 199-206.



legittima, se non addirittura necessaria: due squadre devono pur sempre rimanere distinguibili). Psicologizzare il colore significa rifiutare il colore come valore in sé, ovvero assumerlo come mero valore semiotico autonomo rispetto al gusto e alla percezione del soggetto. Ciò si rivela socialmente nella tendenza borghese alla «discrezione delle *nuances* e dei “toni”»<sup>23</sup> e al rifiuto della spettacolarizzazione cromatica.

Un’opzione, al contrario, aborrita dall’estetica pop che esalta il colore elettrico, piatto, che non conosce compromesso, ma solo tautologia. Il colore pop è la stessa idea del colore colta al grado infantile della sua pensabilità. Vi è appunto una tautologia cromatica inespugnabile nella Pop Art e nel design pop: il rosso è rosso, il blu è blu, il giallo è giallo, e così via. Nessuna possibilità è concessa all’aggettivo, nessuna logica connotativa percorribile, solo una denotazione istantanea e affermativa, e naturalmente funzionale ai materiali di cui è appunto apparenza percettiva. Scrive Barthes nel 1980:

Il colore pop è scopertamente chimico; nella sua contrapposizione alla natura, esso rimanda aggressivamente all’artificio della chimica. E se si ammette che nel campo plastico il colore è di solito il luogo della pulsione, allora questi colori acrilici, queste vernici, queste lacche, in poche parole questi colori che non sono mai delle tinte, dal momento che la sfumatura è bandita non vogliono aver niente a che spartire col desiderio, con l’emozione: al limite si potrebbe dire che essi hanno un senso morale, o perlomeno che giocano sistematicamente con una certa frustrazione<sup>24</sup>.

Vi è quindi nell’ottica di Baudrillard non solo il rifiuto della spettacolarizzazione cromatica, ma anche quello dell’adesione al paradossale artificio del colore naturale. Dall’antinaturalità della simbolizzazione cromatica ci si inoltra nella naturalità dell’artificio. Il colore naturale si profila come la tendenza alla “fuga” nel bianco e nero, nel pastello, ma anche nel grigio metallizzato (il colore naturale dell’industria): l’artificio che si cela nella maschera del naturale, ossia il cliché del colore elegante. Se il colore tradizionale esibiva una psicologia morale (l’antinaturalità del simbolo), il colore naturale espone una gerarchia estetica (la naturalità dell’artificio) in cui il gusto rientra nuovamente come criterio di estromissione di ogni cromatismo volgare e paradigma di distinzione culturale e, quindi, sociale. Se l’esito, quasi inevitabile, dell’estremizzazione del colore naturale è la sua deriva iperreale, un colore tanto finto da essere percepito, esperito e assunto come reale, una deriva che rimette il colore in un ambito kitsch, sebbene stavolta di accezione postmoderna, il colore funzionale traccia un altro percorso. Un processo di “astrazione”, come

---

<sup>23</sup> J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 40

<sup>24</sup> R. Barthes, *L’arte questa vecchia cosa...*, in R. Codognato (a cura di), *Pop Art. Evoluzione di una generazione*, Electa, Milano 1980, p. 168.

suggerisce Baudrillard, in cui «non abbiamo più a che fare esattamente con colori, ma con valori più astratti: il tono, la tonalità. Combinazioni, assortimento, contrasti di tonalità costituiscono il vero problema dell'ambiente in materia di colori»<sup>25</sup>.

Rimane difficile stabilire dove risieda la giusta prospettiva per interpretare un'essenza culturale del colore nella modernità: se nel daltonismo di Hölderlin e Rimbaud, nell'arcobaleno funzionalista del Bauhaus o nella semiotica cromatica di Baudrillard. Di una sola cosa possiamo essere certi ed è questa: la seguente. Quando Eugenio García creò la campagna pubblicitaria per il referendum del 5 ottobre del 1988 in Cile, *el Plebiscito nacional* che doveva stabilire le sorti del paese, scelse per il logo del “No” – il voto che avrebbe indicato il “No” all'estensione dei poteri di Pinochet per altri otto anni e quindi di fatto avviato il paese verso la democrazia – un arcobaleno che accompagnava lo slogan *Chile, la alegría ya viene*. Quella promessa di un paese libero avvolta in un arco multicolore insieme al giocattolo policromo di Alma Siedhoff-Buscher, che morì nel 1944 nei bombardamenti alleati di Francoforte, ci inducono a pensare che forse quella frase di Gropius bambino non era poi così sbagliata.

---

<sup>25</sup> J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 45.