

STEFANO POGGI

L'INDIVIDUO È INEFFABILE E IL COLORE È MORALE DA GOETHE A KLEE

I. *Goethe*

Il colore occupa un posto assai elevato tra i primi e più elementari fenomeni della natura dal momento che riempie in modo decisamente vario l'ambito in sé modesto che gli viene assegnato. Non proveremo perciò meraviglia se ci troveremo a constatare che sul senso dell'occhio esso esercita sempre un'azione decisa e consistente, che si ricollega immediatamente al morale. È una azione che il colore \square nelle sue manifestazioni elementari più generali e senza nessun rapporto alla costituzione o alla forma di un materiale sulla cui superficie venga osservato \square , esercita su un senso cui esso appartiene in misura eminente e, grazie alla mediazione del medesimo, sull'animo; ed è un'azione che quando il colore è singolo è specifica, quando è composto è invece in parte armonica, in parte caratteristica, e spesso anche disarmonica. Per questo motivo del colore considerato come elemento dell'arte può essere fatto uso per raggiungere i fini più elevati¹.

Questa lunga citazione dall'inizio della sezione VI della *Teoria dei colori* di Goethe è densa di implicazioni e richiede di essere valutata con attenzione, senza dimenticare che le idee di Goethe intorno ai colori sono sempre e comunque guidate dalla costante osservazione di quanto è percepito e registrato dall'occhio. Dal punto di vista di

¹ J.W. GOETHE, *Farbenlehre*, mit Einleitungen und Kommentaren v. Rudolf Steiner, hrsg. v. G. Ott und H.O. Proskauer, 3 Bände, Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben, 1980², I Band, § 758.

Goethe, i colori sono da considerare prima di tutto come fenomeni della visione, della *nostra* visione di osservatori della natura. Ciò significa evidentemente che lo studio della visione cromatica è della massima importanza. È uno studio che non può non porsi il problema di come i colori nascono, di quale ne è l'origine, di come sono prodotti. Ma innanzitutto è uno studio che deve partire dall'esame del modo in cui i colori si danno, si presentano. I colori mostrano infatti di assolvere a funzioni fondamentali nel corso di tutta la nostra vita, hanno una evidente connessione con tutti i modi in cui ci agiamo nel mondo, anche in quelli più articolati, strutturati, più rilevanti dal punto di vista sociale e culturale. Questo però non significa – è un punto da sottolineare con decisione – che il colore come tale debba essere considerato come provvisto in sé e per sé di una sorta di "valore". I colori, piuttosto, svolgono la funzione di segnali, non possono non ricollegarsi ai modi in cui siamo parte della natura e con essa in continuazione interagiamo. I colori toccano direttamente la sfera del nostro agire: la parte che hanno nelle nostre azioni, l'influenza stessa che mostrano inequivocabilmente di esercitare sulle medesime è così senza dubbio una influenza "morale", ma una influenza che è "morale" in un senso di cui non si dovrebbe dimenticare di sottolineare il carattere strettamente neutrale e comunque non parenetico: una influenza dunque indifferente nei confronti di ogni considerazione di "valore" circa i modi dell'agire. In questi termini è evidente che la possibilità di parlare di una azione "morale" del colore è strettissimamente connessa al modo in cui deve essere colta e messa in luce la complessità e la profondità del sentire che nei confronti del colore medesimo ha luogo nell'individuo, non per questo leso nella ineffabilità della sua unicità, ma reso partecipe di una natura di cui comunque è parte e che nello stesso tempo è in grado di trascendere – servo, ma anche padrone – in quella che è la vera e propria *creazione* artistica. È infatti dall'«azione sui sensi e sul morale dei colori» – scriveva Goethe sempre nella *Teoria dei colori*, al § 848 – che deriva «per l'artista, l'azione estetica». Quella del colore è dunque una azione non dissimile dall'azione esercitata dalla musica sull'intero nostro essere attraverso i modi del sentire così chiamati in causa e che, in egual modo, vede coinvolta la dimensione della individualità. Non per niente, Goethe si mostrava dell'avviso che, in un futuro non lontano, anche la pittura sarebbe stata in grado di assicurarsi di un suo *basso continuo*.

