

SANNO DI LUCE I COLORI?

ZDENKA KOLÁŘOVÁ

La risposta a tale domanda potrebbe aspettarsi dai fisici e anche dai pittori. Dato il fatto che i colori dello spettro sono prodotti della luce decomposta, il problema promette di non essere troppo complicato. Fidarsi vorrebbe però dire essere alquanto spensierato. Figuratevi un vestimento verde, un armadio bruno chiaro. Vedendoli nessuno avrà l'idea di luce. È vero che il bianco, il giallo, il roseo portano in sé un certo elemento di lucentezza. Ma per esser considerati come enti luminosi, ci vorrebbe parecchio. Un fiore di tale colore, la neve stessa non recano per sé stessi nessun elemento di luminosità. Eppure immaginiamo un ambiente assai scuro nel quale vi si scorga un vaso bianchissimo con un mazzo di fiori rosei. Lo stato delle cose cambia. Quel contrasto provoca una percezione più acuta, nella quale il bianco ed il roseo diventano quasi certe sorgenti di luminosità.

Ci sia permesso di addurre tali semplicissimi esempi prima di entrare nel nostro argomento che tocca non il problema ottico stesso, anzi il modo di descriverlo nella lingua umana. In realtà la lingua non fa altro con le parole che il pittore col pennello e colla tavolozza. Senonché il lavoro del pittore riesce più facile in tanto che egli rimane nel mondo della reale materia. La lingua umana invece è costretta a servirsi di simboli fonici, il che significa che deve spesso farsi anche prolissa, dal punto di vista meramente formale, per pigliare e rendere fedelmente una certa situazione. Al pittore basta dipingere una rosa bianca su uno sfondo bruno per evocare accanto alla sensazione dei colori anche una sensazione di luce. Il poeta non riesce a ottenere tale effetto se non mettendo in rilievo quei contrasti con un certo numero di parole. Ne risulta che non solo il colore bianco sulla tavolozza, non solo la designazione di «bianco» nella lingua possono evocare la nozione di luce, anzi che bisogna collocare (sit venia verbi) «il bianco» in un certo ambiente propizio, perchè esso entri nel dominio della luce.

Il problema di tale modo di esprimersi sta proprio al confine della lessicologia e della stilistica. Siccome però questa tecnica contribuisce a precisare o anzi ad alterare in un certo grado il significato intimo di una parola, ci pare assai adeguato di considerare il fatto dal punto di vista della lessicologia.

I colori che stanno nel centro del nostro interesse sarebbero il bianco e il rosso. Il bianco che proprio non è colore, anzi sta piuttosto vicinissimo alla luce stessa. Il rosso il quale come elemento dello spettro è un colore

vero e proprio, è quasi inseparabile di parecchie specie di fuoco, se si consideri il fuoco come sorgente della luce, se non addirittura come luce stessa. In tale rapporto stanno molto vicini anche il giallo, l'arancio, il roseo. Del resto, la lingua ha inventato per quella scala di colori, la designazione di «colori caldi» mentre l'azzurro, il violaceo, il verde vengono denominati «colori freddi». Si parla anche di rado di una luce verde, azzurra, violacea, e se mai, c'è per lo più sottintesa una mancanza, uno spegnersi ecc. Notiamo l'espressione di Adolfo Venturi: «*Due note di colore, spente, patetiche: grigio e violaceo.*»¹ In questo passo l'espressione «spento» fa palese che l'autore sottintende un certo *ché* di luce, magari la mancanza di luce.

Sebbene tali enunciazioni siano piuttosto rare nella critica dell'arte, dato che i critici sogliono esser sobri, ci sia permesso di addurre due esempi scelti nella caratteristica dell'arte del Tintoretto formulata da Rodolfo Palucchini nell'Enciclopedia Universale dell'Arte.

