

Abstract

Se ciascuno di noi chiudesse gli occhi o improvvisamente diventasse cieco il mondo continuerebbe a serbare i propri colori, proprietà insite negli oggetti che lo costituiscono. Per quanto tuttavia siano proprietà oggettive ed è perciò possibile accordarsi su di essi nella forma, potremmo dire, universale del linguaggio, nonostante le diversità linguistiche, mentre non è affatto possibile rivendicare una proprietà privata che sia legata alla natura di rappresentazione mentale, interna, privata del colore¹, i colori sono comunque legati in quanto fenomeni, per giunta esemplari per la nostra riflessione e vedremo perché, alla singolarità dei vissuti di ciascuno. E ciò li rende particolari, molteplici, indefiniti, irriducibili. I colori sono molto più che proprietà fisiche del mondo. Mostrano la capacità di svelare i contenuti di una cultura, di un tempo, di un modo di vivere e di pensare, nonché quella di narrare frammenti della nostra esistenza.

If we closed our eyes or suddenly became blind, the world would continue to preserve his own colours, properties in the objects that constitute it. The colours are objective properties and therefore it is possible to agree on them in the form of language, in a certain sense universal in despite of the different languages, but it is not possible to consider them private properties connected with a supposed mental, private, internal nature of the colour, however they are, as phenomena moreover exemplars for our reflection, related to the singularity of the experience of each. And this makes them particular, multiple, undefined, irreducible. The colours are much more than physical properties of the world. They are able to reveal the contents of a culture, a time, a way of living and thinking and to narrate fragments of our existence.

Wenn jeder von uns die Augen schließen würde oder er plötzlich blind wäre, würde die Welt ihre Farben, Eigenschaften in den Objekte, bewahren. Die Farben sind objektive Eigenschaften und es ist daher möglich in der Form der Sprache, der trotz der sprachlichen Vielfalt in einem bestimmten Sinn universell ist, einverstanden und ist es stattdessen nicht möglich die Farbe als a Privateigentum für ihre vermutliche geistige und interne Natur betrachten, jedoch sind sie als Phänomene mit der Singularität unseres Erlebnis verbunden. Deshalb sind sie besonders, undefiniert und irreduzibel. Die Farben sind viel mehr als physikalische Eigenschaften der Welt. Sie können den Inhalt einer Kultur, einer Zeit, einer Art zu leben und zu denken, zeigen, und die Fragmente unserer Existenz erzählen.

Si chacun d'entre nous fermait les yeux on tout d'un coup devanait aveugle, le monde continuerait à garder ses couleurs, propriétés entrinsèques des objets qui le constituent. Pur autant qu'elles soient des propriétés objectives et c'est donc possible de s'accorder autour d'elles pour ce qui concerne la forme, on peut dire, universelle du langage, nonobstant les différences langagières (alors que ce n'est pas du tout possible de revendiquer une propriété privée qui soit liée à la nature de représentation mentale, intérieure, privée de la couleur), les couleurs restant quand même liées en tant que phénomènes, en plus de phénomènes exemplaires pour notre réflexion et on verra dans quel sens, à la singularité des vécus de chacun. C'est ça qui les rende particulières, multiples, indéfinies, irréductibles. Les couleurs sont bien plus que propriétés physiques du monde. Elles montrent la capacité de dévoiler les contenus d'une culture, d'un temps, d'une façon de vivre et penser, ainsi que la capacité de narration de fragments de notre existence.

