DOPPIOZERO

Manlio Brusatin, il colore

Luisa Bertolini

25 Settembre 2026

Manlio Brusatin raccoglie in questo nuovo libro, *Color: lectiones* (Cafoscarina, 2026) i saggi sul colore scritti in riviste e volumi tra il 1990 e il 2020, che proseguono la ricerca contenuta nel precedente *Storia dei colori*, pubblicato nel 1983, un testo ancora edito e tradotto in molte lingue.

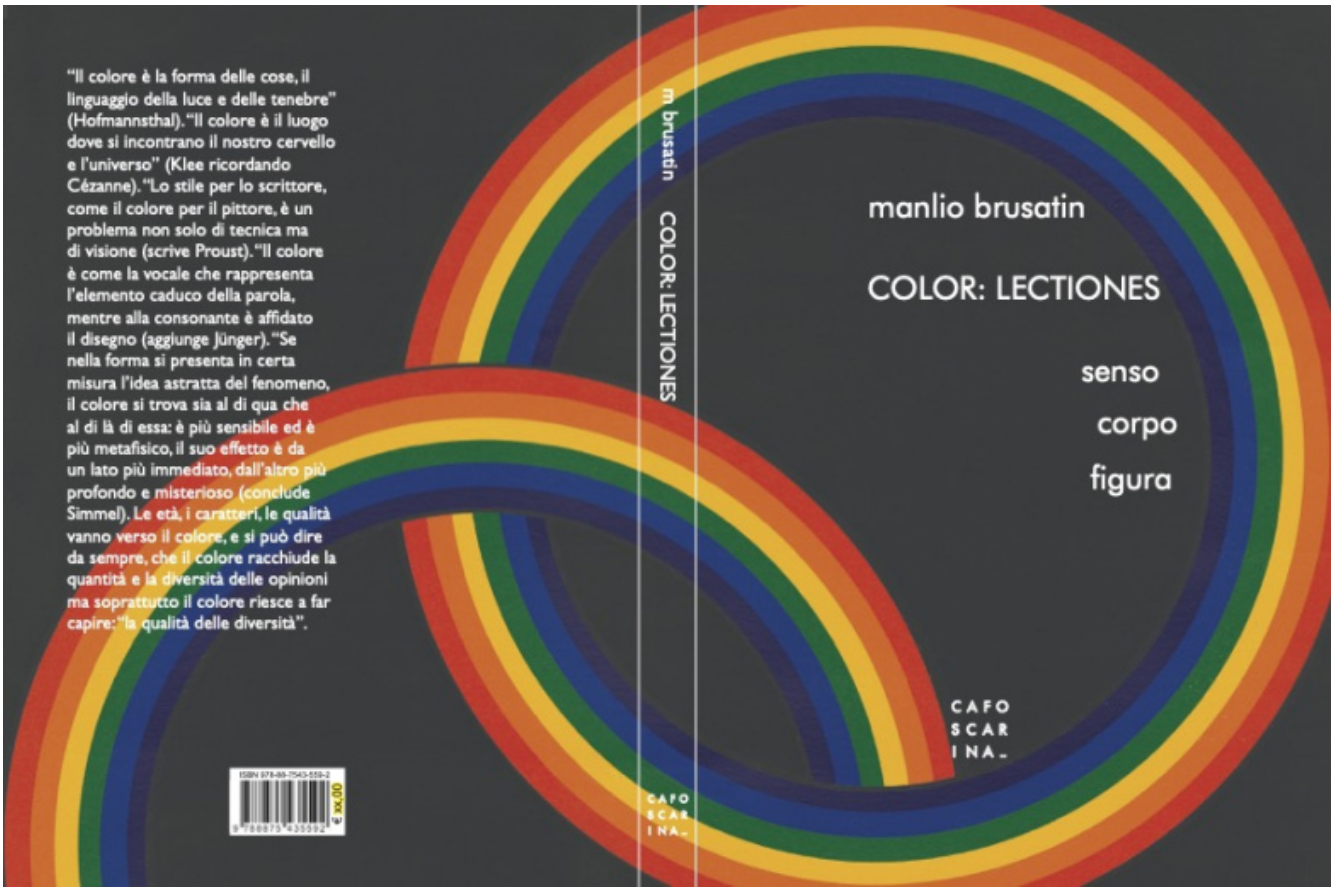
Il percorso non è lineare e apre a ogni passo una strada anzi, per riprendere una figura di Brusatin, una porta nuova. Si tratta invero di una porta che non si apre, che sta in una calle veneziana che gira improvvisamente a gomito e che l'autore ha visto infinite volte, ma che reca su di sé dei segni di colore che aprono a suggerimenti e suggestioni inaspettati: «La porta aveva un colore che si incollava alla mente. Un azzurro-aria plumbea staccava briciole da un fondo rosso-ruggine, tannico, marrone con polvere di giallo e aveva microscopicamente all’interno schegge azzurrine» (p. 193) che evocano addirittura l'oltremare del Giudizio della Sistina di Michelangelo, ma non solo, anche l'inferno e il cielo, il firmamento e il cosmo. È questo modo di procedere di Brusatin: guardare, osservare un particolare, descrivere con precisione, immaginare o ricordare una teoria. Nella lettura di questo libro dobbiamo allora lasciarci condurre in queste vie che improvvisamente svoltano in altre e che tanto assomigliano alle calli veneziane.

