

SCENARI

Direttori

Petar Bojanić (Univerzitet u Beogradu)
Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)

Vice-Direttore

Stefano Marino (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Marcello Ghilardi (Università degli Studi di Padova)

Redazione

Lorenza Bottacin Cantoni (Università degli Studi di Padova) / Silvia Capodivacca (Università degli Studi di Padova) / Damiano Cantone / Enrico Fongaro (Graduate School / Faculty of Arts and Letters Tohoku University) / Simone Furlani (Università degli Studi di Udine) / Alberto Giacomelli (Università degli Studi di Padova) / Giovanni Gurisatti (Università degli Studi di Padova) / Emanuela Magno (Università degli Studi di Padova) / Federica Negri (IUSVE) / Roberto Revello

Comitato scientifico

Leonardo Vittorio Arena (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo) / Marcello Barison (University of Chicago) / Laura Bazzicalupo (Università degli Studi di Salerno) / Giuseppe Bianco (Université Libre de Bruxelles - ULB) / Francesco Bilotta (Università degli Studi di Udine) / Giorgio Brianeese (Università Ca' Foscari di Venezia) / Leonardo Caffo (Politecnico di Torino) / Arrigo Cappelletti / Felice Cimatti (Università della Calabria) / Emanuele Coccia (École des hautes études en sciences sociales - EHESS) / Fausto Curi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna) / Mario De Caro (Università degli Studi Roma Tre) / Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Paolo Fabbri (Università IUAV di Venezia) / Donato Ferdori / Filippo Focosi (Università degli Studi di Macerata) / Giacomo Franzoso / Giacomo Fronzi (Università del Salento) / Samir Gandesha (Simon Fraser University of Vancouver) / Daniele Goldoni (Università Ca' Foscari di Venezia) / Edoardo Greblo / Johan F. Hartle (Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe) / Micaela Latini (Univer-

sità degli Studi dell'Insubria) / Giovanni Leghissa (Università degli Studi di Torino) / Gianfranco Marrone (Università degli Studi di Palermo) / Pierpaolo Marrone (Università degli Studi di Trieste) / Roberto Masiero (Università Iuav di Venezia) / Andrea Mecacci (Università degli Studi di Firenze) / Paolo Mottana (Università degli Studi di Milano-Bicocca) / Alberto Nones (Università della Svizzera italiana) / Valeria Ottonelli (Università degli Studi di Genova) / Nickolas Pappas (City University of New York) / Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari di Venezia) / Franco Rella (Università Iuav di Venezia) / Lars Rensmann (Rijksuniversiteit Groningen) / Vicente Sanfelix (Universitat de València) / Richard Shusterman (Florida Atlantic University) / Leila Talani (King's College London) / Davide Tarizzo (Università degli Studi di Salerno) / Francescomaria Tedesco (Scuola Universitaria Superiore Sant'Anna di Pisa) / Maria Grazia Turri (Università degli Studi di Torino) / Francesco Valagussa (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Nicola Vassallo (Università degli Studi di Genova) / Vincenzo Vitiello (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean Moulin Lyon 3)

Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it
www.mimesisjournals.com

© 2019 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857564562
ISSN 2420-8914

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 24 del
30 gennaio 2015.

Illustrazione di copertina di Renato Calligaro.

Indice

Prima sezione

Fare il postumano: Un nuovo scenario della teoria e della pratica artistica

a cura di Gabriela Galati

- 7 Introduzione
- 9 Edith Doove, *The Animal Curator. Duchamp's Inframince and Animality*
- 25 Vincenzo Di Rosa, *Pratiche della post-esposizione nell'Età dell'Asimmetria, per un'estetica dell'eerie*
- 42 Giacomo Pala, *A[-]human Time. A Quasi-Architectural Tale in Three Acts*
- 54 Alessandro Alfieri, *Elementi per una moda postumana: la sperimentazione dei videomaker e dei fashion designer di Showstudio*
- 70 Vincenzo Cuomo, *Abitare il fuori. L'apertura al non-umano nelle sperimentazioni tecno-artistiche*
- 87 Francesco Sticchi, *When Surfaces Matter: Personal Shopper as Posthuman Exploration of Subjectivity Through Media*
- 103 Giacomo Lampredi, *Il mio braccio è un ramo. L'ecologia della mente tra estensione del corpo e intreccio con il mondo*
- 119 Daniele Poccia, Gianluca Gigliozzi, *Homo multiplex. Fantascienza, statuto dell'immaginazione e post-umano*
- 136 Francesco D'Ambrosio, *L'arte come ambiente postumano: l'ecologia del Dao*

Seconda sezione

I "corpi" dell'arte. Incorporazione, rappresentazione e interpretazione tra produzione artistica e pratica di sé

a cura di Alberto Giacomelli e Lorenza Bottacin Cantoni

- 151 Introduzione
- 155 Valeria Maggiore, *Il corpo come opera plastica: Catherine Malabou e le metamorfosi del corporeo*

- 171 Marta Rosa, *Il corpo dell'artista nella Performance Art*
 188 Lorenza Bottacin Cantoni, *Kafka body artist. Psicosomantica di un artista del digiuno*
 206 Simone Furlani, *Il corpo di Woyzeck: linguaggio e realtà dopo Hegel*
 223 Nikola Mirkovic, *Lachen und Weinen als leiblicher Ausdruck von Krisensituationen und ihre literarische Gestaltung. Anton Čechovs Dramen im Lichte von Helmuth Plessners philosophischer Anthropologie*
 236 Alberto Giacomelli, *Forma e metamorfosi. Corpo, arte e natura fra Goethe, Nietzsche e Klee*
 253 Ilaria Malaguti, *Qualità e singularitas. Per una metafisica del corpo*
 268 Fabrizia Bandi, *Restare nella soglia. Corpi e arte nel pensiero di Merleau-Ponty e Deleuze*
 284 Raffaele Pavoni, *Sabotaggi gestuali. Pratiche hacking museali come appropriazione di spazi pubblici*

Terza sezione

Populismo, femminismo, popular culture

a cura di Stefano Marino, Rolando Vitali, Alessandro Volpi

- 301 Stefano Marino, Rolando Vitali, Alessandro Volpi, *Introduzione*
 311 Chantal Mouffe, *Il momento populista*
 315 Judith Butler, *Populisms not Populism: A Conversation with Judith Butler (Interview with Massimo Filippi and Enrico Monacelli)*
 327 Nancy Fraser, *Neoliberalismo progressista vs. Populismo reazionario: una scelta di Hobson*
 337 Luciana Cadahia, *Immaginiamo che il neoliberalismo non esista: verso un populismo femminista*
 347 Sara Farris, *Il femonazionalismo non è populismo*
 375 Vincenzo Costa, *Mediatizzazione del mondo della vita e cultura popolare*
 396 Samir Gandesha, *On the Deconstructive Logic of Populism*
 416 Rodrigo Duarte, *Vilém Flusser, Popular Culture and the Bossa Nova*
 428 Antonio Rivera García, *Hegemonía populista, arte crítico e instalación: Reflexiones estéticas a partir de la política agonista de Chantal Mouffe*

453 Biografie autori

Lorenza Bottacin Cantoni, Alberto Giacomelli

Introduzione

Fra le varie correnti che animano il dibattito sull'estetica contemporanea, la sezione monografica del presente numero di "Scenari" intende privilegiare la prospettiva che concepisce il senso dell'arte nei termini di una pratica espressiva in cui entrano in gioco l'esperienza del corpo e le modalità dell'incorporazione.

Non si tratta di un'operazione di mero riduzionismo anatomico-meccanicistico, ovvero biologistico-fisiologico: nella sua unità e totalità, vale a dire nell'inscindibilità dell'elemento sensibile-sensuale da quello razionale-intellettuale, il "corpo vissuto" dell'arte rappresenta piuttosto la manifestazione visibile, l'eloquenza materica in cui si condensano e si esprimono esperienze invisibili, concrezioni simboliche, desideri, ricordi, tensioni e inquietudini del contemporaneo. "Spirito è la vita che taglia nella propria carne", scriveva Nietzsche in *Così parlò Zarathustra*, a indicare come la filosofia non sia che il precipitato e l'esito cognitivo secondario di un'esperienza del mondo di carattere originariamente *patico* e corporeo: il pensare è sempre legato alla fecondità e all'ebbrezza del potenziamento psico-fisico così come al patire del dolore e della sofferenza, in una tensione creativa fra la salute e la malattia.