1. *Empirico e grammaticale*

Si rende necessario ai fini di questa ricerca distinguere diversi piani di riflessione. Un'importante distinzione in tal senso, per la quale seguiamo Wittgenstein, è quella tra un piano empirico, quello dell'esperienza che ci fornisce le singole percezioni vissute dei colori e sul quale si giocano importanti irriducibili differenze tra le diverse culture, legate a particolari immagini del mondo, e tra le singolarità di ciascuno di noi; e un piano grammaticale, quello dell'espressione linguistica dei colori, della loro grammatica, sul quale si gioca la comunanza che ci permette la comprensione reciproca e la condivisione anche di ciò che resta refrattario alla sintesi, per esempio, le singole percezioni dei vissuti dei colori che sono per ciascuno uniche e irripetibili. Il piano delle regole grammaticali, come dice Gargani, è quello in cui si costituisce e si disciplina, secondo dei paradigmi ideali e aprioristici, non nel senso di trascendentali, ma nel senso di già dati per l'animale sociale umano che si trova sin dal grembo materno immerso nel linguaggio, il linguaggio dei colori², che ci accomuna, ci pone in relazione l'uno con l'altro senza tuttavia poterci ridurre l'uno all'altro. Il piano delle regole grammaticali costituisce il nostro a priori sociale: quello nel quale prende forma tanto il colore in sé quanto il colore per ciascuno, tanto l'universale quanto il particolare. Quest'ultimo però non sarà mai del tutto sussunto sotto la logica dell'universale: resterà sempre estraneo all'ordinario. Rientra infatti nella possibilità che ciascun parlante ha di decidere l'applicazione delle regole: non credere sempre, scrive a tal proposito Wittgenstein, «di ricavare le tue parole dalla lettura dei fatti; di raffigurare i fatti in parole, secondo certe regole! Perché l'applicazione della regola al caso particolare dovrai farla tu, senza alcuna guida»³. Infatti, ciò che distingue la proposizione empirica da quella grammaticale, ovvero l'esperienza dalla norma, è l'impiego⁴. E c'è anche il caso di proposizioni che oscillano tra logica ed empiria esprimendo ora una norma ora un'esperienza. Dobbiamo

perciò, ed è questo l'invito di Wittgenstein, guardare l'uso del linguaggio dei colori evitando di costruire teorie⁵, come ha fatto per esempio Goethe, in maniera del tutto insoddisfacente a giudizio di Wittgenstein. Il massimo che si può fare quando si parla di un colore è pensare, «sempre e soltanto, a un determinato modo del suo impiego»⁶.

Sulla scia della distinzione tra empirico e grammaticale, Wittgenstein può dire che non importa «la quantità dei colori visti, ma la sintassi»⁷ e ciò vuol dire che se anche un uomo avesse visto per tutta la vita un unico colore, per mezzo di una lingua potrebbe comunque avere conoscenza anche di tutte le differenze cromatiche di cui la sintassi della lingua a lui nota gli permetterebbe di parlare. L'esempio che Wittgenstein adduce è quello dello spazio:

Se qualcuno non esce mai dalla sua camera, sa tuttavia che lo spazio continua, che esiste cioè la possibilità di uscire dalla camera (avesse pure le pareti di diamante). Non è quindi un'esperienza; è insito alla sintassi dello spazio, a priori. Ora, ha senso domandare quanti colori occorra aver incontrato nella propria vita per conoscere il sistema dei colori? No! [...] Non importa la quantità dei colori visti, ma la sintassi (Così come non importa la "quantità di spazio")⁸.

Pensiamo a questo proposito alla possibilità che un cieco scriva o parli dei colori di contro a quanto sosteneva Goethe, il quale scrisse che «con il cieco non vi è modo di parlare di colore»⁹. Può capitare di leggere addirittura delle poesie scritte da una persona cieca dalla nascita attraversate costantemente da riferimenti ai colori e il primo inevitabile pensiero è quello di chiedersi come possa quel poeta parlare così tanto dei colori pur non avendoli mai visti. La memoria ci riporta qui a Diderot e agli esempi che egli descrive a tal proposito nella sua *Lettera sui ciechi per quelli che ci vedono*: è come se la persona cieca

avesse formalmente introiettato il mondo per mezzo del linguaggio senza passare per l'assimilazione e astrazione di esso per mezzo della vista. Il tatto è il senso che il cieco sostituisce alla vista: ma il tatto, per quanto quello del cieco sia finemente perfezionato al punto che Diderot giunge a dire che «Saunderson vedeva con la pelle»¹⁰, non gli permette di *vedere* ciò che è distante, che sta dentro oppure oltre la forma. Se il vedente combina punti visibili e colorati, il non vedente combina punti palpabili: la vista per lui è una specie di tatto. Il sapere linguistico del cieco non trova scambio diretto con il sapere del mondo e questo lo vediamo dal fatto che «la vita del cieco è diversa dalla vita di chi vede»¹¹.