Vassily Kandinskij, Studio sul colore. Quadrati con cerchi concentrici, 1913 (Lenbachhaus, Monaco di Baviera.

A Venezia (del resto *veneto* è un colore, anche se non si sa esattamente quale) Brusatin torna spesso in questo suo girovagare teorico, a partire dal probabile incontro di Leonardo con Giorgione nei primi mesi dell'anno 1500. Il testo di Leonardo *De ombra e lume* (parte quinta del *Trattato della pittura*, 1490 ca.) costituisce il primo libro moderno di teoria del colore, ma – a detta del nostro autore – viene superato nella pratica pittorica dal «color veneto» di Giorgione nelle mezzetinte, nelle ombre e nei riflessi che Leonardo analizza minuziosamente dal punto di vista teorico. Altro debito di Leonardo verso Venezia è il giallorino, il giallo di piombo e stagno che proveniva dai rottami di vetro di Murano e che Giorgione usa in maniera mirabile, come risulta dalla descrizione di Brusatin del *San Giorgio* con gli specchi, della *Pala di Castelfranco* e dei *Tre filosofi*.

L'interesse di Brusatin per il libro di Leonardo deriva però dall'importanza dell'ombra e della sua connessione con il colore che risulta, in modo diverso, anche dal libro di Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, (1646), nel quale lo «scienziato occulto e sacerdote curioso» presenta una delle prime rappresentazioni del sistema dei colori, quella di François d'Aguilon alla quale aggiunge un elenco di analogie tra i colori e le cose: le tinte sono collocate su una linea retta con agli estremi la luce e l’ombra: il giallo è figlio della luce, il blu figlio dell’ombra. Brusatin nota in questa concezione del colore come luce oscurata un

«accenno di materialità» (p. 35) che tiene conto della corporeità dell'uomo anticipando le tesi di Goethe, e che costituisce anche per Newton un problema da risolvere per la sua teoria corpuscolare, tra materialità e immaterialità della luce (cfr. p. 43).



