

P. 199	Azzurro e porpora
200	Rosso-giallo e rosso-azzurro
200	Composizioni prive di caratteri
201	Le composizioni in rapporto a chiaro e scuro
201	Considerazioni storiche
203	Azione estetica
204	Chiaroscuro
205	Tendenza al colore
206	Ombreggiatura
207	Colorito
207	Colorito ambientale
207	Colorito degli oggetti
208	Colorito caratteristico
209	Colorito armonico
209	Tono vero
210	Tono falso
210	Colorito debole
210	Il variopinto
211	Timore della teoria
211	Scopo ultimo
211	Fondo
213	Pigmenti
214	Impiego allegorico, simbolico e mistico del colore
215	Conclusione
219	Appendice di Renato Troncon
257	Bibliografia

Introduzione

di Giulio Carlo Argan

Delle scienze naturali e dell'arte Goethe non s'è occupato da eclettico, non era nella sua natura, ma da dilettante: un modo di attività intellettuale che fu poi screditato e sconfessato, ma aveva natali più che rispettabili nella famiglia dell'Illuminismo. Era la vivace e accattivante figura dello *bonnête homme*, liberale nemico di dogmi e pregiudizi, amante delle letture istruttive, aperto a tutte le esperienze e a tutti gli incontri, curioso delle cose della natura come della società, e tanto rispettoso della scienza e dell'arte da non sopportare di vederle compromesse con la contingenza dell'utile e del profitto. Pensandole come costitutive non solo della cultura ma dello spirito umano, sentiva la positività della scienza come un agente moderatore delle vertiginose e pericolose impennate e delle disperanti cadute dell'ispirazione, e la fattività dell'arte come un diverso modo di conoscenza, per immagini e non per concetti, che tanto più lo attraeva quanto più si sentiva incontrastato sovrano nel vicino dominio del linguaggio e del discorso.

Già discepolo e poi fedelmente amico dello Herder, Goethe ha assunto fin da principio un atteggiamento severamente critico nei confronti di Newton, il genio scientifico del secolo; ma senza trascendere nei fanatici esclusivismi dello Hamman o nelle profezie

del Blake. Era anti-newtoniano come lo erano tutti i romantici, ma con la moderazione dello Herder invece che con l'intolleranza dello *Sturm und Drang*, per cui la scienza era la falsa e la poesia la vera conoscenza dell'universo. Ma perché contrapposte come incompatibili quando nella loro diversità realizzavano l'unità e la totalità dello spirito? Come gli Illuministi, dalla cui tradizione non volle mai distaccarsi del tutto, Goethe era persuaso che alla verità non si arrivasse per illuminazioni improvvisate, ma con la pazienza e l'onestà della ricerca e della sperimentazione. La *Farbenlehre* è il giornale di uno studio prolungato e metodico, ed è insieme opera scientifica e letteraria; fors'anche, nell'intenzione, il modello di un nuovo genere letterario, la letteratura scientifica.

Alla prima impressione non è che il piano rendiconto di un'ordinata serie di fenomeni osservati in natura o prodotti artificialmente in giornate e giornate di esperimenti. I primi studi sembrano da situarsi verso il 1790, dopo quel viaggio in Italia che gli aveva rivoltato il mondo soleggiato delle forme classiche, ma sono andati avanti per circa una ventina d'anni: troppo per non supporre fondatamente una volontaria simbiosi, un sottile gioco di reciprocità con la parallela opera letteraria. Il tempo della stesura conclusiva del testo, pubblicato per la prima volta nel 1808, è all'incirca quello di *Le affinità elettive*; e nelle due opere tanto diverse è comune il tema insistente delle affinità, attrazioni, mescolanze e repulsioni che intrecciano il dinamismo generale dell'essere ma, stranamente, si compongono spontaneamente nella natura e si contrappongono spesso drammaticamente nella società. Non soltanto per il gusto della varietà e dell'alternativa il grande letterato è così fortemente attratto da un linguaggio senza parole, tutto fatto d'immagini visive: il linguaggio verbale corrispondeva alla sfera concettuale, mentre il linguaggio d'immagini, apparentemente così inconsistente ed effimero, si collegava direttamente alla positiva sfera dell'agire, cioè delle tecniche. Ma non si dimentichi che l'affermazione della priorità dell'azione sul logos (« l'Azione è tutto ») si trova nel secondo *Faust*, concepito come un vortice d'immagini vuote, ma corrusche e cangianti.

