

Michele Di Monte

*Quando si dice il colore.*

Paul Hills, *Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*.  
Milano, Rizzoli, 1999.

Le recensioni, si sa, hanno pur sempre a che fare con le bibliografie. Uno dei compiti del recensore scrupoloso dovrebbe essere appunto quello di contribuire a valutare e segnalare quale sia il posto che un certo testo occupa nel quadro della letteratura specialistica di riferimento. A questo proposito il libro di Hills suggerisce subito un'osservazione preliminare: poiché, a pensarci bene, il tema del colore, considerato al di là delle sue implicazioni e dei suoi aspetti meramente tecnici, è stato finora piuttosto poco frequentato dagli storici dell'arte. Non che manchino del tutto, s'intende, trattazioni particolari o anche sintesi e ricognizioni di respiro – come quelle, per altro recentissime di John Gage<sup>1</sup> – ma resta evidente una vistosa sproporzione, tanto più se ci si limita ai soli studi di area rinascimentale e si confronta la bibliografia su altre topiche classiche della disciplina. La cosa dovrebbe suonare un tantino paradossale, a maggior ragione in Italia, dove generazioni di critici dello stile sono cresciute nel culto del colore almeno quanto in quello della linea, e nella cui feconda produzione è invece pressoché impossibile ricordarsi di un solo titolo significativo sull'argomento – se si eccettua il volumetto, meno consultato che citato, di Manlio Brusatin<sup>2</sup>, che appunto conferma la regola. Si dirà che soprattutto tra gli storici dell'arte italiani il soverchio interesse per “precisioni” filologiche e simili questioni ha finito per lasciare ben pochi spazi a indagini su problemi di ordine più ampio e di indole più teorica. Ed è sacrosanto, sennonché anche altrove sono invero mancate le accese dispute e le prolungate controversie alimentate da temi quali, ad esempio, la rappresentazione dello spazio, la prospettiva, i significati allegorici, il problema del gender, tanto per citare cose diverse e tutte molto note.

Oltretutto c'è da dire che quella dei colori sarebbe di per sé una storia tutt'altro che pacifica, anzi è sempre stato un terreno accidentato, tuttora aspramente conteso tra filosofi, psicologi cognitivisti, fisici, etnologi, biologi, neurofisiologi, ed artisti, naturalmente. Eppure, se non erro, qualcosa del genere: “Il tonalismo come forma simbolica” non è stato scritto e non ha fatto scuola. Credo però che qui non si tratti solo degli effetti postumi dell'onda lunga di un modello storiografico di ascendenza umanistica e vasariana, e in definitiva platonizzante, che avrebbe privilegiato come linea vincente la dimensione cartesiana dello spazio geometrico e quella intellettualistica del disegno, a scapito della dimensione presuntivamente “sogettiva” e “irrazionale”, o sentimentale, del colore – ed è la tesi cui sembra alludere a più riprese lo stesso Hills. Probabilmente si tratta anche, e forse più, del fatto che il colore degli artisti e dei pittori mal si presta ad essere interpretato secondo un ottica prettamente storicistica, vale a dire quella che, dal secolo scorso, è stata e continua ad essere l'impostazione di fondo dominante e prevalente negli studi storico-artistici. In altre parole, se Panofsky non ha scritto del colore quel che ha scritto della prospettiva non è perché era troppo kantiano – come talvolta si scrive esagerando – ma perché la materia si sarebbe rivelata assai più ostica e meno malleabile. Difficoltà con cui devono infatti vedersela quegli storici che decidono di tentare oggi dove altri hanno rinunciato ieri. Avremo modo di tornarci brevemente.

---

<sup>1</sup> J. Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London, 1993; al quale si può aggiungere, uscito in contemporanea con il libro di Hills, J. Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London, 1999.

<sup>2</sup> M. Brusatin, *Storia dei colori*, Torino, 1983.

