

Immobilità senza speranza, colori vibranti e forme di speranza

Elif Kamisli

Il mondo dei colori non si può dominare con l'intelletto; dobbiamo comprendere questa realtà col sentimento.¹

Rudolf Steiner

Il colore è l'anima della natura e dell'intero cosmo, e noi prendiamo parte a quest'anima in quanto partecipiamo, sperimentando, alla vita del colore.²

Rudolf Steiner

Dio geometrizza sempre.³

Platone

Nel 1914, l'austriaco Rudolf Steiner – filosofo, riformatore sociale, architetto, esoterista e fondatore dell'antroposofia – terminò la prefazione alla sesta edizione del suo *Teosofia* (1910) con queste parole:

Scivo queste frasi, che dovranno venir stampate come prefazione alla sesta edizione del libro, in un momento agitato e con anima agitata. La stampa era già pronta fino alla fine del capitolo "Il sentiero della conoscenza" quando si verificarono in Europa gli eventi che sconvolgono tanti destini e che ora l'umanità sperimenta. Mi sembra impossibile scrivere questa prefazione senza esprimere quello che assale l'anima in simili momenti. (Berlino, 7 settembre 1914)⁴

Dopo molti anni turbolenti, segnati da importanti cambiamenti socio-economici, la prima guerra mondiale scoppiò il 28 luglio 1914 e si concluse l'11 novembre 1918 lasciandosi dietro quasi dieci milioni di morti.

Il lavoro per questa bella mostra, che mi ha dato l'opportunità di approfondire il mio interesse per lo spiritualismo e per il suo legame con l'arte astratta, è iniziato nel dicembre 2015. Da allora le nostre vite sono molto cambiate. Una violenza terribile tormenta la Turchia,

1 R. Steiner, *L'essenza dei colori* [1935], trad. I. Cattaneo Vigevani e D. Vigevani, Editrice Antroposofica, Milano 2013, p. 58.

2 *Ibid.*, p. 89.

3 Plutarco, *Quaestiones conviviales*, VIII, 2, 718 C-720 C.

4 R. Steiner, *Teosofia. Introduzione alla conoscenza soprasensibile del mondo e del destino umano* [1904], trad. I. Levi Bachi, Editrice Antroposofica, Milano 2006, p. 10.

la terra in cui sono nata, e in tutto il mondo si sono susseguiti eventi che ci hanno spezzato il cuore. All'inizio del Novecento Vasilij Kandinskij⁵ associava il colore nero al silenzio, al dolore e alla morte; dal suo punto di vista potremmo dire che l'umanità sta di nuovo fluttuando in un monocromo nero.

Nel suo fondamentale *Lo spirituale nell'arte* (1911), Kandinskij ha saputo descrivere la vulnerabilità della sua epoca:

La nostra anima si sta risvegliando da un lungo periodo di materialismo, e racchiude in sé i germi di quella disperazione che nasce dalla mancanza di una fede, di uno scopo, di una meta. Non è ancora svanito l'incubo delle concezioni materialiste, che consideravano la vita dell'universo come un gioco perverso e senza peso. L'anima si sta svegliando, ma si sente ancora in preda all'incubo. Intravede solo una debole luce, come un punto in un immenso cerchio nero. È un presentimento che non ha il coraggio di approfondire, per paura che la luce sia un sogno, e il cerchio nero la realtà.⁶

In Occidente l'Ottocento fu un periodo di transizione durante il quale l'umanità fu testimone di cambiamenti drammatici. La nascita delle macchine industriali, la celebrazione della scienza con la conseguente crisi delle verità di fede e la fiducia nel progresso costante intrappolarono l'anima dell'uomo comune in un'immobilità senza speranza. Queste anime perdute, che non sapevano come vivere in un tale grigiore, hanno iniziato a cercare qualcosa di più del mondo fisico che le circondava ma non sapeva abbracciarle. Lo spiritualismo aveva un effetto curativo, poiché si contrapponeva alla distruzione vissuta fino a quel momento ed enfatizzava la vita interiore, i sentimenti, lo sviluppo personale e l'unità cosmica. In una fase di grigia immobilità, lo spiritualismo aprì un mondo di colori e di movimento, dando speranza a quelle anime tristi.