La prima mossa della contestazione goethiana della tesi newtoniana della dipendenza dei colori dalla luce è sorprendente, quasi

un anticipo della metodologia fenomenologica. Porre il colore come prodotto della divisione della luce implicava una petizione di principio; il fatto che senza luce non ci siano colori non significa che i colori siano le componenti della luce bianca. Il luogo in cui si colgono nel loro formarsi i fenomeni luminosi e coloristici non è lo spazio, ma lo strumento fisiologico congegnato apposta per percepirli, l'occhio. Da un lato è un passo verso un empiricismo integrale che nega qualsiasi metafisica, dall'altro è una riconferma dell'assoluta soggettività (che non significa arbitrarietà) del percepire: infatti l'indagine non è portata sull'anatomia dell'occhio, che funziona come un meccanismo di ripresa. Poiché la natura-oggetto e la persona-soggetto sono realtà vive e in movimento, e ciò che si vuole cogliere è la relazione tra i due ritmi di moto, bisogna vedere come l'occhio si comporti nel corso di una percezione che non è mai, in nessun caso, istantanea. L'analisi è dunque sempre l'analisi di un processo della mente.

Se la *Farbenlehre* non fosse stata per troppo tempo quasi dimenticata (il primo moderno ad occuparsene a fondo fu Rudolf Steiner sul finire del secolo scorso) si sarebbe facilmente notato che l'obiettivo principale di Goethe era la dibattuta questione dell'oggettività e soggettività del conoscere: è chiara la connessione con Kant, e proprio per questo la teoria dei colori è chiarissimo segno dell'evolvere della cultura illuministica nella romantica. La trattazione, per altro, non ha nulla di esplicitamente filosofico: molti rari postulati generali e la generica asserzione che alla sperimentazione scientifica presiedono postulati teorici, si riduce alla descrizione di fenomeni ottici osservati personalmente. Il dubbio circa la corrispondenza delle impressioni soggettive alla realtà di fatto non si sarebbe del resto potuto risolvere con postulati o teoremi matematici. È evidente che il materiale sperimentale è tutto di prima mano e che a riferire è una persona normale ed equilibrata: per confermare l'autenticità della testimonianza qualche volta sono annotati il giorno, l'ora, le circostanze dell'osservazione o dell'esperimento. Un'altra garanzia di attendibilità è lo stile della descrizione: elegante, s'intende, ma positivo e inadorno. La più valida delle garanzie è poi il disinteresse dello sperimentatore dilettante,

che cerca per il puro gusto di sapere ed è armato soltanto di pochi strumenti elementari (una scatola ottica, una candela, qualche cartoncino) per non alterare con la mediazione di apparecchi sofisticati un'esperienza che si vuole genuina. La *Farbenlehre*, insomma, sembra allinearsi ai numerosi scritti autobiografici e alle relazioni di viaggi, specialmente alla *Italienische Reise*, e raccontare un'interessante avventura che si è vissuta in prima persona.

Probabilmente Goethe ha vagamente intuito il pericolo inerente al fatto stesso di trasferire in linguaggio scritto la fenomenica di quello che considerava di pieno diritto un linguaggio autonomo, né scritto né parlato. Lo stile dimesso dimostra che non si è proposto di trasportare, ma soltanto di trascrivere. Il linguaggio verbale « è soltanto simbolico e figurato, esprime gli oggetti non immediatamente ma di riflesso » ed è molto difficile, ancorché ci si provi, « non porre il segno al posto della cosa, mantenere sempre l'oggetto vivo dinanzi a sé e non ucciderlo con la parola ». Il fatto che i fenomeni possano essere verbalizzati in un linguaggio comunemente accettato prova la loro attendibilità dato che le parole hanno pur sempre un loro riferimento, sia pure convenzionale, alle cose.

Attenendosi alla nuda descrizione dei fenomeni, che pure sa non giustificarsi con la semplice meccanica oculare, depone fin da principio ogni interesse per la pittura che utilizza le immagini per esplicitare visivamente un concetto o un racconto; a Goethe poeta non interessa affatto che la pittura emuli la poesia. La pittura di storia e allegorica, del resto, era già stata implicitamente accantonata dal Lessing quando aveva nettamente distinto la dimensione spaziale della visione dalla dimensione temporale della poesia.

