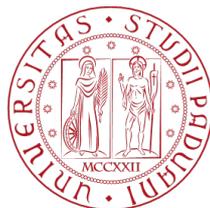


1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Tesi di laurea triennale

**Modernismo magico. Eredità nietzscheana e radici esoteriche nell'arte
del XX secolo**

Relatore: Prof. Alberto Giacomelli

Correlatore: Prof. Marcello Ghilardi

Laureando: Girolamo Chiaro

Matricola: 2004547

Anno accademico 2022/2023

Indice

Introduzione

I - Nietzsche padre nobile delle avanguardie

- 1 Nietzsche detta l'ornamento: Zarathustrastil e Art Nouveau
- 2 Munch e Nietzsche costruttori del "Ponte"
- 3 Kandinskij e Nietzsche – Ascesi terrena
- 4 Futurismo e letteratura d'avanguardia in Italia
- 5 "Dada" disse il Fanciullo giocando

II – Euro-esoterismo: misteri nell'arte nel XX secolo

- 1 Esoterismo fin de siècle e simbolismo
- 2 Verità antiche: le dottrine riformiste del XX secolo
- 3 Bauhaus – Razionalità occulta
- 4 Un bivio al Bauhaus: Itten o Gropius?
- 5 Piet Mondrian: Alchimia contemporanea

Conclusione

– Bibliografia

– Appendice iconografica

INTRODUZIONE

Ho suddiviso il presente contributo in due parti fondamentali. Nella prima ho tentato di mettere in luce le analogie che intercorrono tra il pensiero di Nietzsche e i fondamenti teorici delle avanguardie storiche. Nella seconda, dopo aver analizzato i movimenti esoterici che si sono sviluppati tra fine Ottocento e inizio Novecento, ho evidenziato l'influsso che questi hanno avuto su alcuni degli artisti principali del secolo scorso. Affascinato dalla filosofia del famoso filosofo tedesco era nei miei interessi rintracciare i motivi nietzscheani alla base di alcuni movimenti quali il Die Brücke, lo Jugendstil, il Futurismo, il Dadaismo e l'Astrattismo. Colti i nessi ho tentato di esporli in maniera chiara e originale: la critica alla tradizione e al preconstituito, l'elemento vitalistico-individuale di stampo dionisiaco, la volontà di creare un uomo nuovo e talvolta la critica dello stato-formicaio sono elementi ricorrenti che tuttavia si declinano in maniera differente in base al movimento artistico con cui si approcciano. Nietzsche non può essere definito un maestro per l'idea che abbiano noi qui in Occidente, avrebbe dovuto esporre certezze e regole chiare, le verità assolute che ci si aspetterebbe da un maestro. Egli era invece contrario ai sistemi rigidi, ha enfatizzato la natura prospettica della conoscenza e sottolineato l'importanza della volontà individuale nel dare significato alla propria esistenza, sviluppa in chi lo legge un pensiero del fuori, del bordo. L'allievo non deve semplicemente riproporre ciò che il maestro gli riferisce, non può seguire verità oggettive perché queste non esistono, deve piuttosto aderire alla via indicata, ma viverla in maniera individuale sulla base di verità per lui autentiche. Nietzsche può, in un certo senso, essere visto come la negazione del maestro occidentale a differenza dei maestri buddhisti, simili a livello didattico. Questo preambolo mi è utile a ricordare che cubisti, dadaisti, futuristi e così via hanno letto ognuno un Nietzsche personalissimo e ne hanno tratto singole lezioni utili alla loro teoria estetica, per questo è complicato analizzare analogie e differenze tra il pensiero del filosofo e qualsiasi altra produzione culturale. Tuttavia sono convinto che le orme del suo passaggio siano ben riconoscibili all'interno degli stessi manifesti e le corrispondenze sempre fruttuose. Nel primo capitolo dunque cerco di esaltare i punti in comune, sondando aspetti talvolta lasciati in ombra di alcune opere o stili.

