

## LA RICEZIONE DEL COLORE IN AMBIENTI CULTURALI DIVERSI

di Sonia Marconi

### LA RILEVANZA DELL'ELEMENTO CROMATICO NELLA PERCEZIONE DEL SIGNIFICANTE

Oggetto del nostro studio è la ricezione del colore, con l'obiettivo di capire *se ed in che termini* la sua percezione finale subisca l'influenza di variabili esterne. Considerando il colore stesso come una *variabile testuale e culturale*, si indagherà sulla sua capacità di influenzare l'interpretazione complessiva del *testo* da parte dell'audience.

Il fenomeno cromatico-ricettivo viene studiato fin dai tempi più antichi, trovando il suo fascino nella sua grande complessità. Questa deriva dal fatto che lo stimolo fisico a cui il nostro occhio è sottoposto, è solo uno dei tanti fattori che concorre a creare l'elaborazione finale nel nostro cervello.

Per questo riteniamo di dover tenere conto non solo della percezione oggettiva, ma anche della percezione soggettiva. Questa è costituita dall'elaborazione interpretativo-psicologica per la quale la percezione assume un significato individuale. Nell'elaborazione dello stimolo hanno infatti influenza informazioni di carattere cognitivo, emotivo, esperienziale e culturale che il vissuto dell'individuo e l'insieme di valori appartenenti alla collettività in cui è inserito contribuiscono a formare.

Da questa riflessione deriva il nostro interesse per la variabile culturale nel processo interpretativo.

Il nostro obiettivo è dunque quello di acquisire nuovi strumenti che ci permettano di utilizzare consapevolmente il colore, in quanto strumento formale all'interno del *comunicato*, la cui manipolazione può influire nel processo interpretativo del comunicato stesso. Risulterà dunque interessante monitorare la cultura di appartenenza del ricevente, senza avere la pretesa di ricostruire un codice cromatico che trascuri l'importanza delle caratteristiche individuali del destinatario, ma cercando di aprire la nostra percezione a nuovi punti di vista e migliorare la nostra capacità comunicativa interculturale.

### IL COLORE COME VARIABILE CULTURALE

Il colore è una variabile ampiamente ricorrente nei *testi*<sup>1</sup>. Esso è legato a particolari simbologie a livello storico-culturale, per cui soggetti di culture diverse associano ai colori specifici concetti ed emozioni. Tali associazioni ricevute dalla comunità, vanno ad interagire con la soggettività dell'individuo e portano ad una interpretazione del colore prima e del testo poi.

---

<sup>1</sup> Per *testo* intendiamo un oggetto semiotico costituito dalla relazione *significante-significato*.

Il colore può essere dunque considerato “una delle variabili di un sistema di segni e di segnali con il quale può essere visualmente codificata e comunicata un’informazione: i colori, tuttavia, possono essere unicamente utilizzati come elementi di una normativa, non costituendo di per sé stessi un codice” (Senini, Inga Sigurtà 2002:50).

È lo stesso uso consigliato da Rondolino e Tomasi che, in riferimento al testo audio-visivo, parlano di funzione significativa del colore in un processo di costruzione proprio a ogni specifico film (Rondolino, Tomasi 1995:69). Il colore potrebbe così dare agli oggetti una ulteriore dimensione informativa con la possibilità di cogliere nuovi significati.

Numerose sono le ricerche che hanno visto protagonista il colore sotto molteplici aspetti: i rapporti reciproci dei segnali cromatici, i rapporti tra i segnali cromatici e le loro significazioni specifiche, l’uso e l’effetto dei segnali cromatici nell’ambito del comportamento dell’interprete (Senini, Inga Sigurtà 2002:56).

Ciò che ci interessa trattare in questa sede è riconducibile al secondo tipo menzionato, volendo indagare sulla relazione esistente tra significati cromatici e simbolici, con particolare cura per le differenze esistenti nella ricezione da parte di soggetti con eterogeneo background culturale.

Sempre per quel che riguarda la semantica, ricordiamo Cresti (Cresti 1997:144-145), secondo la quale i colori hanno un senso secondo il loro uso. Lévi-Strauss sostiene che il carattere arbitrario del segno linguistico, così come la vocazione significativa del colore siano provvisori, precisandosi nell’universo di segni che tende al sistema. Ad esempio le regole di circolazione stradale hanno assegnato al *verde* il valore di *via libera* e al *rosso* quello di *divieto*, evocando il colore *verde* sensazioni quali *speranza* e *calma*, ed il colore *rosso* sensazioni quali *pericolo* e *violenza*. Se le associazioni fossero invece invertite, al rosso si penserebbe come evocatore di calore umano e al verde come evocatore di gelo e veleno. Questo vuol dire che l’inversione dei segni non sarebbe seguita da una analoga inversione di associazioni. Le associazioni cambierebbero, facendo conservare comunque ad ogni colore un valore proprio, un “contenuto indipendente che si combina alla funzione significativa per modularla” (Cresti 1997:144).

Quindi il contenuto semantico può essere invertito, ma non tanto per attribuzione arbitraria, quanto per la polisemia che i colori possiedono per associazioni emozionali, simboliche, religiose, artistiche sia individuali che collettive. In tutto questo, l’ambiente in cui la collettività vive ha un ruolo di primo piano. Ad esempio il colore *nero* è associato a concetti di rigenerazione e fecondità tra le popolazioni boscimane che legano questo colore ai nuvoloni neri che portano pioggia nella loro terra povera di acqua. Ancora il *nero* è invece associato a concetti di distruzione e morte nelle regioni ricche di acqua, dove simbolo positivo sarà costituito dal sole (Cresti 1997:145).

## **L’IMPORTANZA DEL COLORE NELL’AUDIO-VISIVO**

Tra i generi di testo/comunicato che ben si prestano ad essere analizzati cromaticamente, prendiamo in considerazione il testo filmico. Importanti osservazioni in materia sono state elaborate dal cineasta russo Sergej Ejzen\_tejn, che per primo ha capito quale effetto emotivo-drammaturgico sia possibile conferire al colore nel testo audio-visivo.

Il suo studio trae spunto dal concetto di *montaggio verticale*, che secondo il cineasta doterebbe il film della sincronizzazione di ritmo, melodia e colore, proponendosi di pensare il film in chiave cromatica, in termini di “drammaturgia del colore”<sup>2</sup> (Ejzen\_tejn 1989: IX).

Ejzen\_tejn utilizzò il colore legandolo ad un tema come in una sinfonia di pensieri, sentimenti e toni<sup>3</sup> perchè secondo lui il colore non era altro che la musica interiore dell’oggetto<sup>4</sup>.

Per questo motivo veniva usato tramite una sorta di montaggio interno all’immagine, svolgendo la sua azione espressiva nella composizione plastica. L’uso del colore diventa così rivoluzionario come l’uso del montaggio<sup>5</sup>.

Infatti, come avviene attraverso il montaggio, anche attraverso i colori si sceglie quel che si vuole e lo si intensifica, tagliando dalla “disorganizzata realtà a colori tutte quelle parti dello spettro, quei settori della tavolozza che non corrispondono al nostro scopo” (Ejzen\_tejn 1989: 90).

Bisogna ricostruire cromaticamente il mondo: rompere un’armonia naturale e ricomporla secondo la creatività e l’idea dell’artista, sotto un segno diverso<sup>6</sup>.

La comicità del colore viene realizzata giocando con la fantasia, facendo in modo che i colori si separino dai loro oggetti materiali, per colorare altri oggetti<sup>7</sup> trasformando i colori oggettuali in colori emotivi.

Questi principi sono applicabili al film seguendo le fasi di separazione-creazione dell’artista. Queste prevedono la scelta di colori in consonanza, e l’attrazione tra tali colori che uscendo dal caos trovano una sistemazione. L’interpretazione delle immagini sarà così guidata dalla gamma cromatica, ed i temi troveranno una collocazione nel sistema delle *immagini-colore*<sup>8</sup>.

La funzione drammatica del colore si sviluppa dunque in un sottotesto, cioè un secondo piano drammaturgico, legato a quello principale della recitazione e dei movimenti plastici.

Quando questa funzione viene sviluppata si assiste sia alla subordinazione dell’elemento colore al sistema drammaturgico del colore, sia al lavoro dell’elemento attivo interno al colore che riesce ad esprimere l’idea di chi lo utilizza.

Per poter usare il colore a questi livelli è necessario però riuscire a sentire la linea di movimento del colore nel film e la sua continuità nel processo di sviluppo dell’oggetto<sup>9</sup>.

<sup>2</sup> Le fasi dell’analisi indagano sulla materializzazione di un bisogno espressivo nel colore e sulle significative integrazioni portate da questo a livello espressivo e drammaturgico.

