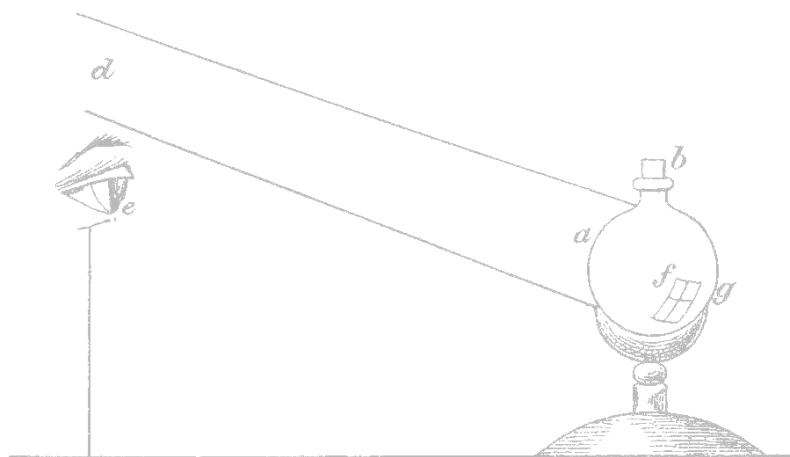


Leonardo Pica Ciamarra

TEORIA E STORIA DEL COLORE IN GOETHE



citare come: L. Pica Ciamarra, *Teoria e storia del colore in Goethe*, in «Laboratorio dell'ISPF», I, 2004, ISSN 1824-9817. Il testo è protetto da copyright.

Laboratorio dell'ISPF

www.ispf.cnr.it/ispf-lab

ISSN 1824-9817

© I - 2004

ISPF
LAB
I-2004

Leonardo Pica Ciamarra
*Teoria e storia del colore in Goethe**

1. «Trasorse così di nuovo molto tempo (...), quand'ecco che ricevetti una lettera urgente dal mio amico di Jena, che mi pregava nel modo più cortese di rispedirgli i prismi (...). Avevo già tirato fuori la cassa per consegnarla al corriere quando mi venne voglia di gettare una rapida occhiata attraverso il prisma, cosa che non facevo da quand'ero molto giovane. Ben ricordavo che tutto appariva variopinto, anche se non mi era più presente in che modo. Mi trovavo in una stanza completamente imbiancata; memore della teoria di Newton, quando mi posi il prisma dinanzi agli occhi mi aspettavo di vedere tutta la parete bianca colorarsi di varie gradazioni, la luce che di lì ritornava all'occhio scomposta in tante luci colorate. – Allorché la parete bianca osservata attraverso il prisma rimase bianca come era prima, quale fu però la mia meraviglia dinanzi al fatto che un colore più o meno deciso si manifestava solamente là dove s'imbatteva in qualcosa di scuro e

* Le opere di Goethe sono citate dalla "Weimarer Ausgabe", Weimar, 1887-1919, con la sigla WA tra parentesi seguita dal numero romano della sezione, dal numero arabo del volume (eventualmente seguito da una lettera minuscola riferita al tomo) e della pagina; la raccolta *Maximen und Reflexionen*, a cura di M. Hecker, Weimar, 1907, è citata con la sigla MuR seguita dal numero della massima; i colloqui dallo *Anhang an Goethes Werke: Abtheilung für Gespräche*, a cura di F. von Biedermann, Leipzig, 1889-1896, con la sigla Ges. seguita dal numero romano del volume e arabo della pagina. Nel caso la citazione si riferisca alla medesima fonte già indicata per quella che la precede, indico soltanto il numero relativo alla pagina o alla massima. Per approfondimenti anche bibliografici mi permetto di rimandare al mio *Goethe e la storia. Studio sulla "Geschichte der Farbenlehre"*, Napoli 2001, di cui ripropongo, in estrema sintesi, alcuni risultati nella seconda metà della relazione. I corsivi nelle citazioni sono sempre miei.

che, alla fine, la crociera della finestra appariva colorata nel modo più vivace, mentre nel cielo grigio chiaro dietro di essa non era visibile alcuna traccia di colorazione. Non ci fu bisogno di molta riflessione perché riconoscessi ch'era necessario un confine per produrre i colori e subito, come per istinto, esclamai ad alta voce rivolto a me stesso che la dottrina di Newton era falsa»¹.

C'è una singolare ironia, chissà se del tutto inconsapevole, nella rassomiglianza tra la leggendaria mela di Newton e l'intuizione da cui, nella "Confessione dell'autore" posta a conclusione della parte storica della *Farbenlehre*, Goethe fa scaturire la propria teoria del colore: un «*aperçu*», così dice, simile a «una malattia che ci abbia infettato e da cui non ci si può liberare fin tanto che non è totalmente sconfitta»². Al pari della mela di Newton, un'osservazione del tutto estemporanea schiude improvvisamente la natura del fenomeno, la sua natura segreta eppure sempre sotto gli occhi. Ma al pari della mela di Newton, bisogna che vi sia nell'osservatore una speciale capacità o disponibilità a vedere perché quest'osservazione si trasformi in rivelazione. Esistono appunto «moltissimi gradi del vedere (*Anschauung*)» – come Goethe scriveva a Schiller il 6 gennaio 1798 – «dall'appetito di un bambino che vede una mela sull'albero fino alla caduta di questa, che avrebbe dato a Newton l'idea per la propria teoria»³. E per quanto Goethe respinga in linea di principio che un «modo di rappresentare» sia *in assoluto* migliore di un altro, è certamente vero che quel grado dello *Anschauung* capace di fondere immediatamente insieme empiria e teoria – fino a «capire che ogni elemento di fatto è già teoria», che «non si de-

¹ WA II 4, 296.

² *Ibid.*, 302.

³ WA IV 13, 10.

ve cercare nulla dietro i fenomeni» perché «essi stessi sono la dottrina», come Goethe ripete da vecchio⁴ – è il frutto di un «potenziamento delle facoltà spirituali»⁵ possibile solamente grazie ad una lunga preparazione, ad una coltivata vulnerabilità al ‘contagio’.

L’ «aperçu del fenomeno prismatico del colore» di cui Goethe scrive nel 1810 risale al 1790, l’anno stesso della pubblicazione della *Metamorfosi delle piante*, ossia dei primi risultati teorici di quel ritorno «alle osservazioni della natura» in cui veniva a depositarsi nell’elemento tedesco «della scienza» l’esperienza italiana dell’ «elemento dell’arte»⁶ – che era già insieme esperienza della natura *sub specie artis*. Nella stessa “Confessione”, come pure nei *Beiträge zur Optik* pubblicati nel 1791-1792 a ridosso di quell’aperçu, Goethe pone in stretta relazione la scaturigine del proprio interesse per il problema del colore con l’impulso verso l’arte pittorica, approfonditosi durante il viaggio in Italia e però coltivato fortemente fin dalla giovinezza, in particolare nel suo elemento teorico. Infatti, seppure Goethe aveva fantasticato di diventare pittore, gli mancava del tutto, come lui stesso dice, «una naturale predisposizione all’arte figurativa»; e proprio da tale mancanza egli fa onestamente derivare il fatto di aver prestato «alla tecnica della pittura molta più attenzione che non alla tecnica della poesia»⁷. Per “ricercare il vero nei suoi elementi più semplici” Goethe inizia dunque gli studi di cromatica alla propria maniera, cioè «mediante l’ininterrotta contemplazione (*Anschauung*) della natura e dell’arte, il colloquio vivo e fecondo con conoscitori più o meno avveduti, la frequentazione di arti-

⁴ MuR, 575.

