

Stefano Poggi

Immagine e astrazione: Tra estetica e biologia in Germania, 1880–1930

Abstract: In this article, Stefano Poggi explores the relationship between the theory of the arts and life sciences in Germany between 1880 and 1930. The author's aim is to show the influence of biological ideas and doctrines on aesthetic debates. During this period the living organism, with its productive and creative processes, is often clarified as a pattern for the explanation of artistic processes. The Author analyses several writings of German art historians and philosophers, such as Wilhelm Waetzoldt's *Das Kunstwerk als Organismus* (The Work of Art as Organism, 1908), and stresses on the importance of Goethe's theories on art and morphological ideas for many of these writings at the beginning of the twentieth century.

Keywords: Organism, Creative process, Johann Wolfgang von Goethe, Twentieth Century, Theory of form

1

In questo breve intervento verranno esaminati alcuni aspetti del rapporto tra le arti (in realtà essenzialmente le arti figurative) e le scienze della vita nell'arco temporale 1880–1930, in Germania. Ci si limiterà a fornire alcune indicazioni circa la suggestione esercitata da alcune idee generali della indagine biologica sul dibattito estetico. Il passaggio di secolo vede delinearsi come un vero e proprio luogo comune l'accostamento della attività artistica ai processi che hanno luogo nell'organismo vivente come processi produttivi e, in certo senso, anche creativi nella misura in cui appaiono dar vita a nuove forme di organizzazione. Emergono continui confronti fra quelle che sono considerate comunque due modalità di attività creatrice, confronti che pongono l'accento innanzitutto sulle leggi di tale creatività e quindi sulla possibilità di ricondurre tutto quello che appare così prodotto e formato ad una sola radice comune. In linea generale, viene messo in evidenza che ambedue i tipi di produttività presentano i caratteri tipici di un processo che dà forma, e che nel dar forma pare ottemperare ad alcune strutture generali e, in quanto tali, fondamentalmente astratte.

Come primo esempio possiamo prendere in considerazione un piccolo libro, pubblicato nel 1905 e intitolato: *Das Kunstwerk als Organismus*.¹

1 W. Waetzoldt, *Das Kunstwerk als Organismus: Ein ästhetisch-biologischer Versuch*, Leipzig: Dürr, 1905.

L'autore – Wilhelm Waetzoldt – è un giovane storico dell'arte, allievo di Heinrich Wölfflin e, negli anni Venti e Trenta del secolo XX, una delle figure di rilievo della storia dell'arte in Germania. Nelle prime pagine Waetzoldt non rinuncia alla canonica menzione di Goethe. Goethe – artista e studioso della natura – è da considerare il primo ad avere formulato il concetto di «Kunstwerk des Organismus». In effetti, scrive Waetzoldt, Goethe non intendeva istituire un confronto, ma una «Wesensgleichheit» tra i prodotti della natura e i prodotti dell'arte. In ogni caso, tutti e due sono prodotti di natura organica. A confermarlo, niente di meglio della citazione d'obbligo dalla *Italienische Reise*, con la memoria ai templi della Magna Grecia: «Diese hohen Kunstwerke von Menschenhand nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht». ² Grazie al suo metodo comparativo e intuitivo a un tempo, Goethe era così arrivato a scoprire che i processi della natura e quelli dell'arte ottemperano alle stesse «leggi di formazione». Sono leggi che valgono come «principi costitutivi», delle «formazioni organiche». Per Goethe, le leggi della costruzione artistica sono le stesse che reggono la costruzione degli organismi in natura. ³