L'Assunta . . . si caratterizza per la sua cromia chiara, lucida e scintillante. (E. XIII, 944).²

Si accresce il senso elastico dei rapporti spaziali in funzione di una luminosità che imbeve il colore riflesso. (E, XIII, 944).

L'autore della critica fa palese il suo modo di vedere il colore, di scorgervi cioè elementi di luce assai espressivi. È vero che nel primo esempio si potrebbe intendere la caratteristica dei colori anche in funzione della varietà, della differenza, per la quale nasce l'effetto di un certo scintillio. Il secondo esempio però esclude qualunque interpretazione metaforica: «una luminosità che imbeve il colore». Il colore stesso non è luce, ne viene però imbevuto, si trova in condizioni che gli prestano la luminosità. È una testimonianza chiara e irrefutabile.

Se si vuole però entrare pienamente nell'argomento, bisogna rivolgersi ai poeti i quali, come abbiamo stabilito più innanzi, operano, colle parole, effetti molto simili a quelli che i pittori ottengono col pennello.

Nel Grande Dizionario della Lingua Italiana (B, voce «bianco») impariamo alla voce «bianco»:

1° Che ha il colore, assai intenso, dei corpi che emettono o riflettono una luce simile a quella solare: e si riferisce alla sensazione visiva dovuta a una particolare miscela di luci monocromatiche.

2° Con sfumatura di altri colori, di altre tinte indica una gradazione chiara, luminosa.

Vasari III — 738: . . . Io m'ingegnai con ogni diligenza di contraffare i colori propri che suol dare il lume di quella bianca giallezza della luce alle cose che percuote.

3° Chiaro, limpido, pieno di luce; abbagliante, incandescente.

Papini, 4—33: I cavalli pascevano sotto il sole bianco.

Panzini, II — 536: La luce bianca della gloria investì quasi improvvisamente Giovanni Pascoli.

¹ Adolfo Venturi, Leonardo e la sua scuola, Istituto geografico de Agostini, Novara, 1942; p. XVIII.

² L'interlineato mette in rilievo la voce centrale che indica il colore, il romano indica la voce che aumenta, precisa, che esprime la luce.

Luce molto folgorante . . .

Bianco — sostantivo. Il colore bianco.

Leonardo, 1—277: Il bianco non ha per sè colore, ma si tignie e trasmuta in parte del colore che gli è per obietto.

Alvaro, 9—171: Il bianco accecante e sdruciolevole della porcellana.

Pratolini, 2—304: . . . il bianco gelido dell'acciaio ebbe dei riflessi.

Abbiamo cominciato esponendo la nozione stessa di bianco come viene concepita e spiegata non da un poeta, nè de uno stilista, ma addirittura dal linguista lessicologo, sebbene sostenutò dai poeti.

Dal Firenzuola (B, v. «candido») impariamo che c'è una certa differenza tra «bianco» e «candido»:

Candida è quella cosa che insieme colla bianchezza ha un certo splendore, com'è l'avorio; e bianca è quella che non risplende, com'è la neve.

Pare che la spiegazione del Firenzuola si opponga a quelle del Battaglia nella voce «bianco». Il Firenzuole ha ragione distinguendo l'aspetto dell'avorio da quello della neve, dato che l'avorio implica per le sue qualità un certo ché di lucentezza, anzitutto se la sua superficie è lustrata, come succede quando essa viene lavorata. Però candida, e quindi in un certo modo luminosa, anzi addirittura abbagliante può diventare anche la neve in contatto con una sorgente di luce, p. es. il sole. La spiegazione del Firenzuola è alquanto imprecisa, giusta solamente a un certo punto.

Qui vale ricordare che l'attuale coppia bianco — candido corrisponde all'antica coppia latina: albus — candidus. Mentre il contenuto ideale di «candido» è rimasto lo stesso che era nel «candidus» latino, «bianco» che ha sostituito «albus», e che non è di origine romana, ma proviene dal germanico *blanc, che aveva dapprima il significato di «lucente», «luccicante» (das blanke Schwert). Col tempo e attraverso le sue vicende neolatine esso ha perduto questo significato per acquistarne un nuovo, quello cioè che veniva attribuito alla voce latina «albus».