<sup>3</sup> I suoi primi tentativi d’uso del colore furono nella bandiera rossa dipinta a mano della *Corazzata Potëmkin*, e alcuni passaggi nel film *Il vecchio e il nuovo*. Vale la pena ricordare la rappresentazione teatrale della *Walküre*, dove ha cercato la combinazione degli elementi della partitura di Wagner con i mutamenti del colore della luce sulla scena (Ejzen\_tejn 1989:151).

<sup>4</sup> Infatti il colore del quadro, non sarebbe determinato dal colore oggettivo dell’oggetto, quanto piuttosto dal rapporto che si stabilisce con l’oggetto, e che determina come venga guardato.

<sup>5</sup> Attraverso il montaggio la realtà viene spezzata e ricostruita secondo la valutazione e l’ideologia del montatore, istituendo nuovi legami e relazioni tra gli elementi. Rivoluzionario è stato il montaggio nell’audiovisivo, dove disponendo di due nastri, l’uno audio e l’altro video, si poteva decidere di far ascoltare lo scricchiolio di uno stivale, facendolo corrispondere non all’inquadratura dello stivale, ma a quella del volto dell’altra persona potendo mettere in evidenza la reazione dell’altro.

<sup>6</sup> “Insomma l’ “immagine colore” non è solo l’organica realizzazione di un tema dal punto di vista di una dominante cromatica, (...) ma è anche il risultato di un processo nel corso del quale allo stesso contenuto di pensiero è restituita la possibilità di essere pensato o sentito come alcunché di ambivalente” (Ejzen\_tejn 1989:XVI).

<sup>7</sup> Le fasi del processo sono enunciate da Montani come segue: la “dissociazione dell’elemento-colore dall’oggetto con cui convive empiricamente”, il “libero gioco dell’elemento-colore con la forma e con lo spazio” e la “conversione dell’elemento-colore in una nuova oggettualità” (Ejzen\_tejn1989: XV). È questo che fa Ejzen\_tejn quando, come lo stesso Ejzen\_tejn racconta in *Il cavallino di Vjatka* (Ejzen\_tejn 1989:3). Nella sua fantasia fa staccare i toni rossi e verdi dal suo cavallino pomellato e li fa finire in parecchi altri luoghi stravolgendo mondi fantastici e generando emozioni nei fantastici spettatori e protagonisti. Per approfondimenti, cfr. Ejzen\_tejn (1989:7).

<sup>8</sup> Dove per “immagine-colore” si intende l’organica realizzazione di un tema dal punto di vista di una dominante cromatica, e quindi la rappresentazione visiva che si trova nel discorso-colore (Ejzen\_tejn 1989: 65).

<sup>9</sup> Bisogna essere capaci di separare la colorazione dell’oggetto dall’oggetto, perché, come dice Ejzen\_tejn: “Se non impariamo a vedere in tre arance su un pezzo di terreno erboso non solo tre oggetti appoggiati sull’erba, ma anche tre macchie arancione su uno sfondo comune verde, sarà impossibile pensare ad una qualsiasi composizione a colori” (Ejzen\_tejn 1989:83).

Questo discorso vale quando si vuole considerare lo stretto profilo plastico, ma anche quando la modulazione del colore vuole portare ad immagini con sfumature emotive.

Sarebbe però sbagliato pensare ad un codice cromatico stabilito a priori, infatti ogni individuo reagisce diversamente di fronte ad un colore, ed il lui vengono evocate emozioni diverse secondo le diverse idee e culture. A livello basilare, potranno esserci soltanto dei dati generali per cui il giallo può far pensare al sole come l'azzurro al cielo. Un esempio può essere trovato nel bianco che per i cinesi è segno di lutto, anche se non è così per noi (Ejzen\_tejn 1989:122). Bisogna quindi interpretare il colore secondo il sentimento che ci ispira, non attraverso colori-simboli da catalogo, ma linee di immagine-colore stabilite nello stesso processo formativo dell'immagine globale e del movimento vitale dell'opera intera (Ejzen\_tejn 1989:XIV)<sup>10</sup>. In base a questo è necessario educare lo spettatore nella prima parte del film a quel particolare sistema espressivo e ad una certa gamma di colori.

Molti registi hanno fatto tesoro dei consigli del genio russo, primo tra tutti Peter Greenaway che ha sperimentato ogni considerazione nel film *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* che ci proponiamo di analizzare in quanto testo audiovisivo cromaticamente interessante.

## **LA RICEZIONE DEI COLORI NEL FILM *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* DA PARTE DI AUDIENCE ITALIANA E NORD-IRLANDESE**

Vediamo come la Testologia Semiotica venga in nostro aiuto nell'affrontare l'interpretazione della variabile cromatica, prendendo in considerazione in questo caso il testo filmico.

Il *testo audio-visivo* si compone di due parti ugualmente rilevanti: quella acustica (verbale e non verbale), e quella visiva in movimento.

L'analisi verterà sulla relazione significato – significante, con particolare attenzione per il significante visivo, volendo indagare sperimentalmente se due significanti con differenze esclusivamente cromatiche possano generare differenze di significato, e come queste vengano influenzate dalla cultura di appartenenza dell'audience.

### ***Il testo oggetto d'analisi***

Il film oggetto di studio è *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*<sup>11</sup> di Peter Greenaway, nel quale il regista inserisce il colore come una sorta di codice interno al film, proponendolo come ulteriore guida alla lettura e attribuendogli l'importante compito di delineare la struttura narrativa orizzontale del testo.

### ***La trama***

*The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*<sup>12</sup> è uno dei film commercialmente più riusciti e severamente criticati<sup>13</sup> di Peter Greenaway. Probabilmente questo dipende dal fatto che molti dei temi sviluppati sono considerati tabù: la crudeltà, il cannibalismo, la necrofilia, il sesso, la morte. La loro scelta e la loro

<sup>10</sup> Questo genere di approccio è anche quello preso in considerazione da Rondolino e Tomasi, nonché da noi per la nostra analisi.

<sup>11</sup> Da questo momento useremo spesso l'abbreviazione CTW&L.

<sup>12</sup> Da questo momento il titolo del film sarà abbreviato con la sigla CTW&L.

<sup>13</sup> Questo film viene etichettato "melodramma sociale contemporaneo" in cui "il caos, la violenza e il cattivo gusto hanno preso possesso del mondo" (Bencivenni, Samueli 1996:50).

trattazione gli ha fatto così guadagnare il famoso X-rate statunitense. Si tratta di una classificazione assegnata dalla Motion Pictures Association of America, affinché venga impedita la distribuzione in molte sale e città, nonché la pubblicità su determinate testate giornalistiche.

Il titolo del film enuncia i ruoli dei suoi protagonisti<sup>14</sup>:

- ◇ Il Cuoco Richard, dotato di buon senso e pietà, oltre che di spirito artistico culinario
- ◇ Il Ladro, lo spietato e logorroico Albert Spica<sup>15</sup>,
- ◇ Sua Moglie Georgina, stanca di essere succube del marito,
- ◇ L'Amante di lei, Michael, colto, silenzioso e coraggioso.

Le scene si svolgono quasi interamente all'interno del ristorante di cucina francese "Le Hollandais", che ospita ogni sera il Ladro, sua Moglie ed i suoi scagnozzi. Il Cuoco, Richard, paga il pizzo al Ladro, Albert, come molti altri ristoratori di Londra ed è così costretto ad assistere ad ogni tipo di sopruso, violenza ed umiliazione. Il regno di Richard, quello su cui esercita il suo potere e la sua influenza, è la cucina del ristorante, contraddistinta dal caratteristico colore verde e dalla struttura architettonica che ricorda quella di una cattedrale. Infatti qui sono più frequenti i momenti in cui il Cuoco viene visto impegnato a confortare le vittime del Ladro che quelli in cui è preso dal cucinare. Non rinuncia a questo ruolo neanche quando Georgina, la Moglie del Ladro, gli chiede aiuto. Georgina è attratta e corrisposta da un altro ospite del ristorante: Michael. Questi è un libraio silenzioso<sup>16</sup> e calmo, che cena sempre in sala in compagnia dei suoi libri. Michael e Georgina iniziano a frequentarsi all'interno del ristorante. Dopo il loro primo incontro nella toilette delle signore, luminosamente bianca, hanno bisogno di un nascondiglio. Richard li aiuta ospitandoli nella sua cucina, o meglio nella sua dispensa, ogni sera.

Albert è alterato dai frequenti allontanamenti della Moglie per andare in bagno. È infatti questa la motivazione che puntualmente gli viene offerta. Sebbene arrivi ogni sera al punto di scoprire il tradimento, non si accorge di nulla, finché Patricia, una prostituta spesso seduta al loro tavolo, vede i due e rivela il loro segreto ad Albert allo scopo di metterlo in ridicolo.