⁵ *Ibid.*, 565.

⁶ WA I 53, 386.

⁷ WA II 4, 286-287.

sti più o meno dediti alla pratica o al pensiero». Per questa via arriva ad afferrare molte leggi e regole della pittura, ma «di un unico punto» gli risulta impossibile venire a capo, ossia proprio «il colorito»⁸, la tecnica pittorica del colore. «Certamente sentivo parlare di colori caldi e di colori freddi, di colori che si elevano l'un l'altro, e simili; solo che (...) quel che si praticava lo si enunciava come espediente tecnico, non come principio (...). Gli artisti (...) agivano meramente in base a un'incerta tradizione o a un qualche impulso, e (...) chiaroscuro, colorito, armonia dei colori vorticavano intrecciandosi l'un l'altro in un circolo sconcertante»⁹.

Il pittore mancato – ormai tanto appassionato a questo problema teorico, trovare il «principio», «da risultare quasi importuno e seccante» per gli altri¹⁰ – al ritorno in Germania capisce ciò che in certo modo già gli si era rivelato nelle osservazioni italiane sui colori atmosferici, ossia di dover aggredire la questione «dal lato della natura», «dal lato della fisica»¹¹. Ancora pieno di fiducia nella dottrina di Newton si fa prestare i prismi, inizia a predisporre qualche apparecchiatura; poi, distratto da innumerevoli nuove attività, trascura la questione. Ma giacché è pittore mancato e però per nulla scrittore mancato, ha cura di narrare l'episodio dello *aperçu* avvenuto al momento di restituire i prismi esattamente nel punto centrale della rubrica autobiografica con cui si chiude la *Storia*, per dargli così il massimo risalto narrativo: il colpo di scena, il momento di svolta, la mela di Newton. La metà della “Confessione” che segue questo punto centrale è solamente la storia della propria sfortuna, ossia dell'impossibilità di trovare ascol-

⁸ *Ibid.*, 287-288.

⁹ *Ibid.*, 289.

¹⁰ *Ivi.*

¹¹ *Ibid.*, 293.

to tra i fisici fedeli al «primo Credo»¹² dell'ortodossia newtoniana, e per contro la storia della propria crescente convinzione circa la falsità della dottrina della scomposizione della luce a fronte dell'evidenza della produzione del colore soltanto al confine tra luce e tenebra.

2. In un certo senso Goethe, amministratore attentissimo della propria leggenda, è anche un grande falsificatore di se stesso. L'autore di un'autobiografia intitolata *Poesia e verità* – dove l'elemento della “finzione”, la *poesia*, serve dichiaratamente a dire la vera *verità* di una vita¹³ – non si fa mai scappare occasione per esprimere scetticismo, che sia contro Ludden, Niebuhr o Wolff, circa l'ideale di una «storia critica» che voglia accertare obbiettivamente fonti e fatti¹⁴; e da vecchio dichiara senz'altro «assai ridicola», specialmente nei propri riguardi, la pretesa di rintracciare le fonti di un uomo di genio¹⁵. Forse, specialmente in tarda età, si sarebbe anche divertito alla definizione del mestiere dello scrittore come un «bugiardo di professione» coniata oltre un secolo dopo da un grande narratore americano come John Barth. E tuttavia, se pure va ammesso ogni legittimo sospetto circa l'accuratezza storiografica delle narrazioni autobiografiche di Goethe (nelle quali invero l'elemento dello *aperçu* ricorre in tutte le scoperte naturalistiche fondamentali, dall'osteologia alla botanica), non è meno legittimo – ed è anzi più necessario, proprio alla luce della consapevolezza dell'elemento di “finzione” latente in esse – sforzarsi d'intendere di quale “verità” vogliono farsi portatrici queste narrazioni diversamente accurate. Per accogliere anche

¹² *Ibid.*, 299.

¹³ Cf. WA IV 46, 241.

¹⁴ Cf. Ges. II, 82 e V, 233; WA I 5a, 281; WA IV 23, 163.

¹⁵ Ges. VI, 359.

qui un'espressione estrema ma illuminante del magnifico saggio dedicato dal poeta Gottfried Benn a *Goethe und die Naturwissenschaften*¹⁶, nel leggere Goethe si rende sempre necessaria una disponibilità alla comprensione "mesencefalica" prima ancora che "corticale".

Nel caso particolare, questa disponibilità a corrispondere alla suggestione centrale della narrazione serve specialmente ad integrare con un indispensabile dato intuitivo le teorie che si è portati a sviluppare per spiegare le ragioni della polemica di Goethe verso Newton. Così, ad esempio, si è soliti dire, giustamente, che il motivo conduttore della polemica è l'avversione di Goethe per la matematica¹⁷. E in effetti tutti i motivi ispiratori della concezione di Goethe lo portavano di per sé a diffidare della matematizzazione della natura e quindi anche, in linea di principio, di quella sorta di vessillo della riducibilità quantitativa della 'qualità' – tale sarà per gli illuministi – ch'è appunto la spiegazione del colore offerta dall'*Ottica* di Newton. Tuttavia è necessario fissare con chiarezza che, a questo livello, la polemica anti-matematica è più lo sviluppo di un momento germinale radicato nell'evidenza sensibile che non un'opzione ideologica di principio. Fino al momento in cui, con «meraviglia», non vede manifestarsi il colore solamente al confine tra il chiaro e lo scuro, sicché senza «bisogno di molta riflessione» capisce «come per istinto (...) che la dottrina di Newton era falsa», racconta Goethe – ma lo attestano pure altri luoghi al riparo da sospetti¹⁸ – lui non ha nutrito il minimo dubbio su Newton. La caduta di Newton (la caduta della mela di Newton) ha luogo solamente dinanzi a quest'evidenza, preparata da un'attenzione al colore guidata dall'interesse ar-

¹⁶ «Neue Rundschau», 1932.

¹⁷ Cf. S. Poggi, *Il genio e l'unità della natura*, 2000.

¹⁸ Cf. WA I 37, 257 e 359; WA IV 2, 287.

tistico. A quest'ispirazione fondamentale ha dato credito peraltro anche il fisico Werner Heisenberg, quando, in un celebre tentativo di alta composizione del contrasto tra Goethe e Newton, internamente critico verso la separazione tra elementi oggettivi e soggettivi propria del metodo scientifico classico¹⁹, ha osservato che la frattura sorgeva ma poteva anche ridursi sulla base del fatto che quella goethiana è una teoria del colore sotto la prospettiva dell'artista (figurativo) mentre quella di Newton muove esclusivamente dalle esigenze della fisica matematica. Soltanto a partire dal dissidio tra queste ultime e il coinvolgimento psicologico, emotivo e fisiologico implicato nella considerazione artistica, in effetti, esplose in Goethe l'attacco a questa riduzione del fenomeno del colore: un attacco che non si dirige in alcun modo verso altri e più importanti risultati della fisica newtoniana.

La medesima integrazione intuitiva, d'altronde, si rende opportuna anche per un'altra tesi, molto acuta e seducente, recentemente formulata nel modo più efficace dal germanista Albrecht Schöne²⁰, secondo la quale nell'opposizione di Goethe al principio newtoniano della scomponibilità dell'unità della Luce, ossia nella rivendicazione dell'irriducibilità l'uno all'altro o ad un'unità superiore dei due poli originari, Luce e Tenebra, è in gioco una valenza «cripto-teologica», che nell'affondare le proprie radici nella tradizione della mistica della luce si trova a ripercorrere consapevolmente moduli tipici della controversistica cristiana. Si tratta di un punto di vista molto stimolante, che, oltre ad individuare alcuni modelli argomentativi importanti anche per la parte storica (la *Storia imparziale delle chiese e degli eretici* di Gottfried Arnold), ha il

¹⁹ *Die Goethsche und die Newtonsche Farbenlehre in Licht der modernen Physik*, «Geist der Zeit», 1941.