Su questa linea – e nello stesso momento richiamandosi anche a Arnold Böcklin e Adolf Hildebrand – Waetzoldt arriva ad affermare che anche l'evoluzione artistica è caratterizzata dai medesimi mutamenti che contraddistinguono ciò che dal punto di vista organico è più evoluto da quanto invece rimane fermo ad un livello inferiore. L'opera d'arte non può essere considerata affatto una sorta di «morto mosaico» di frammenti formali. Al contrario, l'opera d'arte è una creazione che è in tutto e per tutto piena di vita proprio perché essa arriva ad avere un senso, ad esistere proprio «nell'istante in cui la viviamo (*in dem Augenblick, in dem wir es erleben*)». Ancora volta appoggiandosi alla autorità di Goethe – al Goethe che si esprime su Hemsterhuis – Waetzoldt arriva a fare dell'opera d'arte un vero e proprio «sistema di sollecitazioni (*Reiz-System*)». È quindi in forza di questo «sistema» che non solo si compie in noi l'«esperienza psicofisica dell'autentico godimento artistico», ma anche vien messa in movimento quella «riproduzione della unità vivente ed organica che viene realizzata dall'artista e da questi fissata in colori ed in linee» che ne fanno come «il simbolo» delle idee di cui si vuol dare rappresentazione. ⁴

2 Ivi, p. 8. La citazione esatta dalla *Italienische Reise* di Goethe, Roma, 6 settembre 1787, sarebbe: ‚Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.‘

3 Waetzoldt, *Das Kunstwerk als Organismus*, pp. 8 sgg.

4 Ivi, pp. 14 e 17.

La strada verso il «modo di considerare l'arte dal punto di vista biologico» è così aperta. È però anche chiaro che tenere fermo a questo punto di vista porta ad una serie di problemi. In primo luogo si presenta «la questione dell'origine della attività artistica». È evidente la presenza dell'eco delle idee di Konrad Fiedler. Waetzoldt si richiama infatti innanzitutto al rifiuto espresso da Fiedler nei confronti di una concezione che fa dell'attività artistica una sorta di servile imitazione o anche di un sentire del tutto arbitrario. L'arte deve invece essere innanzitutto un libero «dare forma (*Gestaltung*)». ⁵ L'arte – Waetzoldt, per la verità, assume una posizione dai toni decisamente biologici, laddove Fiedler è più orientato in senso fisiologico – costituisce così una componente integrale di quella natura che produce la vita organica, e tra i cui prodotti quelli artistici rappresentano un «mondo a sé, con le sue leggi specifiche e con la sua verità». ⁶ L'arte possiede così uno specifico valore biologico, e lo possiede come fattore essenziale di soddisfazione delle pulsioni della psiche e dei sentimenti. Scrive Waetzoldt, e metterà conto di riportare quel che scrive nell'originale tedesco:

Das Bedürfnis dazu ist aber überall vorhanden, und im unmittelbaren Interesse des Individuums, im weiteren Interesse der Erhaltung und Vervollkommnung der Gattung muss es durch angemessene Betätigung des seelischen Apparates befriedigt werden. In der weitesten Entfaltung des gesamten körperlichen und seelischen Lebens liegt ein hoher biologischer Wert, in seiner Unterdrückung eine direkte biologische Schädigung. Die Möglichkeit aber die höchsten seelischen Ansprüche, vor allem aber den psychischen Zeugungstrieb zu befriedigen, gewährt nur die Kunst durch die eigenartige Natur des Kunstwerkes als eines Reizsystemes, welches das im Leben entbehrte volle Trieb- und Gefühlsleben auslöst. ⁷

L'arte è così in grado di operare una vera e propria trasformazione della realtà della natura: parlare di una «stilizzazione della natura» significa che un'opera d'arte possiede uno stile solo quando essa è un organismo che ha raggiunto il grado più alto possibile di perfezione. ⁸ Senza rinunciare a richiamarsi una volta di più a Goethe, Waetzoldt sottolinea tutta l'importanza di una analisi del modo in cui lo stile nasce e prende forma. Lo stile di un'opera d'arte, una volta che sia colto come un insieme complessivo di specifici elementi formali, è da considerare come la «risultante di due componenti»: da una parte dello stile «nel senso più stretto, così come è conforme alla disposizione dell'artista creatore», dall'altra degli

5 K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, 2 Bde., hrsg. von G. Boehm, München: Fink, 1971, qui Bd. II, p. 31.