II. Runge e Schopenhauer

Goethe, all'inizio del secolo XIX, non è certo il solo a porre l'accento sul ruolo svolto dal colore nell'intera dimensione del sentimento, là dove si compie l'intreccio inestricabile dell'azione e del bello. È certo però che Goethe, al riguardo, si presenta più freddo, più compassato, più equilibrato se si vuole (Novalis ne avrebbe criticato l'inclinazione a condursi spesso da «Wedgwood della poesia tedesca») dei suoi contemporanei romantici. Tale atteggiamento è evidente se messo a confronto – e sul terreno appunto del ruolo che il colore si deve trovare assegnato nell'arte – con quello del pittore Otto Philipp Runge, senz'altro il più profondo e innovatore degli artisti romantici².

Runge – il documento più noto al riguardo è la lunga lettera del luglio 1807 da lui inviata a Goethe, e da questi riprodotta quasi nella sua integrità a conclusione della *Teoria dei colori* – condivide col poeta del *Faust* un interesse fondamentale anche per lo studio osservativo e teorico del colore. Interesse che è certo in primo luogo quello del pittore che si misura con la tecnica della sua arte, con i pigmenti e le mescolanze che meglio sembrano venire incontro ai suoi scopi, con gli espedienti cui fare ricorso per ottenere la luminosità del quadro e per far fronte alle difficoltà che incontra la pittura di paesaggio e quella all'aria aperta. Ma Runge non esita anche a parlare della «salda fede» da lui nutrita per il profondo «legame spirituale» che unisce gli «elementi» dell'opera cui attende il pittore. Per il pittore, mescolare i colori sulla tavolozza e stenderli sulla tela significa innanzitutto evocare una sorta di armonia nascosta di cui la sua anima si nutre e si consola. Runge non esitava ad assegnare ai colori un potente valore simbolico, nel quadro di una visione dalle decise componenti religiose quando non addirittura mistiche, che d'altronde mostravano di produrre in Goethe più d'una perplessità. Perplessità che trasparivano anche dinanzi agli aspetti per così dire più tecnici delle riflessioni di Runge. Questi condivideva con Goethe la distanza da Newton, ma – da pittore – non poteva non concentrare la sua attenzione sul colore dei pigmenti e non sui colori spettrali.

² Ph.O. RUNGE, *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler*, hrsg. v. dessen ältesten Bruder, 2 Theile, Hamburg, Perthes, 1840-41. Su Runge: J. TRÄGER, *Philipp Otto Runge und sein Werk*. Monographie und kritischer Katalog, München, Prestel, 1975.

Pur senza che venga meno il *Leitmotiv* della polemica anti-newtoniana, il modo in cui Goethe mostra di concepire l'azione "morale" del colore – di un colore che, si afferma ripetutamente e non solo nella *Teoria dei colori*, è un "agire e un patire" – non appare essere neanche quello di Schopenhauer. Ma se in Runge a fare aggio è comunque la preoccupazione di misurarsi con il senso e il fine della creazione artistica, quella che emerge in Schopenhauer è la specifica attenzione per l'esame della percezione cromatica³. Come è noto, con la consueta e deliberata arrogante mancanza di diplomazia, Schopenhauer assegnava a se stesso il merito di avere formulato una nuova "teoria dei colori" sulla base di osservazioni – tra l'altro in più casi tutt'altro che infondate – condotte sui colori presi in considerazione come percezioni cromatiche da ricondurre ai processi fisiologici (e dunque rigorosamente *materiali*) che hanno luogo – più esattamente: che si ha fondato motivo di supporre che abbiano luogo ☐ nell'occhio e più precisamente nella retina, là dove si può pensare che i contrasti di luminosità possano essere all'origine della produzione delle sensazioni cromatiche. Schopenhauer non metteva in discussione il ruolo centrale da riconoscere al soggetto percipiente nella valutazione del colore, nel suo reagire a quelli che Goethe aveva indicato come "colori chimici", in altre parole ai pigmenti. I "colori chimici" – i pigmenti – vanno ovviamente considerati stabili. Ma è nello stesso momento incontestabile che essi possono essere "visti" come in continuazione cangianti e, comunque, in grado di assumere tonalità diverse. Schopenhauer non poteva d'altronde non prendere atto che Goethe aveva dedicato una intera sezione della *Teoria dei colori* alla osservazione dei "colori fisiologici". Il suo dissenso riguardava il fatto che le osservazioni di Goethe avessero a suo giudizio eluso il problema d'una spiegazione del modo in cui i colori si producono in quell'occhio che lo stesso Goethe aveva affermato essere «debitore della sua esistenza alla luce». Rimaneva comunque una non secondaria convergenza nella sottolineatura della centrale importanza dei colori nella nostra esperienza del mondo e il riconoscimento della fondamentale importanza del colore nella produzione