Nietzsche, e ancor prima Schopenhauer – che riconosce nel corpo l'esperienza originaria della "miracolosa" manifestazione metafisica della Volontà – preconizzano pertanto le complesse articolazioni della riflessione sul corpo del XX secolo. A partire dalle *Meditazioni cartesiane* di Husserl (1931), la fenomenologia tedesca distingue notoriamente tra *Körper* come corpo materiale, oggetto fra gli oggetti, agglomerato di parti o somma di processi organici, e *Leib* come corpo vivo, come *mio* corpo in quanto soggetto e persona. Nel contesto francese la lezione fenomenologica husserliana viene rielaborata in modo originale da Sartre, Ricoeur, e soprattutto Merleau-Ponty, che nella *Fenomenologia della percezione* (1945) sviluppa produttivamente la caratterizzazione del *Leib*, designandolo non più mediante l'espressione "corpo vissuto" o "corpo proprio", bensì attraverso il termine *chair*, che indica la carne

viva. Saranno poi Deleuze, Nancy e Derrida a riflettere sul carattere esposto, in-appropriabile, irriducibile, dis-organico del corpo, che in ambito contemporaneo deve fare i conti con la propria virtualizzazione, dislocazione in avatar, riduzione a dispositivo, de-localizzazione nell'iper-realtà fantasmatica del digitale.

Il corpo dell'arte diviene arte del corpo nel momento in cui quest'ultimo viene inteso come veicolo di espressione, come linguaggio, come elemento di sovversione sociale, come luogo di plasmazione del sé, come matrice stilistica, ma anche come punto di contatto carnale con l'elemento del sacro e come strumento strategico e dissimulativo. Emerge allora il tema della gestualità teatrale, focus dell'antropologia di Plessner, ma anche del corpo modificato e lacerato della *body art* e della *performance art*, della maestria dell'artista sul corpo saggiamente governato e della perdita di potere decisionale sul corpo estatico, lirico, "dionisiaco". Sofferenza e passività, produttività e riappropriazione, fisicità ed emotività, tecniche di sensibilizzazione e di autogoverno, consentono così al piano della vita e al piano dell'opera di partecipare, senza alcuna gerarchia, alla ricerca e alla creazione di una forma come risultato di una tensione esistenziale.

Il corpo materiale dell'opera d'arte, il corpo dell'artista, il corpo come strumento di produzione gestuale o come soggettività performativa rappresenta il terreno di indagine dei contributi a seguire, che nella loro polifonica ricchezza interrogano la fisicità della scrittura, della pittura, dell'arte teatrale, nonché le potenzialità delle nuove interfacce digitali, da angolazioni prospettiche inedite che non intendono affatto costituire un banale compendio storico.

Occasione di manifestazione del contenuto di cui l'arte è portatrice, il corpo è anche luogo ermeneutico, opportunità di interpretazione delle forme e delle simbiosi tra parola e cosa, pensiero e opera, significato e senso, spirito e materia, contenuto e rappresentazione, piano interiore dell'immagine e realtà fisica dell'arte.

L'arte si offre come luogo privilegiato per un'indagine capace di prendere interamente in carico il corpo nella sua plasticità, come sottolinea Maggiore nel saggio *Il corpo come opera plastica: Catherine Malabou e le metamorfosi del corporeo*. Le trasformazioni fisiche non sono interpretate esclusivamente in termini di relazione tra sostanza e accidente, ma vengono lette nell'integrità del fluire del vissuto alla luce del visibile. La Performance Art, pur nelle sue differenti accezioni, (minimalista-concettuale, tecnologica, socio-politica, sciamanica ecc.), mette in scena il corpo come produzione artistica, ma anche come mezzo e fine della stessa. *Il corpo dell'artista nella Performance Art*, sottolinea Rosa, pone l'interrogativo sullo statuto dell'arte e del figurativo e offre una prospettiva inedita sul valore e sulla funzione dell'arte stessa in un'epoca di crisi. Alla soglia di quest'epoca visse anche Kafka che, nell'articolo *Kafka body artist*.

Psicosomantica di un artista del digiuno di Bottacin Cantoni, interpreta il gesto della scrittura come esercizio *semantico* e *somatico*, prassi spirituale e carnale fisiologicamente necessaria allo scrittore come il respiro. La letteratura innerva interamente il vissuto dello scrittore, il cui corpo, attraverso lo scrivere e l'operazione di messa in parola, si modifica e si sviluppa in maniera radicale, facendo della prassi un esercizio totalizzante che conduce, infine, alla morte "di scrittura". La con-fusione tra vissuto, narrazione e organico è interpretata da Büchner come modo per valicare la distinzione tra *Leib* e *Körper*: Furlani sviluppa questo tema in *Il corpo di Woyzeck: linguaggio e realtà dopo Hegel*, evidenziando come l'opera *büchneriana*, attraverso le vessazioni psico-fisiche di Woyzeck e la graduale riduzione della sua identità a mero bersaglio per l'esercizio violento del potere, esiga dallo spettatore e dal lettore una ridiscussione del sistema del sapere e dell'arte in chiave anti-romantica e in direzione di una integrale, anti-idealistica, "disartizzazione". Mirkovic, in *Lachen und Weinen als leiblicher Ausdruck von Krisensituationen und ihre literarische Gestaltung. Anton Čechovs Dramen im Lichte von Helmuth Plessners philosophischer Anthropologie* esamina la relazione fra arte e corpo sotto la lente antropologico-filosofica di Plessner, che descrive la recitazione come una forma d'arte in cui l'essere umano rappresenta il mezzo e il messaggio allo stesso tempo. La vita sociale, poi, rappresenta un'altra occasione per impersonare ruoli e vestire maschere, che finiscono per sgretolarsi a fronte di momenti di profonda crisi personale. Čechov riflette magistralmente sul significato delle immagini infrante tramite la rappresentazione tragicomica, che viene letta alla luce degli studi sul riso e il pianto di Plessner per evidenziare il ruolo del corpo nella comprensione della natura umana e dell'arte. Ancor più radicale appare l'impianto morfologico di Goethe esaminato da Giacomelli in *Forma e metamorfosi. Corpo, arte e natura fra Goethe, Nietzsche e Klee*. L'articolo tratta il dinamismo polare della metamorfosi goetheiana alla luce della feconda distinzione tra simbolo, in cui il significato coincide con il "corpo" dell'immagine, e allegoria "cadaverica" che tiene insieme significati indiretti. Il plesso arte-corpo nell'ottica della ricerca dell'originario si intreccia alla nozione di "forma di vita" di derivazione nietzscheana fino a confluire nell'esperienza pittorica di Kandinskij e di Klee. Quest'ultimo in particolare intende l'arte come evento di metamorfosi del corpo e atto generativo-fantastico che condensa il dinamismo della natura. Le trasformazioni fisiologiche offrono, poi, a Malaguti, l'occasione di interrogarsi su *Qualità e singularitas*. *Per una metafisica del corpo*: nascita e morte non rappresentano solo due fatti storici, ma fanno storia in quanto eventi fondativi del corpo. In questa prospettiva, seguendo Merleau-Ponty, come l'opera d'arte, anche il corpo rappresenta un evento e un'unità espressiva per la quale la nascita si pone in connessione con il gesto artistico e getta