6 Waetzoldt, *Das Kunstwerk als Organismus*, pp. 19, 24 sgg.

7 Ivi, pp. 22 sgg.

8 Ivi, p. 25.

«elementi ambientali» che concorrono anch'essi alla genesi dello stile.⁹ Non è così arduo far vedere che è tutto il complesso delle condizioni e delle relazioni di vita nel cui contesto nasce l'opera d'arte ad esercitare la sua azione sullo stile.¹⁰ Ne discende che le trasformazioni dello stile sono legate a quelle che si producono nell'ambiente. Waetzoldt si richiama ripetutamente alle tesi di Wilhelm Roux' sulla «lotta delle parti nell'organismo»,¹¹ sottolineando l'importanza dei processi di ottimizzazione che hanno luogo nell'organismo. In questa prospettiva non pare difficile ravvisare anche nell'opera d'arte la presenza di analoghi processi. Ancora una volta lasciamo la parola alle puntuali formulazioni del tedesco di Waetzoldt: «Statt von Elimination des Unwesentlichen spricht man in künstlerischen Dingen besser von einer Läuterung des Bildvorwurfs nach sachlichen und formalen Gesichtspunkten».¹²

2

Nella pittura (ma anche nella scultura) del passaggio di secolo l'immagine (il *Bild*) appare connotata in senso decisamente astratto, senza che abbia rilievo il significato di cui la si vorrebbe portatrice. È l'immagine in sé ad avere valore. Ma è proprio in questo carattere di astrazione che va ravvisata la forza dell'immagine ovvero – più precisamente – la profondità dell'impressione che è in grado di esercitare. Sotto questo riguardo quanto affermato dal pittore Rudolph Czapek nel suo *Grundprobleme der Malerei. Ein Buch für Künstler und Lernende* (1908) appare pertinente e illuminante:

Da wo das ungeübte oder unkünstlerisch sehende Auge nur Dinge, Personen usw. sieht, empfindet das Malerauge vor allem die harmonische Wirkung von Farben, Flecken oder Linien. Die Bedeutung dieses Komplexes als Naturszene an sich erscheint dann als ein sekundäres, d. h. die melodische Wirkung der elementaren Harmonien besteht auch abgesehen von ihrer Bildbedeutung, oder auch: die Harmonie entscheidet und nicht die Bildbedeutung.¹³

Il significato di un'immagine, il suo stesso valore simbolico hanno una importanza secondaria. È l'armonia della composizione ad avere un peso decisivo.

9 Ivi, p. 27.

10 Ivi, p. 30.

11 W. Roux, *Der Kampf der Teile im Organismus: Ein Beitrag zur Vervollständigung der mechanischen Zweckmässigkeitslehre*, Leipzig: Engelmann, 1881.

12 Waetzoldt, *Das Kunstwerk als Organismus*, pp. 34 sgg.

13 R. Czapek, *Grundprobleme der Malerei: Ein Buch für Künstler und Lernende*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908, p. 6.

L'immagine può avere un qualche rapporto con un aspetto della natura oppure può anche non averne alcuno; può essere una immagine che il pittore dipinge con la memoria di qualcosa che ha a suo tempo visto oppure qualcosa che compone affidandosi alla sola immaginazione.¹⁴ Rimane in ogni caso fermo che la composizione che così è prodotta segue però delle regole ben precise. Prendendo atto che la composizione artistica aveva oramai preso ad essere paragonata al vero e proprio «calcolare»,¹⁵ Czapek scriveva:

Die Wurzel der Beziehungen der Malkunst zur praktischen Wirklichkeit liegt in der Bildharmonie. Sie ist imstande, im empfangenden Geist ein höchstes Interesse wachzurufen. Das Zusammensein der Kunstmittel gipfelt in der absoluten, notwendig so und nicht anders beschaffenen Einheit des Bildeindrucks. Diese kompositionelle Einheit des Bildes ist das, was im vornehmlichen Sinne des Wortes ‚dekorativ‘ zu nennen ist. Das will besagen, diese Einheit erst macht das Bild geeignet, einen idealen Flächenschmuck darzustellen. Die dekorative Wirkung bezeichnet gleichsam die Zusammenfassung aller zugrunde liegenden Wirkungen harmonisch vermittelter Gegensätze. Sie ist die vom Rhythmus geschaffene, durch harmonische Farbflächen und Linien melodisch gemachte Eigenart und Einheit des Bildes. Sie bedeutet für jedes Kunstwerk eine unumgängliche Forderung.¹⁶