In un mondo come quello di allora, in cui ogni significato era svanito, Kandinskij, Hilma af Klint, Emma Kunz, František Kupka, Edvard Munch, Piet Mondrian e molti altri artisti furono attratti da spiritualismo e teosofia nella speranza di recuperare, attraverso queste dottrine e la loro applicazione nell'arte, quel significato a lungo perduto.

La Società Teosofica fu fondata a New York da Helena Petrovna Blavatsky e Henry Steel Olcott nel 1875, in un periodo di forti sconvolgimenti politici per l'Europa e la Russia. Il termine "teosofia" significa "saggezza o scienza concernente dio o le cose divine" e fu coniato dai filosofi neoplatonici alessandrini, chiamati filaleti cioè amanti della verità (da *fil-* "amare", e *alètheia* "verità")⁷. Radicata sia nell'esoterismo occidentale sia nel misticismo orientale, la teosofia introduce tre elementi dell'umano: corpo, anima e spirito. Attraverso una meticolosa ricerca della verità e l'arricchimento del mondo interiore, la vita spirituale si manifesta nell'armonia. E contro le differenziazioni del mondo fisico, la teosofia propone l'unificazione cosmica.

Il seguente motto dà un'idea della filosofia teosofica: *Non vi è religione più alta della verità*. Per Blavatsky:

⁵ "E come un nulla senza possibilità, come la morte del nulla dopo che il sole si è spento, come un eterno silenzio senza futuro e senza speranza, risuona dentro di noi il nero. [...] Il nero è qualcosa di spento, come un rogo arso completamente. È qualcosa di immobile, come un cadavere che non

conosce più gli eventi e lascia che tutto scivoli via da sé. È come il silenzio del corpo dopo la morte, dopo il congedo dalla vita. [...] Non a caso il bianco è il colore degli abiti che esprimono la gioia pura e la purezza immacolata. E il nero è il colore degli abiti di grave lutto, simbolo di morte". V. Kandinskij,

Lo spirituale nell'arte, trad. E. Pontiggia, SE, Milano 1989, p. 67.

⁶ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁷ H.P. Blavatsky, *La Chiave della Teosofia* [1889], Astrolabio Ubaldini Edizioni, Roma 1982.

la Teosofia sulla terra è come il raggio bianco dello spettro, e ogni religione non è che uno dei sette colori prismatici. Ignorando tutti gli altri e tacciandoli di falsità, ogni speciale raggio colorato proclama non solo la sua priorità, ma pretende di essere il raggio bianco stesso, e lancia anatemi persino sulle proprie sfumature che vanno dal chiaro allo scuro, dichiarandole eresie. Nondimeno a mano a mano che il sole della verità si eleverà sull'orizzonte della percezione umana e ogni raggio colorato sbiadirà gradatamente sino ad un lento e completo riassorbimento, l'umanità non verrà più colpita dalla maledizione delle polarizzazioni artificiali, ma si troverà immersa nella pura luce solare, incolore ed eterna della verità. E questa sarà la *Theosophia*.⁸

Secondo la teosofia esistono tre diversi regni: il mondo fisico, quello animico e quello spirituale. Tutti sono reali, tuttavia mentre il mondo fisico può essere percepito attraverso i cinque sensi, per vedere gli altri due servono sensi molto più elevati. Steiner ha scritto: “per gli organi spirituali, i sentimenti, le brame, gli istinti, i pensieri, e così via diventano percezioni. Proprio come i processi spaziali possono essere veduti mediante l'occhio fisico come colori, i fatti animici e spirituali sopra menzionati possono diventare percezioni analoghe mediante i sensi interiori”⁹. L'aura di una persona – fatta di colore e forma – circonda il corpo fisico come una nube di forma ovoidale; “nell'aura fluttuano i più svariati colori, e il fluttuare dà una fedele immagine della vita umana interiore. Mutevoli come questa sono le singole tonalità di colore”¹⁰.