La sintassi del linguaggio dei colori permette alla persona cieca di conoscere i colori: è questo il motivo per cui, come racconta Diderot, Saunderson in qualità di professore di matematica a Cambridge riuscì «a dare lezioni di ottica, pronunciò discorsi sulla natura della luce e dei colori, spiegò la teoria della visione»¹². Gli mancava l'esperienza diretta, ma poteva, grazie al linguaggio, prenderla in prestito dall'altro: il cieco, scrive Diderot, «prende le supposizioni come gli vengono offerte»¹³ e quando «dice "questo è bello", non formula un giudizio, riporta semplicemente il giudizio di quelli che ci vedono»¹⁴. Diderot dice: «la bellezza per un cieco non è che una parola»¹⁵. E ciò, aggiungiamo noi, non vuol certo dire che il cieco non possa trarne dei significati: infatti, nella misura in cui è in grado di usare la parola bellezza ne conosce anche quello che chiamiamo significato. Vuol dire piuttosto che non è in grado di scambiarla con il mondo, di nutrirla del sapere del mondo attraverso uno scambio diretto con esso.

Una persona cieca può parlare o scrivere dei colori perché conosce un sistema linguistico entro il quale questi sono disciplinati. Chiede Wittgenstein: «Sarebbe corretto il dire, che nei nostri concetti si rispecchia la nostra vita?». E risponde: «Stanno nel bel mezzo»¹⁶. È vero dunque che «la regolarità del

nostro linguaggio pervade tutta la nostra vita»¹⁷. I sistemi linguistici sono connessi con forme di vita e dunque con tradizioni, culture, giudizi, modi di vivere. Tant'è che i colori anche nelle poesie di una persona cieca possono trovare empatie figlie della cultura di un tempo e di un luogo, di una data pratica interpretativa. Possiamo sostenere che un non vedente, per quanto sembra che abbia il mondo tutto dentro di sé, meno ancora di un vedente può vivere il mondo solipsisticamente: egli mostra la necessità dell'altro, della parola che viene dall'altro. La persona cieca può interiorizzare il mondo solo in quanto qualcun altro gliene parla.

La sintassi del linguaggio dei colori ci permette di verificare l'esistenza reale o immaginaria di un dato colore, di verificare la nostra esperienza: essa prevale, commenta Gargani,

per una sorta di diritto di priorità logica, sulle stesse percezioni dei colori. In questo senso, una superficie bianca può apparire grigia in certi tratti per effetto della diversa distribuzione dell'intensità luminosa; ma noi non diciamo che è grigia, troveremmo addirittura assurdo dire ciò, anche se l'evidenza sensoriale potrebbe indurci a dirlo¹⁸.

Dice Wittgenstein: «qui decidono i giochi linguistici»¹⁹. Se il significato dei colori è fissato nella grammatica dei colori, ovvero nel linguaggio, allora perde senso qualsiasi riferimento a esperienze private di essi. Senza che venga tuttavia mai annullata l'irriducibile singolarità del vissuto dei colori. I colori non sono coleotteri custoditi nelle nostre scatole craniche, ma trovano tuttavia importanti connessioni con i nostri particolari vissuti o con quelli di un particolare vivere comune. Connotano il vivere di ciascuno. Le nostre esistenze possono esprimersi in colori.

2. Comunicazione ed espressione

In che senso si può dire che «l'azzurro è il colore della lontananza»²⁰? Il cielo e il mare sono azzurri ed entrambi sono spazi infiniti. Kandinsky dice che «più il blu è profondo e più richiama l'idea di infinito, suscitando la nostalgia della purezza e del soprannaturale. È il colore del cielo»²¹. In che senso il colore può narrare un vissuto? Può addirittura narrare la morale: il giallo, per esempio, colore dal lato del Più insieme al giallo-rosso e al rosso-giallo, come indicato da Goethe, «si mostra estremamente sensibile, producendo un'impressione sgradevole, quando è sporco o quando è in qualche misura condotto verso il lato del Meno»²², quello dei colori azzurro, azzurro-rosso e rosso-azzurro. È sufficiente, scrive Goethe, «un leggero e impercettibile movimento per tramutare la bella impressione del fuoco e dell'oro nella sensazione del sudiciume, invertendo il colore della dignità e del diletto nel colore dell'infamia, della ripulsa e del disagio»²³. I colori caldi, quelli dal lato del Più, avvicinano l'osservatore, mentre quelli freddi, quelli dal lato del Meno, lo allontanano. Come dice Kandinsky, i colori rispondono al principio di necessità interiore²⁴. Toccano l'interiorità, laddove per interiorità, distaccandoci da Kandinsky, non intendiamo qui uno spazio metafisico, quanto piuttosto ciò che caratterizza l'essere singolare di ciascuno, ciò che non appartiene allo spazio di mondo oggettivo né trova immediato riconoscimento nello spazio linguistico condiviso. Anima e interiorità sono per noi metafore della singolarità: modi di esprimere l'esistenza unica e singolare di ciascuno.