L'esoterismo, come il pensiero nietzscheano, mi attrae e desideravo inserirlo in questa trattazione. L'arte del Novecento collega i due capitoli sebbene abbia cercato di

affrontare artisti differenti in modo da spaziare il più possibile tra gli stili. L'arte e l'occulto sono da sempre connessi, ricorrono simboli, pratiche e la trasmissione di conoscenze. Nell'Ottocento questo sodalizio si intensifica grazie al supporto del Romanticismo e gli artisti sperimentano il tema nei loro dipinti, molti ne rimangono semplicemente affascinati, altri invece entrano all'interno di quel sistema pratico e filosofico: arte, vita e dottrina si fondono. L'obiettivo del secondo capitolo è portare a galla la componente esoterica che anima l'operato di alcuni artisti del Novecento, queste tendenze rimangono spesso celate per loro natura, da ciò scaturisce il mio interesse nello svelarle all'interno dei dipinti.

Per concludere, con la presente, intendo rilevare i molteplici riferimenti espressi dall'arte del Novecento nei confronti della filosofia di Nietzsche e delle tematiche occulte, delineando così il ricco intreccio di influenze e reinterpretazioni presenti in quest'epoca artistica. Quanto profondamente il pensiero nietzschiano ha influenzato quei movimenti progressisti che sono le avanguardie storiche? L'esoterismo può aver influito sugli sviluppi della storia? È sempre stato un sapere di nicchia riservato a pochi, oppure ha agito su alcuni filosofi, artisti e letterati guidando così la storia del pensiero umano? Rispondo a questi quesiti nel presente contributo.

I CAPITOLO: NIETZSCHE PADRE NOBILE DELLE AVANGUARDIE

1 - Nietzsche detta l'ornamento: Zarathustrastil e Art Nouveau

L'inizio del XX secolo porta ovviamente con sé l'eredità del secolo precedente, in particolare la filosofia nitzscheana è il motore di diversi prodotti culturali del periodo. Sia nel caso in cui vi sia aderenza effettiva al pensiero di Nietzsche, sia nel caso che tale pensiero venga deformato o letto superficialmente, questo genera delle innovazioni in campo artistico.

Siamo in Germania a Darmstadt, più precisamente nella zona di Mathildenhöhe dove, all'inizio del secolo, il granduca Ernesto Luigi d'Assia invita l'architetto Peter Behrens ad aderire al suo progetto di insediamento di artisti presso la colonia di Darmstadt. Qui gli artisti potranno ottenere un terreno a prezzo scontato dove poter realizzare la propria dimora secondo il proprio stile. Includo Peter Behrens in questa trattazione in quanto esponente e promotore del cosiddetto *Zarathustrastil*, proprio nella sua dimora a Mathildenhöhe. Questo stile si propone di riprendere le potenti immagini metaforiche del *Così Parlò Zarathustra* di Nietzsche, per realizzare dei motivi stilistici che aderiscano all'interpretazione personale che Behrens aveva fornito all'opera del filosofo di Röcken. Quella di Behrens appare <<un'interpretazione riduttiva: non la risata liberatrice di Zarathustra, ma l'accorata ricerca di un ordine nuovo. [...] La città o l'universo industriale non sono letti come effetti o cause della distruzione dei valori o dell'avvento di un caos angoscioso, ma quali premesse di una nuova totalità, di nuova classicità...>>¹. L'architetto riprende all'interno della sua dimora le immagini zarathustriane del serpente e dell'aquila a fini decorativi, ma per lui essi alludono allo sviluppo industriale del Reich. In questo caso stride la connotazione nazionalistica che Behrens dà a Nietzsche dal momento in cui il filosofo era addirittura apolide e a un

¹ M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1992. p.81.

certo punto non si riconoscerà più all'interno della tradizione e del modo di pensare tedesco. Questa è la sorte riservata a molti scritti di Nietzsche come lo *Zarathustra*, i quali protraendo la narrazione per aforismi e metafore, offrono una miriade di interpretazioni possibili. Questa prima penetrazione delle immagini nietzscheane è significativa anche in relazione ad una famosa corrente artistica che si diffonde proprio a Darmstadt e in tutta la Germania e l'Europa di questo periodo: L'Art Nouveau o Jugendstil.