Se si leggono i poeti con attenzione, si impara che anch'essi cercano spesso di metter la nozione di «bianco» in connessione con una nozione abbastanza espressiva di «luce» quando vogliono ottenere l'effetto di luminosità.

Serao Matilde (B, v. «alba»): *Ma come l'alba s'irradiava in tutto il cielo bianchissima, gelata.*

Dunque «— l'alba s'irradiava . . . bianchissima —». È interessante del resto la stessa voce «alba», latinismo che non dice altro se non «la bianca», però in una condizione speciale, cioè il principio, l'arrivo del giorno, della luce del giorno. Quindi «l'alba . . . bianchissima» è per sè stessa considerevole in tanto che è un'espressione in fondo pleonastica.

D'Annunzio G. (B, v. «albeggiante») — *un indizio di aurora in un gran cielo albeggiante.*

Coincidenza di due nozioni del principio del giorno che implicano ambedue un certo tratto di colore cioè il rosso e il bianco, doppiati ambedue della nozione di luce.

Ci fa pensare alla spiegazione del Firenzuola il passo scelto dalle Myricae di Giovanni Pascoli (P, Della spiaggia, I, 157):

*In fondo in fondo un ermo colonnato,
n i v e e colonne d'un candore che abbaglia . . .*

Qui la bianchezza viene colta nel suo aspetto luminoso ottenuto non si dice come, però esistente.

La nozione di «bianco» acquista un sottinteso di luce quando essa sta in rapporto con la nozione di qualunque sembianza del giorno, del cielo, di corpi celesti. Ricordando le due citazioni sopradette, cioè quella di Martilde Serao e quella'altra di G. D'Annunzio aggiungiamo altre tre:

Leonardo da Vinci (B, v. «biancheggiare»):

L'aria infusa colle nebbie è interamente privata d'azzurro, ma pare di quel colore de'nugoli che biancheggiano quando il tempo é sereno.

Giacomo Leopardi (L, Il sabato del villaggio, 95):

*. . . già tutta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno e tornan l'ombre
giù da'colli e da'tetti
al biancheggiar della recente luna.*

Comisso (B, v. «biancore»):

La terra si delineava nel biancore del sole appena alto.

Ci ricordiamo invece dei versi di Pascoli leggendo il passo seguente di Valeri (B, v. «biancore»):

Splendono i marmi d'un biancore crudo.

Mentre in Leonardo, Leopardi e Comisso si tratta del contatto con la luce, in Valeri si ha da fare con la materia che sa di luce per l'intermittente d'una specie di lavorazione o magari anche per una sua qualità propria.

Sono pochissimi gli esempi addotti. Non possiamo in questo breve trattato esaurire il tema. Abbiamo in mira soltanto di attrarre l'attenzione su di esso e di accennare la problematicità del caso svolto.

Per la nozione del «rosso» ci manca purtroppo la spiegazione fondamentale di un dizionario tale come quello di Battaglia la cui pubblicazione non ha purtroppo ancora raggiunto la voce «rosso». La spiegazione data dallo Zingarelli: «Del colore del sangue; Carminio, Vermiglio, Scarlatto» (Z, v. «rosso») non dice quasi niente, se non che «il fuoco stesso è sorgente di luce», e «il rubino» per le sue qualità presenta un certo ché di luminoso.

Sentiamo dunque i poeti stessi. Pare che la loro percezione sia sensibilissima anche ad accenti assai sottili della presenza della luce.