nuova luce sul concetto cardinale di *incarnazione*. Henry interpreta poi il corpo incarnato come principio d'esperienza e di verità che si rivela nella materialità di un messaggio che non è semplice sapere, ma che infonde consistenza al sapere stesso. Il corpo è quindi evento della singolarità, ha un suo modo d'essere, esprime una *qualità*, esso è *arca* che custodisce e testimonia l'invisibile, rendendolo visibile quasi per sottrazione. L'evento singolare del corpo è letto da Merleau-Ponty in relazione alla pittura di Cézanne, in cui la corporeità dell'artista si fa soglia per il passaggio dalla percezione all'emergere delle figure. Apparentemente distante da questa prospettiva appare quella di Deleuze che nell'arte di Bacon osserva un eccesso del visibile e della forma, la quale tuttavia non viene superata, ma si pone, essa stessa, come soglia. Nell'articolo *Restare nella soglia. Corpi e arte nel pensiero di Merleau-Ponty e Deleuze*, Bandi delinea un confronto tra i due pensatori francesi sulla base di un comune intento, quello di mostrare come l'inesauribile compito dell'artista sia quello di fare del suo corpo un momento di passaggio e della sua opera una testimonianza della destituzione dell'io soggettivo in favore di una concezione del corpo che sia insieme estetica e ontologica. Resta infine da domandarsi "che ne è" del corpo in un mondo in cui il virtuale sembra consentire di trasformare l'immagine del mondo e l'arte senza che vi sia più bisogno del supporto materiale e fisiologico della nostra carne. Nel saggio *Sabotaggi gestuali. Pratiche hacking museali come appropriazione di spazi pubblici*, Pavoni mostra come, invece, proprio l'interazione del corpo dello spettatore con l'oggetto d'arte attraverso il mezzo virtuale offra l'occasione di ripensare il presente in chiave critica sia dal punto di vista artistico sia da quello politico e sociale. Attraverso gesti mediati da strumenti digitali e da interferenze di *hacking* sapientemente costruite, negli ultimi anni si stanno affermando pratiche artistiche inedite capaci di esautorare la fruizione semplicemente museale dell'arte, ampliando la percezione (e la realtà) e costruendo nuovi orizzonti di significato e spazi di libertà artistica grazie alla mediazione gestuale del corpo insieme al medium virtuale.

Alberto Giacomelli

Forma e metamorfosi.

Corpo, arte e natura fra Goethe, Nietzsche e Klee

1. Il mutare dei corpi. Dalle *Metamorfosi* di Ovidio alle *Metamorfosi* di Goethe

Per Ovidio “forma” e “corpo” sono sinonimi. Così recitano i primi versi delle *Metamorfosi*: “L'estro mi spinge a narrare di forme mutate in corpi nuovi (*In nova fert animos mutatas dicere formas corpora*)”¹. Nel XV libro, il Pitagora ovidiano usa indifferentemente le parole “*figurae*” e “*corpora*”: “Lo spirito vaga [...] e s'infiltra in qualsiasi corpo, e dagli animali passa nei corpi umani e da noi negli animali, e mai si consuma”².

Questo gioco di forme che è la metamorfosi si fa corpo nel marmo del Bernini, che plasma Dafne mentre muta in alloro: “Anche così Febo la ama, poggiata la mano sul tronco sente il petto trepidare ancora sotto la cortecchia fresca, e stringe fra le sue braccia i rami, come fossero membra, e bacia il legno [...]”³. Il mito di Apollo e Dafne – nella narrazione di Ovidio così come nella statuaria barocca – è espressione di una contiguità non solo fra il regno floreale e quello umano, ma anche fra quello del corpo e quello del cielo. La vicenda divina si dà nella concretezza della materia, si incarna nell'esperienza erotica umana: nella metamorfosi dèi, uomini e natura rivelano la loro contiguità, manifestano la compenetrazione tra dato sensibile e modello ideale, mondo naturale e olimpico. Riflettendo sugli “indistinti confini” fra mortali e immortali, Calvino descrive Dafne come “già predisposta nelle linee flessuose della sua fuga alla metamorfosi vegetale”⁴ (“[...] *in frondem crines, in ramos braccia crescunt* [...]”)⁵. Fetonte, che osa mettersi alla guida del carro del Sole, invade il territorio divino, irrompe nell'ideale mappa celeste che non è

¹ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi* (8 d.C.), a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1994², I, vv. 1-2, p. 5.

² Ivi, XV, v. 167 ss., p. 613.

³ Ivi, I, vv. 553-556. p. 31.

⁴ I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. XIV.

⁵ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., I, v. 550, p. 31.

spazio assoluto, regno astratto delle forme, ma teatro di un'avventura umana. La mitologia di Ovidio si sviluppa nel segno di questa contiguità, dell'intima parentela tra tutte le figure e le forme dell'esistente: regno minerale, flora, fauna, vicenda antropomorfa e firmamento si integrano e si trasformano scambievolmente.

È nel segno del *continuum*, della fratellanza costitutiva delle cose del mondo, che va riconosciuta l'affinità profonda fra le *Metamorfosi* di Ovidio e la sensibilità morfologica di Goethe: l'osmosi ovidiana fra mondo divino, naturale e umano, si rispecchia nella "visione" goethiana, nella *Anschauung* che rifiuta le dualità perentorie fra soggetto-oggetto, ideale-reale, spirito-materia, anima-corpo. Se nelle *Metamorfosi* di Ovidio Cadmo e Armonia divengono serpenti, Dedalione muta in sparviero, le Pièridi in gazze, Pico in picchio e i contadini di Licia in rane, nell'elegia goethiana sulla *Metamorfosi degli animali*, così come nella *Metamorfosi delle piante*, la "scambievole reciprocità"⁶ e continuità tra uomo e natura si manifesta nei termini di una simpatia immediata, di una corrispondenza dinamica tra soggetto e fenomeno. Il territorio non è più quello della narrazione fantastica, del mito frutto di "strabilianti bugie di antichi poeti"⁷, ma quello della ricerca scientifica in cui il volto della natura si traduce nel volto dell'uomo e va colto nel suo trasmutare. In un frammento del 1807 Goethe osserva – in termini affatto ovidiani – che "la forma è qualcosa di mobile, di diveniente, di trapassante. La dottrina della forma è dottrina della metamorfosi. La dottrina della metamorfosi è la chiave di tutti i segni della natura"⁸. Il caso singolo non è allora frammento isolato e codice cognitivo astratto, bensì un elemento soggetto a trasformazione, dinamicamente integrato in un'esperienza globale e unitaria. I *Quaderni di morfologia* (1817-1824) riprendono in questo senso i presupposti metodologici del celebre saggio del 1792 *L'esperienza come mediatore di soggetto e oggetto*, in cui Goethe invita a "formare un tutto" con i materiali dell'esperienza, a cogliere il legame tra i dati particolari e a intravedere il connettivo che li tiene insieme⁹. Si tratta della sfida di rinvenire,

⁶ J.W. Goethe, "Polarità" (1805), in Id., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Milano 1983, p. 158.

⁷ Publio Ovidio Nasone, *Amores* (14 a.C.), trad. it. a cura di F. Munari, La Nuova Italia, Firenze 1964⁴, III, pp. 17-18.

⁸ J.W. Goethe, *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie* (1817-1822) in *Werke. Weimarer Ausgabe*, sez. II, vol. 6, a cura di R. Steiner e B. Suphan, 1891 [rist. an. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1987], p. 446.

⁹ Cfr. J.W. Goethe, *L'esperienza come mediatore fra oggetto e soggetto* (1823), in Id., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, cit., pp. 125-132. Cfr. anche L. Pica Ciamarra, *Il vecchio Goethe, la morfologia delle piante e il disordine*, in G. Campioni, L. Pica Ciamarra, M. Segala, *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche. Saggi in memoria di Sandro Barbera*, ETS, Pisa 2011, p. 125.

nella pluralità delle piccole esperienze e della concretezza degli oggetti eterogenei, un senso totale.

Non è possibile, nella prospettiva olistica, vitalistica e “pagana” di Goethe, erede del senso ovidiano di empatica fratellanza fra natura, umanità e divinità, dissezionare “oggettivamente” i fenomeni inorganici, vegetali e animali, contravvenendo la regola aurea di un’osservazione di tipo intuitivo, di una visione in cui si intrecciano intelletto e immaginazione, ragione e sensibilità, occhi della mente e occhi del corpo. Proprio nell’“allergia per le ipotesi astratte e i metodi quantitativi”¹⁰, nel rigetto della pretesa oggettività delle trattazioni sistematiche, va riconosciuta la centralità del ruolo del *corpo* nell’approccio goethiano ai fenomeni naturali: fra l’oggetto che si mostra e lo sguardo che ne coglie l’espressione intercorre una polarità circolare, sintetizzata nel celebre motto di apertura della *Teoria dei colori*: “Se l’occhio non fosse solare, come potremmo vedere la luce?”¹¹. L’apologia goethiana dello sguardo e della visione non va allora intesa come un’opzione per la teoresi pura, ma piuttosto come una predilezione per l’intuizione fisiologica, critica nei confronti del concetto astratto, della spiegazione classificatoria, della teoria che ha fretta di sbarazzarsi della concretezza dei fenomeni. Non è il nostro intelletto a prescrivere – kantianamente – alla natura le sue leggi generali, né il mondo costituisce – idealisticamente – una proiezione soggettiva: piuttosto per Goethe il pensiero si fonde con l’oggetto, assorbe e penetra l’immagine sensibile, innesca un rapporto in-differente, polare, simbiotico tra dimensione conoscitiva e corporea: i cinque sensi – ed *in primis* la vista – attraversano e assimilano il fenomeno, cosicché “il mio vedere è già un pensare, il mio pensare è già un vedere”¹². La ragione goethiana è perciò “ragione percepente” (*wahrnehmende Vernunft*)¹³, che coglie l’oggetto in virtù di un atto *estetico* di mediazione attraverso il senso, attraverso il corpo.