Goethe rideva « dell'infelice declamazione fra l'apostolico e il cappuccinesco del profeta zurighese », il Lavater, per il quale « tutto ciò che ha vita, vive grazie a qualcosa fuori di sé »; non c'è bisogno di metafisica, il mondo non riceve significato da nulla di esterno, la sua esistenza è autonoma. Quella che potrebbe chiamarsi la *Urwelt* di Goethe ci riporta ancora una volta a Kant, ma al Kant precritico della *Allgemeine Naturgeschichte* (1755) che

descrive il cosmo come una massa immensa, informe, agitata, in cui si generano e contrastano spinte e tensioni, con subiti vuoti e zone d'inerzia. Non è difficile ravvisare in questa immagine la prefigurazione del « sublime » preromantico: lo stesso Goethe, che aveva ammirato nella gotica cattedrale di Strasburgo il sublimarsi in altezza della mole di pietra, pensa la natura come una costruzione del pensiero umano, un'immagine del suo ordine interno, della sua intrinseca proporzionalità. In Italia, il paesaggio nitido e colorito lo appassionava ancor più dei capolavori antichi. Venuto da un luogo dove la natura era forza, aveva trovato una felice regione, dove tutto era forma. Amava l'arte classica, naturalmente, e disegnavo con garbo; ma la linea di contorno non si vedeva in natura, l'occhio percepiva soltanto zone di colori diversi e, se si vedeva il mondo come armonia e proporzione, era perché c'era un ordine, un'armonia, una proporzione tra i colori. Nulla provava, tuttavia, che la natura fosse colorata: se si riuscirà a provare che l'occhio non solo riceve ma produce colori, con un altro passo si arriverà a dimostrare che i colori, come la prospettiva e le proporzioni non sono in natura. Come le proporzioni o la prospettiva, i colori possono ben essere categorie formali che la mente elabora per rendere la visione del mondo conforme al proprio ordine interno.

L'universo è movimento indistinto, la natura è movimento composto, misurato, diretto a certi fini. Anche l'uomo è natura, il miglior prodotto della natura; è in movimento, ma gli stimoli che gli giungono dal cosmo trovano un equilibrio nel suo equilibrio. Il grande contrasto di luce e tenebra, ancora indistinte, placa il suo sussulto nell'alternativa del più e del meno, del caldo e del freddo, del chiaro e dello scuro, dei rapporti tra i colori.

Pochi anni dopo la teoria corpuscolare della luce, di Newton, sarà scavalcata dalla teoria ondulatoria di Fresnel; Goethe l'ha, in qualche modo, anticipata, soltanto che, studiando fisica, non riesce a liberarsi da una *Weltanschauung* che lo costringe a considerare i fenomeni come verifiche piuttosto che problemi.

Non era questa la sua intenzione. Dissentiva da Newton, che per studiare i colori parte dalla luce, che invece è soltanto una condizione per vedere i colori, così come senz'aria gli animali non

vivono, ma non per questo lo zoologo studia l'aria invece che gli animali. Lo studio dei fenomeni parte dai fenomeni. Il moto cosmico non è ancora un fenomeno che si dia ai sensi, è come un grande cuore che pulsa e non si vede: tensione e rilassamento, espansione e contrazione, sistole e diastole. Anche la natura è movimento, lo avvertiamo « nei modi più diversi, ora come semplice repulsione e attrazione, ora come apparire e scomparire della luce, movimento dell'aria, scuotimento del corpo, ossidazione e riduzione ». Comunque sempre uniscono e dissociano, avvicinano e allontanano. In natura i fenomeni sono più moderati e, quel che più conta, endogeni. « Per un gioco di leggeri contrappesi è messa in oscillazione e così nascono un di-quà e un di-là, un in-alto e un in-basso, un prima e un dopo che determinano tutti i fenomeni che ci appaiono nello spazio e nel tempo. » E « in tutto ciò è stato definito un più e un meno, un'azione e una resistenza, un agire e un patire, una spinta e un freno, una violenza e una moderazione, un maschile e un femminile, e così è nato un linguaggio, un simbolismo che può applicarsi a casi analoghi ». La natura è dunque il dominio del giusto mezzo, dell'equilibrio proporzionale, della relazione graduata di qualità e quantità. Ma qualità e quantità sono concetti tra cui è possibile un rapporto dialettico: sono precisamente i concetti che permettono di organizzare in relazioni ordinate ed armoniche un cosmo che ci comprende, ma la cui esistenza fenomenica esiste soltanto dal momento in cui, formulando quei concetti di quantità e qualità, la mente ha formulato le coordinate in cui i moti indistinti possono farsi fenomeni chiari e distinti.