Intanto queste divagazioni, che potrebbero sembrare un poco estrinseche rispetto all'occasione presente, ci aiutano a capire meglio le ragioni che hanno indotto Paul Hills a conferire un taglio risolutamente inedito al suo saggio. Una novità che si dichiara subito fin dal titolo, perché qui al lettore non si promette semplicemente una trattazione del colorismo veneziano nella sua età aurea, dai Bellini alla maturità di Tiziano – che non sorprenderebbe, visti gli interessi e la precedente produzione dell'autore – ma si annuncia anche una meno scontata esplorazione di campi tanto diversi come la scelta dei marmi e delle pietre, la tecnica del mosaico, la produzione vetraria, l'industria tessile e persino il mercato della moda. Più ancora che l'opzione per la *longue durée* mi pare poi significativa la scelta del 1550 come termine *ad quem* dell'indagine; scelta che risulterebbe quanto meno anomala – visto che taglia fuori l'intera produzione di Veronese e Tintoretto, nonché dell'ultimo Tiziano – se non fosse indicativa del deliberato proposito di evitare le pastoie fin troppo logore dell'opposizione tradizionale *disegno-colorito*. Non so se sia solo una coincidenza, ma il 1550 è appunto l'anno della prima edizione delle *Vite* vasariane.

Involontario o no, è chiaro che quel che interessa l'autore è una storia del colore in quanto fenomeno culturale complesso, che non si esaurisce nell'analisi degli sviluppi di tecnica esecutiva e stile individuali, nella ricognizione di scuole o correnti e neppure nella ridiscussione della trattatistica. D'altra parte ciò non significa rivolgersi unilateralmente allo studio della cosiddetta cultura materiale; direi anzi che il saggio di Hills tenti piuttosto di tracciare le coordinate per un'indagine sulla cultura *del* materiale. Si spiega allora la traiettoria stessa lungo cui si allineano i vari capitoli del libro, dalle peculiarità luministico-cromatiche dello spazio della laguna fino alla pennellata di Tiziano alla metà del Cinquecento: quanto dire dal generale al particolare, o meglio dal macroscopico al microscopico, visto che qui è in gioco un regime di visibilità. Ne emerge un approccio che si potrebbe definire eco-ambientale, che non ha nulla da fare con certi folclorismi odierni, ma ne ha molto con la psicologia, in particolare con quella di James Gibson, che non per caso nel libro è citato a proposito<sup>3</sup>.

Quali sono dunque – si chiede l'autore – le caratteristiche di luce, colore, spazio, profondità, contrasto, rilevanza che si offrono allo sguardo in un ambiente percettivo così particolare come quello di Venezia? In che modo hanno contribuito a sedimentare un paesaggio architettonico-plastico specifico? Se ne possono individuare schemi, tendenze dominanti e reiterate che si ritrovino poi nei prodotti artistici? È ovvio che per rispondere a simili domande bisogna essere in grado di mobilitare un'enciclopedia di saperi, strumenti e competenze diversi; innanzitutto perché per prodotti artistici – lo abbiamo accennato – non si intende solo la pala d'altare o il quadro privato, ma anche i pavimenti marciali, i marmi della Ca' d'Oro, il vetro “millefiori” o la cosiddetta seta “cremisina”, tanto per dare un'idea. In secondo luogo, e cosa più importante, se si vogliono confrontare oggetti del genere, evitando una meccanica e banale giustapposizione, si deve poter cogliere una dimensione profonda che li accomuni a un livello produttivo e ricettivo, dal punto di vista del colore. Compito non proprio semplice. Ma qui Hills, degno erede del miglior Ruskin veneziano, rivela le sue qualità di acuto e paziente osservatore, qualità che gli consentono di notare, per esempio, che il pregio e l'apprezzamento del vetro “millefiori” derivava anche dal fatto che questa tecnica poteva rivaleggiare in qualche modo con le più singolari bizzarrie della natura, come quelle inclusioni di rocce colorate all'interno di matrici traslucide o semitrasparenti, *mirabilia* che ogni veneziano poteva vedere in quel museo permanente di mineralogia che è la basilica di San Marco. Che nel Quattrocento ad imitare la natura non fosse solo la pittura e il disegno lo mostrano anche più eloquentemente i calici e le coppe di vetro “calcedonio”, che – come il nome stesso suggerisce – simula letteralmente l'aspetto di certe pietre dure quali, appunto, il calcedonio, l'agata o il diaspro. Perciò non stupisce che quell'attraente commistione di evanescenti sfumature colorate e nitore adamantino di forme che caratterizza questi oggetti di lusso possa essere analizzata a confronto con le faglie e le stratificazioni litografiche dei paesaggi tettonici di Giovanni Bellini.