Il tema della metamorfosi, che in Ovidio trasfigura gli eroi in astri, le ninfe in fronde, gli infelici in fiori e gli invidiosi in pietre, si riverbera così nella gnoseologia di Goethe, che è visione dell’impulso formativo interiore, dell’elemento plastico e mobile che anima la forma e ne guida lo sviluppo. Ora, se un breve raffronto fra Ovidio e Goethe ha permesso di delineare una costellazione tematica che comprende la dinamica me-

¹⁰ Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l’espressione*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 118.

¹¹ J.W. Goethe, *La teoria dei colori* (1810), introd. di G.C. Argan, a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 11.

¹² J.W. Goethe, *Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente* (1823), in *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 146.

¹³ Cfr. F. Moiso, *Paul Klee e l’eredità goethiana*, in C. Fontana (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana, Milano 1996, p. 63.

tamorfica, il tema della natura e quello del corpo, una ulteriore e decisiva serie di corrispondenze è quella che intercorre fra la riflessione goethiana, quella nietzscheana e la teoria della forma di Paul Klee. Riprendere alcuni snodi della didattica filosofica di Klee presso il Bauhaus, al fine di mostrare la centralità della dimensione corporea in questa fase decisiva del Modernismo artistico, sarà perciò l'obiettivo della trattazione a seguire.

2. Corpo allegorico e simbolico. La pittura romantica

In perfetta continuità con la cosmologia ovidiana delle *Metamorfosi* e con l'essenza dinamica della *Bildung* goethiana, espressione della “mobilità della natura in quanto simultaneità di ciò che è già prodotto e ciò che sta producendosi, di ciò che è già formato e di ciò che sta trasformandosi”¹⁴, Klee rifiuta la pittura del “fermo immagine”, della staticità della ritrattistica e della pittura “concreta”. Come osserva Gadamer¹⁵, con il Settecento si è completamente esaurita la possibilità di senso delle immagini ereditate dalla tradizione, le grandi narrazioni si sono svuotate di significato: “Possiamo continuare a cercare di rappresentare scene dalla nostra tradizione letteraria, religiosa, biblica, o dalla mitologia greca [...], ma il valore semantico e simbolico di questo tipo di rappresentazioni è andato perduto [...]”¹⁶. Per comprendere il passaggio epocale nella storia della pittura che segna il tramonto del dipinto classicista e la nascita di una nuova significazione dell'immagine, risulta dirimente la distinzione goethiana fra simbolo e allegoria. È nella prefazione al primo numero della rivista “Propyläen”, che Goethe pone le fondamenta per un'eversione dell'arte tradizionale pregnata di conseguenze nella pittura del primo Novecento. Nonostante nel complesso il programma estetico prospettato in “Propyläen” risponda ad esigenze radicalmente tradizionali e marcatamente classiciste, le specifiche osservazioni di Goethe sull'allegoria e sul simbolo verranno indirettamente colte dalle avanguardie artistiche, che filtreranno la lezione goethiana attraverso Nietzsche, diretto ispiratore di una rivoluzionaria frantumazione delle forme d'arte “antiquarie”¹⁷.

Per il poeta tedesco, l'allegoria è rappresentazione di concetti attraverso immagini: essa raffigura in termini sensibili – dà corpo – a qualco-

¹⁴ Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 125.

¹⁵ Cfr. H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), trad. it. a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1986, p. 78 ss.

¹⁶ F. Moiso, *Paul Klee e l'eredità goethiana*, cit., p. 64.

¹⁷ Sul rapporto fra Romanticismo e avanguardia cfr. K. Lankheit, *Die Frühromantik und die Grundlagen der “gegenstandlosen” Malerei*, „Neue Heidelberger Jahrbücher. Neue Folge. Jahrbuch 1951”, Koester, Heidelberg 1951, pp. 54-90.

sa di astratto; “L’allegoria trasforma il fenomeno in un concetto, il concetto in un’immagine, ma in modo che il concetto nell’immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo [...]”¹⁸. L’allegoria perciò fa corrispondere in modo univoco, fisso e conchiuso significante e significato: la *iustitia* è rigidamente rappresentata da una donna bendata con la bilancia in una mano (che rimanda all’equità) e la spada nell’altra (che indica la forza cogente della legge). Un esempio meno banale, come quello dell’incisione *Melancholia I* di Dürer, rivela il carattere oscuro e cifrato della rappresentazione allegorica, che sfugge all’intuizione diretta e immediata, richiedendo un atto di decifrazione di ciò che è sottinteso. Nella rappresentazione di Dürer è ammassata una grande varietà di elementi: la borsa, che rimanda alla descrizione del melanconico come sordido, avaro e implicitamente ricco, la chiave, che allude al tema del potere, la testa reclinata, che allude ad una ricchissima tradizione umorale antica e medievale, legata alla fatica, al dolore e al pensiero meditabondo, il pugno chiuso, che indica l’avarizia, il volto oscuro, che è motivo saturnino di accidia e così via¹⁹. Gli arnesi sparpagliati al suolo, il cane, la clessidra, il pipistrello, la corona d’alloro, la numerologia del quadrato magico, l’accumulo di motivi sussidiari e accessori contribuiscono ad infondere una sensazione rovinosa alla rappresentazione: ecco che Benjamin parlerà opportunamente di “lutto delle cose”²⁰ in relazione alla “magia nera” della lingua allegorica, che nomina arbitrariamente, domina e assoggetta. È la logica “diabolica”, geroglifica, frammentaria, emblematica del montaggio barocco, che corrisponde artisticamente al significato etimologico di del sostantivo ἀλληγορία, il cui predicato ἀλληγορέω è composto da ἄλλως, “altra cosa”, e da ἀγορεύω, “parlo”. Ecco che il “corpo dell’arte” allegorica è quello del cadavere, è lo scheletro smontato dell’ossario secentesco, giacché il senso metaforico dell’allegoria è quello di “scrivere con le cose morte”²¹, vale a dire di combinare frammenti, affastellare oggetti traendoli fuori dal loro alveo naturale e attribuendo ad essi un significato concettoso, arbitrario, oscuro.

Il simbolo rappresenta, di contro, nella visione di Goethe, l’elemento eversivo dell’arte, che dice quello che è non per mezzo di altro, ma at-

¹⁸ J.W. Goethe, *Massime e riflessioni* (1807), 2 voll., trad. it. di M. Bignami, a cura di S. Seidel, Theoria, Roma-Napoli 1983, 1.112 e 1.113, vol. I, pp. 233-234.

¹⁹ Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia* (1964), trad. it. di R. Federici e U. Colla, Einaudi, Torino 2000, pp. 267-349.

²⁰ Cfr. W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo* (1916), trad. it. di R. Solmi in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. I (*Scritti 1906-1922*), a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 287 e 290.

²¹ Cfr. G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 52.

traverso il proprio stesso essere: “Il simbolismo trasforma il fenomeno in un’idea, l’idea in un’immagine, in tal modo che l’idea nell’immagine rimane sempre infinitamente efficace [...]”²². Mentre l’allegoria rimanda necessariamente ad un significato esterno all’immagine, “il simbolo è segno naturale che parla attraverso il proprio stesso *corpo*”²³. Rispetto allo sbilanciamento semiotico dell’allegoria, la “magia bianca” del simbolo inaugura una relazione immediata, intuitiva, empatica fra immagine-significante e significato. Si tratta di una perfetta *coincidentia* e in-differenza di cosa e nome, forma e contenuto, che stanno fra loro in rapporto di scambievole accoglienza, congenerità e reciproca implicazione: mentre l’allegoria separa l’immagine dal suo significato diretto e implica lo sforzo esegetico, il rifarsi al racconto, il risalire dall’immagine alla struttura verbale, il simbolo rinvia etimologicamente all’azione del porre insieme, dell’unire e del congiungere (συν-βάλλειν). Perciò, all’opposto dell’accoglienza simbolica, sta il dia-bolico atto del separare e del disunire (δια-βάλλειν).