Dunque i colori non sono cose della natura, ma della mente. Per mezzo dei colori gli uomini non soltanto rendono percepibile il mondo, ma agiscono in esso allo scopo di rendere più armonico il rapporto con l'ambiente. Anche questi interventi avevano dei precedenti: il giardinaggio e la pedagogia, come educazione della natura, sono temi prediletti della cultura che faceva capo a Rousseau. L'occhio su cui Goethe concentra la ricerca non è uno specchio passivamente riflettente, il suo lavoro è molto più complesso. Nello stesso momento in cui costituisce la realtà in fenomeno, la

percepisce come un insieme di zone colorate, anzi di macchie (già i teorici inglesi del « pittoreasco » parlavano di *blot*). Nell'occhio che percepisce avvengono processi delicatissimi, che rivelano con chiarezza le strutture della mente pensante. C'è una procedura, anzi una tecnica della percezione: è logico che la tecnica dell'occhio si continui nelle tecniche manuali, nelle arti e nei mestieri.

L'occhio è organizzato per captare i fenomeni luminosi e colorati, dunque nulla meglio dell'occhio può informare circa quei fenomeni: ecco perché una teoria dei colori non è che una analisi delle attività dell'occhio. I colori sono appunto prodotti di quelle attività. Caduta l'idea della luce come sostanza cosmica omogenea, di cui può esservi abbondanza o privazione, tra il nero e il bianco non c'è più differenza radicale come tra l'essere e il nulla. Infatti il bianco non è più la luce ma il concetto di luce, il nero non è più la mancanza di luce ma il concetto di tenebra. Formano un registro di valori a sé, separato anche dalla natura, dove non si dà né bianco né nero. Il loro rapporto è una linea tetta, una scala di grigi secondo la legge aritmetica del più e del meno. Sono concetti visualizzati, però, perché nell'immaginazione non soggetta alla logica il noumeno può manifestarsi nel fenomeno. Possono aggiungersi o sottrarsi ai colori, ma non combinarsi. Teoricamente qualsiasi valore cromatico può essere portato a uno degli estremi, cioè a scomparire nel bianco o nel nero. Prendiamo un corpo colorato a tre dimensioni: il chiaro-scuro è il fattore stabile, permanente, assoluto, in una parola la forma. Di una sfera può cambiare il colore, ma è sempre una sfera. Il piano dell'assoluto è quello dei concetti, al di sotto c'è il mondo del relativo, dei fenomeni, della natura. In natura la massima luminosità è la luce solare, la massima oscurità la notte. C'è un salto qualitativo tra la luce del sole, il giallo, e il concetto di luce, il bianco; come tra il buio della notte, il blu, e il concetto di tenebra. Luce diurna e buio notturno sono entità ugualmente concrete ed attive. Per i romantici la potenza dell'oscurità non è minore di quella della luce, e non soltanto nell'ordine del visivo: lo si vede nello stesso Goethe, nel *Faust*.