La seconda distinzione che si pone come necessaria, all'interno della quale lavoreremo per sviluppare il tema del vissuto del colore, è quella tra piano comunicativo e piano espressivo. Questa distinzione nasce in continuità con quella precedente. Sul piano comunicativo il colore può essere conosciuto, il che vuol dire parlato e capito anche da chi non

l'abbia mai visto e singolarmente vissuto in uno scambio diretto con il mondo. Su quello espressivo il colore può solo essere mostrato e può mostrare (intendiamo dire che mostra anche attraverso le parole) senza tuttavia poter mai essere compiutamente detto. Dice in tal senso Kandinsky che le tonalità cromatiche, come quelle musicali, danno emozioni più sottili di quelle dei sentimenti fisici, emozioni inesprimibili a parole. Forse, egli scrive, «ogni tono troverà col tempo un'espressione materiale, verbale. Eppure ci sarà sempre qualcosa che la parola non potrà rendere compiutamente, e che non è il superfluo, ma l'essenziale. Per questo le parole sono e restano accenni, segni abbastanza esteriori dei colori»²⁵. Ciò ha a che fare con l'inesprimibile, che fa da sfondo al linguaggio segnandone i limiti, e con il fatto che il colore può essere considerato, come lo stesso Wittgenstein ci ha lasciato chiaramente intendere, un paradigma dell'indeterminatezza concettuale. In tal senso ha infatti scritto che «non esiste il concetto puro di colore»²⁶: «i differenti concetti di colore sono certo strettamente affini l'uno all'altro, le differenti "parole di colore" hanno un uso affine; ma c'è ogni sorta di differenze»²⁷. E ha aggiunto: «l'indeterminatezza del concetto del colore risiede, prima di tutto, nell'indeterminatezza del concetto di eguaglianza tra colori, e dunque nell'indeterminatezza del metodo del confronto tra colori»²⁸.

Se si possiede una lingua, si possiedono anche i colori disciplinati entro quel sistema. Tuttavia i colori non sono mai del tutto disciplinabili, sfuggono a qualsiasi determinazione ultima, e per questo esprimono anche al di là del detto: esprimono, e il che vuol dire che oltrepassano il detto, il piano comunicativo, quello con uno scopo. Esprimono emozioni, stati d'animo: li producono senza limitarsi ad adattarsi a essi²⁹. I colori che indossiamo possono narrare il nostro carattere o l'umore odierno di qualcuno. Per fare un esempio tra i più immediati: se siamo tristi difficilmente riusciamo a indossare

colori vivaci. Goethe arriva addirittura a ipotizzare che i colori scelti per vestirsi possano narrare il grado culturale della persona che li indossa: «le persone colte mostrano una certa avversione al colore. Ciò può risultare in parte da un'incertezza del gusto che tende a mettersi al riparo del nulla. Le donne vestono quindi quasi sempre di bianco, gli uomini quasi sempre di nero»³⁰. Vera o no questa ipotesi, resta il fatto che i colori stimolano la riflessione e ci inducono a interpretare, a narrare, a scrivere storie che possono essere reali o immaginarie. Indossare un colore può in tal senso significare, a volte in accordo con una sorta di schema concettuale, mostrare parte della propria anima, ovvero parte di sé.

3. Il colore come trama dell'esistenza

I colori parlano con l'interiorità e dell'interiorità, con l'esistente e dell'esistente. Kandinsky scrive che «in generale il colore è un mezzo per influenzare direttamente l'anima. Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima»³¹.

L'esperienza, seppur spesso pregiudicata dalle immagini culturali, ci insegna, dice Goethe, che «ogni singolo colore dona un particolare stato d'animo»³². E ciò vuol dire anche che nessuna teoria concettuale potrà mai chiudere, definire, questi insegnamenti, nella misura in cui non potremo mai prevedere una volta per tutte quali saranno le possibilità narrative di un colore, ovvero come questo potrà connettersi con le nostre esistenze arrivando a coltivare e custodire l'anima dei vissuti.