³ F. HÖPFNER, *Wissenschaft wider Zeit. Goethes Farbenlehre aus rezeptiongeschichtlicher Sicht*, Heidelberg, Winter, 1990; P.F.H. LAUXTERMANN, *Schopenhauer's Broken World-View. Colours and Ethics between Kant and Goethe*, Dordrecht-Boston-London, Kluwer, 2000.

artistica, anche se con ovvie divergenze circa la fedeltà o meno ai dettami di Winckelmann.

III. *Helmholtz, Hering, Fechner, Mach*

La fioritura di indagini intorno alla fisiologia delle sensazioni e in particolare proprio intorno alla percezione visiva che ha luogo in Germania a partire dagli anni '40 del secolo XIX non è contraddistinta da un interesse specifico per il problema della percezione dei colori. L'ottica fisiologica rappresenta per più aspetti il vero e proprio nucleo propulsivo del lavoro sperimentale e teorico avviato da Johannes Müller e sviluppatosi poi con i suoi allievi, in primo luogo Hermann Helmholtz. Da un punto di vista strettamente sperimentale, e cioè dal punto di vista di una indagine che è impegnata nella massima valorizzazione dell'impostazione fisico-matematica, è evidente che sia il "meccanismo" della visione a costituirsi in oggetto privilegiato di studio. Ne deriva che lo studio della percezione cromatica sia in primo luogo rivolto al perfezionamento dell'esame dell'occhio dal punto di vista diottrico e proceda nello stesso tempo a soppesare, sulla base dell'esame anatomico della retina, la plausibilità delle ipotesi avanzate circa le funzioni svolte dalle strutture nervose rivelatesi all'osservazione microscopica. È evidente che si affollino gli interrogativi legati al modo in cui render conto di come i sette colori in cui il prisma scompone il fascio luminoso stiano in rapporto con quelli che l'esperienza comune – ma in primo luogo la pratica pittorica – hanno da tempo individuato come i tre colori fondamentali dalla cui mescolanza è prodotta tutta la gamma cromatica.

In questa sede e, d'altronde, nella stessa prospettiva di queste considerazioni non ha ovviamente senso procedere neanche ad un minimo di approfondimenti al riguardo⁴. Basti notare che lo studio del meccanismo della visione si mostra strettamente legato al mantenimento di un punto di vista newtoniano che, va da sé, si traduce – in scienziati convinti di dovere debellare con ogni mezzo la "peste nera" della filosofia della natura romantica – in una decisa contrapposizione a Goethe (e di fatto anche a Schopenhauer) in quanto negatori della veridicità di ciò che può essere osservato nel prisma, più

⁴ R.S. TURNER, *In the Eye's Mind. Vision and the Helmholtz-Hering Controversy*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

precisamente della fondatezza delle tesi formulate sulla base di quanto osservato nel prisma.