Mathildenhöhe nel primo decennio del Novecento accoglie, oltre al gruppo di Behrens, anche gli artisti della secessione viennese e dello Jugendstil: declinazione tedesca di quella corrente artistica che pervade l'Europa della Belle Époque. Qui gli artisti assorbono il patrimonio iconografico zaratustriano, lo pongono ad ornamento delle proprie opere, proprio in contrapposizione a quel richiamo alla standardizzazione industriale che la cultura tedesca del tempo stava sviluppando. Allora il richiamo alla natura delle figure femminili liberty, che erano spesso rappresentate nell'atto di reggere o porgere della frutta, con i capelli altrettanto decorati da elementi floreali, richiamano in maniera significativa *Il canto della danza* e *Tra figlie del deserto*² dello Zarathustra. Gli esponenti di questa corrente esaltano la forza della giovinezza, criticano la metropoli e il sistema stato-formicaio come regno degradato della massa. Mi pare che sia possibile una duplice lettura di questo stato massificato: da una parte si compatisce l'uomo moderno che entrato nell'era industriale diventa un elemento accessorio alla macchina, nel processo di creazione perde i suoi attributi di individualità e immaginazione; dall'altra invece l'uomo è criticato in quanto detentore dello spirito di gravità, proprio per questo non si discosterà mai dalla sua posizione attuale di decadenza, preferirà piuttosto unirsi ai suoi simili nel costituire quel "mercato" in cui possiamo sentire <<il fracasso dei grandi commedianti e il ronzio di mosche velenose.>>³.

Behrens è ammaliato dall'industrializzazione vista in ottica nazionalistica come paradigma della potenza della Germania di Guglielmo II, ciò si riflette nella sua idea estetica che lo porta a far emergere <<un senso di superomistica potenza, bellezza barbarica e violenza tellurica>>⁴. Gli esponenti dello Jugendstil come Paul Bürck,

² F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (1883), trad. it. di M. Montinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo I, 1968.

³ Ivi. *Delle Mosche del Mercato*. pp. 55-58.

Rudolf Bosselt, Hans Christiansen, Ludwig Habich, Patriz Huber e Joseph Maria Olbrich invece sfruttano il carattere funzionale ma, non apprezzandone la standardizzazione, vi infondono spiritualità e attrazione estetica attraverso la decorazione. Come sappiamo infatti lo stile Liberty o Art Nouveau o Jugendstil che si voglia dire, si rifà al movimento anglosassone dell'Arts and Crafts che propugna un ritorno all'artigianato e tende a disprezzare i pessimi prodotti, la bassa qualità dei materiali e il miscuglio confuso di stili rappresentati dalla produzione industriale. Lo Jugendstil, inoltre, coglie dall'Arts and Crafts il carattere democratico dell'arte, in particolare nell'era della produzione in serie tutti dovrebbero potersi permettere di possedere un prodotto artistico, l'industria può ora rendere la vita degli uomini più confortevole e pacifica. Lo Zarathustrastil invece, ispirandosi ad una visione superomistica e individuale dell'uomo, è meno portato a condividere questi ideali democratici. Nonostante alcune vedute differenti in entrambi i movimenti si percepisce il rifiuto della tradizione artistica precedente: entrambi aborriscono la casa copiosamente ornata da mobili altrettanto sfarzosi, un nietzscheano distacco dalla tradizione che ricorderà quello delle avanguardie.

Sostanzialmente individuiamo tre punti di contatto tra Jugendstil e Zarathustrastil:

- Unione tra decorazione e pragmatismo
- Ripresa del patrimonio zaratustriano
- Distacco dalla tradizione artistica precedente

Un terzo polo nietzscheano della Germania dell'epoca è riscontrabile a Monaco dove intorno al poeta Stefan George si organizza il gruppo George-Kreis. Questo gruppo sente il richiamo di Nietzsche e lo somma ad una ricerca dell'occulto; pertanto, approfondirò il tema nel secondo capitolo dedicato all'esoterismo.

2 - Munch e Nietzsche costruttori del "Ponte"