Pascoli canta:

*Grandi occhi, sotto grandi archi di ciglia
guardano il cielo, empiendosi di raggi,
là dove l'aria allumina vermiglia
boschi di faggi'. (P. Campana a sera, 101)*

Un'altra volta lo stesso poeta considera come:

«... li tetto, rosso luccica...» (P, Dopo l'acquazzone ,126)

Speriamo che non sia a detrimento della nostra dissertazione il fatto che per il colore rosso abbiamo quasi esclusivamente scelto esempi presi dal Pascoli. Vuol dire che questo poeta appunto presenta, se si può dire così, parecchi prototipi di espressioni che possono illustrare le nostre tesi.

Molto probabili, anzi naturalissimi soni i casi che rappresentano la combinazione COLORE + LUCE quale fenomeno atmosferico:

Rosseggia l'orizzonte come affocato. (P, Temporale, 126)

Quando brillava il vespero vermiglio. (P. Fides, 55)

Nei due ultimi casi citati le espressioni «orizzonte», «vespero» servono ad amalgamare ancora l'intima unione del colore e della luce.

Alquanto sorprendente — certo non dal punto di vista poetico, ma meramente da quello semantico — è un passo tolto dal Panzini:

Cadevano oramai le ore piccole nella coppa del tempo, ed improvviso lo sorprese la luce, l'alba rossa sorgeva. (B, v. «alba»).

Dunque «l'alba rossa». Quanto più delicate, e si potrebbe dire anche veridiche sono le parole del D'Annunzio: «... un indizio di aurora in un gran cielo albeggiante».

Però anche altri casi, dove non si tratta di effetti atmosferici possono evocare la sensazione del fuoco, della luce, e sono tali casi proprio i più persuasivi per la presenza della nozione di luminosità del colore.

Scegliamo altri passi tolti dal Pascoli:

Brillino rossi calici di vino. (P, Convivio, 50)

... vino che rosso avanti il focolare brilla. (P, Germoglio, 138)

Vedeste in mezzo a nuvole di cloro

rossa raggiar la fuga de' palazzi

lungo la riva. (P, Il miracolo, 88)

È vero che nell'ultimo caso citato i versi continuano svolgendo una magnifica immagine del tramonto:

«... ed il tramonto d'oro

dalle vetrate vaporare a sprazzi

e larghi fasci, a tremule scintille;

però anche senza questo supplemento il quadro sarebbe perfetto nella sua forma piuttosto sobria.

Ci pare che gli esempi addotti bastino per provare che la nozione della luce non è estranea alla nozione di certi colori. La luce vi è quasi immanente e aspetta soltanto il tocco evocatore di un'altra voce per lasciarsi destare nel primo splendore.

Per documentare in breve anche la parentela tra luce e colore in altri casi alleghiamo altri quattro esempi.

Dal cielo rosso e pullula una stella. (P. Vespero, 120)

Guizzò sui campi un raggio lungo e giallo. (P. Pioggia, 127)

La lucerna i biondi capi indora. (P. Notte, 145)

Dove si vede il grappolo d'argento splendere al sole. (P. Germoglio, 138)

Nell'ultimo caso «argento» simboleggia il grigio. Il grigio però può vantarsi di una certa luminosità proprio come «argenteo», «metallico», oppure come una certa qualità della luce, per lo più luce crepuscolare. L'idea del grigio unita con l'idea della luce «splendente» del sole è poco solita.

Si presenta l'ultima domanda, se cioè anche i nomi di altri colori, anzitutto i nomi dei cosiddetti colori freddi possano ottenere la funzione di

espressioni di luminosità. Ricordiamo il detto sopraccitato di Adolfo Venturi: *Due note di colore, spente, patetiche*: grigio e violaceo. (V. ann. 1). Abbiamo constatato che si trattava piuttosto della mancanza di luce, il che viene messo in rilievo dalla designazione «spente». Bisogna dire che in confronto con costruzioni semnatice COLORE CALDO + LUCE, costruzioni a COLORE FREDDO, OPACO + LUCE s'incontrano incomparabilmente più rare. Tale incontro però può produrre effetti opposti, cioè: 1. la vicinanza delle due nozioni COLORE FREDDO + LUCE contribuiscono a dar risalto alla luce (come succede nella pittura), 2. il nome del colore freddo contribuisce a smorzare l'effetto prodotto dal nome della luce.