La pittura, l'arte del dipingere si caratterizza quindi per una serie di «particolarità puramente formali» che determinano quello che in ogni caso ne è il «contenuto generale astratto», ravvisabile quali che siano le forme in cui viene a manifestarsi.¹⁷

3

Nello stesso anno 1908 appare a stampa la dissertazione di un giovane studioso, Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. Il libro incontra il plauso incondizionato di Georg Simmel. Worringer si misura con il problema del rapporto fra il carattere tendente comunque all'astrazione dell'immaginazione artistica e la concretezza degli effetti che quest'ultima produce nel sentire, nella vita stessa. Due citazioni di una certa lunghezza appaiono indispensabili:

Unsere Untersuchungen gehen von der Voraussetzung aus, daß das Kunstwerk als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen *ohne* Zusammenhang mit ihr steht, sofern man unter Natur die sichtbare Oberfläche der Dinge versteht. Das Naturschöne darf keineswegs als eine Bedingung

14 Ivi, p. 40.

15 Ivi, p. 41.

16 Ivi, p. 142.

17 Ivi, p. 141.

des Kunstwerkes angesehen werden, wenn es auch im Laufe der Entwicklung zu einem wertvollen Faktor des Kunstwerkes, ja teilweise geradezu mit ihm identisch geworden zu sein scheint.

Diese Voraussetzung schließt die Folgerung in sich, daß die spezifischen Kunstgesetze mit der Ästhetik des Naturschönen prinzipiell nichts zu tun haben. Es handelt sich also z. B. nicht darum, die Bedingungen zu analysieren, unter denen eine Landschaft schön erscheint, sondern um eine Analyse der Bedingungen, unter denen die Darstellung dieser Landschaft zum Kunstwerk wird.

Die moderne Ästhetik, die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat [...], gipfelt in einer Theorie, die man mit einem allgemeinen und weiten Namen als Einfühlungslehre bezeichnen kann.¹⁸

L'estetica della pura e semplice empatia (*Einfühlung*) è destinata ad essere comunque unilaterale. La necessità di un «polo alternativo» (*Gegenpol*)' si impone:

Als diesen Gegenpol betrachten wir eine Ästhetik, die anstatt vom Einfühlungsdrange des Menschen auszugehen, vom *Abstraktionsdrange* des Menschen ausgeht. Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinischen oder allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit.¹⁹

Worringer non ha così esitazioni a sottolineare l'indispensabilità dell'astrazione, senza che questo ciò comporti una qualche cesura tra il pensiero e l'organizzazione fisica della natura umana. «Wir können» – scrive Worringer – «nicht annehmen, daß der Mensch diese Gesetze, nämlich die abstrakt gesetzmäßigen, der leblosen Materie abgelauscht hat, es ist vielmehr eine Denknöwendigkeit für uns, anzunehmen, daß diese Gesetze implizite auch in der eigenen menschlichen Organisation enthalten sind».²⁰

Per Worringer, è anzi il vero proprio nucleo propulsivo della attività artistica a dovere essere individuato nella costante connessione tra questi due poli. «Dieser Dualismus des ästhetischen Erlebens, wie ihn die genannten beiden Pole kennzeichnen, ist» – sottolinea con decisione – «kein endgültiger. Jene beiden Pole sind nur Gradabstufungen eines gemeinsamen Bedürfnisses, das sich uns als das tiefste und letzte Wesen alles ästhetischen Erlebens offenbart: das ist das Bedürfnis nach Selbstentäußerung».²¹