Può sembrare poco scientifico cominciare l'analisi dei colori dal

vivono, ma non per questo lo zoologo studia l'aria invece che gli animali. Lo studio dei fenomeni parte dai fenomeni. Il moto cosmico non è ancora un fenomeno che si dia ai sensi, è come un grande cuore che pulsa e non si vede: tensione e rilassamento, espansione e contrazione, sistole e diastole. Anche la natura è movimento, lo avvertiamo « nei modi più diversi, ora come semplice repulsione e attrazione, ora come apparire e scomparire della luce, movimento dell'aria, scuotimento del corpo, ossidazione e riduzione ». Comunque sempre uniscono e dissociano, avvicinano e allontanano. In natura i fenomeni sono più moderati e, quel che più conta, endogeni. « Per un gioco di leggeri contrappesi è messa in oscillazione e così nascono un di-quà e un di-là, un in-alto e un in-basso, un prima e un dopo che determinano tutti i fenomeni che ci appaiono nello spazio e nel tempo. » E « in tutto ciò è stato definito un più e un meno, un'azione e una resistenza, un agire e un patire, una spinta e un freno, una violenza e una moderazione, un maschile e un femminile, e così è nato un linguaggio, un simbolismo che può applicarsi a casi analoghi ». La natura è dunque il dominio del giusto mezzo, dell'equilibrio proporzionale, della relazione graduata di qualità e quantità. Ma qualità e quantità sono concetti tra cui è possibile un rapporto dialettico: sono precisamente i concetti che permettono di organizzare in relazioni ordinate ed armoniche un cosmo che ci comprende, ma la cui esistenza fenomenica esiste soltanto dal momento in cui, formulando quei concetti di quantità e qualità, la mente ha formulato le coordinate in cui i moti indistinti possono farsi fenomeni chiari e distinti.

Dunque i colori non sono cose della natura, ma della mente. Per mezzo dei colori gli uomini non soltanto rendono percepibile il mondo, ma agiscono in esso allo scopo di rendere più armonico il rapporto con l'ambiente. Anche questi interventi avevano dei precedenti: il giardinaggio e la pedagogia, come educazione della natura, sono temi prediletti della cultura che faceva capo a Rousseau. L'occhio su cui Goethe concentra la ricerca non è uno specchio passivamente riflettente, il suo lavoro è molto più complesso. Nello stesso momento in cui costituisce la realtà in fenomeno, la

percepisce come un insieme di zone colorate, anzi di macchie (già i teorici inglesi del « pittore » parlavano di *blot*). Nell'occhio che percepisce avvengono processi delicatissimi, che rivelano con chiarezza le strutture della mente pensante. C'è una procedura, anzi una tecnica della percezione: è logico che la tecnica dell'occhio si continui nelle tecniche manuali, nelle arti e nei mestieri.

L'occhio è organizzato per captare i fenomeni luminosi e colorati, dunque nulla meglio dell'occhio può informare circa quei fenomeni: ecco perché una teoria dei colori non è che una analisi delle attività dell'occhio. I colori sono appunto prodotti di quelle attività. Caduta l'idea della luce come sostanza cosmica omogenea, di cui può esservi abbondanza o privazione, tra il nero e il bianco non c'è più differenza radicale come tra l'essere e il nulla. Infatti il bianco non è più la luce ma il concetto di luce, il nero non è più la mancanza di luce ma il concetto di tenebra. Formano un registro di valori a sé, separato anche dalla natura, dove non si dà né bianco né nero. Il loro rapporto è una linea retta, una scala di grigi secondo la legge aritmetica del più e del meno. Sono concetti visualizzati, però, perché nell'immaginazione non soggetta alla logica il noumeno può manifestarsi nel fenomeno. Possono aggiungersi o sottrarsi ai colori, ma non combinarsi. Teoricamente qualsiasi valore cromatico può essere portato a uno degli estremi, cioè a scomparire nel bianco o nel nero. Prendiamo un corpo colorato a tre dimensioni: il chiaro-scuro è il fattore stabile, permanente, assoluto, in una parola la forma. Di una sfera può cambiare il colore, ma è sempre una sfera. Il piano dell'assoluto è quello dei concetti, al di sotto c'è il mondo del relativo, dei fenomeni, della natura. In natura la massima luminosità è la luce solare, la massima oscurità la notte. C'è un salto qualitativo tra la luce del sole, il giallo, e il concetto di luce, il bianco; come tra il buio della notte, il blu, e il concetto di tenebra. Luce diurna e buio notturno sono entità ugualmente concrete ed attive. Per i romantici la potenza dell'oscurità non è minore di quella della luce, e non soltanto nell'ordine del visivo: lo si vede nello stesso Goethe, nel *Faust*.