Una teoria come quella esposta da Goethe, come dice Wittgenstein, non può far altro che fornirci dei vaghi schemi concettuali³³, ma non può dire a un'artista come ricercare quella spiritualità di cui parla Kandinsky. Nell'espressione «l'albero rosso», presa come esempio proprio da Kandinsky, il

colore rosso ci narra una temporalità, quella dell'autunno³⁴. Ma in questa veste potrebbe anche risvegliare un ricordo della nostra infanzia legato al periodo dell'anno che sta esprimendo o una nostra particolare esperienza con le foglie rosse tipiche del periodo autunnale. Suonerebbe così le corde della nostra interiorità e narrerebbe qualcosa di unico, frutto di una particolare esperienza, non teorizzabile né prevedibile o ripetibile. Una stessa parola, in tal caso la parola rosso, attingendo alla tavolozza dell'immaginario comune, quella che ci viene donata da una lingua, può esprimere tanto ciò che è per sé quanto ciò che è per il sé di ciascuno.

I colori esprimono una necessità interiore nella misura in cui nella loro infinita capacità espressiva sono forme che ben si adattano per accogliere la singolarità dei vissuti: forme elusive e allusive. S'imprimono nell'anima connettendosi alle nostre vite per poi risvegliare i vissuti che colorano nel momento in cui quei dati colori si rifanno incontro alla vista. Ciò che acquisiamo a livello comunicativo ci permette di esprimere. Ciò che esprimiamo, a sua volta, ci permette di incrementare tanto la comunicazione quanto l'essere del colore nel quale si iscrivono sempre nuove narrazioni e l'essere di ciascuno che a quello di un colore associa un proprio particolare vissuto. Per mezzo del comune si crea il particolare, che a sua volta, con la sua particolarità, accresce, ricrea e rinnova il comune senza esaurirsi mai in esso: serba sempre una sua irriducibilità. Il sapere linguistico del colore ci permette di acquisire il sapere dei colori del mondo, il quale a sua volta ci permette di arricchire quello linguistico attraverso le nostre particolari esperienze.

I colori di un paesaggio della nostra infanzia narrano sì le proprietà di quel dato paesaggio, proprietà visibili a chiunque lo veda, ma narrano anche un vissuto singolare in quel paesaggio. Quei colori qualificano un dato vissuto, ne sono la trama. Possono per esempio narrare un ritorno impossibile,

una nostalgia incurabile. Un'infanzia rubata. O un'infanzia immensamente gioiosa. I colori attribuiscono spesso nuovi sensi: creano sensi. Avvicinano una lontananza. Rispondono a differenze di pathos. Ogni narrazione è, come scrive Invitto, «espressione di vissuti, quindi di esistenza»³⁵ e il colore, con la sua spiccata capacità di suonare i tasti dell'interiorità, è da questo punto di vista un narratore esemplare.

Dove non c'è differenziazione cromatica, dove c'è monocromia, omologazione cromatica, spesso inter-posta, imposta, non vi è qualità, vi è de-qualificazione. Il nero indiscriminato, il nero che è assenza, che segna la mancanza. Il fumo nero del camino di una fonderia. Quel fumo che copre una città più che mai moderna, che ne copre i colori, le qualità. Narra di un'aria insalubre, di un territorio inquinato, di uno stato di malattia umana, ambientale, animale. Narra la morte. La si chiama area da ri-qualificare, affinché tornino a splendere il verde dei prati e delle folte chiome degli alberi, l'azzurro del cielo infinito, il colore dei mille petali profumati, il calore della pietra dei palazzi. Affinché venga restituito l'anelito di vita: l'anima. Riquilificare può quindi significare restituire colore. Permettere ai colori della natura di ricominciare a narrare. A dimostrazione di quanto la narrazione di un'industria possa iscriversi in questo schema che vede i suoi grigi colori come espressione di inquinamento, vi è il caso di un'industria, visibile percorrendo l'autostrada che collega Roma con Napoli, che ha scelto di colorare i propri camini e le pareti dell'intera struttura con colori come fucsia, rosa, verde: le tonalità di colore scelte sono poco assimilabili a quelle visibili nella natura circostante, ma tuttavia avvicinabili a quelle dei giochi in un parco o delle pareti di un asilo, assimilabili insomma a quelle di uno spazio innocuo nel quale faresti giocare tuo figlio, uno spazio ludico, divertente. I colori di quest'industria ci dovrebbero perciò allontanare dall'idea che essa possa seminare morte. Per provare a significare diversamente, al di là del giudizio imperante e della

narrazione quotidiana che concerne tal sorta di spazi, un'industria non a caso sceglie di colorarsi e non a caso sceglie quei dati colori piuttosto che altri, i quali non richiamano tonalità naturali, bensì artificiali.