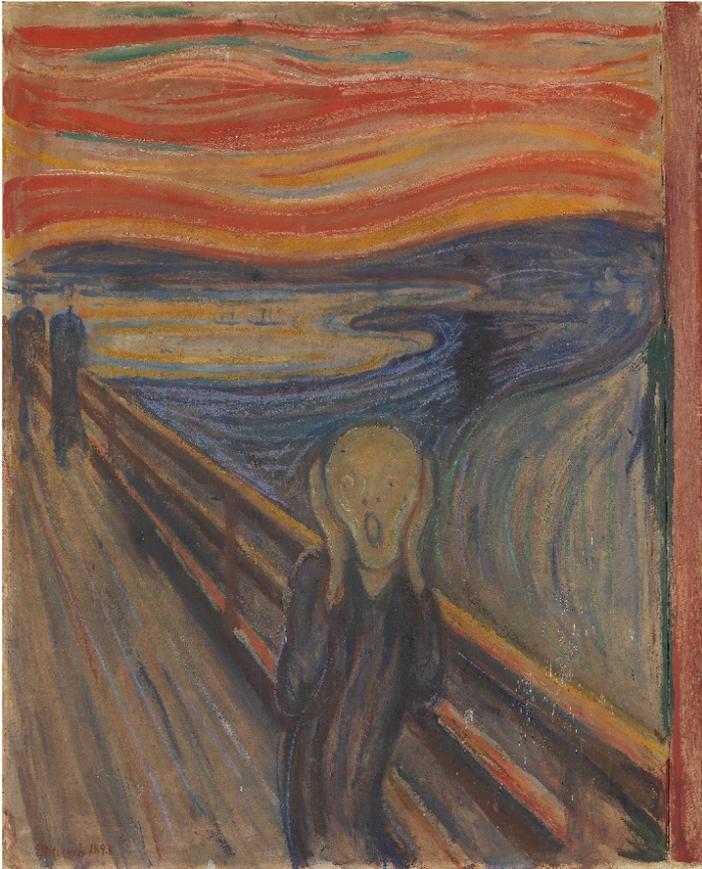
L'avanguardia tedesca più significativa dei primi anni del XX secolo, conosciuta come Die Brücke, ruota attorno a due icone della filosofia e della pittura europea: Nietzsche e

⁴ M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea*, in Piccola biblioteca Einaudi, vol. 1, Einaudi Torino, 2008. p. 120.

Munch. In particolare, il filosofo di Röcken svolge il ruolo di filo conduttore tra queste due forme di espressione artistica. Possiamo visualizzare questa connessione come un triangolo, con i vertici rappresentati da Munch, il movimento Die Brücke e Nietzsche stesso, sostenuto dalle idee filosofiche di quest'ultimo.

Munch vive in un preciso momento storico, a cavallo tra Ottocento e Novecento, che potremmo definire demistificato e relativizzato: Nietzsche rimuove il campo della trascendenza mentre Freud e Einstein aprono quello della soggettività. Si dischiude un nuovo panorama in cui il giudizio, la morale, l'idea che una persona ha del mondo valgono solo all'interno del suo sistema di riferimento. Il pittore norvegese è un'anima tormentata e proverà un forte disagio esistenziale a causa, in primis, di problemi psichici legati alla perdita in giovane età della madre e della sorella, in secondo luogo per una condizione sociale di crescente positivismo e darwinismo che riducono l'uomo a mera macchina organica in balia delle leggi della natura.

Passo all'analisi della famosissima opera l'"*Urlo*" al fine di evidenziare i nessi tra la poetica di Munch e il pensiero nietzscheano, connubio fruttuoso per gli artisti del Die Brücke.



L'Urlo, Edvard Munch, 1893, Museo nazionale di arte, architettura e disegno di Oslo

In molti ricorderanno la visione annotata da Munch nel suo diario che portò alla realizzazione del dipinto, la sua passeggiata lungo il fiordo danese e il suo stato mentale paranoico hanno contribuito a realizzare uno dei dipinti più popolari di sempre, ma tutto ciò non sarebbe stato possibile senza un profondo sostrato nietzscheano. Gli uomini in fondo al ponte possono essere considerati come “ultimi uomini”. Loro non sono raggiungibili con le parole, alludono al luogo del mercato che spesso ricorre nell’opera nietzscheana: è un territorio inautentico sede del gregge che non proverà mai, neanche lontanamente, a problematizzare la propria esistenza. Il mercato è inadatto a ricevere il messaggio rivelatorio di Zarathustra, infatti i due uomini si allontanano dalla figura in primo piano, che al contrario ha recepito in maniera totale l’annuncio. Il ponte, anch’esso un potentissimo simbolo zaratustriano che analizzeremo più avanti, misura la distanza tra gli ultimi uomini e colui che invece ha appreso la notizia della morte di Dio. Il personaggio in primo piano comprende in un momento cosa comporta il collasso della tradizione, dell’idea di Dio e dei valori, la reazione immediata è l’urlo disperato che si fonde con la natura. Lo stesso paesaggio è stremato ed esangue, esso è il simbolo di una