²⁰ *Goethes Farbentheologie*, München, Beck, 1987.

merito di aprire lo sguardo sullo sfondo metafisico di alcune opzioni implicate nel «potenziamento delle facoltà spirituali» necessario allo *Anschauung* goethiano; preso isolatamente, però, rischia di generare a sua volta una sorta di semplificazione ideologica.

Perché se pure si deve ammettere che la fedeltà di Goethe a un modello cosmico polare, di impianto neoplatonico, concorre assieme ad altri elementi a preparare l'«aperçu del fenomeno prismatico del colore» e i suoi sviluppi, è tuttavia difficile sostenere che lo esaurisca o anche soltanto che si avvicini a spiegarlo. Al contrario questo spunto si può rivelare molto fecondo se è inserito in una costellazione di motivi ispiratori, un cui vertice sia anche l'insofferenza verso l'irrigidimento illuministico in una concezione matematica della ragione e gli eccessi della matematizzazione della natura: un altro vertice della costellazione però – e io direi senz'altro la sua stella polare, ossia il tratto veramente peculiare della posizione goethiana – è il semplice dato intuitivo riferito da Goethe.

All'interno di quest'ultimo, la prima struttura teorica che emerge (e che si può quasi identificare con esso) è piuttosto quella esplicitamente dichiarata nel punto centrale della narrazione, allorché Goethe si avvede che «è necessario un confine per produrre i colori». Un confine, appunto. Un limite. *Eine Gränze*. Questa – benché non tematizzata ovvero scarsamente tematizzata²¹ – è una nozione chiave per Goethe: una nozione che certo non scaturisce da una critica alla matematica e semmai solo mediatamente si può riportare ad una struttura teologica; una nozione che anzi guida essa stessa la lettura goethiana di Spinoza verso il riconoscimento del divino soltanto «nelle *rebus singularibus* e a partire da esse»²². Perché

²¹ Cf. WA I 3, 90; WA II 8, 118 e 12, 168; Ges. VII, 21.

²² WA IV 7, 63.

il confine, in effetti, è ciò che per primo si offre alla visione: è la determinazione, la forma stessa di una cosa. Una cosa è quella cosa, si dà a vedere come quella cosa, in quanto è così delimitata nella propria totalità. Goethe, la mente più «oculare» della tradizione di pensiero occidentale dopo i Greci, non cita ma a suo modo sottoscriverebbe l'identità aristotelica tra «limite» e «essenza», «limite» e «principio», «limite» e «compiutezza» di una cosa²³; così come non cita ma a suo modo esercita la distinzione kantiana della *Grenze* come «concetto positivo», a partire dal quale è possibile pensare il limitato nella forma della compiutezza, per distacco dalla *Schranke* come «semplice negazione», che esprime il limitato nel modo della manchevolezza²⁴. In effetti, per chi ha elevato a propria «massima» quella di «ricercare il vero nei suoi elementi più semplici (...) mediante l'ininterrotto *Anschau*en della natura e dell'arte», di tale *Anschau*en il confine è il fatto fondamentale, ciò che lo conduce a individuare la totalità e quindi il centro del fenomeno osservato. Questo appunto perché il confine così inteso non è quello imposto dalla limitazione reciproca delle cose ma bensì quello generato dall'interno della cosa stessa come propria configurazione visibile – come forma –, in grado di imprimere la propria identità anche alla limitazione eventualmente subita dall'esterno, com'è il caso appunto delle forme della natura vivente e delle opere d'arte, che sempre a proprio modo 'interpretano' i termini delle loro relazioni, li configurano per quanto possibile a partire dal proprio centro e in ciò 'danno cenno' di tale centro, lo conducono a visibilità²⁵.

Non è allora indebito (forse un po' 'mesencefalico' ma non indebito) riconoscere nell'attenzione al confine – in questo

²³ *Metaph.* V, 17; *Phys.* III, 207°.

²⁴ *Prolegomeni* § 57; cf L. Illetterati, *Figure del limite*, 1996.

²⁵ Cf. WA II 6, 446.

caso il confine della luce – il primo ‘pregiudizio’ teorico che guida la visione di Goethe, ciò che in quell’estemporanea osservazione deve avergli dato il senso di trovarsi prossimo a una rivelazione, di fronte a un punto cruciale dell’esperienza. Di qui poi semmai si dipartono, in una direzione e nell’altra, le argomentazioni più generali, ossia l’approfondimento della critica al metodo delle scienze naturali, per un verso, e per l’altro l’elevazione e l’armonizzazione della teoria nel cielo dei principi metafisici ultimi. Ma il fatto essenziale resta l’osservazione. La luce non si scompone. È unica. È unitaria. Incontra un limite e su questo limite sorge il colore.

3. Se ora – per addentrarci solamente di un passo nei principi della teoria del colore goethiana – si ammette che la luce è impegnata in «una continua lotta» con l’oscurità²⁶, come si legge nei *Contributi all’ottica* del 1791, bisogna riconoscere che «il bianco puro è un rappresentante della luce e il nero puro un rappresentante dell’oscurità» e che entrambi propriamente «non sono colori»²⁷, perché i colori sono appunto soltanto il risultato di questa «*Wirkung und Gegenwirkung*» di luce e oscurità nei «mezzi» dell’«intorbidimento» della luce. Come spiega dopo molti anni di silenzioso lavoro la “parte didattica” della *Farbenlehre*, «da questi opposti, con l’aiuto della mediazione di cui si è detto, si sviluppano i colori»²⁸. Per un verso, la luce, come quella del sole o del fosforo o delle stelle, «vista attraverso un mezzo soltanto un poco torbido, appare gialla» e «se si accresce la torbidezza del mezzo o si aumenta la sua profondità, ecco che la vediamo assumere poco a poco un colore gial-

²⁶ WA II 5a, 15.

²⁷ *Ibid.*, 17.

²⁸ WA II 1, 73.

lo-rosso, che s'intensifica in ultimo fino al rosso rubino»²⁹. Così cambia ad esempio il colore del sole a seconda delle condizioni atmosferiche o dell'inclinazione, che all'alba e al tramonto fa attraversare alla sua luce «una massa di vapori più voluminosa»³⁰. Per altro verso, «se è invece l'oscurità ad essere vista attraverso un mezzo torbido illuminato da una luce incidente»³¹ – com'è il caso dell'«oscurità dello spazio infinito osservata attraverso i vapori atmosferici illuminati dalla luce diurna»³² – «ecco che appare il colore azzurro, che diviene sempre più chiaro e pallido quanto più s'accresce la torbidezza del mezzo e invece sempre più scuro e saturo quanto più trasparente può divenire la torbidezza, e anzi al minor grado della torbidezza più pura si rende percepibile all'occhio come il più bel violetto»³³.