Questa parte del film presenta il passare dei giorni scandito dalla presentazione dei menu. Tutte le sere assistiamo ad avvenimenti ciclici:

- Albert Spica, il Ladro, umilia qualcuno (vittima preferita è la Moglie) nella sala da pranzo, dove l'atmosfera cromatica è rossa; l'atto di violenza finisce nel parcheggio caratterizzato da un freddo blu;
- Richard, il Cuoco, offre aiuto alla vittima di turno nella sua cucina verde;
- Georgina, la Moglie, fa all'amore con il suo amante nella dispensa.

Quando Albert scopre il tradimento della Moglie, la ciclicità degli eventi viene abbandonata. Albert distrugge il ristorante in ogni sua stanza alla ricerca dei due amanti e promette di trovarli, nonché di uccidere Michael e di mangiarlo.

<sup>14</sup> Si sceglie di citare i ruoli dei protagonisti con la lettera iniziale maiuscola, ritenendo il ruolo in questo film più significativo del nome stesso del personaggio.

<sup>15</sup> Il nome Spica rimanda alle parole *speak*, parlare, infatti il personaggio non sta mai zitto, e *spik*, termine dispregiativo con cui venivano apostrofati gli italiani. Inoltre fa riferimento all'espressione inglese *spic and span*, che si riferisce all'impeccabilità esterna che ossessiona il personaggio (Bogano 1995:106).

<sup>16</sup> In un'intervista il regista imputa il silenzio dell'Amante proprio al fatto che questo vive con i libri, e da loro deriva la sua conoscenza. Per approfondimenti, cfr. Filippone in *Peter Greenaway Encyclopedia*.

Fortunatamente, gli amanti fuggono grazie all'aiuto offerto dal Cuoco. Si rifugiano in un furgone di carne marcia, che li porterà nel deposito di libri di Michael, luogo di pace e calore caratterizzato dai colori oro e marrone. Purtroppo però Albert non tarda a scovarli, picchiando fino allo svenimento il ragazzo di cucina, fidato aiutante del Cuoco. Pup, è questo il suo nome, era andato a servire la cena ai fuggiaschi ed aveva portato via con sé dei libri con indicato l'indirizzo del deposito. In seguito alle angherie subite Pup finisce in ospedale. Georgina, avvisata da Richard, gli fa visita, lasciando solo il suo amato. Mentre Georgina si trova in ospedale, Albert scova Michael e come promesso lo uccide, facendogli mangiare il suo libro preferito: la storia della Rivoluzione Francese.

Georgina al suo rientro trova il corpo privo di vita di Michael, straziato e coperto di libri e sangue. Con il cuore a pezzi si prende cura di lui e gli racconta la storia della sua vita con Albert.

Successivamente, presa dal dolore e dalla fame di vendetta, va al ristorante a chiedere l'aiuto di Richard. Vuole che questo cucini il corpo di Michael e lo dia in pasto ad Albert. Questi, così come aveva mantenuto la promessa di uccidere Michael, ora avrebbe dovuto mantenere quella secondo la quale lo avrebbe mangiato. Richard accetta la richiesta e cucina il corpo di Michael. Albert viene invitato al ristorante per quella che viene definita una "funzione privata". Qui vede entrare in sala una sorta di processione composta da tutte le persone divenute sue vittime nel corso del film. Tutti hanno la fascia nera di lutto al braccio e accompagnano un grande vassoio dorato coperto da un lenzuolo bianco. Contiene il cadavere dell'amante cotto in forno e ricco di spezie e guarnizioni. Georgina punta la pistola contro Albert, costringendolo a mangiare almeno un boccone. Appena questo avviene, lo uccide sparandogli.

### ***L'idea del regista***

In concreto Greenaway ha deciso di usare lo spazio scenico in senso metaforico, differenziando cromaticamente i vari ambienti del film con l'aiuto esperto di Sasha Vierny<sup>17</sup> come si può osservare dai fotogrammi catturati e presentati subito di seguito (Bencivenni, Samuelli 1996:51):

BLU NOTTE – il parcheggio ostile, in cui le violenze toccano sempre l'apice;

ROSSO – il salone sanguinario del ristorante, in cui ogni umiliazione prende forma;

VERDE – la cucina serena ed ospitale in cui le vittime del Ladro vengono confortate;

BIANCO – la toilette in cui per la prima volta gli amanti si incontrano;

GIALLO – l'ospedale in cui il giovanissimo ragazzo di cucina trova le cure necessarie;

MARRONE e ORO – il caldo deposito di libri dove gli amanti trovano la loro pace;

NERO – non caratterizza nessuno specifico ambiente, ma prende il sopravvento nelle scene finali, sia a livello verbale che visivo, in cui *connota* perversione, morte e rigenerazione.

---

<sup>17</sup> Direttore della fotografia noto soprattutto per *Hiroshima, mon amour* e per la collaborazione con Resnai.

		
Parceggio 0:54:56	Sala da pranzo 01:03:49	Cucina 01:39:11
		
Toilette 0:17:55	Ospedale 01:26:20	Deposito libri 01:16:56
		
Salone alla morte del Ladro 01:53:49		

Il regista ambienta lo stesso tipo di azioni nelle medesime stanze, conferendo loro particolari ruoli/significati all'interno del film, tanto che il colore diventa un'utile guida alla lettura, oltre che una scelta formale caratterizzante il film a livello figurativo (Bencivenni, Samuelli 2000:89). Il compito di suscitare emozioni, assegnato di solito ai primi piani, viene così affidato ai colori ed al loro totale controllo da parte del regista (Bencivenni, Samuelli 2000:112).

Si tratta di uno dei tentativi di Greenaway di organizzare il materiale del suo film con un sistema "universale" per fuggire l'arbitrarietà della storia<sup>18</sup>: usa il colore rendendolo parte costitutiva e dominante anziché soltanto decorativa, perché secondo il regista, dopo la pittura del 1900, colori e oggetti sono separabili e usabili liberamente<sup>19</sup>.

Lo stesso Greenaway in un'intervista rilasciata a Marcia Pally nel 1991<sup>20</sup> dichiara (Gras, Gras 2000:109):

<sup>18</sup> In passato aveva già usato i numeri (in *Drawing by numbers*), così come le otto fasi evolutive di Darwin (in *Z.O.O.*).

<sup>19</sup> Riconosciamo in queste parole, il pensiero di Eizen\_tejn.

<sup>20</sup> Tratto dall'intervista rilasciata a Marcia Pally "Cinema as the Total Art Form: An interview with Peter Greenaway" in *Cineaste* vol. 18, n. 3, 1991.

I wanted to make a film where each color had a meaning within a language of the movie. The room where the thief eats, where the violence happens, is red. The car park is blue because it's the cold nether region of this world. I made the lavatory white obviously with some irony. The book depository is golden to suggest the golden age of books, the gold color of old book bindings. The kitchen of the restaurant where the cook works is greenish because it suggests safety and vegetation where food comes from. Because it is a grey-green, stony color and a very large, cavernous room, the kitchen can also be seen as a cathedral.

Inoltre grazie al particolare uso dei cromatismi, i protagonisti del film diventano camaleontici e si adattano all'ambiente in cui si muovono (Gras, Gras 2000:62). L'abito di Georgina, ad esempio, subisce continui cambiamenti cromatici nel passaggio da una stanza all'altra e se ne possono capire le ragioni grazie alle dichiarazioni del regista (Krenz 2003):

(...) the color coding is so significant. You know, emotionally and suggestively and associatively and historically. And I wanted to be able to use that language in a very rich way. But I needed to say: "Look, people! Look, look, look! This is about color!" so deliberately I used these devices about people changing to fit their environment... as an attempt to get people to look. Because most people don't use their eyes. Most people are visually illiterate.

È così che Greenaway tenta di educare lo spettatore alla visione ed interpretazione dei colori, proprio come suggerito da Ejzen\_tejn (inserire nota in riferimento all'articolo teorico).

Vediamo ora in che termini questo testo possa essere analizzato.

### ***L'analisi***

L'analisi del *significante* sarà il cuore del nostro lavoro, e si svilupperà attraverso lo studio del *vehiculum*, che in questa sede è costituito dai cromatismi organizzati nella *formatio* che tratteremo con la massima attenzione dal punto di vista della *figura*.

L'attenzione si concentrerà sui colori degli elementi, sul loro ricorrere e sui loro rapporti spaziali all'interno del testo.

Lo stesso *significante* verrà poi sottoposto ad un esperimento di manipolazione cromatica al fine di indagare se tale manipolazione comporti variazioni di *significato*, e se la percezione risulti culturalmente orientata.