realtà la cui vacuità è stata svelata: il nichilismo nietzscheano emerge prepotentemente. Tutto torna se si pensa al titolo originale dell'opera "*L'urlo della natura*", la classica interpretazione critica del paesaggio come partecipante attivo al grido dell'uomo viene invertita di segno: è l'uomo a partecipare alla svalutazione e alla morte di ogni significato del creato. La dolorosa rappresentazione della desolazione globale si trasforma quindi, attraverso l'espressione artistica, in uno strumento di reinterpretazione e adozione positiva dell'aspetto tragico dell'esistenza: dopo la disperazione, l'uomo superiore danza verso la cima del monte – e danza anche e soprattutto se sa che dovrà risalirlo infinite volte con l'eterno ritorno a fare da sfondo alla vita umana.⁵

Prima di passare all'avanguardia tedesca vorrei soffermarmi un'ultima volta su Munch, in particolare sul dipinto "*Sera sul viale Karl Johan*" del 1892 per infittire ulteriormente il nesso Munch-Nietzsche, se ancora non fosse chiara la profonda connessione tra i due.



Sera in corso Karl Johan, Edvard Munch, 1892, Museo d'arte di Bergen

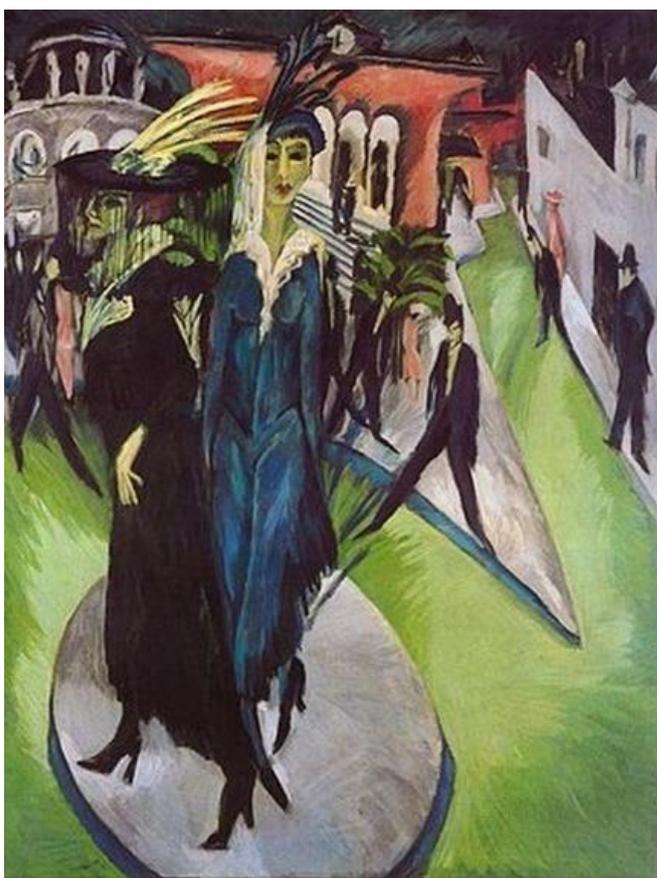
Nel dipinto conservato al museo d'arte di Bergen, le radici nietzscheane si percepiscono in maniera intensa: i volti dei personaggi sono ridotti ad una maschera essenziale che è

⁵ <http://endtimesphilosophy.blogspot.com/2018/02/edvard-munch-ritratto-di-friedrich.html>

ormai necessario indossare. Come ci insegna Freud più una società è strutturata e più l'uomo è costretto ad indossare una maschera, schiavo del personaggio che la società richiede di mettere in scena. Solo la figura sulla destra, con tutta probabilità l'artista, si volge dall'altra parte, nietzscheanamente si rifiuta di sostenere questo gioco di maschere inautentiche e in questo caso si isola, come anche Zarathustra fa in un primo momento salendo sul monte.