<sup>3</sup> Il testo è ora disponibile in italiano: J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* [1979], Bologna, 1999.

Dietro la cultura del materiale c'è una cultura della materia, e in effetti, prima o poi, bisognerà studiare più sistematicamente gli interessi geologici degli artisti del Quattro e Cinquecento.

Non meno attenta, da questo punto di vista, è l'analisi di alcuni aspetti della rappresentazione figurativa che a tutta prima sembrerebbero addirittura estranei alla specifica problematica dei colori, ma che possono rivelarsi illuminanti se riconsiderati sotto questo profilo: com'è il caso del valore percettivo dei rapporti tra figura e sfondo, in cui il colore svolge spesso una funzione di raccordo e mediazione tra matericità amorfa, non mimetica del supporto e oggetto rappresentato. Una funzione possibile grazie allo statuto liminare di quel colore che "contiene" e "contrasta" i contorni delle figure – *paregon* direbbe Derrida – ma non per questo indeterminato, visto che gli stessi artisti lo definivano pragmaticamente meglio di noi con la nozione funzionale di "campo", che vale non solo per la pittura e la miniatura, ma anche per la scultura, la glittica e persino, nella sua equivalenza tonale, per il disegno e l'incisione.

Nel delineare i caratteri fondamentali di un'estetica del colore, Hills non trascura naturalmente le implicazioni simboliche e i valori di semantica culturale, ma cerca di radicarli in una comune dimensione estesiologica. Si ricostruisce così un intreccio in cui i codici che regolano l'uso pubblico e privato degli indicatori di appartenenza sociale, tra conservazione e innovazione, leggi suntuarie e variabilità della moda, spingono i pittori a registrare con sensibilità sempre più raffinata questo universo dinamico di variabili cromatiche e semiotiche. Per gli artisti, come per i loro committenti, il colore non è solo una questione di lunghezze d'onda, ma è sempre innanzitutto percezione e qualificazione di superfici colorate, con una loro caratteristica consistenza, grana, densità, ed è facile immaginare quanto ciò sia importante in una società come quella veneziana in cui l'industria e il commercio tessile hanno un ruolo così preponderante. Per valutare poi in che misura questa circostanza possa tradursi in una risorsa mimetica ed espressiva nelle mani di un pittore, basta guardare, per esempio, l'effigie di Francesco Pesaro nell'omonima pala tizianesca dei Frari, che è ad un tempo ritratto di un individuo, di un materiale prezioso e ambito, del suo statuto simbolico e sociale. È appena il caso di aggiungere, inoltre, che proprio grazie al peculiare "comportamento" ottico del velluto *alto-basso* Tiziano ottiene due risultati pittoricamente notevoli: conferisce cioè un efficace effetto volumetrico alla figura del suo personaggio, sfruttando quasi esclusivamente le informazioni percettive di profondità e tridimensionalità implicite nel gioco di contrasti e inversioni tonali del motivo decorativo dell'abito, che infatti reagisce diversamente in ragione dell'orientamento spaziale, dell'incidenza della luce, dell'angolo visivo. Ciò consente al pittore di semplificare al massimo la postura e il disegno del panneggio, conservando al suo modello quella rituale, stemmata essenzialità che lo distingue tanto dalla realtà divina quanto da quella mondana dei suoi spettatori. Virtuosistica sintesi di realismo e astrazione, di sfarzo e arcaismo, nonché perfetta dimostrazione pratica della pregnanza percettiva di quel che Paolo Pino e Ludovico Dolce chiamavano "qualità", o "differenzia", e che Gibson chiamerà gradiente tissurale. Se questa non è scienza della pittura...