Può non essere molto importante, per noi adesso, seguire la derivazione della scala cromatica che di qui Goethe sviluppa, attraverso un delicato gioco di opposizioni, controazioni, intensificazioni e sovrapposizioni, respingendo in radice il «ripugnante» bianco newtoniano astrattamente composto dalla mistione di tutti i colori³⁴ e la corrispondente dottrina secondo la quale «i colori non solo sarebbero *innati* nella luce ma, nei loro stati specifici, vi sarebbero anche contenuti come *luci originarie*, che si manifesterebbero solo attraverso la rifrazione e altre condizioni esterne, *tratte fuori* dalla luce e solo così presentate nella loro originarietà e immutabilità»³⁵. Più

²⁹ *Ibid.*, 62.

³⁰ *Ibid.*, 64.

³¹ *Ibid.*, 62.

³² *Ibid.*, 64.

³³ *Ibid.*, 63.

³⁴ WA II 4, 52.

³⁵ *Ibid.*, 38.

importante per noi è invece rilevare da subito che queste manifestazioni del conflitto tra luce e tenebra attraverso il mezzo della torbidezza – nella doppia direzione della sovrapposizione dell’oscurità alla luminosità (per restare all’esempio: il sole che va dal rosso al giallo pallido) e della luminosità all’oscurità (il cielo che va dall’azzurro pallido al violetto) – sono designate da Goethe come «fenomeni originari»: il che vuol dire, ancora una volta, fenomeni di confine. «Leggi e regole superiori che si rivelano (...) allo *Anschau* attraverso i fenomeni», ma in modo tale che «non vi è nulla nell’apparenza (*Erscheinung*) che le oltrepassi», sicché qui noi appunto «dobbiamo affermare il confine del vedere (*Schauens*)»³⁶. Questo è il «vero nei suoi elementi più semplici» di cui Goethe andava in cerca, ossia né il frutto di una scomposizione del fenomeno nelle sue parti ultime, con le quali poi tentarne meccanicamente la ricostruzione, né un «principio fondamentale, dal quale risultino molteplici conseguenze», ma piuttosto «un’apparenza fondamentale *al cui interno va intuito* il molteplice»³⁷. L’unità immediata di quest’apparenza liminare lascia appunto intuire al suo interno la legge di tutte le apparenze, la quale è a sua volta il carattere di confine che sostanzia tutto l’apparire, se è vero che «noi dovremmo definire colorata ogni luce in quanto la si vede». Al di là di questo punto più nulla si dà a vedere, c’è solo virtualmente assoluta tenebra e assoluta luce, ossia un’«astrazione»³⁸. Perciò stesso i confini del vedere esibiti nel fenomeno originario sono anche insieme «i confini dell’umanità», come Goethe dice altrove, ossia il punto oltre il quale essa non può andare proprio in quanto è ciò che è. Al di là di questa rivelazione, difatti, ch’è «cosa più

³⁶ WA II 1, 72-73.

³⁷ WA IV 42, 167.

³⁸ WA II 1, 274.

alta a cui l'uomo possa giungere», «non gli è concesso nulla di superiore e dietro ad essa non deve cercare nulla di ulteriore. Qui – dice Goethe – è il confine», il punto cioè dove «non vi è più nulla da spiegare» e dal cui «attento sviluppo (...) è possibile trovarci rischiarati su tutto il mondo visibile»³⁹.

Ci si potrebbe trattenere a lungo sul peso (assoluto, in Goethe) di espressioni quali *Die Gränze des Schauens, die ganze sichtbare Welt*, come pure sulla nozione di *Urphänomen*, introdotta proprio nell'ambito della teoria del colore e in relazione a queste nozioni di confine e di totalità. Tuttavia adesso si rende più urgente una domanda: confine e totalità – da cosa sono posti? Ovvero, qual è il centro del fenomeno del vedere, che in questo confine e in questa totalità dà cenno di sé, si mostra?

Nell'introduzione alla “parte didattica” Goethe ripete, adattandole, «le parole di un antico mistico» – un celebre motto plotiniano, che attraversa in vario modo la storia del pensiero occidentale – «Se non fosse solare l'occhio, / come potremmo vedere la luce?». Il presupposto assoluto avanzato da Goethe è la “affinità” sostanziale di luce e occhio. «Da organi animali indifferenti la luce si elegge un organo che divenga suo eguale e così l'occhio si forma alla luce per la luce, affinché la luce interna muova incontro a quella esterna», giacché «nell'occhio vive una luce in quiete». Luce e occhio sono così in certo senso «da pensare come un'unica e medesima cosa»⁴⁰, dice Goethe: ovvero come un unico, un unitario rapporto fondativo del ‘darsi a vedere’ della natura. Questo è il *centro*: occhio e luce, in relazione tra loro. All'occhio, tuttavia, la luce si dà solo nel suo mobile rapporto con la tenebra, nel suo agire e patire mediato dalla torbidezza. «Azioni e passioni della luce» sono ap-

³⁹ WA II 11, 131; Ges. VII, 21; WA II 1, xxxvi; WA I 36, 206.

⁴⁰ WA II 1, xxxi.

punto «i colori». Tramite loro è «l'intera natura (...) che vuole rivelarsi *interamente* (...) al senso dell'occhio»⁴¹. E in effetti, in senso proprio «l'occhio *non vede alcuna forma*, giacché soltanto chiaro scuro e colore messi insieme costituiscono ciò che per l'occhio distingue oggetto da oggetto e le parti dell'oggetto l'una dall'altra; e così sulla base di questi tre elementi noi *costruiamo il mondo visibile*»⁴². Questa è dunque la *totalità*, articolata secondo la propria legge. Ecco allora che «*il colore è la natura conforme a legge in rapporto al senso dell'occhio*»⁴³, e la legge della produzione del colore, quale si offre all'intuizione nel fenomeno originario, ossia al *confine* e come *confine*, è la legge stessa di questo rapporto.

In questo senso l'occhio potrebbe ben essere detto – simbolicamente⁴⁴ – organo della totalità. Esso lo è in effetti a tal punto da essere spontaneamente indotto a reintegrarla allorché viene violentemente affetto da una unilateralità, così come accade ad esempio quando, dopo aver osservato a lungo un oggetto colorato in determinate condizioni, si volge altrove lo sguardo e l'occhio suscita «lo spettro di un altro colore», esattamente quello ad esso «diametralmente opposto» nel «cerchio dei colori» (giallo/violetto, arancio/azzurro, porpora/verde)⁴⁵. Ma l'inerenza dell'occhio alla totalità vale anche ad un altro grado di considerazione, se è vero che «quest'organo è sempre nella disposizione di produrre da sé i colori e gode di un'impressione piacevole quando qualcosa di conforme alla sua natura gli perviene dall'esterno, quando cioè la sua determinabilità viene significativamente determi-

⁴¹ *Ibid.*, IX-X.

⁴² *Ibid.*, XXX-XXXI.

⁴³ *Ibid.*, XXXII.

⁴⁴ Cf. G. Baioni, *Forma e simbolo in Goethe*, 1982.

⁴⁵ WA II 1, 21-22.

nata in una certa direzione»⁴⁶. Di qui «l'azione sensibile-morale del colore», la sua capacità di coinvolgere emotivamente l'interessa dell'uomo: tema perfettamente congruente con l'origine artistica dell'attenzione di Goethe per la cromatica, sul quale ora non possiamo trattenerci, se non per osservare di nuovo – ma adesso a tutto spessore – che la definizione del colore come «la natura conforme a legge in rapporto al senso dell'occhio» vuol dire in Goethe che il colore è per eccellenza il modo in cui la totalità (la natura) si dà, secondo le proprie leggi, all'organo fisicamente e spiritualmente deputato nell'uomo a coglierla (l'occhio).