Può sembrare poco scientifico cominciare l'analisi dei colori dal

« più vicino » al bianco e dal « più vicino » al nero. Ma nel mondo fenomenico tutto è relativo ed i colori esistono soltanto come relatività. Bianco e nero sono graduabili ma non combinabili, gli altri colori combinabili ma non graduabili se non con l'aggiunta del bianco e del nero: perciò il colore « puro » si avrà soltanto nel punto mediano, dove il timbro della qualità corrisponde al perfetto equilibrio delle quantità. Nella *Farbenlehre* si parla relativamente poco di pittura, benché talvolta Goethe abbia addirittura pensato di fare il pittore: ma la pittura di cui aveva diretta esperienza era quella del primo Neo-classicismo, in cui forma e colore sono entità distinte e sovrapposte, e le velature cromatiche lasciano trasparire la sottostante graduazione chiaroscurale. Per Goethe ogni scienza si identificava con la propria storia; volendo stare nei limiti della storia della pittura, non ha voluto andare oltre, lasciar cadere il residuo concettuale del chiaroscuro, occuparsi solo dell'interrelazione dei colori. Se l'avesse fatto, gli Impressionisti avrebbero trovato il loro fondamento teorico nel genio di Goethe invece che nel modesto sperimentalismo di Chevreul (ma forse gli Impressionisti avevano proprio bisogno di *non* trovarlo nel campo dell'idealismo o mediante colpi di genio). I colori fanno bella e suggestiva la natura, sono la sorgente del piacere estetico: « gli uomini provano un grande piacere nel vedere i colori, hanno bisogno dei colori come della luce ». Attraverso i colori si rendono conto che « nell'insieme del mondo sensibile ciò che soprattutto importa sono le relazioni degli oggetti tra loro »: i colori le rivelano perché sono relativi tra loro. Come gli Illuministi inglesi, a cui in fondo è rimasto sempre legato, è la « mente attiva » col suo moto associativo e combinatorio che combina le idee-immagini e dal loro intreccio deduce una figura del mondo. Quanto è più attiva la mente, tanto più riesce ad associare idee-immagini distanti tra loro. Mescolando il giallo, il colore più vicino al bianco, con il blu, il colore più vicino al nero, si ottiene un terzo colore, il verde, che non è affatto un tono intermedio, ma ha una propria, nettissima qualità timbrica. Con la sua perfetta medianità, dedotta dalla mescolanza perfettamente equilibrata delle due entità più lontane, il verde è una qualità dedotta da due quantità. Perciò è il colore-

simbolo del naturale: non fosse una contraddizione, potrebbe dirsi che è la relatività assoluta. È molto diverso il caso del complementare-antagonista del verde, il rosso: il più spirituale dei colori, come il verde è il più naturale. Deriva da combinazioni più complesse (e per la verità alquanto improbabili), quasi alchemiche, e teoricamente contiene tutti i colori, parte *actu* e parte *potentia*. È dunque il più simbolico e significativo, ma anche il più emozionante, di tutti i colori: anzi, sarebbe troppo simbolico se non l'equilibrasse il naturalismo del suo complementare, il verde. E viceversa. Il rosso « dà un senso di gravità, dignità, benevolenza, grazia; l'austerità dell'età avanzata e la gentilezza della gioventù possono pararsi dello stesso colore, che è quello della sovranità, non senza un che di tremendo »; « guardando un paesaggio attraverso un vetro rosso si ha il senso che così dovrebbe essere la luce, in terra e in cielo, nel giorno del giudizio finale ». Il rosso è tutto fervore e tensione, il verde è equilibrato e rilassante: il primo va bene per le sale del trono, il secondo per le stanze da letto. A sua volta, il giallo è « espansivo, radiante, sereno, stimolante », il blu è astringente, contratto, muto, freddo. È da questa opposizione, anche di contenuti simbolici, che nasce la medianità perfetta, ideale del verde-natura. L'effetto dei complementari sta sul versante illuministico, il simbolismo sul versante idealistico della teoria: infatti, dopo aver detto che tutti gli oggetti sono in relazione dice che tutti insieme sono in relazione con l'oggetto più importante che sia nel mondo, l'uomo. Infatti è il solo essere che abbia una *Weltanschauung* e concepisca il mondo nella sua totalità, facendo degli aspetti visibili l'espressione dei propri sentimenti « morali » (ed è un altro spunto kantiano).