Nell'arco di un ampio e frastagliato percorso, che non accampa pretese di rigorosa sistematicità e completezza – e che qui ci siamo limitati a richiamare per qualche cenno – l'autore mira in realtà a rimettere a fuoco la nozione oggi un po' sfocata di gusto, per restituirle lo spessore che merita, magari risalendo l'alveo di quella solida tradizione di empirismo anglosassone che rimonta almeno fino al *Of the Standard of Taste* di David Hume. Non tanto quindi i capricci imprevedibili delle mode, né solamente le preferenze personali, pubbliche o private, di una certa classe di committenti, quanto piuttosto e prioritariamente le attitudini e le abilità cognitive che un veneziano poteva acquisire, esercitare e affinare vivendo e lavorando in un ambiente come quello della città lagunare. Qui, però, la ricerca diviene metodologicamente assai più delicata, poiché proprio ove si consideri il gusto come il frutto di un'educazione sensoriale selettiva e ci si interroghi – come fa Hills – sul "modo in cui la cultura materiale influenza le capacità cognitive" (p. 182),

bisogna poi spiegare quale sia la natura e il fondamento di tali capacità, nonché cosa si debba intendere per influenza o condizionamento.

Si può, ad esempio, cercare di ricostruire quella dimensione propria di una cultura viva (più in generale di una cultura della sensibilità) che di solito lascia scarse testimonianze linguistiche sistematiche e ha da fare piuttosto con una forma di intelligenza pratica, un' idoneità ad interagire convenientemente con gli aspetti variabili e contingenti del mondo che ci circonda: qualcosa di simile, insomma, a ciò che i greci antichi chiamavano *metis*, un'attitudine che accomuna animali e uomini, il semplice artigiano, il medico e il politico. Certo i veneziani sarebbero potuti andar fieri di una simile qualità, se tra gli eroi classici ne è specialmente dotato “quell'uom di multiforme ingegno”, il navigatore Ulisse, e ancora se tra le divinità dell'Olimpo essa è appannaggio di Mercurio, dio dei viaggi e dei commerci, *poikilos* – come lo chiama Omero – variopinto, screziato, cangiante, come sono i colori e le luci di Venezia, ma anche astuto, abile, esperto, come il nume tutelare che forse non a caso, nella celebre veduta del de' Barbari, incarna lo spirito di un popolo di mercanti e viaggiatori: quel che Alberto Tenenti ha giustamente chiamato “il senso del mare”<sup>4</sup>.

Ma finché si trattasse solo di questo si dovrebbe tutt'al più parlare di *technai*, che certo si perfezionano con l'esercizio e l'esperienza, col mestiere, grazie al quale lo scultore è in grado di giudicare la bontà di un blocco di pietra a colpo d'occhio, così come il marinaio sa valutare le condizioni del mare senza essere meteorologo. Qui però è in gioco la facoltà di un certo tipo di giudizio più che quella della percezione, che resta pur sempre la stessa. Potranno anche sembrare pedanterie, ma sono precisazioni necessarie, poiché non è la stessa cosa affermare – come ancora poteva fare, ad esempio, Hume – che “la stessa destrezza che, mediante la pratica, si acquista nell'esecuzione di qualsiasi lavoro, la si acquista anche, nello stesso modo, nel giudicarne”<sup>5</sup> e sostenere invece – come Hills – che “ciò che una società produce con le proprie mani condiziona ciò che essa percepisce con gli occhi” (p. 21). Bisogna dire, in realtà, che molti dei capitoli di *Colore veneziano* sono attraversati da una tensione irrisolta, che spesso rimane implicita e latente, ma non per questo è meno problematica, anche se certo più difficile da valutare. Si ha cioè l'impressione che l'autore resti incerto tra un approccio di fondo che possiamo riconoscere come cognitivista, e che giustifica e legittima i frequenti richiami ai risultati della psicologia sperimentale, della fisiologia e delle neuroscienze, e una posizione di orientamento genericamente “culturalistico”, che sottende affermazioni come quelle già citate. Su questo punto credo valga la pena di spendere ancora qualche parola prima di concludere.