Le idee della teosofia provocarono una svolta in ambito artistico e lo spiritualismo contribuì alla nascita dell'astrattismo e all'abbandono delle forme d'arte convenzionali. Hilma af Klint e Vasilij Kandinskij, pionieri dell'arte astratta, pur senza conoscersi produssero entrambi un gran numero di dipinti che esplorano il collegamento tra colore e sentimenti, pensieri, sensi. Nella loro pratica, “l'arte rappresenta uno dei numerosi sentieri verso la verità interiore”¹¹. Gli artisti si concentrarono sulla rappresentazione del mondo spirituale più che di quello fisico; i simboli e la geometria – linguaggi dell'esoterismo – e l'uso simbolico dei colori come veniva presentato nella teosofia diventarono la loro firma distintiva. Questa forma di astrattismo spirituale, fiorita nel primo Novecento, si diffonderà in tutto il vecchio continente e continuerà a far sentire i propri effetti fino agli anni quaranta. Considerando la brutalità del contesto socio-politico di questo periodo, gli artisti dell'epoca sembravano quasi destinati a compiere un tale spostamento in direzione della spiritualità, dove ancora rimaneva la speranza di trovare un significato. Come Kandinskij ha riassunto splendidamente: “Ogni opera d'arte è figlia del suo tempo, e spesso è madre dei nostri sentimenti”¹².

Annie Besant, fondatrice della Società Teosofica Internazionale di Adyar e seconda presidente della Società dal 1907 al 1933, era una personalità eccezionale, una riformatrice, un'attivista per i diritti delle donne nonché autrice di oltre trecento libri, uno dei quali ebbe un impatto significativo sugli artisti dell'epoca e sulla loro ricerca dell'astrazione nell'arte. *Le forme-pensiero*¹³ – pubblicato da Besant e Charles W. Leadbeater nel 1905 – divenne subito un

⁸ Ibid.

⁹ Steiner, *Teosofia. Introduzione alla conoscenza sopransensibile del mondo e del destino umano*, cit., p. 115.

¹⁰ Ibid., 116.

¹¹ S. Ringbom, “Transcending The Visible. The

Generations of The Abstract Pioneers”, in *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*, a cura di E. Weisberger, catalogo della mostra, LACMA, Los Angeles 1986, p. 138.

¹² Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 17.

¹³ Come accenna Annie Besant nella premessa a *Le forme-pensiero*, alcune delle sue idee erano già state pubblicate nel periodico “Lucifer”, vol. XIX, Theosophical Publishing Society, Londra, settembre 1896 – febbraio 1897.

testo di riferimento per gli artisti spiritualisti. Dopo *L'uomo visibile e l'uomo invisibile* (1902) di Charles W. Leadbeater, in cui l'autore analizzava l'aura distinguendone i colori in base ai sentimenti prevalenti nell'essere umano, *Le forme-pensiero* introduceva il lettore alle manifestazioni del pensiero visibili agli spiriti superiori. Besant scriveva: "Ogni pensiero ben definito produce un doppio effetto: una vibrazione irradiante e una forma fluttuante nell'aria"¹⁴, cioè nell'atmosfera spirituale, e continuava: "Ogni pensiero mette in movimento una serie di vibrazioni correlative nella materia del corpo mentale, accompagnate da un gioco di colori meraviglioso, come lo zampillo di una fontana illuminata dal sole, ma portato all'ennesimo grado di delicatezza e vivacità di colore"¹⁵. I due autori collaborarono con quattro artisti alla rappresentazione delle forme-pensiero che appaiono in risposta a esperienze e sentimenti diversi. Destinati a rendere accessibile alle persone comuni ciò che è visibile solo in un mondo superiore, i disegni delle forme-pensiero diventarono la fonte di ispirazione per creare forme *prive di forma* ma ricche di colori e sensazioni.