Per quel che riguarda invece il *significato* ci concentreremo sull'analisi del *sensus* e del *relatum*. Ci interesseremo al *sensus non concettuale*, cioè all'architettonica semantica intensionale del *vehiculum* che attraverso i cromatismi presentati dal *significante* riattiva in noi l'esperienza legata allo stato di cose espresse nel testo (Petofi 2004:37). Il frammento di mondo rappresentato nella sua particolare configurazione va a costituire il *relatum*. Nel caso del film *CTW&L* si tratta di eventi ambientati nel mondo reale. L'organizzazione dei sottomondi avviene per luoghi, o meglio per stanze (la cucina, la sala, il parcheggio, le toilette...) L'architettonica che mette in relazione i sottomondi è quella cromatica. Un colore

specifico infatti caratterizza ogni stanza, e ci trattiene all'interno di quel mondo, reale e artificioso allo stesso tempo.

Ci chiederemo se il testo tratti "solo di ciò che l'interprete creda che si manifesti in esso in base a questo *sensus*" o anche qualcosa di diverso (Petöfi 2004:45) dando forma ad un *relatum extratestuale*. Nel caso in analisi, la storia non si riferisce solo alla descrizione degli eventi narrati, ma risulta anche un attacco al governo dell'allora Primo Ministro Inglese Thatcher, come lo stesso regista ha dichiarato più volte<sup>21</sup>.

Il tipo di interpretazione che si cercherà di elaborare in questa sede verterà prima sulla composizione del testo specifico e poi sull'ambito funzionale.

Nell'analisi della composizione, sarà elaborata *un'interpretazione strutturale esplicativa* dapprima *descrittiva* ed in seguito *argomentativa*.

L'analisi dell'ambito funzionale sarà invece del tipo *procedurale esplicativa descrittiva* perché tesa ad indagare sul processo interpretativo, avvalendosi dei risultati di un esperimento.

Si tratta di interpretazioni di *secondo grado*, infatti non si andrà a considerare il colore solo in base al suo significato letterale, ma anche considerando la struttura del codice filmico e i potenziali sistemi simbolici coinvolti.

I risultati della ricezione emersa dall'esperimento, verranno poi confrontati con le ipotesi elaborate inizialmente, tenendo conto di quale sia il background culturale di appartenenza degli intervistati.

L'obiettivo è quello di veder emergere dal confronto delle ipotesi, i tre diversi tipi di intenzione<sup>22</sup>:

- ◇ l'intenzione dell'autore empirico (*intentio auctoris*), il regista Peter Greenaway;
- ◇ l'intenzione del testo (*intentio operis*) in riferimento ai suoi sistemi di significazione e alla sua coerenza testuale, cioè al codice filmico specifico del film *CTW&L*;
- ◇ l'intenzione del destinatario (*intentio lectoris*) cioè ciò che questo recepisce in base ai suoi sistemi di significazione, e in particolare in base alla cultura di appartenenza.

Sarà infine l'analisi di questi aspetti a rendere possibile la verifica delle ipotesi elaborate inizialmente, in merito a tre argomenti di riferimento quali:

1. coerenze ed incoerenze tra le intenzioni del regista (*intentio auctoris*)<sup>23</sup>, del testo (*intentio operis*)<sup>24</sup> e del pubblico (*intentio lectoris*)<sup>25</sup> in considerazione delle associazioni *sensazione /colore/contesto*;
2. elementi di continuità e discontinuità nella ricezione dello stesso testo in cui intervengono variabili cromatiche differenti;
3. elementi di continuità e discontinuità nella ricezione, derivante dal background culturale di appartenenza.

### ***Interpretazione strutturale esplicativa descrittiva e argomentativa***

<sup>21</sup> Greenaway dice "CTW&L is a passionate and angry dissertation for me on the rich, vulgarian, Philistine, anti-intellectual stance of the present cultural situation in Great Britain, supported by that wretched woman who is raping the country, destroying the welfare state, the health system, mucking up the educational system, and creating havoc everywhere. But still she remains in there. (...) I wanted to say something that would have much more largess about it, that could be appreciated and understood by someone in Sidney or Tierra del Fuego or Addis Ababa" (Gras, Gras 2000:81). Tratto dall'intervista rilasciata a Joel Siegel "Greenaway by the Numbers" in *City Paper*, 6 April 1990.

<sup>22</sup> Per approfondimenti, cfr. Volli (2000:181).

<sup>23</sup> Vengono prese in considerazione le dichiarazioni del regista.

<sup>24</sup> Abbiamo elaborato delle ipotesi interpretative.

<sup>25</sup> Abbiamo raccolto dati in merito intervistando due campioni di soggetti.

Dato il controllato uso dei colori da parte del regista all'interno del film *CTW&L*, abbiamo ritenuto interessante avanzare delle ipotesi interpretative sulla ricezione dei colori stessi, quando posti in relazione significativa con ambienti e personaggi.

L'obiettivo è stato dunque descrivere la relazione statica tra gli elementi cromatici all'interno del film, precedentemente diviso in sequenze e sottosequenze. Alla descrizione di ogni sequenza ha fatto seguito un commento che ha cercato di argomentare le relazioni cromatiche, proponendo delle ipotesi di ricezione in riferimento alle dichiarazioni del regista e a studi cromatico-culturali.

Le funzioni espressive di luce e colore, sono state analizzate considerando diversi fattori: (Rondolino, Tomasi 1995:69):

1. Il rapporto esistente tra la luce diegetica e quella extradiegetica;
2. La presenza di luce contrastata o diffusa;
3. La presenza di fonti di illuminazione dinamiche o statiche;
4. La direzione delle fonti luminose e la quantità di fonti utilizzate per ogni inquadratura;
5. L'effetto sui corpi e i volti dei personaggi;
6. L'influenza sul colore;
7. La presenza di effetti con esplicita funzione drammatico-simbolica;
8. La presenza di una struttura gerarchica del piano attraverso la costruzione di spazi privilegiati;
  
9. Il livello di leggibilità dell'immagine;
10. L'uso del colore naturalistico o artificiale, indifferente o simbolico;
11. L'utilizzo di contrasti;
12. La presenza di tonalità dominanti;
13. La presenza di colori ricorrenti;
14. L'esistenza di significative associazioni tra personaggi/motivi e colori.

*CTW&L* presenta un uso sia impressionista che espressionista del colore: da un lato considera la psicologia dell'azione e gli stati d'animo dei personaggi, dall'altro conferisce all'ambiente un aspetto artificiale con relativa funzione simbolica.

Le scene non vengono mai girate all'aperto, ma sempre al chiuso<sup>26</sup>, tanto che l'illuminazione risulta innaturale e piegata alle necessità espressive. È ricorrente l'uso di luci extradiegetiche<sup>27</sup> con riflettori e filtri colorati, che danno al film un aspetto del tutto artificioso. Viene creato sia l'effetto di contrasto che quello diffuso, secondo il livello di tensione presente nella scena.

<sup>26</sup> Greenaway stesso dichiara di aver girato in studio, rinunciando ai paesaggi che tanto ama, per avere un totale controllo sulla luce, di cui il suo film sarebbe fatto. Per approfondimenti, cfr. Bencivenni, Samuelli (2000:134-135).

<sup>27</sup> Esempi di particolari utilizzi della luce extradiegetica si hanno nell'illuminazione del volto del Ladro nel momento in cui prende coscienza del tradimento della moglie in sala da pranzo (1:10:31), e quando non riuscendo a trovarla, mette sottosopra la cucina (1:14:20). Nel primo caso la luce è rossa mentre nel secondo è verde.

Le particolarità espressive del film sono state esaminate attraverso la divisione del testo in sequenze e sottosequenze<sup>28</sup> e le tonalità cromatiche trovano il loro riferimento nella tabella cromatica proposta da Pedirota (Pedirota 1996).



**Figura 1 – Tavola cromatica (Pedirota 1996)**

Greenaway come Ejzen\_tejn sostiene che i colori possano dissociarsi dagli oggetti ed essere controllati per vederne sfruttata l'espressività, e così dipinge il suo film come una tela, lega i colori ai temi proposti facendoli nascere, evolvere, incrociare, convivere e morire.

In concreto il *rosso* non è più soltanto un colore, ma l'elemento formale che dà luce alle violenze. Il *verde* arriva sullo schermo insieme all'incontro tra i personaggi bisognosi di cura e quelli disposti a curarli. Il *blu* nasconde ai nostri occhi le più atroci violenze. Il *giallo* cerca di dare sollievo ai malati. *L'oro* rappresenta la pace dell'intelletto. I personaggi attraverso i colori indicano qual è il loro rapporto con l'ambiente che li circonda. Così il colore del personaggio interagisce e *significa* in relazione al colore dell'ambiente.