Intanto, cosa si intende con “culturalistico”? Gli assunti fondamentali di una simile posizione sono ormai entrati a far parte di una vera e propria vulgata e sono sufficientemente popolari da non doverli illustrare estesamente. Per farla breve, si tratta di una rielaborazione dell'idea – kantiana, per limitarsi all'età moderna – per cui le intuizioni (sensibili) sarebbero cieche senza le categorie, senonché, dopo lo Strutturalismo e la “Svolta Linguistica”, le uniche categorie degne di questo nome divengono quelle totipotenti del linguaggio, il quale, a sua volta, dopo un'ulteriore svolta antropologico-ermeneutica, diviene una funzione variabile di condizioni storico-sociali contingenti e mutevoli, nel tempo e nello spazio (di una metacosmologia non meglio specificata). Di qui i corollari secondo i quali la realtà che percepiamo è determinata dal linguaggio e quindi culture diverse con linguaggi diversi determinano realtà altrettanto diverse, più o meno incommensurabili. Questa voga di relativismo culturale ha avuto un vistoso successo presso gli storici dell'arte, anche e soprattutto recenti, che l'hanno variabilmente recepita nella versione epistemico-epocale di un Foucault o di un Kuhn, in quella convenzionalistica di Goodman, oppure – in particolare per la questione dei colori, che qui ci interessa – nella prospettiva linguistico-etnologica che taluni ancora qualificano, molto generosamente, come “paradigma di Whorf-Sapir”,

---

<sup>4</sup> A. Tenenti, *Venezia e il senso del mare. Storia di un prisma culturale dal XIII al XVIII secolo*, Milano, 1999.

<sup>5</sup> D. Hume, *La regola del gusto* [1757], in *Opere filosofiche*, 3, Roma-Bari, 1987, p. 249.

mentre molti non hanno più tanti scrupoli a chiamare “fandonia antropologica”<sup>6</sup>. Fatto sta che anche quegli autori che vorrebbero rivendicare alla centralità del colore una funzione di correttivo allo strapotere della dimensione testuale negli studi storico-artistici, finiscono poi per ricorrere ai soliti aneddoti sul vocabolario cromatico di qualche tribù esotica o di qualche lingua morta, per sostenere che la cognizione del colore è un fatto culturalmente e storicamente relativo e non naturalmente percettivo<sup>7</sup>. Simili suggestioni, peraltro, non sono affatto nuove, né mai tanto esplicitamente ardite quanto l’ipotesi “paleofisiologica” che nella seconda metà dell’Ottocento spinse il filosofo Lazarus Geiger e l’oftalmologo Hugo Magnus a inferire, dalla mancanza di termini precisi per il verde e per il blu nel greco classico, che tutti i Greci antichi fossero daltonici<sup>8</sup>. Stando così le cose, dovremmo evidentemente invidiare quelle popolazioni che non possiedono termini per concetti quali “impenetrabilità”, “gravitazione”, o magari “mortalità”.

In realtà, il punto è che se il linguaggio non ha molto da fare con la percezione dei colori, ancor meno ne ha la diversità delle lingue e francamente non si riesce a capire come si possa ancora riconoscere qualche rilevanza alle particolarità, etnologiche o patologiche, dei vocabolari cromatici quando si sa che persino gli animali proverbialmente meno loquaci, i pesci, non hanno difficoltà a riconoscere i colori, ed alcuni sono probabilmente persino più sensibili di noi, dato che dispongono di una visione quadricromatica (e se è per questo, va anche meglio ai piccioni che, pur non brillando per facondia, godono però di una visione addirittura pentacromatica e percepiscono gli ultravioletti).