La filosofia e l'analisi dell'angoscia esistenziale confluiscono nell'avanguardia Die Brücke, nata a Dresda nel Giugno del 1905. Fondata da quattro studenti di architettura molto affini allo Jugendstil (e quindi anche allo Zarathustrastil) che riprendono il messaggio nietzscheano proprio a partire dal nome del loro gruppo. Così recita il passo del *Così parlò Zarathustra* relativo all'uomo e alla sua condizione di instabilità e precarietà: <<L'uomo è un cavo teso tra la bestia e il superuomo, un cavo al di sopra di un abisso. Un passaggio periglioso, un periglioso essere in cammino [...] La grandezza dell'uomo è di essere un ponte non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una transizione e un tramonto>>. Il ponte dunque simboleggia per Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel e Fritz Bleyl la possibilità di rinnovamento dell'uomo industriale moderno. Egli secondo l'insegnamento nietzscheano potrà vivere in questa società senza uscirne corrotto e creando dei nuovi valori che soppianteranno quelli precedenti, a questo punto vacui e privi di significato. Tornando al ponte dipinto da Munch oltre all'accento alla condizione umana la critica vi intravede anche un ulteriore significato che analizza il linguaggio. Il linguaggio è filosoficamente al centro delle critiche di questo secolo, viene visto come inconsistente e sterile nel momento in cui consiste in una pura convenzione che permette lo scambio di messaggi futili tra uomini-macchina. Di nuovo quindi questi quattro artisti vogliono staccarsi dalla tradizione, sorpassarla come stessero attraversando un ponte, in modo da giungere alla loro nuova idea di arte fatta di elementi vitalistici ed espressivi. È comune ad ogni avanguardia questa affinità con la gioventù e il messaggio incisivo, Marinetti infatti scriveva <<I più anziani fra noi, hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. — Noi

lo desideriamo!>>⁶. Questa esaltazione della gioventù non può che essere un richiamo a Nietzsche, le stesse modalità espressive appunto così incisive, vibranti e vive riprendono il nichilismo attivo che con forza disgregante reagisce all'angoscia del vivere senza più uno sfondo metafisico a cui fare riferimento. Lo stesso mercato zaratustriano trova sovente espressione in questi dipinti avanguardisti, compare sotto forma di città infernale di cui gli stessi attori principali (spesso prostitute) prendono le sembianze. Le ragazze raccontate da Kirchner sono criticate come delle "ultime donne" che popolano il mercato: non si prostituiscono perché ne hanno bisogno ma solo per alimentare la loro sete di denaro. Sono delle figure che hanno imparato a vivere in questo ambiente angusto che è la città infernale, ma ne sono uscite corrotte, proprio per questo assumono le stesse caratteristiche spigolose e pungenti dell'architettura che le circonda.



Potsdamer Platz, Ernst Ludwig Kirchner, 1914, Neue Nationalgalerie di Berlino

⁶ F. T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, pubblicato in lingua francese sul quotidiano Le Figaro il 20 febbraio 1909, con titolo "*Manifeste du Futurisme*". Poi pubblicato in lingua italiana su Lacerba, Firenze, 1914.

La città moderna ha ridotto queste figure a personaggi inespressivi e, seppur con stilemi differenti, i loro volti possono ricordare il corteo mascherato della *Sera in corso Karl Johan*. Le pennellate così marcate con cui questi artisti colpiscono la tela trasudano rabbia per la situazione in atto, graficamente possono ricordare le xilografie della tradizione teutonica, una forma di espressionismo che si avvale della deformazione della figura e dell'utilizzo di colori antinaturalistici. Oltre alle icastiche forme appuntite un'altra cifra stilistica predominante nell'opera di questi artisti è il colore acido che l'occhio disdegna ma contemporaneamente desidera, proprio per la curiosità che questi accostamenti di colore insoliti suscitano nello spettatore.

In conclusione, il movimento artistico Die Brücke ha il proposito di superare l'uomo borghese convenzionale, aspira alla transizione a Superuomo e si cimenta nella liberazione dell'arte dall'eredità figurativa per far emergere l'essenza e l'interiorità che risiedono nei propri esponenti.