La protagonista Georgina cambia nel corso del film il modo di vivere la sua vita ed i suoi colori. All'inizio del film è succube del marito e non esprime la sua personalità, e per questo motivo il colore del suo abito cambia continuamente, adattandosi al colore della stanza in cui entra. Quando la stessa Georgina decide di dare una svolta alla sua vita, di agire e di vivere, di esprimere la sua personalità, allora i suoi abiti acquistano un colore che rimane costante in tutto l'arco della serata indipendentemente dagli ambienti in cui si inserisce, quasi a significare che sia lei stessa a deciderlo.

Colori come il *blu* ed il *rosso* sono associati alle malvagie gesta del Ladro, mentre il *giallo* ed il *verde* sono associati alle cure ricevute dalle vittime per mano del Cuoco e dei suoi aiutanti nella *cucina*, di infermiere e suore nell'*ospedale*.

Il colore si muove all'interno del film con i suoi temi e la musica, caratterizzando ambienti, situazioni, sensazioni e relazioni, e costruendo il codice di lettura valido per quel unico film.

Queste *ipotesi iniziali di ricezione*, elaborate attraverso l'analisi delle relazioni cromatiche nel film, le dichiarazioni del regista e i risultati di studi cromatico-culturali saranno confrontate con i risultati di un *esperimento*, in considerazione del fatto che, anche considerando il codice filmico specifico, sarebbe sbagliato pensare ad un codice cromatico stabilito a priori, dimenticando che ogni individuo ha reazioni diverse di fronte ad un colore, anche considerando le emozioni evocate secondo vissuto, idee e cultura.

<sup>28</sup> La suddivisione del film in sequenze è stata eseguita prendendo in considerazione la struttura verticale del film, cioè la divisione in menu/giornate. Le sottosequenze hanno preso corpo con il muoversi dei personaggi da un ambiente all'altro della scena, sfruttando l'organizzazione orizzontale del film, cioè i cromatismi/ambienti.

## ESPERIMENTO: MANIPOLAZIONE DEL SIGNIFICANTE, PREPARAZIONE DEL TEST E CAMPIONAMENTO

L'esperimento si è proposto di indagare sulla ricezione cromatica effettivamente riportata da parte di due campioni di intervistati culturalmente differenziati (italiano l'uno e nord-irlandese l'altro), al fine di rilevare se le intenzioni del regista e le nostre ipotesi iniziali vi trovino corrispondenza totale, parziale o nulla.

La domanda che ci poniamo è se al cambiamento di background culturale dell'audience, corrisponda un cambiamento di percezione del testo, per le diverse associazioni concettuali a cui i colori vengono sottoposti.

Per criterio di continuità abbiamo voluto prendere in considerazione nuovamente il film *CTW&L*<sup>29</sup>, dal quale sono state estrapolate le scene ritenute più significative. Queste sono state montate in un'unica sequenza, mantenendo la giusta sequenzialità temporale nel tentativo di ricreare il filone narrativo originale.

L'obiettivo perseguito è stato quello di mostrare alcuni degli ambienti più importanti del film, dando priorità alle contrapposizioni cromatiche e di ruolo. Si è cercato di selezionare le scene in cui il regista ha utilizzato filtri sui riflettori<sup>30</sup> ed ha effettuato piani sequenza laterali passando da un ambiente all'altro senza montaggio<sup>31</sup>. Questa scelta vuole rendere più credibile il risultato della manipolazione cromatica sugli stessi fotogrammi, essendo questa la fase subito successiva.

Si è scelto di manipolare il significante cromatico per capire come gli equilibri e l'educazione del destinatario ne sarebbero risultati colpiti. Abbiamo deciso di utilizzare i colori complementari agli originali. Il risultato è riassumibile come segue:

AMBIENTE	COLORE ORIGINALE	COLORE MANIPOLATO
Sala da pranzo	Rosso	Verde
Cucina	Verde	Rosso
Parcheggio	Blu	Giallo virante al verde
Ospedale	Giallo	Blu

**Tabella 1 – Relazioni ambiente/colore**

<sup>29</sup> Il film in questione è stato ampiamente presentato con le dichiarazioni del regista nel cap.2 e analizzato strutturalmente nel cap. 4.

<sup>30</sup> Vedi ad esempio le scene in cui Albert venuto a conoscenza del tradimento inizia a cercare Georgina e poi promette di trovare Michael, ucciderlo e mangiarlo. Sequenza 5 (01:14:15)

<sup>31</sup> Vedi ad esempio la scena in cui Albert inizia a picchiare Georgina nella sala e finisce nel parcheggio passando per la cucina. Sequenza 3 (0:54:41; 0:54:56).



Fotogrammi di riferimento nell'esperimento<sup>32</sup>

Un caso particolare è rappresentato dalla manipolazione della scena nel parcheggio, che, a causa della scarsa luminosità presentata nell'originale, ha reso possibile una trasformazione cromatica che va dal *blu* al *giallo* virante al *verde*.

Dall'abbinamento ambiente/colore nasce il test.

Sono stati elaborati tre tipi di test in base al genere di frame trattato:

- Il test *C.O.*, tratta i frames con i colori originali scelti dal regista;
- Il test *C.M.* tratta i frames con i colori manipolati da noi;
- Il test *C.O.M.* chiede agli intervistati di proporre un colore per ogni ambiente.

Nei test *C.O.* e *C.M.* vengono richieste le seguenti informazioni per ogni combinazione ambiente/colore:

- a. "Il colore X nell'ambiente Y, quali sensazioni evoca in te?  
Puoi scegliere una o più sensazioni ed eventualmente aggiungerne due."
- b. "Il colore X usato per l'ambiente Y, ti sembra adeguato, considerando il ruolo svolto dall'ambiente nel film (il ruolo dell'ambiente è Z) ?"
- c. "Perché?"

La domanda *a* è a risposta multipla. Il partecipante dovrà scegliere una o più sensazioni raccolte nella tabella sottostante a cui associare il colore degli ambienti considerando il ruolo che questi hanno all'interno del film.

Nel caso in cui lo si ritenga opportuno, è possibile aggiungere altre due sensazioni.

<sup>32</sup> Fotogrammi (rispettivamente gli originali ed i manipolati) mostrati durante la somministrazione del questionario in seguito alla visione dei videoclip

Sole	Luce	Mare	Uovo	Centralità	Cielo	Acquietante	Amore Passionale
Stimolante	Erotismo	Possesso	Notte	Eccitante	Potere	Stabilizzante	Carnivorosità
Natura	Libertà	Speranza	Lontananza	Energia	Divieto	Pace Interiore	Nascita
Saggezza	Invidia	Spiritualità	Freddo	Maternità	Affidabilità	Perseveranza	Fecondità
Pericolo	Rivoluzione	Violenza	Autostima	Sicurezza	Obbligo	Introspezione	*
Sangue	Fuoco	Fertilità	Immaturità	Via Libera	Acqua	Estroversione	*

**Tabella 2 – Sensazioni oggetto di selezione nelle domande del test in lingua italiana**

Sun	Light	Sea	Egg	Centrali ty	Sky	Relaxing	Passional Love
Stimulating	Erotism	Possessi on	Night	Excitin g	Power	Stabilizing	Carnivoro us-ness
Nature	Freedom	Hope	Distance	Energy	Prohibition	Serenity	Birth
Wisdom	Envy	Spiritualit y	Cold	Materni ty	Reliability	Conservazioni sm	Fecundi ty
Danger	Revolution	Violence	Self Esteem	Safety	Obligation	Introversion	*
Blood	Fire	Fertility	Immatu rity	Go Signal	Water	Extroversion	*

**Tabella 3 – Sensazioni oggetto di selezione nelle domande del test in lingua inglese**

L'elenco di sensazioni utilizzate per la costruzione di questa tabella, è stato elaborato in base ai concetti considerati da Itten (2004)<sup>33</sup>, e alle intenzioni del regista dichiarate nelle interviste:

COLORE	Somiglianza iconica	Effetto fisiologico	Significato psicologico	Significato storico	Significato convenzionalizzato	Simbolismo usato dal regista
<b>GIALLO</b>	Sole, Luce	Stimolante	Estroversione, Libertà	Saggezza, Invidia	Pericolo	Maternità, Nascita, Fecondità, Uovo
<b>BLU</b>	Cielo, Mare	Stabilizzante	Pace Interiore, Introspezione	Perseveranza, Affidabilità, Spiritualità	Obbligo	Lontananza, Freddo, Notte
<b>ROSSO</b>	Sangue, Fuoco	Eccitante	Energia, Possesso	Amore Passionale, Rivoluzione, Erotismo	Divieto	Violenza, Carnivorosità, Sangue, Centralità, Potere
<b>VERDE</b>	Natura, Acqua	Acquietante	Sicurezza, Autostima	Speranza, Immaturità, Fertilità	Via Libera	Sicurezza, Natura

**Tabella 4 – Parametri di classificazione iniziale delle associazioni colore/sensazioni**<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Per approfondimenti cfr. Itten (2004:75-81).