Senza dilungarci oltre, ciò che conta è richiamare l’attenzione sul fatto che ogni opzione metodologica – in verità, ogni scelta terminologica – comporta una serie di implicazioni teoriche dalle quali non è facile, e forse neppure utile, prescindere, se ci si vuole intendere. Quando Hills scrive che “la visione si costituisce socialmente attraverso un processo biunivoco dare-ricevere”, richiamandosi a Lacan (p. 18), o che “lo scenario d’acqua in cui si inserisce Venezia ha comportato approcci specifici nei confronti dello spazio e del colore, più mentali che ottici, ma che a loro volta ne hanno plasmato la visione” (p. 9), volente o nolente, apre su uno scenario teorico che non è propriamente compatibile con quello che invece gli permette, per esempio, di fare una serie di osservazioni, peraltro molto pertinenti, sull’uso del giallo da parte dei Vivarini e di Giovanni Bellini, coi quali l’autore *deve* condividere per forza di cose i medesimi oggetti e le medesime modalità percettive. E non per caso qui si citano i “recenti studi sulla neurofisiologia del sistema visivo” (p. 143). Se Bellini, in quanto veneziano del XVI secolo, vedesse il giallo in modo diverso da come lo vede Hills o da come lo vedo io, nessuno potrà mai dirlo, né lui, né le neuroscienze, e men che meno gli storici.

L’ambigua posizione che il linguaggio occupa in materia di visione e colori è tanto più evidente laddove prevalga quella che si potrebbe chiamare la tentazione “genealogica”, vale a dire la tendenza a risolvere e ridurre una fenomenologia dell’immagine negli schemi convenzionali di un qualche lessico storico, ciò che equivale poi – come si è detto – a trasporre sul piano diacronico la prospettiva etnoantropologica. Nella letteratura artistica troviamo indizi importanti sul modo in cui le immagini venivano recepite dai contemporanei e lo studio del vocabolario degli umanisti – o, più precisamente, *Orators*, come a suo tempo li ha chiamati Baxandall – ci fornisce un prezioso strumento di confronto. Le scelte lessicali del commento di Guarino Veronese alla pittura di Pisanello saranno anche rivelatrici per ciò che non dicono – e Hills non manca di notarlo – ma da questo non si può certo concludere, come invece ha fatto Baxandall sparandola grossa, che “Guarino non avrebbe mai potuto (anche se avesse voluto) rendere in termini latini” le qualità pisanelliane colte in volgare dal contemporaneo Angelo Galli, segretario di Federico da

---

<sup>6</sup> Per esempio S. Pinker, *L’istinto del linguaggio. Come la mente crea il linguaggio* [1994], Milano, 1997, p. 55.

<sup>7</sup> Così in Gage, *Colour and Meaning*, cit., in part. cap. 2 e p. 66.

<sup>8</sup> L. Geiger, *Vorträge zur Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, Stuttgart, 1871; H. Magnus, *Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes*, Leipzig, 1877; Id., *Die Anatomie des Auges bei den Griechen und Römern*, Leipzig, 1878.

Montefeltro, e viceversa, naturalmente, visto che “il punto di vista di Galli sul pittore è compiutamente derivato e determinato dall’uso del volgare”. Questo, si badi, mentre le stesse sfumature semantiche presuntivamente intraducibili ci vengono eloquentemente illustrate da un punto di vista che dovrebbe essere compiutamente derivato e determinato dall’uso dell’inglese moderno (ovvero, preferendolo, dell’italiano anni ‘90)<sup>9</sup>. Chissà cosa penserebbe Baxandall del povero Hegel che – stando alla testimonianza di Clemens Brentano – si traduceva i *Nibelungen* in greco per gustarne meglio la bellezza!