Se il corpo dell’allegoria è la salma, assemblaggio di organi e tessuti da dissezionare, ovvero lo scheletro oggetto dell’atlante anatomico o della *Danse macabre*, il corpo del simbolo è l’eloquenza carnale dell’immagine viva, che non va *tradotta* e ricondotta ad una pluralità di sensi indiretti, ma impatta in quanto figurazione sensibile, condensazione visibile di significati. “Chi si perde vagando ansiosamente nei miti sparsi, nella storia remota”, scrive Goethe, “e vuol essere significativo con l’erudizione o interessante allegoricamente, finirà per restare spesso bloccato da ostacoli inattesi alla metà del suo lavoro [...]. Chi non parla chiaramente ai sensi non parla nemmeno puramente allo spirito”²⁴. È questa efficacia corporea la caratteristica fondamentale del simbolo, che rende visibile l’idea e porta ad espressione una pluralità di contenuti ed esperienze. “Quanto più astratta è la verità che tu vuoi insegnare” – afferma Nietzsche facendo eco a Goethe – “tanto più devi sedurre anche i sensi ad essa”²⁵.

Le osservazioni goethiane sul simbolo inaugurano di fatto la simbolica del romanticismo pittorico, che si serve di immagini provviste di un significato in sé, indipendente dalla storia, attingibile a prescindere dall’interpretazione allegorica. La pittura di Caspar David Friedrich è profondamente simbolica ed espressiva proprio perché fa “parlare direttamente la materia e la forma, senza passare attraverso la mediazione della narrazio-

²² J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, cit., vol. I, pp. 233-234.

²³ F. Moiso, *Paul Klee e l’eredità goethiana*, cit., p. 64. Corsivo nostro.

²⁴ Cfr. J.W. Goethe, *Schriften zur Kunst*, 22 voll., a cura di W. von Löneisen, in *Gesamtausgabe der Werke und Schriften*, Cotta, Stuttgart 1961, vol. XVI, pp. 314-315; 531.

²⁵ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male* (1886), trad. it. di F. Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche* [OFN], a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo II, af. 128, p. 77. Cfr. anche ivi, af. 134, p. 78: “Dai sensi proviene anzitutto ogni cosa degna di fede, ogni buona coscienza, ogni evidenza della verità”.

ne [...]”²⁶. L’immagine pittorica di Friedrich, direbbe il Goethe della *Teoria dei colori*, è “musicale” poiché il suo significato emerge direttamente dalle sue forme, e non dalla storia che riproduce. Come il senso musicale affiora unicamente dalle note e il testo verbale viene eventualmente integrato alla musica in un secondo momento, così il significato del dipinto è affidato alla sua composizione interna, alla sua materia, al suo corpo simbolico e non al suo significato narrativo. È in questo senso che la *Teoria dei colori* di Goethe costituisce lo sfondo teorico della desemantizzazione e della musicalizzazione della pittura e delle arti visive in genere. La tendenza romantica a separare il dipinto dal racconto, ad abbandonare l’elemento allegorico tradizionale in favore della simbolizzazione “nel senso di un rinnovato ricavare degli elementi semantici a partire dalle strutture materiali e formali dell’opera, senza passare attraverso una narrazione o una raffigurazione”²⁷, troverà la sua radicalizzazione e attualizzazione nella pittura non-figurativa del primo Novecento. È chiara l’ascendenza romantica del simbolismo orfico di Franz Marc e dell’espressionismo di Kandinskij, che inaugurarono il movimento *Blaue Reiter* (in consonanza con l’immagine del “fiore azzurro” di Novalis)²⁸, ma ancor più esplicita è la teoria antimimentica e antiallegorica contenuta nello scritto *Dello spirituale nell’arte* (1912), celebre manifesto teorico dell’astrattismo lirico kandinskiano.

3. Forma corporea. *Urphänomen* e *Lebensform*

È noto come sia Kandinskij che Klee – anche se in maniera differente – vengano influenzati dalle dottrine antroposofiche di Helena Petrovna Blavatsky, autrice dell’opera monumentale *La dottrina segreta*²⁹, e di Rudolph Steiner, autore di *Teosofia. Introduzione alla conoscenza soprasensibile del mondo e del destino umano*³⁰, nonché editore degli scritti scientifici di Goethe e convinto fautore della sua *Farbenlehre*. In parte filtrati da Steiner, i temi goethiani della morfologia e della simbolica a fondamento della pittura romantica trovano la loro più profonda rielaborazione nelle lezioni di Klee presso il Bauhaus.

²⁶ F. Moiso, *Paul Klee e l’eredità goethiana*, cit., p. 64.

²⁷ Ivi, p. 66.

²⁸ Cfr. Novalis, *Enrico di Ofterdingen* (1800), trad. it. di T. Landolfi, Adelphi, Milano 1997⁴. Cfr. A. Giacomelli, *Bauhaus absconditum. Arte, corpo e mistica alle radici del Modernismo*, Mimesis, Milano 2019, pp. 48-62 (*Il cavaliere azzurro*).

²⁹ Cfr. E.P. Blavatsky, *La dottrina segreta* (1888), 8 voll., trad. it. di E. Ossipoff, Edizioni Teosofiche Italiane, Vicenza 2003.

³⁰ Cfr. R. Steiner, *Teosofia. Introduzione alla conoscenza soprasensibile del mondo e del destino umano*, (1904) trad. it. di I. Levi Bianchi, Antroposofica, Milano 1994¹⁰.

Il 29 ottobre 1923 il *Formmeister* Klee riprende esplicitamente la teoria goethiana dell'*Urphänomen*: “Una foglia è una parte del tutto. Se l'albero è organismo, la foglia è organo”³¹. Nell'ambito del corpo botanico, gli organi della pianta rappresentano la metamorfosi dell'organo fondamentale della foglia, la quale è espressione della forma (*Gestalt*) della vita: proprio in quanto *corporea*, tale forma non è una *idéa*, un'essenza sostanziale che si sottrae al divenire, ma un fenomeno dinamico, in formazione (*Gestaltung*). La foglia perciò si può considerare come la cellula originaria della metamorfosi, e la metamorfosi della pianta si può considerare lo sviluppo del suo organo primordiale. In quanto *Urpflanze*, la foglia rappresenta l'elementare formatività della natura, il cui *corpus* – l'Universo tutto e in particolar modo il vivente – è costituito da elementi identici che mutano e si rinnovano infinitamente. Le forme costituiscono così elementi primi in perpetua trasformazione, monadi che condividono la medesima matrice e che poi si differenziano in inesauribili combinazioni: lo scheletro di un vertebrato è perciò espressione delle plurime metamorfosi di un'unica struttura, che Goethe riconosce nella vertebra. Già nel 1781 il poeta scriveva all'amico Johann Kaspar Lavater: “Considero le ossa come un testo da cui si può desumere tutta la vita e tutto ciò che è umano”³². Ecco che, in ambito zoologico, dalla vertebra e dalle sue appendici è possibile intuire l'intera struttura del vertebrato, così come nel frammento micrologico della foglia è possibile cogliere l'espressione fenomenica concentrata in un punto del mondo vegetale *tout court*.

Disegnare la foglia allora per Klee non significa semplicemente riprodurre la natura, ma riconoscere nella foglia rappresentata l'origine stessa del dipingere, il fenomeno originario dell'atto pittorico. Come la foglia botanica è *Urphänomen* e microcosmo che compendia la totalità della natura, così la foglia dipinta è la scaturigine simbolica dell'arte. È in questo senso che va letta la massima goethiana secondo cui “l'arte non imita la natura, ma imita il fare della natura”³³. L'arte allora, in quanto *Gestaltung*, è mimesi della metamorfosi, del processo germinale e generativo della natura, non dei suoi prodotti. Essa non è imitazione dei suoi equivalenti organici: “Identica dev'essere soltanto la *funzione* dell'impulso generante, ossia il *paradigma morfogenetico* che percorre e determina l'istruirsi della configurazione posta in opera”³⁴. Come la foglia e la vertebra, il dipin-

³¹ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, (1921-1931) 2 voll., a cura di M. Barison, *Storia naturale infinita*, Mimesis, Milano 2011, vol. II (*Storia naturale infinita*), p. 5.