3 - Kandinskij e Nietzsche – Ascesi terrena

Vasilij Vasil'evič Kandinskij è il promotore di una delle più grandi rivoluzioni artistiche della storia del Novecento, egli, teorizzando e mettendo in pratica l'astrattismo, influenzerà la pittura di moltissimi maestri e in particolare il loro modo di proiettare le proprie emozioni sulla tela. Ciò che interessa ai fini di questa trattazione è il suo legame con il pensiero di Nietzsche, ma prima introduciamo brevemente la sua poetica. Nell'agosto del 1910 il pittore russo scrive una delle opere di teoria artistica più innovative mai realizzate: *Dello Spirituale nell'Arte*. In questo testo rifiuta la visione razionalista dell'epoca moderna, rassicurante ma fallace, per prediligere le strutture più intime e recondite della psiche umana.

Per Kandinskij il colore possiede una forza psichica, la quale provoca una vibrazione nell'anima⁷. L'uomo è dotato di recettori, ovvero i sensi, che gli permettono di cogliere tutte le sfumature percettive di una data cromia, questa stimolazione cromatica è sinestetica in quanto entrano in gioco più sensi. L'interazione colore-sensi tocca la dimensione psico-fisica dell'uomo e, abbracciandola, riusciamo a cogliere l'intimità

⁷ V. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*, in Id, *Tutti gli scritti. Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici. Teatro, Poesie*, 2voll. a cura di P. Sers, trad. it. di L. Sosio, N. Pucci e E. Chilò, Feltrinelli, Milano, 1974. vol. II p. 94. (D'ora in poi SA).

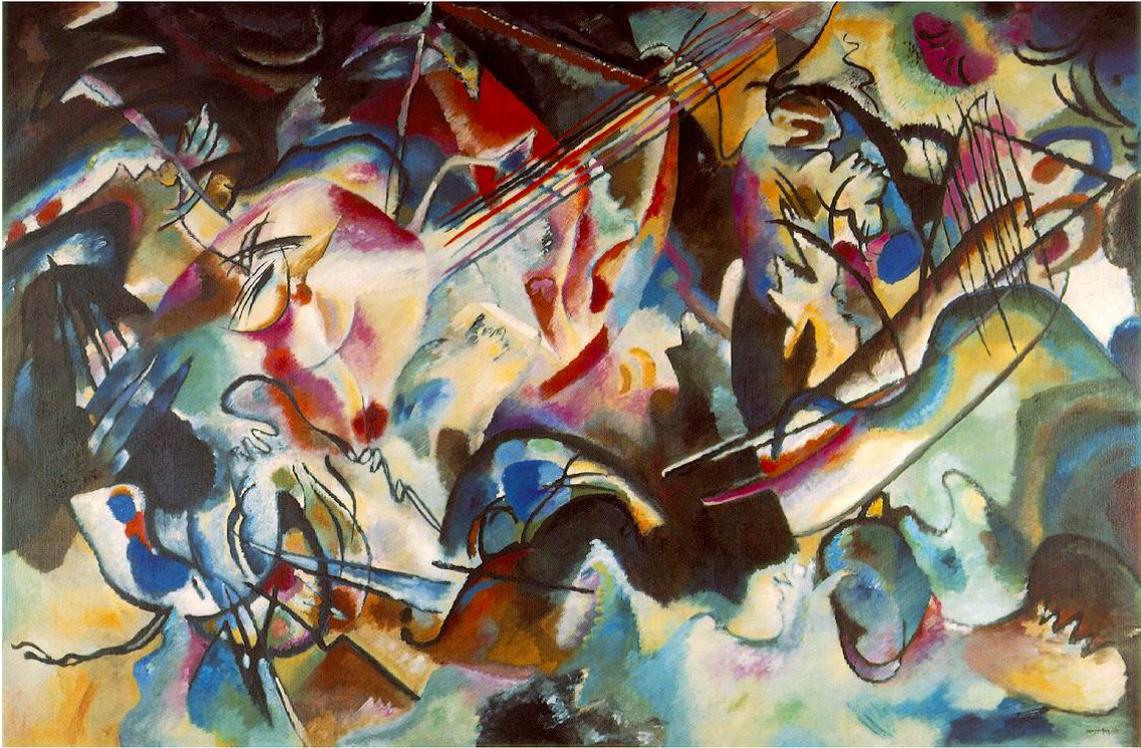
nostra e degli altri. La produzione artistica del pittore di Mosca si avvia, a partire dal *Primo acquerello astratto* del 1910, verso una progressiva separazione dalla forma degli oggetti sensibili, tuttavia senza compiere un'ascesi verso un mondo ideale che comprometterebbe in toto il dato sensibile. Kandinskij vuole cogliere l'interiorità della sensazione nella pura materia dopo essersi liberato della tradizionale mimesi della realtà. In sostanza l'artista ci porta ad esperire sensazioni che sono proprie di una dimensione al di fuori dei sensi, ciò nonostante, egli necessita proprio dell'elemento percettivo per entrarvi. Approfondendo la questione rileviamo subito il primo nesso tra Nietzsche e Kandinskij. Similmente a ciò che avviene nel *Canto del Nottambulo o Mezzogiorno* del *Così Parlò Zarathustra*, in cui il nostro filosofo sprofonda nel mondo sensibile per ampliare drasticamente le sensazioni percepite (pur essendo l'abbandono mai totale), Kandinskij osserva il mondo per liberarlo dalla forma e farne emergere solamente la pura sensazione provata. La fusione col sensibile e la sua contemplazione, in entrambi i casi, conduce ad un'elevazione dell'individuo ed è fonte di conoscenza interiore. Non assistiamo però ad una trascendenza del soggetto ma piuttosto ad una vivificazione della materia che nel caso di Kandinskij accade attraverso il colore che... <<è il tasto, l'occhio il martelletto, l'anima il pianoforte dalle molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, mette in vibrazione l'anima umana>>⁸. La libertà di astrarre sulla tela genera visivamente il divenire, un elemento caotico e dinamico vicinissimo al pensiero nietzscheano. Questo concetto, all'interno del dipinto astratto, raccoglie la pluralità di significati della nostra intimità, in consonanza con ciò, secondo il filosofo tedesco, possiamo vivere una vita lontana da tutto ciò che è statico e in-evoluto. L'unico modo per crescere e raggiungere un potenziamento di sé stessi è, secondo l'ideale nietzscheano, vivere inglobando dentro di sé una concezione dinamica del mondo e della propria interiorità, tutto è passeggero e in particolare lo è dentro di noi, lo stato di incertezza, l'essere in bilico su <<un cavo al di sopra di un abisso>>⁹, ci porterà a sviluppare il nostro Io.