È così possibile anche capire che cosa significa in ultimo una teoria del colore per Goethe, ossia niente di meno che un'interpretazione del rapporto tra totalità e uomo in generale. Del pari – per avvicinarci finalmente al nostro tema principale – una storia della teoria dei colori è a sua volta implicitamente niente di meno che una storia delle interpretazioni di questo rapporto, una storia dei diversi modi in cui il sapere umano si è rappresentato, più o meno consapevolmente, il rapporto tra uomo e totalità. Appunto in questo senso Goethe dice nell'introduzione alla “parte storica” che ciascuno «potrà accorgersi di quanto sia difficoltoso (...) isolare dal resto del sapere la teoria dei colori»⁴⁷; e appunto nello stesso senso scriveva a Wilhelm von Humboldt nel febbraio del 1798, allorché riprendeva gli studi per questa trattazione storica, che essa gli sembrava promettere di riuscire una «*storia dello spirito umano in piccolo*»⁴⁸.

⁴⁶ *Ibid.*, 308.

⁴⁷ WA II 3, XIII.

⁴⁸ WA IV 13, 57.

4. Il fatto per certi versi sorprendente è che la consapevolezza del respiro *geistesgeschichtlich* del proprio progetto storiografico⁴⁹ – per la particolarità del suo contenuto ‘specialistico’ e per il fatto stesso della delimitazione che consente di configurare una totalità da penetrare nel suo centro – si accompagna in Goethe al rifiuto di ogni modello sistematico di trattazione. Così, dopo qualche tentativo deludente, Goethe respinge il suggerimento di Schiller di distinguere dalla infinita «storia delle esperienze» una ben definita «storia delle opinioni» da articolare in base alle categorie kantiane⁵⁰; e del pari rinuncia a seguire l’esempio che potevano offrirgli i tentativi contemporanei di storia dottrinale della scienza, come questa veniva sviluppata specialmente dagli studiosi di Gottinga⁵¹. A paragone di questi modelli, la sua opera storiografica si presenta in modo persino dimesso: «Abbiamo dovuto risolverci a fornire soltanto materiali per la storia della teoria dei colori, e in certa misura a selezionare tra quelli che s’erano accumulati presso di noi», si legge nell’introduzione del 1810. «Abbiamo fornito riassunti (...); lasciamo per lo più parlare l’autore medesimo»⁵². Dopo due decenni di riflessione dedicati a questo tema, la redazione definitiva consisterebbe in nulla più che in una selezione dei materiali accumulati negli anni di studio, come lascia intendere il titolo dell’opera definitiva: *Materiali per una storia della teoria dei colori*, appunto. Che ne è allora della «storia dello spirito umano in piccolo» orgogliosamente annunciata a Humboldt anni prima?

⁴⁹ Cf. D. Kuhn e K. L. Wolff, “Vorwort” al vol. 6, sez. II, della “Leopoldina Ausgabe”.

⁵⁰ Cf. WA IV 13, 58-59.

⁵¹ Cf. WA II 5b, 1-6.

⁵² WA II 3, IX-XI.

Il vero principio metodologico dei *Materialien* è dichiarato in modo non meno sommesso poche righe dopo. «Oltre a questa prima cosa, che costituisce propriamente la ragione della nostra fatica, abbiamo comunicato *in modo aforistico schizzi di carattere*, singoli tratti biografici riguardanti vari uomini significativi (...). Serva la loro presenza a ricordare quanto sia altamente significativo considerare un autore in quanto uomo (...). Una storia delle scienze, se trattata attraverso gli uomini, mostra un aspetto del tutto diverso e altamente istruttivo rispetto a come avviene quando ci si limita ad allineare in serie scoperte e opinioni»⁵³. La scelta di trattare la storia della scienza *attraverso gli uomini* costituisce il fulcro di un interesse storico del tutto indipendente rispetto ai modelli che Goethe poteva incontrare intorno a sé. Essa manifesta anzitutto la rivendicazione che la storia della scienza è autonoma dall'avanzamento sistematico di quest'ultima, cioè s'intreccia con un mondo spirituale molto più vasto, il quale non è soltanto quello delle «epoche» ma anche quello del «carattere indivisuale» essenzialmente implicato nell'osservazione della natura e quindi nelle scoperte e nelle teorie. La storia della teoria dei colori non è legata soltanto alla storia dell'arte e insieme «alla storia di tutte le scienze naturali», la quale è a sua volta «legata nel modo più intimo alla storia della filosofia», ma è legata non meno intimamente «alla storia della vita e del carattere degli individui e dei popoli». Infatti «cosa qualcuno pensi di un certo fatto lo si potrà capire correttamente solamente se si sa come in generale egli sia disposto», e ciò vale in particolare «se vogliamo conoscere correttamente le opinioni sugli oggetti di scienza»⁵⁴. Ecco allora che l'impianto sistematico, il quale sarebbe da privilegiare se l'intento della

⁵³ *Ibid.*, XI-XII.

⁵⁴ *Ibid.*, 108.

storia della scienza fosse soltanto quello di servire da supporto all'aspetto dottrinale, deve cedere il passo ad una diversa ispirazione del progetto storiografico, quella che fin dal 1799 portava Goethe ad annotare nel diario l'importanza di far centro sul «*carattere del singolo naturalista*»⁵⁵.

Proprio in quest'attenzione alla disposizione del carattere individuale, ora, viene in luce l'essenziale congruenza tra il metodo storiografico adottato da Goethe e la sua concezione del metodo scientifico. Al metodo newtoniano, basato sull'osservazione strumentale e sull'applicazione della matematica, difatti, Goethe opponeva l'attenzione ai momenti qualitativi dell'esperienza e la centralità della compromissione soggettiva nell'osservazione della natura. Come scrive a Zelter nel 1808, «in se stesso e in quanto si serve dei suoi sensi integri, l'uomo è il maggiore e il più preciso strumento di fisica che possa esistere; ed è appunto la maggiore sciagura della fisica moderna che si siano per così dire divisi gli esperimenti dall'uomo, e si voglia conoscere la natura solo attraverso ciò che mostrano gli strumenti artificiali, anzi si voglia limitare con ciò quel che essa è in grado di fare»⁵⁶. Nell'immediata esperienza sensibile è difatti in gioco una ricchezza di qualità esperibili che eccede l'osservabilità strumentale. Ciò vale in modo particolare per la visione, rispetto alla quale gli esperimenti devono solamente portare in chiaro, come Goethe spiega a Riemer l'anno successivo, «quel che l'occhio già prima aveva colto nel senso più completo»⁵⁷. Ma perché questo sia possibile, si legge nell'opera del '10, «dall'attività scientifica non va esclusa alcuna forza umana: gli abissi del presagio, un sicuro guardare il presente, profondità matematica, esattezza

⁵⁵ WA III 2, 232.

⁵⁶ MuR, 706.

⁵⁷ Ges. II, 266.

fisica, altezza della ragione, acutezza dell'intelletto, mobile, struggente fantasia, amorevole gioia per il sensibile...»⁵⁸. Della conoscenza della natura risponde infatti tutto l'uomo: non questa o quella sua facoltà ordinatrice, non questo o quel determinato sapere. Come si legge in un frammento del lascito: «L'occhio, come creatura della luce, rende quel che la luce stessa può rendere. / La luce trasmette il visibile all'occhio; l'occhio lo trasmette all'uomo intero»⁵⁹.