18 W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1907), München: Fink, 1948, pp. 15 sgg.

19 Ivi, p. 16.

20 Ivi, p. 36.

21 Ivi, p. 37.

È dunque questa sorta di «autoestrinsecazione» (*Selbstentäußerung*) a costituire in un certo senso il nucleo propulsivo stesso della attività artistica. È però anche vero che le due modalità con cui opera questa «autoestrinsecazione» non sono concordi, e tantomeno coincidenti. «Im Abstraktionsdrang ist» – Worringer è condotto a constatare – «die Intensität des Selbstentäußerungstriebes eine ungleich größere und konsequenter. Er charakterisiert sich hier nicht wie beim Einfühlungsbedürfnis als ein Drang, sich vom individuellen Sein zu entäußern, sondern als ein Drang, in der Betrachtung eines Notwendigen und Unverrückbaren erlöst zu werden vom Zufälligen des Menschseins überhaupt, von der scheinbaren Willkür der allgemeinen organischen Existenz».²²

Tutto ciò, peraltro, non toglie in alcun modo importanza alla astrazione, senza che nello stesso momento non venga riconosciuta l'altrettanto decisiva importanza dell'individualità dell'artista, ferma restando la persistenza di questa sorta di dialettica tra due poli. È la vita, in ogni caso, il campo d'azione di questa dialettica, è la stessa vita dell'organismo. Afferma Worringer:

Es steht also der Selbstentäußerungstrieb, der auf die allgemeine organische Vitalität ausgeweitet ist, als Abstraktionsdrang dem nur auf die individuelle Existenz gerichteten Selbstentäußerungstrieb, wie er sich im Einfühlungsbedürfnis offenbart, als polarer Gegensatz gegenüber.²³

La rigidità delle leggi della astrazione – leggi il cui paradigma è quello del «regno delle scienze» viene così ad essere attenuata dalla moderazione della armonia che regge l'«essere organico».²⁴

4

La caratterizzazione – verrebbe da dire la idealizzazione – che Worringer prospetta dell'attività artistica può essere per più aspetti considerata la coerente conseguenza di una linea evolutiva dominante all'interno del dibattito estetico tedesco dell'ultimo trentennio del secolo diciannovesimo. Bisogna pensare in particolare all'importanza crescente attribuita all'analisi psicologica e psicofisiologica, nel quadro di una serie di tentativi di naturalizzazione dell'estetica. A partire da Fechner, sarebbero da ricordare quantomeno R. Vischer, K. Fiedler, A. Hildebrand, fino a Th. Lipps. Ma anche l'attenzione per quanto venne a mettersi in luce sul terreno dell'indagine biologica ha un rilievo particolare, non solo per quanto riguarda il prendere corpo delle tesi evuzionistiche, ma anche

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 146.

sul piano della morfologia animale e vegetale. È il caso della posizione assunta a R. Vischer dinanzi alla questione della «Stylisierung» con l'esplicita sottolineatura di quanto inconsciamente opera alla strutturazione delle forme dell'organico.²⁵ Ma anche le prese di posizioni di un personaggio discusso e senz'altro problematico come Rudolf Steiner devono essere prese in considerazione, quantomeno per il seguito che sono destinate a incontrare, in primo luogo per l'insistente sottolineatura dell'importanza dell'opera scientifica di Goethe.²⁶

Bisogna in ogni caso evitare di considerare l'insistente richiamo di Steiner all'importanza dell'opera scientifica di Goethe una sorta di bizzarria o, comunque, la manifestazione di un atteggiamento para-scientifico. In realtà, l'interesse per il Goethe studioso della natura e la convinzione della sintonia di alcune delle idee del poeta del *Faust* con il carattere assunto dalla indagine delle scienze della vita alla fine del secolo XIX e anche con l'inizio del nuovo secolo non sono solo di Steiner, ma anche di scienziati di indubbia autorevolezza, anche se certo non restii nei confronti della speculazione filosofica, come in primo luogo Ernst Hæckel. Lo sguardo da Goethe sempre rivolto ai processi di natura, alle forme in cui questi si manifestano in un «interno» che si fa sempre «esterno» diviene quasi il paradigma di quello che dovrebbe essere il rapporto dell'arte con la natura. Steiner – in uno scritto significativamente intitolato *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik* (1889) – lo mette in chiaro con grande efficacia, con formulazioni destinate a larga e lunga fortuna e che perciò merita riportare estesamente:

Goethe flieht die Wirklichkeit nicht, um sich eine abstrakte Gedankenwelt zu schaffen, die nichts mit jener gemein hat; nein, er vertieft sich in dieselbe, um in ihrem ewigen Wandel, in ihrem Werden und Bewegen, ihre unwandelbaren Gesetze zu finden, er stellt sich dem Individuum gegenüber, um in ihm das Urbild zu erschauen. So entstand in seinem Geiste die Urpflanze, so das Urtier, die nichts anderes sind als die Ideen des Tieres und der Pflanze. Das sind keine leeren Allgemeinbegriffe, die einer grauen Theorie angehören, das sind die wesentlichen Grundlagen der Organismen mit einem reichen, konkreten Inhalt. [...] Die Goetheschen Urbilder sind [...] nicht leere Schemen, sondern sie sind die treibenden Kräfte hinter den Erscheinungen.

Das ist die „höhere Natur“ in der Natur, der sich Goethe bemächtigen will. Wir sehen daraus, daß in keinem Falle die Wirklichkeit, wie sie vor unseren Sinnen ausgebreitet daliegt, etwas ist, bei dem der auf höherer Kulturstufe angelangte Mensch stehenbleiben kann. Nur indem der Menschengest diese Wirklichkeit überschreitet, die Schale zerbricht und zum Kerne vordringt, wird ihm offenbar, was diese Welt im Innersten

25 R. Vischer, *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig: Credner, 1873, pp. 43–44.

26 R. Steiner, 'Goethe als Vater einer neuen Ästhetik', in *Deutsche Worte* 9/4 (1889), o. S. (anche in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. XXX, Basel: Steiner, 1983, pp. 23–46).

zusammenhält. Nimmermehr können wir am einzelnen Naturgeschehen, nur am Naturgesetze, nimmermehr am einzelnen Individuum, nur an der Allgemeinheit Befriedigung finden. Bei Goethe kommt diese Tatsache in der denkbar vollkommensten Form vor. Was auch bei ihm stehenbleibt, ist die Tatsache, daß für den modernen Geist die Wirklichkeit, das einzelne Individuum keine Befriedigung bietet, weil wir nicht schon in ihm, sondern erst, wenn wir über dasselbe hinausgehen, das finden, in dem wir das Höchste erkennen, das wir als Göttliches verehren, das wir in der Wissenschaft als Idee ansprechen. Während die bloße Erfahrung zur Versöhnung der Gegensätze nicht kommen kann, weil sie wohl die Wirklichkeit, aber noch nicht die Idee hat, kann die Wissenschaft zu dieser Aussöhnung nicht kommen, weil sie wohl die Idee, aber die Wirklichkeit nicht mehr hat. Zwischen beiden bedarf der Mensch eines neuen Reiches; eines Reiches, in dem das Einzelne schon und nicht erst das Ganze die Idee darstellt, eines Reiches, in dem das Individuum schon so auftritt, daß ihm der Charakter der Allgemeinheit und Notwendigkeit innewohnt. Eine solche Welt ist aber in der Wirklichkeit nicht vorhanden, eine solche Welt muß sich der Mensch erst selbst erschaffen, und diese Welt ist die Welt der Kunst: ein notwendiges drittes Reich neben dem der Sinne und dem der Vernunft. Und die Kunst als dieses dritte Reich zu begreifen, hat die Ästhetik als ihre Aufgabe anzusehen. [...]