³² Cfr. Goethe-Lavater, *Briefe und Tagebücher*, a cura di H. Funck, Verlag der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1901, pp. 195-196.

³³ J.W. Goethe, *Notizien zur Farbenlehre, Erste Epoche, Erste Fassung*, in *Gesamtausgabe*, cit., vol. XXII, p. 262.

³⁴ Cfr. M. Barison, *Anomalie*, Postfazione a P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., vol. II, p. 443.

to è frammento che contiene in sé l'infinito, è seme e "spira"³⁵ dell'arte tutta, rammemorazione complessiva dei processi creativi e generativi: la concezione kleeiana dell'opera condivide da questo punto di vista i presupposti goethiani di un'intera tradizione esegetica del tratto minimo, del dettaglio artistico-artigianale, della morfologia della storia che accomuna nel metodo le indagini di Alois Riegl, Gottfried Semper, Oswald Spengler, Georg Simmel, Hans Sedlmayr, Erwin Panofsky, Ludwig Klages, Rudolph Kassner, Aby Warburg, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e molti altri ermeneuti del microcosmo delle forme sensibili e della corrispondenza simbolica fra uno e tutto. L'eloquenza del frammento rimanda d'altra parte all'idea romantica della poesia come granello, semenza e monade da cui germina e matura l'intero Universo³⁶: "L'unico luogo in cui dobbiamo cercare il tutto sono i suoi frammenti: la totalità si mostra necessariamente in modo frammentario, perché tutto ciò che è frammento è nient'altro che l'intera totalità"³⁷.

Il carattere intrinsecamente *mobile* della forma rende evidentemente impossibile, come si è accennato, ridurre quest'ultima ad un paradigma rigido e univocamente definibile. "La forma", rileva opportunamente Moiso, non è che "un momento di equilibrio, in un certo senso arbitrariamente scelto da noi [...] di un processo di crescita che di per sé è continuo"³⁸. Riemerge qui l'affinità profonda fra la riflessione di Goethe e quella di Nietzsche: lungi dall'essere un'ipostasi statica, la nozione di *Urphänomen* si approssima a quella di *Lebensform*, di forma di vita, la quale rappresenta una condensazione concreta ed estemporanea, mai fissabile una volta per tutte, del flusso del divenire, vale a dire un'incarnazione plastica della goethiana *Metamorphose* e del nietzscheano *Wille zur Macht*. La *Lebensform* esprime in figura un determinato equilibrio interno al gioco conflittuale delle forze. Ecco che Heidegger, in relazione alle figurazioni kleeiane, scriverà: "*Nicht Bilder, sondern Zustände*" – "non immagini, ma stati"³⁹, laddove *Zustand* non indica un compimento, ma una condizione di provvisoria armonia tra elementi.

³⁵ L'immagine goethiana della spira rimanda alla combinazione di una dinamica circolare e lineare che esprime il senso stesso del crescere della natura. Cfr. J.W. Goethe, *Über die Spiraltendenz der Vegetation* (1830), in *Gesamtausgabe*, cit., vol. XIX, p. 612.

³⁶ Cfr. F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica* (1797-98), trad. it. di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967.

³⁷ Cfr. F. Moiso, *Paul Klee e l'eredità goethiana*, cit., p. 76.

³⁸ Ivi, p. 68.

³⁹ Cfr. M. Heidegger, *Notizen zu Klee* (1957-1958), in G. Seubold, *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, "Heidegger Studies", 9 1993, p. 11. Cfr. anche G. Seubold, *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bouvier, Bonn 1996, pp. 119-135; M. Barison, *Anomalie*, Postfazione a P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., vol. II, p. 439.

Nella forma in quanto *simbolo*, la processualità, la crescita, i rapporti di forze e il gioco infinito delle pulsioni trovano un punto di condensazione: prendono *corpo*. Se il fenomeno originario e la forma di vita sono *Gestaltungen* corporee in quanto espressione e rappresentazione sensibile della motilità del mondo, tali strutture corrispondono alla concezione nietzscheana del corpo come unità sintetica di una molteplicità di forze. “Il corpo è una grande ragione”, afferma Zarathustra, “una pluralità con un solo senso, una guerra e una pace, un gregge e un pastore”⁴⁰. Proprio per evitare di considerare in termini semplicistici e ingenui l’“indicibile complicazione” corporea⁴¹, Nietzsche utilizza talora la più cauta locuzione “ciò che chiamiamo corpo”, ad indicare significativamente “un simbolo” (*Gleichniß*), in cui si compendia una “enorme sintesi di esseri e intelletti viventi, che si chiama ‘uomo’”⁴², un’attività di cooperazione e guerra tra brulicanti pulsioni⁴³.

Come il corpo vivente (*Leib*) rappresenta per Nietzsche un sistema di forze che si coagulano in strutture provvisorie, un insieme di pulsioni che si aggregano e disgregano lottando per emergere sul palco del *Selbst*, così l’opera per Klee acquista senso solo come espressione di un infinito processo di formazione. In quanto “forma formante” e non “forma formata”⁴⁴, la figura può emergere nell’opera kleeiana da uno sfondo costituito da elementi atomici identici e ripetitivi: è il caso del pesce come struttura significativa che viene generata a partire da un fondale in cui si ripete il motivo della squama, o della foglia d’acero come emergenza produttiva che spunta da un reticolato di linee. Similmente a come la forma è la risultante mai definitiva di un processo di crescita a partire da uno sfondo, ossia è ciò che nasce dall’indifferenziazione amorfa, la vita assume per Nietzsche una forma a partire dallo sfondo che egli definisce “l’intelligenza del corpo” (*Klugheit des Leibes*), vale a dire dall’insieme di processi e interazioni pulsionali che è scaturigine della coscienza. Goethe, Nietzsche e Klee condividono, pertanto, la convinzione che l’individualità nasca dall’indifferenziazione. Se l’individuo è per Goethe essenzialmente ciò che cresce e si configura a partire da una struttura profonda e indifferenziata, la critica nietzscheana all’individualità dell’io è senz’altro debitrice di questa impostazione, con la differenza dirimente che per Nietzsche lo sfondo corporeo da cui fiorisce la forma non ha

⁴⁰ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, (1883), trad. it. di M. Montinari, in OFN, vol. VI, tomo I, 1968, p. 31.

⁴¹ Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-1885*, trad. it. di S. Giametta in OFN, vol. VII, tomo III, 1975, p. 113, 34 [46].

⁴² Ivi, p. 257, 37 [4].

⁴³ Cfr. A. Giacomelli, *Dal culto alla cura. Il corpo in Nietzsche tra eugenetica ed etopoiesi*, “Orbis idearum”, 6, 1, 2018, p. 142.

⁴⁴ Cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988, p. 59; 75.

una struttura ‘atomica’ intesa come pluralità di datità ultime irriducibili e indivisibili – di monadi in senso stretto – ma è piuttosto un campo di relazioni “energetico-dinamiche” di “quanti di potenza”, ovvero di “quanti di energia” (*Kraft*), che di fatto non hanno un essere univocamente stabilito⁴⁵. “E anche quei piccolissimi esseri viventi che costituiscono il nostro corpo”, leggiamo in un frammento postumo dell’estate 1885, “non sono per noi atomi spirituali (*Seelen-Atome*), ma qualcosa che cresce, lotta, si accresce e a sua volta muore: sicché il loro numero muta in modo variabile, e la nostra vita è, come qualunque vita, in pari tempo un continuo morire”⁴⁶. Benché questa irriducibilità del corporeo a particelle costruttive semplici non consenta una perfetta sovrapponibilità fra *Urphänomen* e *Lebensform*, nella pittura kleeiana la lezione di Goethe e quella di Nietzsche trovano una chiara convergenza: l’opera è *Lebensform* in quanto immagine sensibile del flusso della vita, è corpo in quanto sintesi della metamorfosi fisiologica nel suo fare e nel suo farsi, è *Urphänomen* in quanto punto di condensazione monadologica dell’intera storia dell’arte, è *simbolo* in quanto narrazione antiallegorica di se stessa.