La scelta di trattare la storia della teoria dei colori *attraverso gli uomini* corrisponde così alla messa in opera in sede storiografica del medesimo principio rivendicato in sede di teoria della scienza: siccome questa esige il coinvolgimento dell'uomo intero, anche quella va svolta attraverso la penetrazione dell'intera natura degli uomini che la fanno. Per questo la *Geschichte der Farbenlehre* non è soltanto una storia della scienza intesa in senso tecnico (e Goethe è attentissimo, nella trattazione, a questi aspetti: alla disposizione degli esperimenti, agli strumenti utilizzati, alle dispute specialistiche...), ma è anche un attraversamento della «storia dello spirito» occidentale nel suo complesso, la quale appunto, «nel trattare di un circolo particolare, deve al tempo stesso esporre simbolicamente i destini di molti altri sforzi umani»⁶⁰.

5. È in questa prospettiva che la *Storia della teoria dei colori* si dispone all'incontro con le singole individualità storiche. L'impostazione programmaticamente frammentaria dell'opera, articolata quasi soltanto per profili individuali, intende «lasciare a ciascuno liberamente esprimere (...) il proprio errore così come la propria verità», e in tal modo accogliere la molte-

⁵⁸ WA II 3, 121.

⁵⁹ WA II 5b, 12.

⁶⁰ *Ibid.*, 247-248.

plicità dei caratteri storici – nell'integrità individuale di ciascuno, per quanto possibile non compromessa da pregiudizi dottrinali – al modo di «*una bella serie di molteplici forme*»⁶¹, come Goethe dice con un'espressione in cui risuonano parole chiave della sua morfologia e che precisa ad un ulteriore livello la congruenza tra questo approccio storiografico e l'impostazione generale del suo metodo scientifico.

In modo sorprendente, tale congruenza trova riscontro nella consonanza letterale (finora, a mia conoscenza, non rilevata) tra le pagine dedicate nel 1810 alla presentazione della "parte storica" e la disposizione all'osservazione scientifica proposta nel 1792 nel fondamentale saggio metodologico su *L'esperimento come mediatore di oggetto e soggetto*. Qui Goethe, a proposito della trattazione delle esperienze, raccomandava appunto: «Ma questi *materiali* devono essere ordinati e disposti in *serie*, non combinati in maniera ipotetica, non impiegati per una forma sistematica. Così ciascuno è libero di collegarli *a suo modo* e *formarne un tutto*, più o meno *agevole* e *gradevole* per l'umano modo di rappresentare in generale»⁶². Non diversamente, la parte storica della *Teoria dei colori* (la «bella serie di molteplici forme») intende offrire allo sguardo non altro che: «*Materiali* non del tutto privi di elaborazione e tuttavia ancora da elaborare, (i quali) possono risultare tanto più *gradevoli* per il lettore pensante, in quanto egli stesso trova, *a suo modo* e maniera, l'*agio* di *formarsene un tutto*»⁶³. Dove è proprio l'incompleta elaborazione storiografica ad invitare «uno spirito capace» a «fondere insieme» a suo modo i materiali così forniti. «Noi abbiamo tentato di facilitare il suo giudizio, non di precorrerlo», dice Goethe, e appunto per questo quegli

⁶¹ WA II 1, IX e XV.

⁶² WA II 11, 36.

⁶³ WA II 1, XVII.

schizzi di carattere che egli presenta senza «alcuna pretesa di descrivere in modo esauriente o di emettere sentenze definitive» sono «forniti così come noi li abbiamo trovati»⁶⁴, ovvero, si può dire: così come essi si sono presentati agli occhi. Il che naturalmente non significa affatto in modo del tutto privo di elaborazione, perché l'occhio che sa vedere già elabora ad ogni sguardo attento, e, perseguendo con intima partecipazione quella che nel saggio del 1792 è chiamata la *Vermannigfaltung* delle esperienze⁶⁵, dispone appunto i materiali in *einer schöne Reihe mannichfaltiger Gestalten*.

Certo, c'è da chiedersi se sia possibile inferire da questa consonanza una completa sovrapposizione tra considerazione della natura e considerazione della storia in Goethe. E la risposta dev'essere senz'altro negativa quanto all'*oggetto*: la storia non ha la dignità dell'oggetto naturale (o artistico): non ha in sé (non lo ha, se non in rari casi in modo soltanto allusivo) l'ordine intrinseco di una manifestazione in cui si rispecchia l'ordine cosmico. Se però grazie alla definizione del suo tema speciale la si delimita in un «cerchio particolare», la si raccoglie in esso, la si rende totalmente presente in un punto al modo come l'immagine si dà all'occhio, essa può beneficiare dei principi *metodologici* della considerazione scientifica (o artistica), i quali sono sufficientemente mobili, asistematici, da adattarsi in modo vantaggioso⁶⁶. Così alla *Storia della teoria dei colori* è possibile esporre *simbolicamente* «molti altri sforzi umani» nella sua ben disposta galleria di caratteri, modi di pensare, oscillazioni, rapporti e destini, appunto in quanto questi sono qui veduti sotto l'aspetto di *forme*, ossia con una loro legalità visibile.

⁶⁴ WA II 3, XI-XII.

⁶⁵ WA II 11, 33.

⁶⁶ Cf. F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, 1936.

Questo nesso, ora, tra il principio di trattare la storia attraverso gli uomini e la massima metodologica di considerare gli uomini storici alla stregua di forme (non compio qui neppure il tentativo di illustrare il concetto goethiano di forma, il suo unitario dualismo retto dal doppio rimando oculare all'universalità e alla particolarità della forma individuale: alla stabilità del suo centro e alla mobilità della sua periferia), questo nesso conduce direttamente al concetto di *carattere* come peculiare configurazione, disposizione, legge, di un'individualità: «la natura certo modificabile ma tuttavia immutabile»⁶⁷ che sta al centro di ciascuno. L'approccio morfologico alla storia che così si delinea è anche, in questo senso, un approccio caratteriologico. Di qui derivano due importanti conseguenze. In primo luogo, com'è ovvio, l'estrema attenzione alla singola individualità trattata, che va osservata nei suoi comportamenti peculiari, nelle sue mobilità, resistenze e interazioni, senza ricercare di queste le cause ma piuttosto il significato per l'immagine dell'intero che concorrono ad offrire allo sguardo: come Goethe dice, soltanto «la storia completa» degli «effetti» di una cosa ne abbraccia «l'essenza» e soltanto il cerchio delle «azioni» e degli «atti» di un uomo ce ne fa «venire incontro un'immagine del carattere»; in questo senso appunto «la storia dell'uomo presenta l'uomo»⁶⁸. In secondo luogo, l'approccio morfologico conduce a considerazioni di ordine tipologico: si tracciano schemi, regole, serie, *tipi*, mediante cui ordinare i singoli fenomeni – in questo caso le individualità storiche – ovvero rispetto ai quali misurarli, sia pure per coglierne magari soltanto le deviazioni. Si tratta di strutture essenzialmente euristiche, spesso mobili e talvolta perfino contrastanti tra loro, che svolgono

⁶⁷ WA II 4, 103.