Hills, pur citando *Giotto e gli Umanisti*, si guarda dal sottoscrivere tali conclusioni, anche perché quelli erano altri tempi e forse oggi non lo farebbe neppure lo stesso Baxandall. Resta però l’impressione che dalle pagine dedicate alla “scienza della pittura” (cap. 4) emerga un quadro forse troppo ideologicamente unilaterale della tradizione classico-umanistica, animata da un pregiudizio moralistico, vagamente xenofobo e addirittura un tantino misogino, nei confronti della sensualità del colore e del suo apprezzamento, un pregiudizio che discenderebbe da Platone e Aristotele, attraverso Plinio e Seneca, fino ad Alberti e quindi Vasari. È auspicabile che su tali argomenti non manchino ulteriori e più idonee occasioni di discussione; ma non sarà forse inutile precisare qui almeno il fatto che persino Platone mostra, nei confronti dei colori, un atteggiamento meno radicalmente negativo di quanto spesso si dica: sia in astratto, laddove annette alla contemplazione dei colori puri un piacere simile a quello generato dalle forme geometriche (*Fil.* 110c), sia in termini applicati, quando stima la convenienza e la verosimiglianza delle tinte nella policromia delle statue (*Rep.* IV, 420cd; *Sof.* 235d) o quando giudica un disegno colorito più perfetto e compiuto di quello solo tratteggiato (*Pol.* 277c). Anche lasciando da parte Aristotele e la tradizione peripatetica, in cui il tema del piacere procurato dalla percezione sensibile ha un rilievo notevolissimo e ben noto, per tutto il Medioevo non mancano autori in varia misura platonizzanti – e certo sensibili alle implicazioni morali non meno di Platone né meno degli umanisti – che si pronunciano apertamente in favore del colore: basterebbe ricordare Ugo di San Vittore, il quale opportunamente avvertiva che *de colore rerum multum disserere opus non est, cum ipse visus probet quantum naturae decoris additur, cum tam variis distincta coloribus adornatur*; o Roberto Grossatesta, il cui *De Coloribus* poteva ancora leggersi a Venezia in un’edizione del 1514; fino alle parole di Witelo che, parlando del piacere, scriveva: *color etiam facit pulchritudinem, sicut color viridis et roseus et alii colores scintillant*es – in quell’opera celebre intitolata, si noti, *Perspectiva*<sup>10</sup>.

Insomma, non è detto che nell’Italia del Quattro e Cinquecento chi si diletta di “dolce prospettiva” doveva per questo svalutare il colore, in quanto preoccupazione di bassa lega. Semplicemente sul colore si teorizzava e si pontificava di meno, anche perché c’era poco da pontificare, probabilmente per quella stessa ragione che già sembrava ovvia a Ugo di San Vittore. Oltretutto, anche a voler sorvolare sui problemi di ordine filologico, qui ci si trova di fronte a un bivio: se si vuol “drammatizzare” la storia del colore fino a fare di questo un elemento eversivo e ribelle al millenario dispotismo culturale del razionalismo greco, che avrebbe cercato in tutti i modi di dominarlo e sopraffarlo attraverso le categorie astratte (e monocrome) dell’intelletto, della logica e del linguaggio, bisogna buttar via per prima cosa almeno l’ipotesi che la nostra percezione della realtà sia linguisticamente mediata.

Che certi schematismi non reggano all’analisi dei dipinti è proprio Hills a sottolinearlo – a proposito di un’ipotesi che pure ha incontrato una certa fortuna – quando scrive che “l’arte veneziana non è pienamente descrittiva né narrativa e [...] mette in discussione qualunque contrapposizione binaria tra modalità diverse di rappresentazione” (p. 156). Perciò è curioso che sia lui stesso a suggerire poco dopo una simile polarità tra pittura fiorentina, dominata dal principio

<sup>9</sup> M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica. 1350-1450* [1971], Milano, 1994, pp. 34-35.

<sup>10</sup> U. di San Vittore, *De tribus diebus*, XII, in *Patrologia Latina*, CLXXVI, 819; R. Grossatesta, *Opuscula*, Venezia, Octavianus Scotus, 1514; Witelo, *De Perspectiva*, IV, 148.

classicistico dell'“agire”, e pittura veneziana, informata da una più statica e contemplativa idea dell'“esserci”.