È però vero che con l'inizio degli anni '60 anche decisi sostenitori della teoria dei colori newtoniana – e primo tra questi proprio Helmholtz – iniziano a manifestare una certa attenzione per alcuni aspetti delle concezioni di Goethe. Ciò avviene anche in forza di esigenze di politica culturale, ma è un fatto che si fanno frequenti i riconoscimenti della fondatezza di alcune delle idee di Goethe (e la sorte è talvolta anche quella di Schopenhauer) circa quella che può essere considerata una sorta di descrizione fenomenologica della percezione cromatica. Non si può beninteso parlare di una conversione dello *establishment* scientifico. Ma il fatto è che dai giorni della *Teoria dei colori* di Goethe la ricerca ha compiuto grandi progressi, con un accumulo esponenziale di dati osservativi. Si tratta di dati accertati e messi a frutto tra l'altro dalle nuove discipline della psicofisica di Gustav Theodor Fechner e della psicologia fisiologica di Wilhelm Wundt. È però soprattutto con scienziati inclini a porsi interrogativi circa gli stessi limiti di una impostazione fisico-matematica nello studio dei processi fisiologici come Ewald Hering e Ernst Mach che un crescente interesse per lo studio del processo percettivo conduce ad un atteggiamento sintomaticamente critico nei confronti del mantenimento di un punto di vista strettamente newtoniano. Nel caso dello studio della percezione cromatica ciò significa sottolineare come il punto di vista newtoniano – e quindi una indagine comunque condizionata dal privilegio accordato allo studio dei colori spettrali – si trovi in difficoltà non solo nello spiegare il prodursi di percezioni cromatiche in assenza di luce fisica, ma anche nel rendere conto in misura soddisfacente del perché, in presenza di una infinità di raggi colorati nel prisma, il numero di sensazioni cromatiche fondamentali risulta invece assolutamente limitato. Le ipotesi avanzate in proposito sono tutt'altro che convergenti, ma nondimeno quello che si delinea è il generale convincimento che alla fisiologia vada assegnato un ruolo di grande importanza per la comprensione di un processo complesso come quello della percezione cromatica, nel quale la strategia seguita dall'individuo che sente, conosce e agisce ha un rilievo centrale.

IV. *Vischer, Lipps – e Steiner*

Con gli anni '60 e '70, la vicenda diviene ancor più complessa, e proprio per questo di grande interesse e importanza. È non solo tra gli scienziati impegnati nello studio della fisiologia delle sensazioni e nella fondazione di una psicologia sperimentale che è dato constatare l'accentuarsi di uno specifico interesse per il problema del colore. L'interesse al riguardo è non solo degli artisti, ma anche di artigiani e tecnici, posti dinanzi alle nuove grandi opportunità fornite dagli sviluppi della chimica, contemporaneamente ai primi passi di una vera e propria colorimetria. Inizia la diffusione di trattati e manuali dove viene approfondita e sistematizzata l'analisi della percezione cromatica con la formulazione di quelle che vengono presentate come vere e proprie "leggi", su una strada aperta già alla fine degli anni '30 dal ponderoso *De la loi du contraste simultané* di Michel Eugène Chevreul (tradotto in tedesco)⁵. Tutto ciò contribuisce in modo cospicuo a che si precisi e si trasformi a un tempo l'interesse di cui è stato e continua ad essere oggetto lo studio del colore. Interesse che si rafforza così nei suoi aspetti pratico-applicativi, con evidenti conseguenze anche per quanto riguarda l'attenzione da prestare alla forza emotiva del colore, alla sua influenza sulle azioni dell'individuo.

A differenza di quanto ci si potrebbe attendere, non è dato tuttavia constatare una consistente attenzione per il problema del colore da parte della comunità filosofica. Ciò vale per l'area tedesca come, anche se con alcune diversità, per quella francese e inglese – e anche italiana. Nell'ambito del dibattito tedesco – che è d'altronde quello cui si limitano le sommarie considerazioni qui svolte – ciò contrasta in misura indubbiamente notevole con quanto avviene sul piano della riflessione estetica. Gli anni '80 e '90 vedono infatti un imponente sviluppo della discussione intorno alle arti, ma la discussione – preoccupata innanzitutto di riflettere su quanto messo in luce dalla nuova scienza della psicologia sperimentale – pare trascurare l'esame delle questioni più direttamente legate agli aspetti "tecnici" della produzione e della vera e propria creazione artistica, ad iniziare