La soluzione del rivoluzionario Marat, che nelle *Notions élémentaires d'optique* (1784) propone tre colori fondamentali ai quali ricondurre tutto lo spettro cromatico, viene accennata da Brusatin che ricorda il quadro di David nel quale nella parte alta compaiono i primi tentativi di divisionismo: «una luce frammentata in una polvere cromatica nero oro brucia e solleva le virtù eroiche del nuovo martirio» (p. 53). Al divisionismo vero e proprio va però l'attenzione di Brusatin che sottolinea l'importanza della ricerca sui colori complementari del fisico americano Odgen Rood e che viene applicata quasi tessendo filo per filo la luminosità delle albe e dei tramonti in Pellizza, Segantini, Morbelli e Previati il quale ne dà anche una trattazione teorica in *Tecnica della pittura* (1905, 1913) attentissima alla corporeità dei colori e dei pigmenti.

Anche Rosalba Carriera, famosa ritrattista veneziana del Settecento, era stata attirata dalla materialità dei colori, di cui ci fornisce un ricettario di segreti in *Maniere diverse per formare i colori* che Brusatin ha pubblicato e curato per Abscondita assieme a Vittorio Mandelli. Qui l'autore ricostruisce l'ostinazione di Carriera per ottenere con il pastello le diverse gradazioni dei colori della pelle, «la

trasparenza e l'opacità del volto settecentesco, nei pallori e nelle impolverate di cipria» (p. 133).

Non poteva mancare in questo libro la storia di Monet che l'autore segue in tutte le variazioni cromatiche dei covoni, delle ninfee di Giverny, della cattedrale di Rouen, delle vedute di Venezia; l'elenco dei pigmenti usati da Monet è partecipato, irritato da chi riduce il colore degli impressionisti all'entusiasmo per il colore in tubetto:

Non esiste il nero, d’accordo – scrive –, qualunque tinta scura od ocracea Monet faccia arrivare partendo da toni chiari e mescolando colori complementari. Sono colori chimici, non ancora industriali, come il giallo cadmio (il vero giallo di Monet, dal 1873), il giallo di zinco, il blu cobalto, il viola cobalto, l’oltremare sintetico (quello di Monet è perfino impossibile distinguerlo dal vero lapislazzuli), il verde smeraldo e l’ossido di cromo. Ma ci sono anche colori della più tradizionale bottega artigiana come la biacca, l’ocra, il vermiglione, cioè il rosso cinabro o solfuro di mercurio, detto “re rosso”, la lacca rossa, il carminio di robbia o garanza. Il viola-mauve di Monet è una mescolanza “sua” di cobalto o smaltino, oltremare sintetico e lacca rossa, invece di usare colori pronti come i viola cobalto o di manganese. C’è anche un uso sorprendente del verde smeraldo (in inglese *viridion* e in Francia *verde Guignet*, cioè ossido di cromo idrato), il verde degli impressionisti e di Cézanne, ma anche il surreale *oltremare giallo limone* (cromato di bario di Vauquelin).

Le lezioni di Brusatin proseguono così, passando da un quadro all'altro, da un libro all'altro, ricostruendo luoghi, clima, scelte morali, aspettative di un determinato ambiente, case, come nel caso della casa rossa di William Morris o la stanza di Van Gogh di cui ci dà una descrizione magistrale. Rientrano nel percorso i rapporti tra fotografia e pittura, tra cinema e colore, il design, il colore nella moda e in architettura, ma anche in poesia, come testimonia il riferimento alla «poesia cromatica» del veneto Zanzotto, di cui Brusatin ci presenta nelle "Appendici curiose" la fantastica traduzione in veneto zanzottiano di una poesia scritta in francese con due finali diversi e relative note filologiche sulle espressioni dialettali proposte.

Mi rimane soltanto un dubbio: perché Brusatin ha messo in esergo alle lezioni la citazione di Calvino «Il colore è ciò che si pensa e non ciò che si vede». Se i colori sono come i numeri e si possono solo pensare, come sarebbero possibili le ecfrasi di cui si compone in gran parte questo libro?

Leggi anche:
Luisa Bertolini | Intervista a Manlio Brusatin / Colori, ombre e righe

In copertina, Rosalba Carriera, *Flora*, pastello su carta, 1730 (Galleria degli Uffizi, Firenze).

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