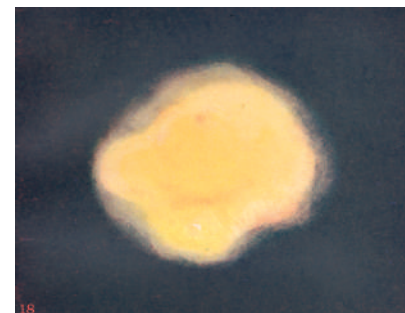
Il concetto di forma senza forma – risalente a Plotino e alle sue *Enneadi* – e quello di esperienza interiore hanno una parte importante nelle tradizioni orientali.

L'aspirazione verso la meditazione senza forma è fondamentale sia nell'insegnamento tantrico sia indù sia buddista. Nella meditazione tantrica sono regolarmente impiegati dei supporti visivi, i cosiddetti *yantra* (immagini da meditazione), classificabili come primi esempi di arte non rappresentativa. Secondo l'esoterismo buddista, l'adepto deve passare attraverso sette livelli successivi: i quattro livelli più bassi sono chiamati *rupa* (forma, corpo), i tre più alti *arupa* (senza forma, senza corpo), e *arupa-dhyana*, lo stato di completa libertà da forme e immagini, è l'obiettivo finale, proprio come era priva di immagini la visione intellettuale cui anelavano mistici cristiani del Medioevo.¹⁶

Per i seguaci della dottrina tantrica dal Seicento a oggi, i disegni tantrici e gli *yantra* sono parte integrante della pratica spirituale; i giovani imparano dagli anziani prima a disegnarli e poi a meditare con il loro aiuto. Le immagini, che raffigurano simboli geometrici e astratte forme colorate, sono state ripetute più e più volte nel corso dei secoli e servono come chiave per la porta della ricchezza interiore. Il colore ha un ruolo essenziale nell'arte tantrica poiché è carico dei significati del mondo superiore. I disegni tantrici e gli *yantra* aiutano chi medita a lavorare sul proprio sviluppo spirituale perseguendo l'ideale di riunificazione con il mondo cosmico.

Nei primi anni del Novecento, Steiner tenne una serie di conferenze sul colore: la sua natura più profonda, il suo ruolo nella vita spirituale e il modo in cui tutto ciò si riflette nell'arte. Egli sostenne con forza che un artista dovrebbe essere in grado di sentire i colori e vivere con e dentro di loro, poiché ciò conferirebbe all'opera la sua eternità.

C'è vita nel colore se si ha il colore sciolto in acqua nella coppetta, vi si immerge il pennello, ci si mette a lavorare su una superficie; si porta così il colore a fissarsi



Annie Besant e Charles W. Leadbeater
"Plate 18: Vague Intellectual Pleasure" (Tavola 18: Vago piacere intellettuale), in *Thought-Forms*, Theosophical Publishing Society, Londra e Benares 1905

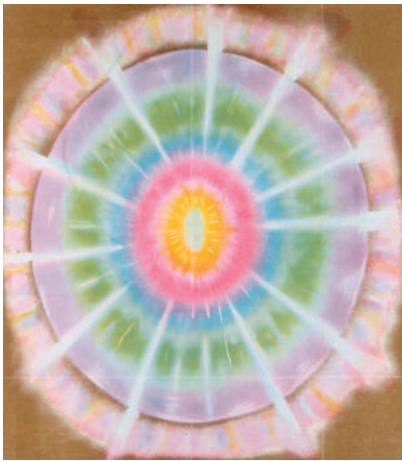


Vasilij Kandinskij
Impression VI (Sunday) (Impressioni VI, domenica), 1911
olio su tela
107 x 95 cm
Courtesy Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Monaco

¹⁴ A. Besant e C.W. Leadbeater, *Le forme-pensiero*, Società Teosofica Italiana, Trieste 1991, p. 16.