Der Künstler muß [...] auf das zurückgehen, was ihm als die Tendenz der Natur erscheint. Und das meint Goethe, wenn er sein Schaffen mit den Worten ausspricht: „Ich raste nicht, bis ich einen prägnanten Punkt finde, von dem sich vieles ableiten läßt.“ Beim Künstler muß das ganze Äußere seines Werkes das ganze Innere zum Ausdruck bringen; beim Naturprodukt bleibt jenes hinter diesem zurück, und der forschende Menscheng Geist muß es erst erkennen. So sind die Gesetze, nach denen der Künstler verfährt, nichts anderes als die ewigen Gesetze der Natur, aber rein, unbeeinflusst von jeder Hemmung. Nicht was ist, liegt also den Schöpfungen der Kunst zugrunde, sondern was sein könnte, nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche. Der Künstler schafft nach denselben Prinzipien, nach denen die Natur schafft, aber er behandelt nach diesen Prinzipien die Individuen, während, um mit einem Goetheschen Worte zu reden, die Natur sich nichts aus den Individuen macht. „Sie baut immer und zerstört immer“, weil sie nicht mit dem Einzelnen, sondern mit dem Ganzen das Vollkommene erreichen will. Der Inhalt eines Kunstwerkes ist irgendein sinnfällig wirklicher – dies ist das Was; in der Gestalt, die ihm der Künstler gibt, geht sein Bestreben dahin, die Natur in ihren eigenen Tendenzen zu übertreffen, das, was mit ihren Mitteln und Gesetzen möglich ist, in höherem Maße zu erreichen, als sie es selbst imstande ist.²⁷

Nel corso dei suoi colloqui con Johann-Peter Eckermann il Goethe oramai anziano aveva dato poi forma sintetica, quasi lapidaria a tutto questo. Steiner vi si richiama esplicitamente, a confermare le ragioni per cui Goethe non poteva non essere colui che aveva aperto la strada ad una nuova estetica, ad una estetica che riuscisse a guardare alla natura con occhi nuovi e più nel profondo. Goethe si era così espresso:

27 Ivi, pp. 23–46.

Der Künstler muß freilich die Natur im einzelnen treu und fromm nachbilden [...] allein in den höheren Regionen des künstlerischen Verfahrens, wodurch ein Bild zum eigentlichen Bild wird, hat er ein freieres Spiel, und er darf hier sogar zu Fiktionen schreiten.²⁸

Finzioni, dunque, nelle quali si manifesta e si mette alla prova la forza della astrazione di cui l'immaginazione è capace.

5

Anche se spesso in modo indiretto – vista la loro diffusione, la loro stessa ‘popolarità’ negli ambienti variamente colti dell’epoca – le idee di Steiner raggiungono anche il giovane Paul Klee. Klee, ad ogni modo, assiste nel 1918 ad una conferenza di Steiner. Ne scrive alla moglie, senza nascondere qualche sua perplessità: «Schön wars, nur etwas zuviel Steiner».²⁹ Nondimeno, Klee mostra in linea di principio di condividere la tesi di Steiner della necessità di riprodurre i processi della natura, di una «Nachbildung des natürlichen Prozesses». Già nel 1914 Klee annota nel suo diario:

Formbildung ist energisch abgeschwächt gegenüber Formbestimmung. Letzte Folge beider Arten von Formung ist die Form. Von den Wegen zum Ziel. Von der Handlung zum Perfektum. Vom eigentlichen Leben zum Zuständlichen. Im Anfang die männliche Specialität des energischen Anstosses. Dann das fleischliche Wachsen des Eies. Oder: zuerst der leuchtende Blitz. Dann die regnende Wolke. Wo ist der Geist am reinsten? Im Anfang.³⁰

In un'altra annotazione – ma stavolta del 1919 – i propositi si fanno più espliciti. Klee pensa a come dar forma a quanto avverte come motivo ispiratore della sua arte: «Mein ich als organisch-dramatischer Ensemble. Betrachtung des Begriffes Organismus».³¹ Ma è solo negli anni di Weimar – e quindi del ‘Bauhaus’ – che quei propositi arrivano a realizzarsi:

Die Art des Kunstbekenntnisses von gestern und des damit zusammenhängenden Studiums der Natur bestand in einer, man kann wohl sagen peinlich differenzierten Erforschung der Erscheinung. Ich und Du, der Künstler und sein Gegenstand, suchten Beziehungen auf dem optisch-physischen Weg durch die Luftschicht, welche zwischen Ich und Du liegt [...].