In un'immagine in bianco e nero è difficile cogliere stati d'animo che non siano legati a un senso di privazione, di mancanza, di nostalgia. Un'immagine in bianco e nero può raccontare vissuti di cui si è persa l'anima per troppa lontananza o esistenze a cui è stata sottratta l'anima. Il bianco, il nero e il grigio, punto di equilibrio tra il bianco e il nero, sono colori del silenzio. Kandinsky scrive che «il bianco ci colpisce come un grande silenzio che ci sembra assoluto» facendosi «quasi simbolo di un mondo in cui tutti i colori, come principi e sostanze fisiche, sono scomparsi»³⁶. Non è però un silenzio morto, bensì un silenzio iniziante dal grande potenziale espressivo: «un nulla prima dell'origine, prima della nascita». Il nero, invece, continua Kandinsky, è «un nulla senza possibilità»: risuona dentro di noi come un eterno silenzio senza futuro e senza speranza. «Dal punto di vista musicale si può paragonare a una pausa finale». Il nero è infatti come «il silenzio del corpo dopo la morte, dopo il congedo dalla vita»³⁷. Il grigio non può che essere silenzioso e immobile: «è l'immobilità senza speranza. Più diventa scuro, più si accentua la sua desolazione e cresce il suo senso di soffocamento»³⁸.

Poniamoci ad esempio la domanda: quali colori avrebbe mai potuto scegliere un pittore dopo Auschwitz? L'olocausto ha, nell'immaginario comune, i grigi colori di una foto in bianco e nero. I colori del silenzio dei vinti. L'unico colore vitale che si potrebbe forse immaginare è quello del cappotto rosso della bambina del film *Schindler's List*. Una macchia rossa da sottrarre al dolore di mille macchie grigie. Un rosso forte e deciso: trae la sua forza dal grigio sfondo di morte entro il quale prende posto. Diviene così, con tutto il suo vigore, simbolo di una grave sottrazione d'amore. Questo contrasto tra

il rosso e il grigio simboleggia la più atroce sottrazione delle qualità umane: una disumanizzazione. È simbolo di tante narrazioni private dei loro colori. Esistenze rese incolori. Narrazioni a cui è stato negato narrarsi.

Gli orrori di una guerra, di un genocidio, di eventi così indicibili nella loro brutalità, possono forse narrarsi solo in un'irrazionale scomposta composizione in scala di grigi come in *Guernica* di Picasso: una sorta d'istantanea che seppur nata da un preciso evento storico, data la mancanza di riferimenti diretti a luoghi e date, è diventata manifesto universale contro la guerra e la violenza in generale.

Bibliografia

AA. VV., *Figure e forme del narrare*, a cura di A. Ponzio, Milella, Lecce 2013.

DENIS DIDEROT, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, 1749 (*Lettera sui ciechi per quelli che ci vedono*, trad. di M. B. Savorelli, La Nuova Italia, Firenze 1999).

ALDO GARGANI, *Introduzione* in LUDWIG WITTGENSTEIN, *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 2000.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Zur Farbenlehre*, 1810 (*La teoria dei colori*, trad. di G. C. Argan, Il Saggiatore, Milano 2008)

GIOVANNI INVITTO, *Il diario e l'amica. L'esistenza come autonarrazione*, Mimesis, Milano 2012.

WASILIJ KANDISKY, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, 1912 (*Lo spirituale nell'arte*, trad. di E. Pontiggia, SE, Milano 2005)

ANTONIO PRETE, *Trattato della lontananza*, Bollati Boringheri, Torino 2009.

FRIEDRICH WAISMANN, *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, aus dem Nachlass, herausgegeben von B. F. McGuinness, Basil Blackwell, Oxford 1967 (*Ludwig Wittgenstein e il Circolo di*

Vienna, trad. di di Sabina de Waal, La Nuova Italia, Firenze 1975.