Immagino che ci si potrà domandare, giunti alla fine, se tutti i rilievi fatti fin qui debbano militare necessariamente per una sottovalutazione sistematica delle differenze tra individui, correnti, scuole, concezioni, epoche e culture. Direi di no. Il problema non sono le differenze, piccole o grandi che siano; sono i modelli di spiegazione e di inferenza. In questo senso il ruolo delle testimonianze testuali è criticamente esemplare. Nel linguaggio non si trovano tante cose che possono stare invece nella pittura, e nella pittura non se ne trovano tante altre che possono però stare benissimo nella percezione della realtà. Senza questo presupposto il “visual turn”, come è stato frettolosamente battezzato, rischia di commettere lo stesso errore della “svolta” che dichiara di voler superare, sostituendo semplicemente al testo linguistico il *testo* visivo, nel quale sarebbe codificato tutto ciò che una cultura può concepire e rappresentare: un microcosmo deterministico.

Hills ci dice che, “sebbene siamo portati con una certa ingenuità a supporre che l'arte imiti la natura, in realtà è la natura a imitare l'arte” (p. 122): un'affermazione che difficilmente si potrà prendere alla lettera – anche perché sarebbe troppo ottimistico pretendere che la natura sia più ingenua di noi. È vero però che non tutte quelle esperienze che pure sarebbero ugualmente accessibili a chiunque in luoghi e momenti diversi entrano poi di fatto a far parte del repertorio di oggetti, motivi, interessi e preferenze su cui si struttura una cultura artistica. In altre parole, se per esempio il fenomeno della nebbia – tanto per restare nella casistica del visivo – è poco o punto rappresentato nella pittura italiana del Quattro e Cinquecento (a parte poche cose di Leonardo) e appare invece un carattere così stilisticamente determinante nella pittura cinese di epoca Sung, non è perché tra XII e XIII secolo nel basso Yangtze ci fosse molta più nebbia che in Val Padana ai tempi di Bellini, né tanto meno perché, mancando le categorie linguistiche pertinenti, “l'occhio del periodo” non avrebbe potuto vederla, “anche se avesse voluto” – come piace pensare a certe anime belle del convenzionalismo. Evidentemente per i pittori italiani si trattava piuttosto di un fenomeno poco interessante sotto il profilo rappresentativo, o controproducente, o addirittura sconveniente: tutte cose sulle quali si potrà ragionare, ma che di sicuro non ci autorizzano a dire che la visione della nebbia sia un fatto di natura socio-culturale. Qualunque spiegazione si voglia cercare essa dovrà mantenersi all'interno di questi limiti.

Quali sono allora i fatti di natura contingente e socio-culturale? Per esempio la paura degli storici dell'arte a riconoscere senza mezzi termini l'esistenza di dimensioni sovratemporalmente universali – come appunto una fenomenologia realista della percezione o la portata ontologica dei processi cognitivi – poiché temono che così facendo si rischia di compromettere quella nozione di storicità che è statutariamente necessaria alla definizione della loro disciplina. Paura infondata e contraddittoria, ma ancora profondamente radicata in certi ambienti culturali. Il che forse contribuisce a spiegare quelle incertezze ed esitazioni che a tratti si incontrano anche nel libro di Paul Hills. Incertezze che nulla tolgono, comunque, al merito di aver cercato coraggiosamente strade nuove, di aver guardato a discipline considerate abitualmente dagli storici con indifferenza, se non con sospetto, per restituirci la complessità di un'esperienza che nell'arte si fa tema e problema e diviene oggetto privilegiato di un'attenzione alla quale il più delle volte non facciamo neppure caso.

La lettura di *Colore veneziano* ci mostra che alla fine, nonostante tutto, è semplicemente vero che “se uno vuol sapere se la neve è bianca deve solo dare un'occhiata” (*Top.* I 105a 7), come sapeva bene già Aristotele. Ma se il filosofo aveva ragione non è detto che avesse necessariamente torto Louis-Bertrand Castel – l'inventore dello stravagante clavicembalo cromatico – che quasi duemila anni dopo scriveva: “Tutta questa materia dei colori è più nuova di quanto si pensi”.

Fenomenologia e storiografia sono cose distinte, benché la seconda non possa far a meno della prima né possa cambiarla, ma non viceversa.