<sup>34</sup> Il numero di sensazioni associato ad ogni colore non è sempre lo stesso, a causa delle ripetizioni riscontrabili tra i parametri di Itten e i concetti estrapolati nelle interviste, e dell'irregolarità numerica dei concetti espressi nelle interviste stesse.

La domanda *b* è chiusa del tipo “YES/NO” . Chiede un’opinione sull’adeguatezza del colore, considerato e ricordando<sup>35</sup> il ruolo dell’ambiente a cui il colore stesso è associato.

La domanda *c* è una domanda aperta che prevede una risposta verbale che motivi la scelta precedente.

Questo gruppo di domande si ripete complessivamente per 8 volte, tante quante sono le combinazioni colore/ambiente: 4 del tipo *C.O.* e 4 del tipo *C.M.*

TEST	SUB-TEST	AMBIENTE	COLORE
<b>C.O.</b>	<b>1</b>	Sala da pranzo	Rosso
	<b>2</b>	Cucina	Verde
	<b>3</b>	Parcheggio	Blu
	<b>4</b>	Ospedale	Giallo
<b>C.M.</b>	<b>1</b>	Sala da pranzo	Verde
	<b>2</b>	Cucina	Rosso
	<b>3</b>	Parcheggio	Giallo virante al verde
	<b>4</b>	Ospedale	Blu

**Tabella 5 – Struttura del test nelle parti *C.O.* e *C.M.***

A questo gruppo di domande se ne aggiunge un altro del genere *C.O.M.* in cui viene chiesto:

- a. “Come coloreresti gli ambienti di questo film, conoscendo il ruolo attribuito loro dal regista?”;
- b. “Perché?”.

Queste domande vengono ripetute per 4 volte, tante quanti sono gli ambienti presi in considerazione.

Il test prevede due versioni, una per ogni campione: una in lingua italiana e l’altra in lingua inglese.

Per quel che riguarda i campioni, entrambi sono emersi con campionamento non probabilistico casuale a valanga.

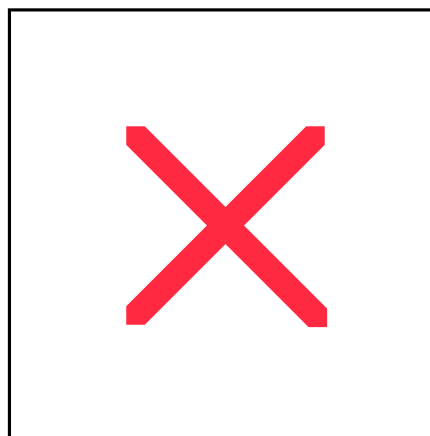
Un campione è di cultura italiana, costituito da 40 soggetti di cui 29 sono donne e 11 uomini, con un’età che va dai 19 ai 38 anni. I soggetti sono gli studenti della Facoltà di Scienze della Comunicazione che hanno partecipato in data 27/04/2006 all’esercitazione svoltasi all’interno del corso di Semiotica.

L’altro campione è di cultura nord-irlandese, costituito da 31 soggetti di cui 16 sono donne e 15 uomini, con un’età che va dai 15 ai 42 anni. I soggetti sono stati reperiti nella città di Derry (Northern Ireland – UK) in periodo che va da marzo 2006 ad aprile 2006 tramite conoscenze in ambienti pubblici quali biblioteche e uffici, e private abitazioni.

<sup>35</sup> Cfr. questionari in Appendice.

	Frequency	Percent	Valid Percent
Irish	31	43,7	43,7
Italian	40	56,3	56,3
Total	71	100,0	100,0

**Tabella 6 – Nazionalità**



**Figura 1 - Nazionalità**

Nationality		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Irish	Valid Female	16	51,6	51,6	51,6
	Male	15	48,4	48,4	100,0
	Total	31	100,0	100,0	
Italian	Valid Female	29	72,5	72,5	72,5
	Male	11	27,5	27,5	100,0
	Total	40	100,0	100,0	

**Tabella 7 - Genere**

**Figura 2 – Genere campione irlandese**

**Figura 3 – Genere campione italiano**

Nationality		N	Minimum	Maximum	Mean
Irish	Age	29	15	42	26,07
	Valid N (listwise)	29			
Italian	Age	34	19	38	21,82
	Valid N (listwise)	34			

**Tabella 8 – Età**

La somministrazione del test ha previsto un'introduzione generale all'esperimento in cui venisse sintetizzata la storia del film e soprattutto le principali caratteristiche caratteriali e di ruolo dei protagonisti e degli ambienti interessanti l'esperimento.

Si tratta di spiegazioni ritenute necessarie per far sì che i candidati potessero considerare l'uso "emozionale" dei colori all'interno del film e avere un'idea di come il film fosse strutturato.

Subito dopo l'introduzione è stato mostrato un trailer. Poi è stato distribuito il test associato in forma cartacea. I soggetti hanno risposto alle domande guardando dei fotogrammi presentati in Power Point. La presentazione mostra un fotogramma per ogni domanda in modo che gli intervistati possano ricordare cosa è stato appena visto e qual è il genere di immagine ambientale a cui le domande del test si riferiscono. I fotogrammi selezionati presentano nell'ordine:

- la *sala da pranzo* nel momento in cui il Ladro umilia i clienti;
- la *cucina* nel momento in cui i clienti vengono puliti e confortati dopo l'incontro con il Ladro;
- il *parcheggio* dove viene picchiata la Moglie;
- l'*ospedale* in cui finisce il ragazzino.

L'ordine dei fotogrammi nella presentazione del test non è casuale, ma cerca di rendere il test il più intelligibile possibile.

Abbiamo ordinato i fotogrammi contrapponendo i colori complementari: *rosso – verde e blu – giallo*, come il male seguito dal bene (secondo il linguaggio filmico originale ed invertito nel caso del videoclip manipolato)<sup>36</sup>.

Una volta terminato il questionario relativo al primo videoclip, agli intervistati è stata sottoposta la visione del secondo videoclip e il relativo questionario cartaceo, ed in fine delle domande dell'ultimo gruppo *C.O.M.* (questionario cartaceo anche in questo caso).

Si è ritenuto che l'ordine di visione dei videoclip, con colori originali l'uno e colori manipolati l'altro, potesse influenzare la ricezione. Per limitare l'influenza di questa variabile, abbiamo cercato di mostrare al 50% dei partecipanti i videoclip nell'ordine *C.O.-C.M.*, e al restante 50% i videoclip in ordine invertito *C.M.-C.O.* con risultati soddisfacenti.

La somministrazione ai candidati italiani ha previsto videoclip in lingua audio italiana, mentre la somministrazione ai candidati anglo-celtici ha previsto gli stessi videoclip (con audio italiano) con l'aggiunta di sottotitoli in lingua inglese.

Per la codifica dei risultati è stato utilizzato un file costruito con il software SPSS 12.0.

Prima c'è stata la descrizione iniziale e completa delle variabili intervenute, e successivamente si è provveduto all'inserimento dei dati.

I dati sono stati elaborati per mezzo del software SPSS 12.0 attraverso il calcolo delle frequenze di risposta. Nei reports sono state incluse le pie charts.

Abbiamo analizzato i risultati dei test in considerazione di tre dimensioni: quella cromatica, quella culturale e quella situazionale-filmica.

Sono state prese in esame le molteplici associazioni mentali corrispondenti alla percezione di ogni colore nei diversi contesti ambientali, da parte di soggetti appartenenti alle culture anglo-celtica e italiana.

Considerando variabili interessate il *colore* caratterizzante la scena, il *contesto* di riferimento della scena e la *cultura* di appartenenza degli intervistati, vediamo come la percezione finale ne risulti influenzata.

---

<sup>36</sup> Altri possibili criteri di ordine potevano essere: privilegiare la sequenzialità della storia, la gradualità delle sensazioni dalle più piacevoli alle spiacevoli, la separazione dei contesti (amore-violenza-cura o violenza-cura-amore).

Sono state analizzate singolarmente le associazioni rilevanti per i 4 colori presi in esame (*rosso, verde, blu, giallo*)<sup>37</sup> per ogni contesto ambientale associato (due per ogni colore) ponendo la nostra attenzione sulla cultura di appartenenza del campione.

Si vuole conoscere quali associazioni rilevate confermino o deludano le aspettative teoriche di partenza, grazie alle quali le sensazioni sono state inizialmente inserite nel test, quali confermino o deludano le aspettative del regista, e come i risultati possano essere interpretati alla luce dei giudizi di idoneità e inidoneità dei colori.