¹⁵ Ibid., p. 13.

¹⁶ Ringbom, "Transcending The Visible", op. cit., p. 133.



Charles W. Leadbeater
 “Causal Body of the Arhat” (Corpo
 casuale dell’Arhat), in *Man Visible and
 Invisible*, Theosophical Publishing
 Society, Londra e Benares 1902

su di essa e lo si conduce verso lo stato solido; non c’è vita invece quando, con la tavolozza in mano, vi si mescolano sopra i colori, quando il colore è già completamente materializzato sulla tavolozza e poi lo si stende sulla superficie. Così non si vive nel colore, ma fuori di esso. Si vive nel colore soltanto quando lo si fa passare dallo stato liquido a quello solido. [...] Si deve vivere animicamente col colore; ci si deve poter rallegrare col giallo; sentire nel rosso la sua dignità o la sua serietà; con il blu si deve poter partecipare alla sua mitezza, vorrei dire al suo lacrimoso stato d’animo; si deve poter spiritualizzare il colore, per portarlo alle sue caratteristiche interiori. Non si deve dipingere senza questa comprensione spirituale per il colore, soprattutto dipingendo l’inorganico, il non-vivente.¹⁷

Steiner trovava limitata la teoria del colore di Isaac Newton (*Opticks: or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, 1704) e riteneva che la scienza non sarebbe mai riuscita a spiegare la profonda ricchezza del mondo del colore. A suo parere era invece la teoria dei colori di Goethe (1810) a fornire una conoscenza di base degli aspetti necessari per la pratica artistica, ad esempio i principi della psicologia del colore. Steiner afferma: “Dobbiamo pensare il goetheanismo in modo vivente, per procedere sempre di più. Possiamo farlo soltanto con la scienza dello spirito”.¹⁸

Kandinskij credeva fermamente nella necessità di essere responsabili del proprio sviluppo spirituale al fine di comprendere l’universo cosmico in cui tutti esistiamo come forme informi che danzano in armonia, e diventarne parte consapevole. Pittore rivoluzionario per l’epoca, cercava di rafforzare il suo mondo spirituale attraverso pratiche quali la meditazione e il lavoro sul rapporto fra i sensi. Per lui i colori erano la chiave per entrare nella vita interiore; la chiave per un mondo invisibile che ci abbraccia come il mondo fisico non farebbe mai.

Anche lo spirito, come il corpo, diventa debole e impotente se lo trascuriamo. [...] Perciò non solo non è un male, ma anzi è indispensabile che l’artista conosca l’origine di questi esercizi. E l’origine è la valutazione oggettiva del valore interiore della materia, cioè in questo caso l’analisi del colore e dei suoi effetti più o meno generali.¹⁹

Kandinskij si dedicò anche molto allo studio della sinestesia (letteralmente “sensazione unita” o “accoppiata” dal greco *syn-* “con, insieme” e *aísthesis* “sensazione”), un fenomeno essenziale nella sua arte. Egli riteneva che attraverso un lavoro assiduo la sinestesia potesse essere sviluppata, e all’inizio del secondo decennio del Novecento le esperienze di “vedere il suono” e “ascoltare i colori” impressero una decisa svolta alla sua arte. Il magnifico *Impressione III (Concerto)* del 1911 nacque in seguito all’ascolto di *Drei Klavierstücke op. 11* di Arnold Schönberg del 1909; nello stesso anno l’artista dipinse *Impressione VI (Domenica)*, oggi presentato in mostra. Nel suo libro *Lo spirituale nell’arte* scrisse:

¹⁷ R. Steiner, *Colore e materia – Dipingere a partire dal colore*, terza conferenza, Dornach, 8 maggio 1921, in Steiner, *L’essenza dei colori*, cit., p. 66.

¹⁸ Ibid., p. 69.

¹⁹ Kandinskij, *Lo spirituale nell’arte*, cit., p. 59.