28 J.-P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832*, Bd. I, Leipzig: Brockhaus, 1836, pp. 108 sgg.

29 C. Lichtenstern, *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes, Von Philip Otto Runge bis Joseph Beuys: Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. I, Weinheim: VCH, 1990, p. 84.

30 P. Klee, *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Stuttgart: Hatje [u. a.], 1988, pp. 363 sgg.

31 Ivi, p. 493.

Es entspricht heute dieser eine Weg nicht mehr unserem ganzen Bedarf, wie er auch ehemals, vorgestern, nicht einziger Bedarf war. Der heutige Künstler ist mehr als verfeinerte Kamera, er ist komplizierter, reicher und räumlicher. Er ist Geschöpf auf der Erde und Geschöpf innerhalb des Ganzen, das heißt Geschöpf auf einem Stern unter Sternen.

Dies kommt nun schrittweise so zum Ausdruck, daß in der Auffassung des natürlichen Gegenstandes eine Totalisierung eintritt [...]. Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Durch das Wissen, daß das Ding mehr ist, als seine Außenseite zu erkennen gibt. Der Mensch seziiert das Ding und veranschaulicht sein Inneres an Schnittflächen, wobei sich der Charakter des Gegenstandes ordnet nach Zahl und Art der notwendigen Schnitte.³²

L'artista deve penetrare all'interno della natura, nell'interiorità del vivente: così, l'artista guadagna un nuovo e più radicale punto di vista. Il modello fornito da un organismo che si struttura autonomamente può assumere un carattere esemplare. Nell'introduzione ad una scelta di ampia diffusione degli scritti di morfologia di Goethe il biologo Wilhelm Troll ravvisa in Goethe – e di fatto vi si riconosce – la concezione dell'«idea» come di una sorta di pulsione interiore, e proprio per questo non astratta, ma come un qualcosa di vivente e di originario (*Urlebendige*), che si forma e si plasma «von innen heraus».³³ È negli stessi termini – e nello stesso anno – che si esprime Vassilij Kandinskij:

Die Kompositionsgesetze der Natur eröffnen dem Künstler nicht die Möglichkeit äußerlicher Nachahmung [...], sondern die Möglichkeit, diesen Gesetzen diejenigen der Kunst entgegenzustellen [...]. Die auf diese Weise abgesonderten und selbständig lebenden Gesetze der beiden großen Reiche – der Kunst und der Natur – werden schließlich zum Verständnis des Gesamtgesetzes der Weltkomposition führen und die selbständige Betätigung der beiden an einer höheren synthetischer Ordnung – Äußeres + Inneres – klarlegen.³⁴

Ma già nel 1924 Paul Klee aveva affermato:

Die Natur ist schöpferisch und wir sind es. Sie ist es im Kleinen und Kleinsten, und da es hier im Kleinen leichter mit einem kurzen, intensiven Blick zu erkennen ist, haben wir auch im Kleinen begonnen, es der schöpferischen Natur gleichzutun, und gelangten unter ihrer Führung leicht dahin, uns schöpferisch zu erkennen.³⁵

32 P. Klee, *Form- und Gestaltungslehre*, Bd. I: *Das bildnerische Denken*, hrsg. und bearb. von J. Spiller, Basel: Schwabe, 1990, pp. 63–66.

33 W. Troll (Hrsg.), *Goethes morphologische Schriften*, Jena: Diederichs, [1926], p. 93.

34 V. Kandinskij, *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, mit einer Einleitung von M. Bill, Bern: Benteli, 1986¹⁰, pp. 116 sgg.

35 P. Klee, *Form- und Gestaltungslehre*, Bd. II: *Unendliche Naturgeschichte*, hrsg. und bearb. von J. Spiller, Basel: Schwabe, 1990, p. 259.