⁵ M.E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs...*, Paris, Pitois-Levrault, 1839; W. BEZOLD, *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, Braunschweig, Westermann, 1874; O.N. ROOD, *Die moderne Farbenlehre*, Leipzig, Brockhaus, 1880 (è la traduzione tedesca dell'originale inglese, 1879). Si tenga presente: G. ROQUE, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, 2009.

dalla “tavolozza” del pittore. Il dibattito filosofico intorno al bello mostra di essere preoccupato innanzitutto di far fronte alle pretese egemoniche della nuova scienza della psicologia sperimentale basata sulla fisiologia e sulla psicofisica. Tesi come quelle con cui Robert Vischer e ancor più Theodor Lipps si fanno sostenitori della esistenza di una “empatia” come oggettivazione del piacere che l’individuo è condotto a sperimentare dinanzi al prodotto artistico che a tal fine non può dunque non essere stato confezionato non sembrano tenere in nessun conto l’esigenza di procedere ad un esame contestuale degli strumenti che l’artista ha a sua disposizione⁶. È un silenzio – o, comunque, una diffusa mancanza di attenzione – che appaiono quantomeno singolari nel caso innanzitutto della pittura, tanto più che anche la scena tedesca non è priva di artisti – basti menzionare Böcklin – direttamente impegnati nel lavorare e nello sperimentare con il colore.

È un dato che può apparire singolare e anche disorientante, e che si spiega in buona misura con la diffidenza – quando non si tratta di autentica avversione – nei confronti della psicologia scientifica, spesso d’altronde affetta, stante l’esilità di molti dei dati sperimentali da essa forniti, da una ingiustificata volontà espansionistica. Si spiega così anche il veloce prendere rilievo e incontrare consenso di quella che viene presentata come una “nuova estetica” da parte di Rudolf Steiner, e da questi esplicitamente fondata sulla piena ripresa delle idee di Goethe⁷. Steiner – il futuro profeta della antroposofia – non ha esitazioni a pronunciarsi pienamente a favore delle idee della *Teoria dei colori* di Goethe e quindi a sottolineare in maniera tutt’altro che incidentale l’influenza decisiva del colore sulla dimensione morale. Nel corso degli anni ’90 Steiner collabora in prima persona alla prima raccolta organica degli scritti scientifici di Goethe, che mostrano di essere oggetto di una rinnovata attenzione. Ciò vale non solo per quanto riguarda le idee di Goethe sulla morfologia del vivente, ma anche per quel che più specificamente concerne il colore. Ad essere oggetto di un rinnovato e crescente interesse non sono ovviamente le idee di Goethe circa gli aspetti fisici del fenomeno –

⁶ R. VISCHER, *Ueber das optische Formgefuehl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig, Credner, 1873; Th. LIPPS, *Zur Einfuehlung*, Leipzig, Engelmann, 1913.

⁷ R. STEINER, *Goethe als Vater einer neuen Aesthetik*, [„Deutsche Worte“, 9. Jahrgang, Heft 4, April 1889], in Rudolf Steiner Gesamtausgabe, Band 30, Basel, Rudolf Steiner Verlag, 1983, S. 23-46.

visto che da tale punto di vista la spiegazione newtoniana appare difficilmente contestabile –, ma quelle che toccano l'origine e lo sviluppo dei colori “fisiologici” e quindi l'insieme dei sentimenti in vario modo connessi a tale origine e tale sviluppo.

V. Kandinskij e Klee

È ben noto che attraverso Steiner e anche attraverso l'ambiente della Monaco d'inizio secolo le idee di Goethe circa i colori e la loro azione “morale” raggiungono Kandinskij. La storia è ben conosciuta, anche se non deve essere taciuto – la circostanza è d'altronde anch'essa ben nota – delle suggestioni che Kandinskij riceve da parte di alcuni scritti teosofici all'epoca di larga diffusione e inizialmente propagandati dallo stesso Steiner, ad iniziare dalla traduzione tedesca di *The Forces of Colours* di Arthur Osborne Eaves⁸.