Inoltre gli ambienti differenti solo dal punto di vista cromatico, verranno confrontati nel tentativo di capire se e come colori differenti veicolino significati diversi nello stesso testo.

### **Interpretazione procedurale esplicativa descrittiva**

In questa ricerca ci siamo chiesti se e come l'utilizzo del colore in quanto strumento formale all'interno del testo possa guidare l'interpretazione del testo filmico da parte di destinatari con background culturali differenti.

I risultati dell'esperimento sono stati utilizzati confrontando le interpretazioni segnalate per le diverse associazioni colore/ambiente. Sono così emersi diversi dati, che qui diventeranno oggetto di riflessione.

Possiamo scomporre l'oggetto del nostro studio in tre aspetti:

1. coerenze ed incoerenze nelle intenzioni del regista (*intentio auctoris*)<sup>38</sup>, del testo (*intentio operis*)<sup>39</sup> e del pubblico (*intentio lectoris*)<sup>40</sup> in considerazione delle associazioni *sensazione /colore/contesto*;
2. elementi di continuità e discontinuità nella ricezione dello stesso testo in cui intervengono variabili cromatiche differenti;
3. elementi di continuità e discontinuità nella ricezione, derivante dal background culturale di appartenenza.

1. Per quel che riguarda il confronto delle intenzioni, abbiamo rilevato casi in cui le associazioni *sensazione/colore/contesto* proposte dall'autore, quelle analizzate nell'ipotesi iniziale e quelle rilevate nell'esperimento sono risultate coincidenti, e casi in cui hanno differito. Passiamo alla descrizione dei casi più rilevanti.

L'associazione tra la sensazione di *violenza* ed il colore *rosso* è stata segnalata dal regista in riferimento all'ambiente della *sala*, ed ha poi trovato conferme teoriche nei nostri studi e conferme sperimentali nelle rilevazioni in merito alle interviste in entrambi i campioni culturali.

C'è invece un esempio di incongruenza nelle associazioni riscontrate in merito alla sensazione di *pericolo*.

Il test prevedeva che la sensazione fosse associata al *giallo* per significato convenzionalizzato, mentre i risultati dell'esperimento ne hanno visto l'associazione con alte frequenze al colore *rosso* sia nell'ambiente originale (*sala*) che in quello manipolato (*cucina*) per entrambi i campioni intervistati.

<sup>37</sup> L'ordine seguito nell'analisi dei risultati rispetta il ruolo del colore nel suo contesto originale secondo il codice filmico per cui alla violenza sulla vittima segue la sedazione del dolore: sala rossa/violenza – cucina verde/cure; parcheggio blu/violenza – ospedale/cure.

<sup>38</sup> Vengono prese in considerazione le dichiarazioni del regista.

<sup>39</sup> Abbiamo elaborato delle ipotesi interpretative.

<sup>40</sup> Abbiamo raccolto dati in merito intervistando due campioni di soggetti.

2. Per quel che riguarda la ricezione di testi differentemente caratterizzati a livello cromatico, ricordiamo che nel videoclip è stato sostituito al colore dominante originale il suo complementare, considerando il colore un elemento formale manipolabile.

Gli intervistati hanno segnalato quali associazioni fossero evocate in loro dal colore in relazione all'ambiente rappresentato.

Dai risultati emerge che in alcuni casi gli intervistati hanno considerato il colore come una vera e propria guida di lettura interpretabile ed interpretata, capace di suggerire il finale della scena o la sorte che attende il personaggio in questione.

In altri casi invece l'audience è sembrata guidata più dalla trama della storia che dagli elementi formali presenti nella rappresentazione di cui il colore fa parte.

Il colore viene in questi casi interpretato ricorrendo non più ad associazioni intuitive, ma ad ipotesi che, costruite partendo dal contesto, vanno a sfruttare la polisemia propria del colore trovando una giustificazione che renda la scelta coerente al contesto stesso.

Un esempio di interpretazione del colore come guida alla lettura, si ha per l'ambiente dell'*ospedale*. In questo caso la manipolazione della variabile cromatica nel *significante*, ha generato una variazione di *significato* del testo nel suo complesso.

Originariamente il colore dominante nel contesto dell'*ospedale* è il *giallo*, scelto dal regista per dare al pubblico una sensazione materna di protezione e cure grazie alle quali il ragazzo guarirà. Effettivamente la positività del colore viene colta dalla maggior parte dei soggetti in entrambi i campioni. Vengono evocate sensazioni luminose e solari che porterebbero ad una rinascita della vittima, immersa in un'atmosfera di calma e pace.

Colorando la scena di *blu* invece, abbiamo manipolato l'aspettativa di guarigione. Gli intervistati non parlano più di pace e guarigione, ma di pace eterna e morte.

Il *blu* viene così legato alle note fredde del *verde*, e a quelle cupe del *nero*.

Il variare dei cromatismi invece non influenza le aspettative dei destinatari, quando questi considerano il colore inadeguato al contesto come nel caso della manipolazione nell'ambiente della *cucina*. Il colore originale è il *verde*, ed è stato scelto dal regista perché legato secondo lui a concetti quali *sicurezza* e *natura*. I campioni intervistati lo associano soprattutto a sensazioni di *relax*, *speranza*, *freddo* e *stabilità*, attribuendogli sensazioni legate specificatamente al *verde* e al *blu*, adeguate al colore e al contesto.

In seguito alla manipolazione il contesto diviene *rosso*, colore complementare all'originale. Nonostante venga decretata l'inadeguatezza del colore, gli intervistati cercano comunque di rintracciare una coerenza nella scelta cromatica. Allora emergono le sensazioni di *calore* e di *energia* profusa dai lavoratori persi nel caos per aiutare le vittime accolte. Vediamo dunque che si cerca un'interpretazione del testo ricorrendo alla polisemia propria della variabile cromatica in questione<sup>41</sup>.

È per lo stesso motivo che il colore *blu* viene associato a sensazioni diverse secondo il contesto di riferimento: alla *notte* come momento di *riposo* e addirittura alla *morte* (nell'*ospedale*), oppure all'*oscurità* che nasconde ignobili violenze (nel *parcheggio*).

<sup>41</sup> Come suggerisce Cresti (Cresti 1997:144) le regole stesse della circolazione associano al *rosso* e al *verde* i significati di *stop* e *via libera* che fanno associare il *rosso* al *pericolo* ed il *verde* alla *tranquillità*. Se invertissimo i colori, coglieremmo invece del *rosso* il *calore* e del *verde* la *velenosità*. Quindi il significato può essere invertito, ma non semplicemente per attribuzione arbitraria, quanto per polisemia.

3. Per ciò che concerne le omogeneità e disomogeneità rilevate nei campioni irlandese ed italiano, vediamo che spesso si trovano d'accordo sui giudizi di idoneità e inidoneità dei colori in relazione ai contesti.

Ambiente	Colore (o./m.)	Campione irlandese	Campione italiano	Colore intervistati irlandesi	Colore intervistati italiani
Sala	Rosso (o.)	IDONEO	IDONEO	ROSSO	ROSSO
	Verde (m.)	NON IDONEO	NON IDONEO		
Cucina	Verde (o.)	IDONEO	IDONEO	GIALLO	VERDE
	Rosso (m.)	NON IDONEO	NON IDONEO		
Parcheggio	Blu (o.)	IDONEO	IDONEO	ROSSO	BLU
	Giallo (m.)	NON IDONEO	NON IDONEO		
Ospedale	Giallo (o.)	NON IDONEO	IDONEO	GIALLO	GIALLO – BIANCO
	Blu (m.)	NON IDONEO	IDONEO		

Tabella 9 – Idoneità/inidoneità

Entrambi i gruppi di intervistati ritengono che il colore *rosso* (originale) sia adeguato all'ambiente della *sala* e lo consigliano come miglior colore in assoluto, mentre il *verde* non lo sarebbe.

Avviene lo stesso per il giudizio di idoneità dei colori originali nei contesti di *cucina* e *parcheggio*. Qui inoltre gli italiani considerano i colori originali come i migliori possibili. La situazione è diversa per gli irlandesi, che avrebbero optato per colori diversi: il *giallo* per la *cucina* ed il *rosso* per il *parcheggio*. Questi ridurrebbero quindi i cromatismi del videoclip presentato da 4 a 2, identificando le situazioni e sensazioni negative sempre nel *rosso* e quelle positive sempre nel *giallo*.

Per quel che riguarda l'ambiente dell'*ospedale*, la situazione è ancora una volta diversa: gli irlandesi sostengono che né il colore *giallo*, né quello *blu* (colore manipolato) siano colori idonei, quando per gli italiani lo sono entrambi.