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.²⁰

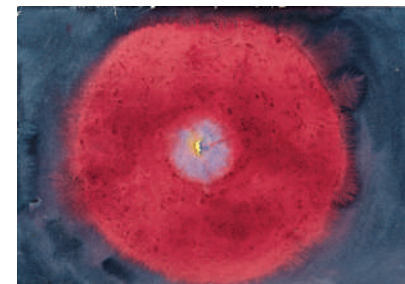
La svedese Hilma af Klint iniziò a interessarsi alla spiritualità fin da ragazza. Durante il corso di studi presso la Reale Accademia di Belle Arti di Stoccolma costituì insieme a quattro amiche un gruppo chiamato "The Five" che si riuniva ogni venerdì sera per evocare gli "spiriti superiori", canalizzando i messaggi ricevuti attraverso disegni automatici. Col passare degli anni, af Klint sviluppò un ricco vocabolario di simboli, forme geometriche e colori mutuati dall'esoterismo. I taccuini, unica nostra fonte per comprendere la sua pratica artistica, svelano almeno in parte questa lunga comunicazione con esseri ultraterreni. Un appunto datato 7 novembre 1906 dà conto della sua precoce esplorazione della sinestesia: "Tu H. [Hilma] quando devi interpretare i toni uditivi e visivi del colore cerca di sintonizzare la tua mente con l'armonia e prega"²¹. Come Kandinskij, anche Af Klint era da sempre una seguace di Rudolf Steiner e la sua arte fu fortemente influenzata dalle teorie del grande filosofo. Nel suo primo viaggio fuori della Svezia si recò in Austria per incontrarlo, e continuò a fargli visita anche negli anni successivi. La loro relazione influenzò l'evolversi dell'arte di af Klint incoraggiandola a sperimentare nuove modalità, ad esempio la creazione di forme per mezzo del solo colore, eliminando i contorni.

Nelle sue conferenze Steiner proponeva la teoria dei colori di Goethe come punto di partenza, suggerendo poi che le forme dovessero essere create con i colori ma senza la limitazione delle linee, per liberarle così dalla loro natura immobile e renderle fluide. Proprio come le forme-pensiero che galleggiano nel mondo spirituale.

E questa figurazione viene inserita nel mondo vivente per il fatto che risplende nel colore. Quando avete davanti a voi delle forme, la forma veramente è in riposo, la forma è ferma, sta ferma. Ma dal momento che la forma riceve il colore, da quel momento la forma stessa, attraverso il movimento interiore del colore, si eleva sopra la quiete e il vortice del mondo, il vortice della spiritualità pervade la forma. Se diamo colore a una forma, noi la vivifichiamo immediatamente con ciò che nel mondo è anima, l'anima del mondo, perché il colore non appartiene soltanto alla forma, perché il colore che noi diamo alla singola forma colloca questa forma nell'intera connessione del suo ambiente, anzi, nell'intera connessione del mondo. Quando si colora una forma si dovrebbe quasi sentire che si va verso la forma in modo da dotarla di anima. Noi insuffiamo anima in una figura morta, quando la vivifichiamo con il colore.²²

L'associazione fra colore e vitalità, colore e vita, è stata il fulcro di molta pratica artistica sin dalla comparsa dell'astrattismo.

Il forte impatto e la presenza importante dello spiritualismo e della teosofia nella società e nell'arte volsero al termine intorno agli anni trenta e quaranta, forse "a causa delle loro



Hilma af Klint
Birch, On the viewing of Flowers and Trees (Betulla, sulla visione di fiori e alberi), 1922
acquerello
18 x 25 cm
Courtesy Moderna Museet, Stoccolma
Foto: Albin Dahlström

²⁰ Ibid., p. 46.

²¹ Å. Fant, "The Case of The Artist Hilma af Klint", in *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, cit., p. 157.

²² Steiner, *L'essenza dei colori*, cit., p. 83.