4. Corpo fantastico e corpo astratto. Klee e Kandinskij

Anche quando la pittura di Klee non è completamente astratta, ma esprime una commistione di forma e assenza di forma, questa forma pittorica non equivale ad un’arte rappresentativa, non è un mezzo finalizzato a veicolare un contenuto estrinseco, ma piuttosto corrisponde all’operazione di *rendere visibile* (*sichtbar machen*) ciò che altrimenti non si potrebbe vedere⁴⁷. Appare profonda allora la sintonia espressiva tra Klee e Kandinskij, giacché quest’ultimo, come mostra Michel Henry, con la propria opera intende *Vedere l’invisibile*⁴⁸. La pittura richiede di imparare a vedere, laddove la “vista”, goethianamente, rappresenta quell’organo in cui i plurivoci sensi rientrano l’uno nell’altro, collaborando armonicamente. E tuttavia l’“invisibile” kandinskijano non corrisponde affatto a ciò che Klee intende rendere pittoricamente visibile. Nel caso di Kandinskij lo sguardo si volge dall’“esterno” fenomenico all’“interno” spirituale; la dissoluzione della forma e l’abbandono del

⁴⁵ Cfr. W. Müller-Lauter, *Volontà di potenza e nichilismo. Nietzsche e Heidegger*, trad. it. a cura di C. La Rocca, Edizioni Parnaso, Trieste 1998, p. 33.

⁴⁶ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-1885*, cit., p. 257, 37 [4].

⁴⁷ Cfr. P. Klee, *La confessione creatrice* (1918), in P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., vol. I (*Il pensiero immaginale*), p. 76. Cfr. lettera a Lily Klee, Weimar, 16.01.1921, in C. Fontana (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., p. 55.

⁴⁸ M. Henry, *Vedere l’invisibile. Saggio su Kandinskij* (1988), trad. it. di R. Cossu, Guerini e Associati, Milano 2006, p. 16 ss.

“naturale” in favore del *geistig* sono un processo inesorabile volto a sciogliere nella purezza dell’astrattismo i cippi che legavano l’arte alla sudditanza dell’esteriorità. Nel caso di Klee, ad emergere non è lo “spirituale” emancipato dalla sembianza naturale, ma la potenza della φαντασία, la forza immaginativa morfogenetica, generatrice di forme. “Nella grafica albergano i fantasmi e le fiabe dell’immaginazione”⁴⁹: affiora alla visibilità la dimensione psichica e fantastica, la matrice archetipica del simbolo primitivo, a dare voce e concretezza a emozioni e a rappresentazioni in grado di raggiungere l’interiorità ed esprimere l’intera gamma del sentire. I confini tra interno ed esterno, sensibile e sovrasensibile, astrazione e concretezza, sfumano nella pittura di Klee, che parla della “relatività delle cose visibili”⁵⁰. Attraverso il corpo pastoso dei colori a olio, la pietra pomice, l’acquarello e la tempera, la lacca, le garze, le emulsioni e le concrezioni materiche, emerge l’immagine pittorica in quanto cosmo, complessione energetica di forze. Ecco che il pittore – goethianamente – “ama studiare e riconoscere le basi strutturali della natura e della vita, raccoglie minerali e farfalle, alghe, coralli e ippocampi, foglie e follicoli, cristalli e arenarie e in ciascun organismo cerca la ragion sufficiente della sua contingenza e le leggi del possibile esistenziale che i suoi disegni inseguono”⁵¹. Oggetto dell’opera di Klee allora non è tanto il rigoglio naturalistico, ma la versione fertile dell’immaginazione, la motilità del giardino fantastico, scenario mitico delle metamorfosi ovidiane ovvero regno goethiano di piante e animali, in cui vita e natura fluiscono in un divenire incessante:

Non è facile uscire dai giardini di Klee. Ci si aggira tra arborescenze lunari, tra cespugli di corallo, su laghi d’amianto. Si guardano tra i rami i verdi uccelli di fosforo, le stelle che si confondono con la brina. Si vive ora in un paesaggio di quarzo, ora in una landa sottomarina, nel cuore di una luce preziosa di alga e di diamante. Talvolta invece si cammina sopra un mosaico vibrante, oppure tra una selva di simboli domestici o esotici che emanano un leggero tossico cromatico come per una invisibile disintegrazione [...]. Klee cerca il sottile scheletro delle foglie, l’anima del filo d’erba, lo schema della circolazione della linfa nel fusto di un albero, la geografia dei nervi, che serpeggiano nel corpo terrestre; cerca la vita nel suo stato germinale.⁵²

⁴⁹ P. Klee, *La confessione creatrice*, cit., p. 76. Il termine φαντασία non è qui strettamente inteso, in senso greco, come “rappresentazione mentale” di un’immagine a prescindere dalla sua realtà o credibilità, ma come infinita immaginazione produttiva.

⁵⁰ Ivi, p. 77.

⁵¹ D. Formaggio, *La genesi dei mondi possibili in Paul Klee*, in Id., *Studi di estetica*, Renon, Milano 1962, p. 235.

⁵² M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 117.

Nel segno della categoria metafisica del divenire, il dipinto kleeiano può, d'altra parte, essere inteso – con Nietzsche – come costellazione di elementi interagenti, come rete di nodi interconnessi e interdipendenti che esprimono una volontà di potenza che si incarna in figure, costituendo un colorito consesso simbolico fatto di animali fantastici e visioni oniriche dell'umano non così lontani dai personaggi simbolici dello *Zarathustra*, vale a dire dai *Sinn-bilder* che consentono al pensiero nietzscheano di prendere *corpo* attraverso immagini sensibili e di non irrigidirsi nelle vuote inferenze formali della logica.

Un orizzonte troppo vasto si aprirebbe se intendessimo rendere conto della relazione tra corporeità e spiritualità nella riflessione di Kandinskij, il quale convoca esplicitamente il pensiero di Nietzsche nei termini di un'anticipazione profetica del radicale processo artistico di dissoluzione della forma inaugurato dall'astrattismo. Anche in questo contesto, del resto, l'influsso goethiano, benché meno esplicito, agisce significativamente su quella dinamica di musicalizzazione della pittura che in *Dello spirituale nell'arte* trova la sua più intransigente esplicitazione⁵³.

Nel paragrafo intitolato *Svolta spirituale*, all'interno dell'opera *Dello spirituale nell'arte*, leggiamo: “Quando la religione, la scienza e la morale (quest'ultima a opera dei colpi vigorosi di Nietzsche) vengono scosse, e quando i sostegni esterni minacciano di crollare, l'uomo distoglie lo sguardo dall'esteriorità e si rivolge *verso se stesso*”⁵⁴. In un testo coevo dal titolo *Dove va l'arte “nuova”*, Kandinskij afferma: “Il ‘rovesciamento dei valori’ è stato avviato dalla genialità di Nietzsche e ciò che prima era immobile si è messo in moto. Nell'anima è come se fosse avvenuto un terremoto”⁵⁵.

Al di là di questi accenni, testimonianza della ricezione capillare – più o meno ingenua – del pensiero del filosofo negli ambienti artistici del primo Novecento, è il riferimento a Dioniso che rende perspicuo il rapporto kandinskijano fra corporeità e astrattismo. Dio dissolutore della “bella apparenza” e del *principium individuationis*, Dioniso attende ai confini definiti della forma in favore di un ebbro fluire di forze: nell'intima relazione fra colore e musica Kandinskij riconosce pertanto la dionisiaca potenza liberatoria da un'arte meramente riproduttiva.

Il colore agisce sull'anima “al punto di apparire come lo strumento migliore cui l'uomo possa affidarsi per esprimere e per comunicare i suoi

⁵³ Cfr. V. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte* (1912), in Id., *Tutti gli scritti. Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici. Teatro, Poesie*, 2 voll., a cura di P. Sers, trad. it. di L. Sosio, N. Pucci, B. e E. Chilò, Feltrinelli, Milano 1974, vol. II, p. 95; 110. Cfr. anche M. Henry, *Vedere l'invisibile*, cit., p. 150 ss.