Si tratta, appunto, di una storia nota che non v'è ragione di narrare ancora una volta. Basterà ricordare che non è solo il problema della forma ad essere al centro delle riflessioni svolte da Kandinskij ne *Lo spirituale nell'arte*⁹. Accanto al problema della forma, Kandinskij colloca, per importanza, quello del colore. Più esattamente: tra il problema della forma e il problema del colore vi è un nesso strettissimo, di fatto inestricabile. Una “mutua influenza” oramai evidente, viene affermato esplicitamente nelle pagine de *Lo spirituale nell'arte* in cui il lettore è invitato a prendere atto che sono diversi i “valori spirituali” che ci troviamo ad assegnare a un triangolo giallo, a un cerchio blu, a un quadrato verde oppure a un triangolo verde, a un cerchio giallo, ad un quadrato blu. Quella a cui Kandinskij scrive di essere giunto – e ciò è avvenuto con l'aiuto di Franz Marc e di Marianne Werefkin nonché sotto la potente suggestione dei *Covoni* di Monet – è la constatazione della “incredibile forza del colore”. Forza che si palesa nel modo in cui la “necessità interiore”, il “significato interiore” alla base della creazione artistica trovano proprio nel colore, nell'energia che esso libera il modo di dare di sé stessi espressio-

⁸ N. PODZEMSKAIA, N., *Colore Simbolo Immagine. Origine della teoria di Kandinskij*, Firenze, Alinea, 2000.

⁹ W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei* (1912), Vorwort und Kommentar zur revidierten Neuauflage v. J. Hahl-Fontaine. Einführung v. M. Bill, Bern, Benteli, 2004.

ne nelle “vibrazioni” così prodotte nel modo più diretto, immediato nell’ “anima umana”.

Accanto a quella di Kandinskij vi è un’altra storia ben nota: quella della scoperta del colore da parte di Paul Klee¹⁰. «Il colore mi ha.» – annota Klee nel suo diario in Tunisia, nel 1914 – «Non ho bisogno di cercare di afferrarlo. Mi ha per sempre, lo so. È il senso di questa ora felice: io e il colore siamo una cosa sola. Io sono pittore». Sono parole in cui è facile cogliere più l’emozione profonda d’una rivelazione che non la composta soddisfazione d’una scoperta. Ma ciò non significa che dobbiamo pensare ad una qualche influenza della teosofia e di Steiner su Klee. Klee può in effetti condividere alcuni aspetti del modo in cui Steiner solleva il problema del rapporto arte-natura. Ma ciò avviene da un punto di vista generale, senza implicare uno specifico rapporto Klee-Steiner. Da parte di Klee, in ogni caso, non vi è alcun segno di simpatia nei confronti del modo in cui Steiner guarda alla percezione del colore come quasi sede di una rivelazione. Simpatia che invece non può non essere constatata in Kandinskij. Sarà forse più opportuno parlare di sintonia, ma è comunque un fatto che il più che tendenziale misticismo di quest’ultimo si nutre di motivi teosofici che sono tutt’altro che estranei alla presentazione data da Steiner alle idee di Goethe.

Rimane comunque che sia Klee sia Kandinskij nutrono la medesima profonda convinzione che i colori hanno una funzione centrale nel modo in cui l’individuo – l’artista, ma anche colui che ne contempla la creazione – si misura con il mondo. L’influenza “morale” esercitata dal colore attraverso gli effetti che esso ha sul sentire, sul sentimento è riconosciuta e sottolineata non solo da Kandinskij in un gran numero di pagine de *Lo spirituale nell’arte*, ma anche da Klee – pur se ciò avviene in modo implicito, ma chiarissimo – nella annotazione di diario del 1914 appena ricordata. Rimane però una differenza, ed una differenza che tocca proprio il senso in cui intendere il carattere “morale” della azione esercitata dal colore sul sentire, e quindi sui sentimenti dell’individuo. È innegabile infatti che il modo in cui quel carattere “morale” viene interpretato porta con sé anche il modo in cui l’individuo intende il suo rapporto con i processi di natura nei

¹⁰ P. KLEE, *Tagebücher 1898-1918*, Textkritische Neuedition, hrsg. v. der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, Bearbeitet v. W. Kersten, Stuttgart-Teufen, Hatje-Niggli, 1988.

quali è comunque coinvolto e dai quali pare sempre essere condizionato. Sullo sfondo, ancora una volta, le idee di Goethe circa il rapporto individuo-natura ovvero arte-natura.