LUDWIG WITTGENSTEIN, *Bemerkungen über die Farben*, Blackwell, Oxford 1977 (*Osservazioni sui colori* trad. di M. Trincherò, Einaudi, Torino 2000).

LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953 (*Ricerche filosofiche* trad. di M. Trincherò, Einaudi, Torino 1999).

¹ Con questo non si vuole negare la legittimità e scientificità degli studi fisiologici sulla percezione del colore, quanto limitare piuttosto l'esclusiva concentrazione su questi, che darebbe una visione di certo parziale del fenomeno del colore trascurandone la dimensione esistenziale.

² ALDO GARGANI, "Introduzione" in LUDWIG WITTGENSTEIN, *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 2000, p. XI.

³ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953 (*Ricerche filosofiche* trad. di Mario Trincherò, Einaudi, Torino 1999), § 292, p. 132.

⁴ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Bemerkungen über die Farben*, Blackwell, Oxford 1977 (*Osservazioni sui colori*, trad. di Mario Trincherò, Einaudi, Torino 2000), pp. 11, 33.

⁵ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, op. cit., § 340, p. 145.

⁶ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Osservazioni sui colori*, op. cit., § 73, p. 20.

⁷ ALDO GARGANI, *Introduzione* in op. cit., p. XIII.

⁸ FRIEDRICH WAISMANN, *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, aus dem Nachlass, herausgegeben von B. F. McGuinness, Basil Blackwell, Oxford 1967 (*Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna* trad. di a cura di Sabina de Waal, La Nuova Italia, Firenze 1975).

⁹ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Zur Farbenlehre*, 1810 (*La teoria dei colori* trad. di G. C. Argan, Il Saggiatore, Milano 2008), p. 15.

¹⁰ DENIS DIDEROT, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, 1749 (*Lettera sui ciechi per quelli che ci vedono* trad. di M. B. Savorelli, La Nuova Italia, Firenze 1999), p. 49.

- ¹¹LUDWIG WITTGENSTEIN, *Osservazioni sui colori*, op. cit., p. 104.
- ¹²DENIS DIDEROT, *Lettera sui ciechi per quelli che ci vedono*, op. cit., p. 41.
- ¹³Ivi, p. 43.
- ¹⁴Ivi, p. 7.
- ¹⁵Ibidem.
- ¹⁶LUDWIG WITTGENSTEIN, *Osservazioni sui colori*, op. cit., p. 100.
- ¹⁷Ibidem.
- ¹⁸ALDO GARGANI, *Introduzione* a op. cit., p. XVI.
- ¹⁹LUDWIG WITTGENSTEIN, *Osservazioni sui colori*, op. cit., p. 4.
- ²⁰ANTONIO PRETE, *Trattato della lontananza*, Bollati Boringheri, Torino 2009, p. 91.
- ²¹WASILIJ KANDISKY, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, 1912 (*Lo spirituale nell'arte* trad. di E. Pontiggia, SE, Milano 2005), p. 63.
- ²²JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *La teoria dei colori*, op. cit., p. 191.
- ²³Ibidem.
- ²⁴WASILIJ KANDISKY, *Lo spirituale nell'arte*, op. cit., p. 46.
- ²⁵Ivi, p. 72.
- ²⁶LUDWIG WITTGENSTEIN, *Osservazioni sui colori*, op. cit., § 73, p. 46.
- ²⁷Ivi, § 75, p. 47.
- ²⁸Ivi, § 78, p. 47.
- ²⁹Cfr. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *La teoria dei colori*, op. cit., p. 202.
- ³⁰Ivi, p. 203.
- ³¹WASILIJ KANDISKY, *Lo spirituale nell'arte*, op. cit., p. 46.
- ³²JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *La teoria dei colori*, op. cit., p. 190.
- ³³LUDWIG WITTGENSTEIN, *Osservazioni sui colori*, op. cit., § 70, p. 19.
- ³⁴JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *La teoria dei colori*, op. cit., p. 80.
- ³⁵GIOVANNI INVITTO, *Il diario e l'amica. L'esistenza come autonarrazione*, Mimesis, Milano 2012, p. 66.
- ³⁶WASILIJ KANDISKY, *Lo spirituale nell'arte*, op. cit., p. 66.
- ³⁷Ivi, p. 67.
- ³⁸Ibidem.