La *Farbenlehre* è forse il primo disegno di una psicologia della percezione, di una *Gestaltpsychologie*. L'attività dell'occhio è complessa: bisogna spiegare la permanenza delle immagini sulla retina, la capacità dei toni di mutare di qualità e di grandezza per la presenza vicina di altri toni, la produzione continua di immagini che non corrispondono ad oggetti esterni, e si potrebbero chiamare endogene. Se le immagini non durassero oltre lo stimolo

immediato la realtà apparirebbe come una rapida successione d'immagini staccate; la permanenza le lega in una continuità ritmica che verosimilmente dipende dalla tendenza a non recepire la realtà come una proiezione, ma come un discorso. Ma ciò significa che la percezione è anche memoria e, quindi, immaginazione. La forza espansiva dei chiari e dei caldi e quella riduttiva degli scuri e dei freddi si constata sperimentalmente, anzi sono quotidiana esperienza: ed è così che noi viviamo, senza prenderne precisa coscienza, il ritmo di sistole e diastole che è il respiro del cosmo.

È molto estesa la casistica dei colori che vengono chiamati fisiologici perché nascono e agiscono all'interno dell'occhio come percezioni ausiliarie o integrative. Precedentemente erano stati chiamati illusori, immaginari, accidentali, avventizi: lo Hamberger li definiva addirittura inganni ottici. Goethe li considera strumentali ai fini della giusta percezione: l'occhio li fabbrica perché ne ha bisogno. Della loro non-arbitrarietà e non-superfluità non si può avere la prova provata: sta di fatto che tutti li percepiscono (non importa se con gli occhi chiusi o aperti) e li percepiscono nello stesso modo, tanto da doverli chiamare patologici quando sono diversi (caso tipico, il daltonismo) ed ammalati o anormali coloro che li percepiscono diversamente. Hanno funzioni diverse: di compensazione di sensazioni troppo intense, di correzione di errori percettivi, di mediazione tra sensazioni distanti, d'integrazione delle incomplete ecc. Intervengono dunque a far collimare le sensazioni con certi *patterns* che evidentemente preesistono e che, a non volerli considerare conaturati, dipendono da lunghi processi di aggiustamento e di assuefazione nel rapporto tra uomo e mondo. Ancora una volta si scopre che la teoria della percezione è in realtà la storia della percezione: se già la permanenza sulla retina faceva pensare ad una memoria ottica, la capacità imagopoeica identifica l'occhio con l'immaginazione.

Anche se del colore delle ombre è già cenno in Leonardo, è nuova l'importanza che si dà alla questione dei complementari o dei contrasti simultanei. Non c'è più una successione: la percezione di un colore determina immediatamente, come controparte, la percezione del colore opposto che lo compensa. Se avesse approfondito

l'osservazione e l'analisi, Goethe sarebbe arrivato a tre deduzioni importanti: 1) il contrasto simultaneo, ponendo ogni colore in rapporto soltanto con altri colori, elimina il riferimento comune alla scala chiaroscurale dal bianco al nero; 2) la simultaneità del contrasto ne indica il tempo, l'assoluto presente; 3) due complementari sono i due colori più lontani tra loro, quindi la loro associazione segna il momento di massima « attività » (che significa anche presenza) della mente percettiva, o dell'occhio. Poco è mancato che Goethe teorizzasse l'Impressionismo con circa settant'anni di anticipo. Ma naturalmente l'Impressionismo non è stato inventato né da Goethe né da Chevreul, bensì dagli Impressionisti.

Si è veduta giustamente una relazione tra la *Farbenlehre* e la *Italienische Reise*: le osservazioni sul Mantegna, Tiziano, Veronese, Michelangiolo sono penetranti e felici, ma non è la conoscenza dell'arte classica e del Rinascimento che sottende la teoria del colore. Più determinante è l'emozione dell'incontro con l'architettura del Palladio, che era considerata un modello di classicismo ma non vale tanto per la correttezza morfologica quanto per il modo con cui i volumi degli edifici, inquadrandosi nel paesaggio, ne organizzano lo spazio in una giustapposizione di piani che implica l'idea, se non la materia, della qualificazione cromatica. Può avere influito sull'entusiasmo per il Palladio l'incontro con il vecchio Bertotti-Scamozzi (lo « artige Büchelchen »); ma certo è strano che poi abbia potuto dimorare circa un anno a Roma senza prendere notizia e partito circa la scultura del Canova che, a quella data, era già l'astro più luminoso del firmamento artistico italiano. Tanta indifferenza non può spiegarsi con l'influenza del severissimo Fernow, che faceva l'opinione dei « nordici » a Roma; più facilmente la scultura del Canova appariva a Goethe troppo intrisa di letteratura, quando invece dal suo punto di vista la spazialità e visualità del figurativo non andavano confusi con la temporalità del letterario. Ma fu amico di Angelica Kaufmann, abile nei ritratti, e amicissimo di un altro ritrattista, il Tischbein. Anche più importante fu, a Napoli, la dimestichezza con lo Hackert, vedutista che avvertiva la sottile contraddizione tra l'oggettività delle strutture