In una lunga nota apposta ad una delle ultime pagine de *Lo spirituale nell'arte* dove aveva affermato che non era certo una nuova scoperta quella della supremazia dell'arte sulla natura, Kandinskij si richiamava esplicitamente alla tesi goethiana della supremazia dell'artista. L'artista, con la libertà del suo spirito, sta al di sopra della natura e può trattarne in conformità all'elevato compito a cui è chiamato. Ma l'artista non è solo il signore che assoggetta l'arte al suo volere. Ne è anche lo schiavo, perché è comunque vincolato a fare uso dei "mezzi terreni" che sono i soli di cui può disporre per dare espressione alla sua pulsione creatrice, a quanto gli impone di esprimere la sua "necessità interiore". Sono "mezzi terreni" – e il colore ne è evidentemente il più potente, per la sua "forza incredibile" – con cui però – era questa la decisa convinzione di un Kandinskij che comunque non resisteva alla tentazione mistica – l'artista, l'individuo nella sua più elevata espressione arriva a innalzarsi al di sopra della natura, allo stesso piano del "divino", portando così a compimento un'opera sui cui elevati fini morali è difficile nutrire dubbi di sorta.

Non era questa l'opinione di Klee, che tra l'altro – ed è il punto decisivo – ha una conoscenza ben più ampia e approfondita di Goethe, e in particolare proprio delle idee scientifiche di quest'ultimo intorno alla morfologia del vivente e, soprattutto, al colore. L'artista, nel far ricorso agli strumenti che la natura mette a sua disposizione non può pensare di collocarsi al di sopra della natura, non deve mai dimenticare di esserne condizionato. Anche Kandinskij lo aveva riconosciuto, ma con la evidente convinzione che la spiritualità all'opera nella produzione artistica è tale da far sì che l'individuo che ad essa si consacra può attingere ad una dimensione trascendente i processi di natura, può anzi – come avrebbe affermato nel 1936 e con il pieno consenso di suo zio Vassilij Alexandre Kojève¹¹ – essere il creatore di veri e propri nuovi mondi. Per Klee, compito dell'artista, anzi suo autentico dovere non poteva invece essere altro che quello di dare voce, di fare esprimere appieno la natura, quella natura di cui l'individuo – e in primo luogo l'artista – deve essere sempre consapevole di essere parte. Tutta particolare – su ciò non potevano es-

¹¹ A. KOJÈVE, *Kandinsky*, trad. it. di M. Filoni e A. Gnoli, a cura di M. Filoni, Macerata, Quodlibet, 2009

servi dubbi – la forza che a tale espressione è assicurata dal colore, ma di un colore che non è il preludio ad una sorta di estasi mistica, ma è il linguaggio più diretto e incisivo della natura di cui siamo parte. L'artista – così Klee si rivolgeva ai suoi studenti negli anni del *Bauhaus* – è chiamato ad attendere un compito che è del tutto terreno: quello di una «infinita storia della natura»¹².

Abstract. – Section 6 of the *Farbenlehre (Theory of Colours)* by J.W. Goethe is devoted to the effect exerted by colours not only on the “senses” but on the “moral” too. The German poet’s view renews in fact an old tradition. But it is at the same time true that the idea seems to be very influential in the German debate on art – and above all on painting – during the 19th century, reaching the two first decades of the 20th: Kandinskij first of all, but also Klee.

¹² P. KLEE, *Form- und Gestaltungslehre: Band 1, Das bildnerische Denken; Band 2, Unendliche Naturgeschichte*, hrsg. und bearb. v. J. Spiller, Basel, Schwabe, 1990 (5. Auflage: I Aufl. 1970). Ma vd. ora: www.kleegestaltungslehre.zpk.org.