⁶⁸ WA II 1, IX e XV.

una duplice funzione: per un verso, quella di prospettare un ordinamento delle singole individualità all'interno di totalità di ordine superiore (in questo caso, la storia della scienza come tale, rispetto alla quale le individualità storiche possano essere colte esse stesse come "effetti" che lascino emergere l'"immagine" della scienza nel suo complesso); per altro verso, queste costruzioni generali favoriscono l'adeguata penetrazione del carattere individuale, la cui specificità di volta in volta risalta e si offre ad un approfondimento dell'osservazione proprio grazie alle variazioni che manifesta di contro ad esse. In questo senso di modelli tratti dalla moltiplicazione delle esperienze e dal loro ordinamento, i quali si rendono visibili solo in queste e grazie a queste e allo stesso tempo fungono da principi regolativi per la considerazione delle loro variazioni, queste strutture perseguono – secondo una duplice direzione, universalizzante e individualizzante – l'obiettivo dell'adeguata penetrazione della forma individuale, del "carattere" come "centro" del fenomeno storico visibile. Così la *Storia della teoria dei colori* propone come «un buon filo conduttore per orientarsi attraverso i destini labirintici di molte vite umane», diversi «schemi» della vita individuale, la cui validità è appunto legata alla capacità dell'osservatore di coglierne «le infinite deviazioni»⁶⁹. Nello stesso tempo il contenuto di questi schemi lascia emergere a sua volta la centralità dell'implicazione tra individualità e totalità. In particolare la contrapposizione tra individuo e potenze oggettive, un tema classico dell'antropologia goethiana, viene a ridefinire e complicare nella considerazione storiografica il luogo metodologico che nella considerazione delle forme naturali è definito dall'interazione tra forma e ambiente. Similmente a quel

⁶⁹ WA II 3, 244-246.

che accade in sede di morfologia, la specificità del carattere individuale si rende visibile anzitutto nel contrasto tra il «peculiare» e il «comune», attraverso il quale l'individualità si espone come quel che è e può essere, nella sua forza di appropriazione e caratterizzazione di ciò che la circonda e nelle specifiche modalità di ridefinizione della propria forma di contro alla pressione dell'esterno. In questo senso la storia della scienza è anzitutto «il conflitto dell'individuo con l'esperienza immediata e con la tradizione mediata»⁷⁰, ossia è storia di individui e di istituzioni nella misura in cui queste influiscono su di loro.

6. All'attenzione per la forma individuale corrisponde, ora, anche l'ininterrotta ricorrenza di linguaggio visivo all'interno dei *Materiali*: eventi e personaggi della storia della scienza sono essi stessi *Erscheinungen*, che noi *vediamo*, *scorgiamo*, *osserviamo*, lasciamo che *ci vengano incontro*, *volgiamo loro lo sguardo*, *portiamo in luce*, esercitando la nostra capacità di vedere su «l'intero sfondo della storia della scienza», affinché, senza che parvenze ingannevoli «confondano la vista», risulti possibile adempiere al compito difficilissimo di «portare nitidamente agli occhi le figure (*Gestalten*) veramente degne e di spicco»⁷¹. Si tratta di un altro indice della modalità dell'incontro propria dello sguardo goethiano sulla storia, col suo sforzo di accogliere nella loro autonomia le figure che emergono dal passato e grazie a tale disponibilità intuirle nel luogo dove si gioca il loro rapporto sia con la tradizione e il loro tempo sia con la totalità della natura a cui rivolgono lo sguardo.

⁷⁰ *Ibid.*, 136-137.

⁷¹ *Ivi.*

In questa chiave il filo dei *Materiali* incrocia l'intera storia del pensiero occidentale: muove da «l'epoca delle origini», tratta degli «Antichi», greci e romani, attraversa in modo penetrante il Medioevo, si diffonde sul XVI e il XVII secolo e infine serra il confronto col XVIII, che fa aprire con Newton e concludere dalle «Confessioni dell'autore». Se nelle prime sezioni la distanza storica favorisce un incontro con le radici del pensiero europeo, specialmente con i Greci, in cui l'approccio individuale assume spesso un senso paradigmatico – come nel caso di Platone e Aristotele, dove di quest'ultimo è messo in luce lo spirito costruttivo e del primo invece «ci affascina (...), il sacro timore con cui si accosta alla natura, la cautela con la quale, per dir così, appena ne tasta i contorni e subito torna a ritrarsi da un'eccessiva presa di conoscenza con essa»⁷²–, il passaggio all'epoca moderna (a partire invero già dall'esplorazione del Medioevo con la figura di Ruggero Bacon) spinge Goethe ad accentuare via via la 'struttura drammatica' della *Storia*, incentrandola più fortemente sull'articolazione delle peculiarità individuali, quasi a dar vita ad una sorta di «galleria di caratteri», che egli in linea di principio dichiara come un compito ipotetico e «troppo insidioso»⁷³, eppure in certa misura effettivamente sviluppa, sia pure in aderenza alla programmatica frammentarietà dell'opera.

Il maggiore approfondimento, teorico e narrativo, della nozione di carattere, della confluenza di tipico e individuale che lo costituisce, si incontra proprio nel caso del grande avversario Isaac Newton, alla cui «personalità» è dedicata una delle più ampie rubriche dell'opera. Newton è il *terminus ad quem* dell'approccio 'tecnico' alla natura dal quale nel modo più deciso la proposta goethiana intende svincolarsi. Il *termi-*

⁷² *Ibid.*, 114.

⁷³ WA II 4, 100.

nus a quo è individuato in Francesco Bacone, una volta che si è consumato il delicato equilibrio rinascimentale tra libertà critica dell'intelletto e aderenza alla naturalità dell'umano. Tra la ricerca di «sconfinata empiria» di quest'ultimo, il suo «metodo distruttivo», e la «natura costruttiva»⁷⁴ e astratta di Newton corre per Goethe una sotterranea affinità. Decomposizione empirica e unificazione astratta rappresentano infatti le due facce uguali e contrarie dell'azione corrosiva dell'intelletto sull'unità della natura (la mancanza di limite per cui «le scienze si autodistruggono in duplice modo: mediante l'ampiezza in cui si estendono e mediante la profondità in cui si inabissano»⁷⁵), due facce rimesse l'una all'altra da uno stabile rapporto di conversione, per cui l'una richiede l'altra, cerca rimedio nell'altra: la «protesta nelle scienze» del XVI secolo nella «arrogante autosufficienza» del XVIII. È questo un caso esemplare del potenziale di concentrazione simbolica della vicenda complessiva dello spirito umano implicato nell'indagine goethiana sulla storia della teoria del colore: ciò che avviene tra il «distruttore» e il «costruttore» non è infatti altro se non ciò che un diverso luogo dell'opera (una considerazione generale inserita nella sezione sul Medioevo) schematizzava come il moto «continuamente oscillante» – proprio tanto della vita individuale quanto della «umanità nel suo insieme» – tra l'illusione «di potersi *appropriare dell'esperienza del nuovo mediante il mero esperire*» e la coazione «a chiamare di nuovo in aiuto ragionamento e metodo, *ipotesi e teoria*», con l'effetto di ricadere «di nuovo, prima o poi, dalla libertà immaginata, sotto il vecchio scettro di un'autorità *imposta a forza*». Tale oscillazione sta per Goethe alla radice dell'«andamento null'affatto continuo e neppure per gradi» della storia delle

⁷⁴ WA II 3, 229 e 246; WA II 4, 97.