prospettiche e la soggettività delle sensazioni luminose. D'un certo interesse fu anche la conoscenza dello Hamilton, studioso di tecniche antiche; e il fedele Kniep, che accompagnò Goethe in Sicilia, collaborò con lui fornendogli di documenti visivi delle cose che poi sarebbero state letterariamente descritte. I paesaggisti e i ritrattisti erano gli artisti che stavano al dato, e per i quali la resa pittorica non era un impiego del visivo per altri fini, ma un'indagine intesa a capirne le strutture. E senza dubbio possibile considerare i processi della percezione come una tecnica il cui meccanismo è mosso dagli stimoli che vengono dall'esterno: tutta la produzione endogena di immagini compensatorie, integrative, di mediazione riflette la volontà di sintonizzare i movimenti naturali e gli umani allo scopo di ottenere rappresentazioni equilibrate ed esaurienti. Nulla di strano che il dinamismo percettivo solleciti operazioni manuali e meccaniche ugualmente rivolte ad un migliore adattamento dell'individuo e della società all'ambiente. Sono moltissimi i modi con cui gli artisti lo modificano, accentuandone o attenuandone i messaggi. Inoltre, quanto più il soggetto agisce sull'oggetto e lo predispone al rapporto, tanto più si appiiana il contrasto tra soggettivo ed oggettivo.

Goethe non ha mai dissimulato il suo debito verso Rousseau: portando all'estremo le sue vedute, il mondo si potrà pensare come una costruzione del pensiero umano. Quanto di ciò che vedono i nostri occhi non è il prodotto delle tecniche degli agricoltori, dei costruttori, dei giardinieri, dei tintori ecc.? Se si ammette un privilegio della mente umana, si può dubitare che gli interventi tendano in definitiva a modificare la natura tanto da farne qualcosa di soggettivo? E quanto non influisce sulla percezione in atto il sedimento di acquistate nozioni, d'immemorabili esperienze? Vediamo l'albero verde non perché sia verde, è verde soltanto nella categoria di sensazioni luminose che chiamiamo verde; lo vediamo verde perché ormai nella comune coscienza l'albero è legato al verde. Questo generale consenso circa la visione colorata del mondo è uno dei fattori coesivi della società, ed è per questo che una veduta anomala ci appare asociale. L'eroe negativo del « sublime »,

Filottete sente la natura ostile perché è solo nell'isola, e dove non c'è società o comunità di esperienze non può essere natura.

Goethe è persuaso che forse più degli artisti i veri artefici del colore sono i tintori. Può essere un ricordo dell'Enciclopedia, davvero preminente l'interesse per le tecniche « sociali » delle arti e dei mestieri. Tuttavia la ragione principale è un'altra: i tintori producono i colori e li riversano a piene mani nel mondo, che nelle loro mani è come un bosco in mano ai giardinieri. Per loro, veramente, i colori non sono preventivamente connessi alle cose, le precedono. Non sono aggettivi aggiunti ai sostantivi, ma mezzi di cui gli uomini si servono per esprimere se stessi nella realtà del mondo. Ma dei tintori è anche la tecnica che continua e difonde nella natura i movimenti impercettibili dell'occhio in azione; sono i tintori che compiono il miracolo di fabbricare fisicamente il colore, materializzando categorie mentali per dare ordine, ragione e bellezza all'ambiente della nostra vita. La tecnica o la prassi innescata dalla percezione ha la sua logica, rendere il mondo conoscibile prima che conosciuto. Nel mondo che hanno colorato, gli uomini vivono dentro le proprie idee. E non serve tirare in ballo la luce, al confine tra fisico e metafisico: « Dividete la luce! ? Dividete invano provate — ciò che, a vostro dispetto, unico ed uno resta » (Xenia di Goethe e Schiller, trad. di Benedetto Croce).