⁵⁴ V. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*, cit., vol. II, p. 83.

⁵⁵ V. Kandinskij, *Dove va l'arte “nuova”* (1911), in Id., *Tutti gli scritti*, cit., vol. II, p. 45.

sentimenti”⁵⁶. Affrancato dalla forma corporea naturalistica e materiale, il quadro deve esprimere unicamente una “forma ideale”, producendo delle “vibrazioni psichiche” attraverso l’impatto percettivo ed emotivo del colore⁵⁷. L’intreccio tra forza emotiva del colore e musica si declina in senso dionisiaco laddove l’astrazione, in quanto abbandono della forma, non è sinonimo di una spiritualizzazione che nega il corpo, ma al contrario rappresenta la valorizzazione e l’esaltazione del sentire nella sua forma più pura. Nell’abbandono del “materiale” in favore dello “spirituale” non si tratta quindi di astrarre *dal* corpo, ma semmai di portare ad espressione la sfera emozionale, di dare forma alle tonalità emotive e agli impulsi che hanno origine *nel* corpo e che ne costituiscono la pluralità di interazioni comunicative. La pittura stimola i sensi attraverso un’esperienza sinestetica visiva e uditiva, cromatica e musicale, pittorica e armonica. Emancipata da propositi imitativi, la tela incarna la vibrazione vitale, l’intima essenza del *Leben*. Si tratta di vivere originariamente il proprio corpo come “Interno”:

Io vivo interiormente questo corpo, coincidendo con esso e con l’esercizio di ciascuna delle sue facoltà: vedo, ascolto, provo sensazioni, muovo le mani e gli occhi, ho fame, ho freddo, in modo tale da *essere questo vedere*, questo ascoltare, questo provare sensazioni, questo movimento, questa fame, in modo tale da inabissarmi interamente nella loro pura soggettività, al punto da non potermi più distinguere da essi.⁵⁸

Appare evidente il ruolo centrale attribuito dall’artista alla dimensione corporea nella prospettiva di portare ad espressione l’interiorità. Come nel corpo visibile dell’opera, fatto di tratteggi, inediti assemblaggi di linee, tracciati molteplici, giustapposizioni tonali, libere variazioni di macchie e grovigli, si manifesta e risuona l’indicibile e l’invisibile potenziale della vita, così nel corpo fisico si rivela la traccia di un’ulteriorità spirituale da esso inscindibile. Plasmare la propria pulsione interiore significa andare al di là dell’esteriorità naturale dell’arte figurativa e “concreta”, ma al fine di vivificare la materia, non di negarla e trascenderla. Esattamente in questa prospettiva Kandinskij parla in primo luogo di un effetto puramente *fisico* del colore, che infonde nello spettatore “un senso di soddisfazione, di gioia, come un amante della buona cucina che gusta una ghiottoneria”⁵⁹. “L’occhio”, procede l’artista attestandosi all’analogia culinaria, “viene stuzzicato come il palato da un cibo piccante”, oppure

⁵⁶ S. Poggi, *L’anima e il cristallo. Alle radici dell’arte astratta*, il Mulino, Bologna 2014, p. 103.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, pp. 103-104.

⁵⁸ M. Henry, *Vedere l’invisibile*, cit., pp. 13-14.

⁵⁹ V. Kandinskij, *Dello spirituale nell’arte*, p. 93.

il colore può produrre “una sensazione di acquietamento o di frescura”⁶⁰ ed evocare, come conseguenza del suo impatto fisiologico, lunghe catene di esperienze psichiche. Mentre ad un livello elementare un colore caldo come “il rosso cinabro attrae e affascina come la fiamma”, un colore acido come “il giallo limone squillante fa dopo un po’ di tempo male all’occhio, come la tromba che emette suoni alti e ferisce l’orecchio”⁶¹.

Se per Nietzsche il corpo in quanto pluralità di funzioni organiche “non è che l’organizzazione sociale di molte anime”⁶² da cui consegue la dimensione cosciente dell’io, per Kandinskij la “necessità interiore” (*innere Notwendigkeit*)⁶³ che muove alla scelta del colore e alle sue ricadute psicologiche deriva da una primaria impressione corporea e sensoriale: “La forza fisica, prima, elementare, diventa la via attraverso la quale il colore raggiunge l’anima”⁶⁴. Vi è perciò una con-sonanza fra corpo, anima e cromia: l’attività artistica, che in *Dello spirituale nell’arte* sembra svilupparsi nei termini della scoperta e dell’acquisizione dell’interiorità, non consiste in un graduale processo astrattivo, ovvero in un abbandono dell’illusione del mondo fisico, né corrisponde ad un distacco dal sensibile. L’arte rigetta semmai solamente la *forma* sensibile: la subordinazione all’*objectum* esteriore, la dipendenza dal mondo esterno. La percezione corporea dell’organo materiale (l’occhio e gli altri organi di senso) comporta una vibrazione dell’anima “per simpatia”, producendo un fenomeno “di eco o di risonanza, quale si ha in determinati strumenti musicali”⁶⁵. Se lo “spirituale” trova espressione nel colore, questo è perciò al contempo intrinsecamente sensuale:

Molti colori possono avere un aspetto ruvido, pungente, mentre altri vengono sentiti come qualcosa di liscio, di vellutato, cosicché li si accarezzerebbe volentieri (blu oltremare scuro, verde di cromo, lacca garanza). [...]. Ci sono addirittura colori che appaiono molli [...] e altri che si presentano sempre come duri (verde cobalto, ossido verde-blu) [...]. D’uso comune è l’espressione “colori profumati”.⁶⁶

Mentre Klee appare scettico nei confronti del tentativo antroposofico di stabilire una relazione diretta tra corpo, percezioni cromatiche e stati d’animo, Kandinskij guarda con fiducia agli effetti terapeutici del colore e all’applicazione dell’azione cromatica sulle malattie nervose: “Il colore

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ivi, p. 94.

⁶² Cfr. F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., af. 19, p. 24.

⁶³ Cfr. V. Kandinskij, *Dello spirituale nell’arte*, cit., p. 70.

⁶⁴ Ivi, p. 94.

⁶⁵ Ivi, p. 95.

⁶⁶ *Ibidem*.

ha in sé una forza poco studiata ma enorme, la quale può esercitare la sua influenza sull'intero corpo umano come organismo fisico⁶⁷.

Nonostante gli elementi di divergenza fra le poetiche pittoriche di Klee e Kandinskij, che qui sono rimaste un accenno, l'eredità di Goethe, del simbolismo romantico e di Nietzsche pone certamente in continuità i due artisti, testimoni eccellenti di quella grande corrente sotterranea anticartesiana che permea la cultura europea a partire dalla tradizione alchemica del Cinquecento⁶⁸, a sua volta debitrice di Ovidio. La metamorfosi, non la fissità del dato, l'empatia intuitiva, non l'astrazione concettuale, la polarità scambievole tra il senso e il fenomeno, non il dualismo fra *res cogitans* e *res extensa*, la ragione del corpo e non l'analisi logica costituiscono la via d'accesso alle forze vitali che erompono, ostili a ogni disciplina, dall'arte.

⁶⁷ Ivi, p. 96.

⁶⁸ Cfr. F. Moiso, *Paul Klee e l'eredità goethiana*, cit., p. 73.

**Form and Metamorphosis.
Body, Art and Nature between Goethe, Nietzsche and Klee**

Starting from a comparison with Ovid's *Metamorphoses*, I aim to highlight firstly the specificity of Goethe's morphology. This morphological approach focuses on the dynamics of transformation, polarity and interdependence between mineral, vegetal and animal kingdom, revealing the central role of the body within Goethian writings on nature. Then I intend to clarify the Goethian distinction between symbol, in which the meaning matches with the "body" of the image, and allegory, which is an assembly of indirect meanings and therefore a sort of "corpse-body". After that I developed the theme of the relationship between art and the body through the concepts of "original phenomenon" and "form of life", showing the relevance of Goethe's and Nietzsche's legacy in the work of Kandinsky and Klee. Finally, I interpreted Klee's art as a practice in which metamorphosis takes shape, that is, as a generative-fantastic act in which, in the figure, the whole physiological dynamism of nature is condensed.

KEYWORDS: art, metamorphosis, symbol, allegory, painting.