⁷⁵ MuR, 1161.

scienze, del suo fatale «salire e scendere, avanzare e regredire in linea retta o a spirale»: al punto che egli non ha remore a far seguire a tale illustrazione l'annuncio perentorio che «tutto ciò che riportiamo come materiali per la storia e insieme come elemento storico elaborato nel dettaglio sarà soltanto il commentario di quanto ora detto»⁷⁶. Il pensiero di Newton rappresenta in questo senso il contromovimento che completa la rivoluzione nella considerazione della natura inaugurata da Bacon; non a caso, proprio a conclusione della rubrica su Bacon Goethe trova il modo di dichiarare la necessità di «riscrivere di tanto in tanto la storia del mondo» e delle scienze e di riferirla «specialmente» all'esigenza di «controllare in questo senso il secolo XVIII appena trascorso»⁷⁷. Ma il metodo secondo cui Goethe ritiene di svolgere tale compito (riscrivere la storia di questa «*Hauptepoche*» della scienza moderna: riscriverla nella narrazione storiografica oltre che nella propria effettiva azione di naturalista) è decisivo per il suo risultato.

Una volta definita la gabbia della scienza moderna sul versante del suo sviluppo storico effettivo e su quello del suo fondamento nella dinamica naturale dello spirito umano, difatti, lo sforzo di collocare al centro della considerazione «l'uomo intero» nel suo rapporto con la «totalità» passa in modo essenziale anche per la pratica storiografica articolata in frammenti e «schizzi di carattere». La potenza aforistica di questa impostazione ha, anzi, una forza di decostruzione dell'immagine sistematica della scienza moderna ancora più profonda che non la stessa delineazione della persistenza di una tradizione alternativa (alla quale pure ovviamente Goethe presta molta attenzione, ad esempio ricordando l'*Ars magna lucis et umbrae* di Athanasius Kircher o il *Système pour les*

⁷⁶ WA II 3, 146-148.

⁷⁷ *Ibid.*, 239.

couleurs di Lazarus Nuguet, che «alla fine del Diciassettesimo secolo» consentono di «vedere inaspettatamente brillare una rallegrante verità»⁷⁸). Inserito nella «bella serie di molteplici forme», il nemico di cui nella parte polemica della *Farbenlehre* è stato detto tutto il male possibile, qui – conformemente alla ‘modalità dell’incontro’ prima indicata come cifra morfologica della storiografia goethiana – viene considerato sotto il profilo di una «più mite trattazione» tramite cui «dev’essere offerto *di più* che tramite ogni polemica», il cui obbiettivo è chiarire l’«enigma» di «come un uomo così straordinario sia potuto giungere a un tale errore, abbia potuto irrigidirsi su di esso e sviare tanti uomini eccellenti»⁷⁹. La ricerca di una «soluzione etica»⁸⁰ di tal genere si indirizza così direttamente al modo d’essere originariamente peculiare di Netwon – quello che ne definisce per così dire più le impossibilità che non le possibilità – ossia appunto al «carattere», il cui «fondamento capitale» riposa nel «volere risoluto, senza riguardo a giusto e ingiusto, bene e male, verità ed errore» e non nella «volontà» morale, virtualmente «libera»⁸¹. È allora da attribuire alla forza straordinaria del «carattere inflessibile» di Newton⁸² che egli, una volta caduto nell’errore «come essere umano», abbia «messo in atto la propria tenacia nel modo più forte proprio sostenendo quest’errore fermamente, nonostante tutti i moniti esterni e interni e fino all’ultimo, anzi lavorando e sforzandosi sempre più per diffonderlo, consolidarlo e metterlo al riparo da tutti gli attacchi»⁸³. Vi sono, dice Goethe, di questi uomini «geniali,

⁷⁸ *Ibid.*, 348.

⁷⁹ WA II 2, 298.

⁸⁰ WA II 4, 95.

⁸¹ *Ibid.*, 100.

⁸² *Ibid.*, 96.

⁸³ *Ibid.*, 101.

produttivi ed energici», i quali «producono un mondo muovendo da se stessi, senza troppo chiedersi se corrisponderà a quello reale»: e quando accade che in una natura così fatta «sorga una qualche falsa immagine che non trova alcuna immagine corrispondente nel mondo comune, ecco che un tale errore può espandersi non meno potentemente, ed essere per secoli cagione di fanatismo e di inganno per gli uomini»⁸⁴. Certamente la causa dell'«errore» è da ricercare anzitutto nell'incontro tra lo specifica fase di oscillazione del sapere – l'epoca in cui l'«avversione (...) contro ogni trattazione teorica» tendeva a convertirsi in una «grande fiducia nella matematica», «senza sospettare» che nel «mentre si cercava di proteggersi dall'ideale si ammetteva e si manteneva *das Ideelste*»⁸⁵ – e la peculiarità intellettuale di Newton, al quale «fu data l'alta matematica come l'organo peculiare tramite cui (...) costruire il proprio mondo interiore e padroneggiare quello esteriore»⁸⁶. Ma l'irrigidimento, l'impossibilità di superare egli stesso l'errore di cui pure secondo Goethe Newton doveva avere «un oscuro sentore»⁸⁷, è fatto ricadere interamente nell'individualità del suo carattere, nel suo essere fatto originariamente così e così. Ecco allora che la trattazione storiografica viene ad offrire «di più» di quella «polemica» anche nello stesso senso polemico: perché il fatto stesso di conferire una tale importanza al carattere individuale – ossia ad un elemento per Goethe non storicamente (né moralmente) condizionato ma scaturente in modo imperscrutabile dalle profondità della natura dello spirito umano – infrange alla radice la

⁸⁴ *Ibid.*, 25.

⁸⁵ *Ibid.*, 16.

⁸⁶ *Ibid.*, 97.

⁸⁷ *Ibid.*, 104.

stessa condizione di possibilità di un modello neutramente rettilineo di sviluppo del sapere.

Certamente, accanto a ciò, la disposizione narrativa dell'approccio storiografico modellato sull'aderenza alla forma offre ancora «di più», con la sua adesione impregiudicata al proprio oggetto, la quale pure nella struttura drammatica di un'opera che è storia della lotta infinita di verità ed errore si fa disponibilità e volontà di capire l'individuale, di chiarificare accuratamente le vicende reali, per attingere attraverso ciò uno sguardo aderente alla totalità dell'umano che la storia dà a vedere alla propria intricata maniera («l'alfabeto dello spirito del mondo» di cui Goethe parla in un tardo colloquio col cancelliere von Müller⁸⁸). Quest'esplorazione storiografica della concomitanza – nell'individuale, nel delimitato – di individuale e universale (di cui il caso della «personalità di Newton» è solo il principale esempio, qui in verità a malapena abbozzato) è il nerbo della «parte storica» della *Teoria dei colori*, ciò che le consente (non meno, o in certo senso perfino più, che alla «parte teorica») di sopravvivere al destino paradossale di quest'opera: quella con cui più di ogni altra Goethe ritiene di aver fatto «epoca nel mondo»⁸⁹, e però un'opera 'sbagliata' e 'perdente' sul suo terreno d'elezione, giacché il Newton dato qui per liquidato, nei suoi limiti, aveva sostanzialmente ragione e Goethe sostanzialmente torto.

Oltre un secolo più tardi un altro grande scrittore, ostando l'inosabile e riuscendoci, pone nel punto centrale dell'opera in cui il suo intimo problema di adesione a Goethe trova l'esplicitazione più chiara (ironicamente, parodisticamente – goethianamente – chiara), un monologo del poeta da vecchio. In una catena di pensieri in cui la memoria si fonde

⁸⁸ Ges. III, 310.

⁸⁹ Ges. V, 74-75.

col presagio, la scienza con l'arte, il Goethe di *Carlotta a Weimar* si chiede per un attimo: «*Nil luce obscurius?* Che alla fine avesse ragione Newton?» – «Lasciamo andare», gli fa rispondere Thomas Mann, «comunque ne è derivato il romanzo del pensiero europeo».