Come abbiamo visto infatti gli intervistati italiani più frequentemente di quelli irlandesi e con maggiore determinazione, associano al contesto caratterizzato dal colore *blu* la futura morte del personaggio, e al contesto caratterizzato dal colore *giallo* la sua rinascita. Tra i colori scelti dagli intervistati troviamo per gli irlandesi il *giallo* (rilevando un'incoerenza visto che lo avevano già decretato non idoneo), seguito dal *bianco* e dal *verde*, mentre per gli italiani al *giallo* e al *bianco* rilevati pari merito, segue il *blu*, a conferma di quanto detto fino ad ora.

Nelle associazioni rilevate inoltre è stata riscontrata una maggiore sensibilità per alcuni particolari concetti.

Nell'analisi del colore *rosso* in relazione all'ambiente violento della *sala* il campione irlandese segnala *bulling* tra le associazioni suggerite. Il fenomeno del *bullismo* è in effetti molto sentito in Irlanda ed in particolar modo nella città di provenienza del campione. Fa inoltre riferimento alle esperienze degli

intervistati (e all'ideologia politica) il commento al colore *verde* nel giudizio di idoneità all'ambiente della *cucina*: "Green in Ireland is unlucky color".

Abbiamo notato anche che gli irlandesi associano al colore *verde* sensazioni teoricamente legate al *giallo*: *libertà* nella sfera positiva e *invidia* in quella negativa. Queste associazioni emergono nella selezione iniziale, e ricorrono tra le variabili suggerite e le motivazioni di idoneità dei colori.

La sensazione di *speranza* invece risulta estremamente frequente tra gli italiani come associata al colore *verde*, ricorrendo in entrambi gli ambienti. Per gli irlandesi compare invece con maggiore frequenza in relazione al colore *giallo*.

## CONCLUSIONI

Crediamo che i risultati della ricerca abbiano risposto alle nostre aspettative mostrandoci come i cromatismi, i simbolismi e l'influenza esercitata dal background culturale siano rilevanti nell'interpretazione di un qualsiasi comunicato.

Questo non può far altro che aumentare la nostra curiosità, alla ricerca di un approccio che ci permetta di analizzare e migliorare la comunicazione da un punto di vista complesso e affascinante come quello multiculturale.

Sviluppi ulteriori di questa nostra ricerca potrebbero ad esempio interrogarsi sull'origine dei risultati elaborati, cercando di capire quale evoluzione storica abbia portato a tali potenziali interpretazioni culturalmente orientate.

Sarebbe inoltre altrettanto interessante analizzare gli stessi elementi comunicativi negli usi inconsapevoli presenti in letteratura, pubblicità, informazione, prendendo in esame culture diverse da quelle trattate in questa sede.

## BIBLIOGRAFIA

Appiano A.,  
1993 *Comunicazione visiva. Apparenza, realtà, rappresentazione.* Torino, Utet Libreria, 1996.

Bencivenni A., Samuelli A.,  
1996 *Peter Greenaway. Il cinema delle idée.* Genova, Le mani, 2000.

Berry J. W. et al,  
1992 *Cross-cultural Psychology: Research and Applications.* Cambridge, Cambridge University Press; tr. it. *Psicologia Transculturale. Teoria, ricerca, applicazioni.* Milano, Guerini e Associati, 1994.

Bogani G.,  
1995 *Peter Greenaway.* Milano, Il Castoro.

Brusatin M.,  
1978 "Colore" in *Enciclopedia*, vol.3. Torino, Einaudi.

Caprettini G. P.,  
1998 *Ordine e disordine.* Roma, Meltemi

Cresti A.,  
1997 *Nell'immaginario cromatico. Simboli e colore.* Palermo, Medical books.

Di Rienzo M.,  
1998 *Il colore vissuto.* Roma, Ed. Scientifiche Magi.

Ejzen\_tejn S. M., Montani P. (a cura di),  
1982 *Il colore.* Padova, Marsilio, 1989.

Gras V., Gras M. (a cura di),  
2000 *Peter Greenaway Interviews.* s.l., University Press of Mississippi .

Gregory R. L.  
1998 *Eye and Brain. The Psychology of Seeing.* Princeton, Princeton University Press; tr. it. *Occhio e cervello. La psicologia del vedere.* Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998.

- Itten C.,  
2004 *Colore comunicazione*. Milano, Ikon.
- Jacobi J.,  
1969 *Vom Bilderreich der Seele*. Zurich, Walter Verlag.
- Kandel et al.,  
2000 *Principles of Neural Science*. s.l., The McGraw-Hill Companies; tr. it. *Principi di neuroscienze*. Milano, Casa Editrice Ambrosiana, 2003.
- Kepes G.,  
1944, 1964 *Language of Vision*. Theobald & Co., Chicago; tr. it. *Il linguaggio della visione*. Bari, Dedalo, 1986.
- Lüscher M.,  
1969 *The Lüscher color test*. New York, Random House; tr. it. *Il test dei colori*. Roma, Astrolabio – Ubaldini, 1976  
1993 *Lüscher Diagnostik. Der ehrliche Blick ins Innere*. Düsseldorf, Econ; tr.it, *La diagnostica Lüscher. I colori della nostra personalità*. Roma, Astrolabio – Ubaldini, 1995.
- Luzzato L., Pompas R.,  
2001 *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*. Milano, RCS –Bompiani.
- Monaco J.,  
2000 *How to read a film*. New York, Oxford University Press Inc.; tr. it. *Leggere un film*. Bologna, Zanichelli Editore, 2002.
- Pedirota L.,  
1996 *Il colore. Simboli, archetipi e cromoterapia*. Roma, Edizioni Mediterranee.
- Petőfi J. S.,  
2004 *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla Testologia Semiotica dei testi verbali*. Roma, Carocci.
- Rondolino G., Tomasi D.,  
1995 *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. Torino, Utet  
Saint-Martin F.,

- 1987            *Sémiologie du Langage Visuel*. Sainte Foy, Presses de l'Université du Québec; tr. ingl.,  
*Semiotics of Visual Language*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1990
- Sambursky S., et al,  
1990            *Il sentimento del colore. L'esperienza cromatica come simbolo, cultura e scienza*. Como,  
Red.
- Scura C. (a cura di),  
1995            *Peter Greenaway*. Roma, Dino Audino Editore.
- Senini G. e Inga Sigurtà E. F.,  
2002            *L'enigma del colore*. Bologna, Pitagora
- Stam R. et al, ( a cura di)  
1992            *New Vocabularies in Films Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*.  
London, Routledge; tr. it. *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*. Milano, Bompiani, 1999.
- Vanoye F., Goliot-Lété A.,  
1992            *Précis d'analyse filmique*. Paris, Éditions Nathan; tr. it. *Introduzione all'analisi del film*.  
Lindau, Torino, 1998.
- Volli U.,  
2000            *Manuale di semiotica*. Roma-Bari, Laterza
- Widmann C.,  
2003            *Il simbolismo dei colori*. Roma, Ed. Scientifiche Ma.Gi.
- Wittgenstein L.,  
1977            *Remarks on colour*. Ascombe, G.E.M.; tr. it., *Osservazioni sui colori*. Torino, Einaudi, 1981.

## Sitografia\*

- Dancer G.,  
1991 "The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover" in *Latent Image*, Fall 1991, reperibile on-line all'URL  
<http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent%5Fimage/issues/> .
- Ebert R.,  
1990 "Interview with Helen Mirren" in *Sun-Times* April, 8 1990, reperibile all'URL  
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19900408/PEOPLE/44010307/1023> .
- Filippone M.,  
s.d. *Peter Greenaway Encyclopedia*, reperibile on-line all'URL  
<http://www.maurofilippone.it/greenaway>
- Krenz A.,  
2003 "An Interview with Peter Greenaway", in *ARCH'IT movies*, 27 aprile 2003, reperibile on-line all'URL  
<http://architettura.supereva.com/movies/20030427/index.htm>
- Piana G.,  
1988 "Colori e Suoni", in *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*. Milano, Guerini e Associati, reperibile on-line all'URL  
<http://www.filosofia.unimi.it/~piana/colori/cls0000.htm>
- Romeo A.  
1996 "Drowning by Peter" in *Voci Off* n°7/8 giugno-settembre 1996, reperibile on-line all'URL  
<http://www.andrearomeo.com/archive/1996/09>
- Sinnerbrink R.,  
1990 "The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover: a discourse on disgust" in *The Australian Journal of Media & Culture* vol. 5 no 2 (1990), reperibile on line all'URL  
<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/5.2/Sinnerbrink.html>
- Hawthorne C.,  
1997 "The Salon Interview: Peter Greenaway – Flesh and Ink" in *Salon.com*, 6 June 1997, reperibile all'URL <http://www.salon.com/archives/1997/date06.html>

---

\* Ultima consultazione 20/09/2006.