Hilma af Klint
*Honeysuckle, On the viewing of Flowers
and Trees* (Caprifoglio, sulla visione
di fiori e alberi), 1922
acquerello
26 x 35 cm
Courtesy Moderna Museet,
Stoccolma
Foto: Albin Dahlström

affinità politiche, evidenti e ben note. La teoria nazista della supremazia ariana, ad esempio, deve molto a diverse posizioni teosofiche²³. A parte alcune eccezioni, come Mark Rothko, la teosofia non ricomparirà fino alla fine degli anni sessanta e settanta, questa volta nel quadro della psichedelia e dell'interesse per le tradizioni e le utopie orientali espresso dalla generazione hippie.

Prima di questa mostra, una serie di altre esposizioni hanno analizzato il rapporto fra il colore e le origini spirituali dell'astrattismo. Quella più completa sull'argomento, "The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985", è stata organizzata dal Los Angeles County Museum of Art nel 1986. Maurice Tuchman, all'epoca curatore del Dipartimento dell'Arte del Novecento, scrisse:

... questa mostra prova che la genesi e lo sviluppo dell'arte astratta sono indissolubilmente legati alle idee spirituali diffuse in Europa alla fine dell'Ottocento e all'inizio del XX secolo. Una percentuale sorprendentemente alta di artisti attivi negli ultimi cento anni si è avvicinata a queste idee e a questi sistemi di credenze e la loro arte riflette il desiderio di esprimere ideali spirituali, utopici o metafisici inesprimibili in termini pittorici tradizionali.²⁴

Preparata in cinque anni di attente ricerche, la mostra presentava circa 230 opere d'arte eseguite tra il 1890 e il 1985 e una selezione di libri noti per avere influenzato il pensiero mistico e occulto, raggruppati in cinque aree tematiche: immaginario cosmico, dualità, vibrazione, sinestesia e geometria sacra. Inoltre venivano esposte le opere di Hilma af Klint per la prima volta dopo la sua morte, presentate a fianco di quelle di Kandinskij, Kupka, Malevič e Mondrian.

Dieci anni dopo, nel 1995, Veit Loers organizzò la mostra "Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian, 1900–1915" alla Schirn Kunsthalle di Francoforte. Con più di 500 opere, l'esposizione esplorava la forte influenza dello spiritualismo nell'astrazione e il collegamento tra occultismo e avanguardia nel Novecento. Hilma af Klint, Giacomo Balla, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Robert Delaunay, Johannes Itten, Vasilij Kandinskij, Piet Mondrian, Edvard Munch, Luigi Russolo e Rudolf Steiner erano alcuni degli artisti esposti.

Nel 2003-2004 al Musée d'Orsay si svolse la mostra "Aux origines de l'abstraction (1800–1914)", curata Pascal Rousseau, professore di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Parigi. Fu la prima grande esposizione francese sull'argomento e analizzò la stretta correlazione fra scienza e arte attraverso un'antologia di dipinti moderni. Grande rilievo venne dato al rapporto dialettico fra opere d'arte diverse e all'ampio apparato documentario (teorie dei colori, trattati di acustica, metodo grafico...). La mostra era articolata in due filoni principali di analisi della portata della visione, ciascuno per il periodo 1800-1914. La prima sezione, intitolata "L'occhio solare", esaminava la questione dei confini del visibile; la seconda, "L'occhio musicale", affrontava il tema della traduzione visiva del suono per analizzare l'impatto decisivo del modello musicale nelle fonti dell'astrattismo²⁵. Attraverso ricchi riferimenti storici, "Aux origines de l'abstraction" ampliò la comprensione del tema offrendo un nuovo punto di vista.

²³ M. Tuchman, "Hidden Meanings in Abstract Art", in *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*, cit., p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ S. Lemoine e P. Rousseau, *Aux origines de l'abstraction (1800–1914)*, catalogo della mostra, Réunion des Musées Nationaux, Parigi 2003.