a) *Brulli i pioppi nell'aria di viola*

*sorgono sopra i lecci, sfavillando
come oro . . .* (P. Colloquio, 193)

Il verde cupo d'una macchia d'alberi dà risalto alle mura illuminate d'un castello solitario. (V, op. cit. XXX)

Ambedue le citazioni mettono in rilievo il momento di luminosità servendosi a tale scopo di espendienti abbastanza semplici, cioè del contrasto LUCE – NON LUCE, dal quale risulta che le due denominazioni di colore, vuol dire «viola» e «verde cupo» non sanno di luce.

b) *Entrava un livido e d'alba a render più smorta la luce violacea della lampada notturna.* (B, voce «alba»)

nel cielo è un gran pallore di viola. (P, Ultimo canto, 128)

In questi due casi ci imbattiamo in un certo *ché* di drammatico; vuol dire che il colore combatte la luce. «Il pallore di viola» contrasta con la qualità naturale del «cielo», cioè con la luminosità. L'altro caso è più complicato; qui c'è un'alba livida, dunque alba senza chiarore, e questa strana alba viene a contendere con una «smorta luce violacea della lampadina notturna; la parola «smorta» ci fa pensare alle «note di colore spente» del Venturi (v. ann. 1). Anche questa volta il colore che deve esprimere non già la mancanza, ma la debolezza, il diminuire della luce, è violaceo.

Un'idea apparentata si scopre nel già citato passo tratto dal Leopardi; *torna azzurro il sereno.*

«l'azzurro», il colore freddo come contrasto del «sereno», probabilmente luce senza nozione di colore. La «lampadina notturna» è soltanto una precisazione opportuna, ma non è decisiva. (Immaginiamo un altro caso, p. es. «la lampadina notturna mi salutava con il suo scintillio amichevole al mio ritorno dalla lunga camminata nel buio». Dal passo citato risulta piuttosto una lampadina lucente a gaia.)

Resta un ultimo passo pascoliano:

La glauc a luna lista l'orizzonte. (P, Il ponte, 153)

Il caso è equivoco; è la luna che presta la sua luce al colore o il colore che smorza la luce?

Tutti i casi citati entrano tanto nella semantica quanto nell'estetica; si potrebbe precisare: la semantica entra nell'estetica, serve l'estetica. La combinazione di espressioni LUCE + COLORE serve a evocare un effetto di colore lucente o luce colorata, colorata nel senso di gradazione o magari di diminuzione.

Per rispondere adesso alla domanda iniziale, se cioè i colori sanno di luce, rispondiamo che stanno nella strettissima vicinanza ambedue le nozioni, che sono quasi enti complementari. Lo sono nelle vicende di ogni giorno, e siccome la lingua è il ritratto fonico di tali vicende, non può far a meno di rendere gli effetti COLORE + LUCE con combinazioni reali dei due vicinissimi enti ottenendo così effetti simili a quelli che si incontrano nella natura.

BIBLIOGRAFIA

- B** Salvatore Battaglia, Grande Dizionario della Lingua Italiana; UTET, Torino.
- E** Enciclopedia Universale dell'Arte, I—XV. Istituto per la collaborazione culturale, Venezia—Roma 1963.
- L** Giacomo Leopardi, Canti; Biblioteca romanica 62, 63; Heitz, Strasburgo.
- P** Giovanni Pascoli, Poesie di G. P. — Myrica; Livorno, Raffaello Giusti, 1921.
- V** Adolfo Venturi, Leonardo e la sua scuola; Istituto Geografico de Agostini, Novara, 1942.
- Z** Nicola Zingarelli, Vocabolario della lingua italiana; Bologna, Zanichelli, 1942.