Dopo questi tre grandi eventi volti ad analizzare la spiritualità nell'astrattismo, fu la volta di "Color Chart: Reinventing Color. 1950 to Today" organizzata nel 2008 da Ann Temkin al MoMA di New York. Questa mostra ha evidenziato l'importante svolta occorsa nella storia dell'arte astratta in seguito all'uso delle cartelle commerciali dei colori, dove il colore è considerato alla stregua di un ready-made. Si esponevano lavori di 44 artisti tra i quali Bas Jan Ader, Alighiero Boetti, Dan Flavin, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Jim Lambie, Blinky Palermo, Gerhard Richter, Frank Stella e Andy Warhol. Secondo Temkin, opponendosi ai significati simbolici dati al colore alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento e rifiutando l'approccio gerarchico dei cerchi cromatici, le cartelle dei colori affrancano l'artista riportando i colori nella vita quotidiana e nel mondo corporeo, lontani da qualsiasi accezione spirituale.

Nel 2014 Ashok Roy, direttore delle Collezioni, e Caroline Campbell, responsabile del Dipartimento curatoriale e curatrice del Dipartimento dei dipinti italiani anteriori al 1500, hanno organizzato presso la National Gallery di Londra una mostra che, intitolata "Making Colour", tornava ad analizzare ed esaminare i veri pigmenti, allontanandosi dalle *charts* che ne rappresentano la standardizzazione. La mostra ha esplorato sia una vasta gamma di materiali organici e inorganici che vengono usati per la fabbricazione di pigmenti, sia il modo in cui le teorie del colore hanno influenzato l'uso dei pigmenti da parte dei pittori e la loro ricerca di nuovi materiali. La mostra è stata suddivisa in sale a tema cromatico (dal lapislazzuli al blu cobalto, dal vermiglio al rosso cadmio brillante ecc.) e ha presentato opere di Sandro Botticelli, Paul Cézanne, Edgar Degas, Masaccio, Hans Memling, Pierre Mignard, Claude Monet, Antoon van Dyck insieme a oggetti di rilevanza specifica, come la scatola di colori di William Turner.

Oggi sembra importante tornare a investigare l'uso emotivo, affettivo e forse anche spirituale del colore. Ancora una volta, alcuni precedenti del moderno astrattismo – come le teorie di Goethe o la teosofia – possono indicarci nuove strade.

Quando si assiste a continui eventi traumatici e si vive in un periodo di turbolenza e di cambiamenti dalla portata enorme, la gioia diventa un bene effimero. La felicità si manifesta in piccoli, delicati momenti e sembra sempre sfuggirci di mano; custodiamo questi momenti dentro piccole sfere di cristallo conservate nel calore dei nostri cuori e li replichiamo più e più volte nella mente, producendo forme di speranza che possono fiorire nelle nostre anime.

Le tradizioni filosofiche che si avvicinano al mondo spirituale, come la teosofia, ci invitano a un'esistenza in cui i limiti del mondo fisico scompaiono, il tempo si estende per l'eternità e tutti gli spiriti sono collegati a livello cosmico. Queste dottrine introducono un mondo di colori vibranti che si muovono con la luce e ci allontanano dal punto in cui ci sentiamo bloccati. Allo stesso modo la speranza muove un'anima triste, e dove c'è speranza c'è vita.

Nel 1889, Blavatsky concluse *La chiave della teosofia* con queste parole: "mi dica, ripeto, se vado troppo lontano affermando che la terra, nel XX secolo, sarà un paradiso in confronto a ciò che è ora!"²⁶ E ora che siamo nel pieno del XXI, più che un paradiso il mondo sembra propenso a ripetere uno schema distruttivo ricorrente e, proprio come cent'anni fa, il futuro appare sempre più minaccioso. Le anime sensibili si sono cromaticamente desintonizzate.

²⁶ H.P. Blavatsky, *La chiave della teosofia*, Astro-
labio, Roma 1982, p. 165.