Un altro comune denominatore tra il pensiero dei due è la musica. Questa trasforma il binomio in un trinomio nel momento in cui si aggiunge Wagner all'operazione. L'elemento dionisiaco fatto emergere da Nietzsche nella *Nascita della tragedia* ha nella

⁸ SA p.46.

⁹ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit. p.8.

musica un suo punto di riferimento. La dimensione irrazionale della musica e il suo modo di agire sulla psiche umana costituiscono per Nietzsche una fonte di ebbrezza necessaria per l'uomo moderno, imbrigliato sul sentiero della razionalità dal pensiero socratico in poi. Una sinfonia pertanto è un elemento dionisiaco in grado di esprimere universalmente le nostre emozioni in maniera unica e profonda, ci eleva nello spirito ed è una forza vitale primordiale che connette tutti quanti. Per lo stesso Schopenhauer la musica, proprio in virtù del suo carattere immateriale, è così affine alla volontà (realtà autentica dell'essere), essa manifesta l'essenza della vita e il sostrato metafisico del mondo rappresentato. Notiamo come queste diverse personalità artistiche raggiungano lo stesso esito riflettendo sulla musica: la mancanza di referenti la rendono l'arte più intangibile a tal punto che Kandinskij vi accosterà la sua pittura astratta. Anche la musica, proprio come la pittura, provoca delle vibrazioni nell'anima che la spingono ad auto-conoscersi, la melodia riesce a incidere lo spirito come fanno le esperienze che viviamo. Nel suo processo di astrazione dalla forma il russo parte dalle sue "impressioni" passando per le "improvvisazioni" giungendo infine alle "composizioni" in cui perviene al grado zero della rappresentazione: le forme spariscono, così come ogni richiamo al reale per lasciare spazio ai moti interiori che lo animano. Se nelle impressioni assistiamo ancora ad un visibile collegamento con la forma sensibile, nelle composizioni la materia è liberata ma opportunamente disposta nel dipinto a seconda del sentire dell'artista, ne è un esempio Composizione VI.



Composizione VI, Vasillij Kandinskij, 1913, Ermitage di San Pietroburgo

Un profondo ed oscuro sentimento interiore deflagra nella parte sinistra del dipinto, l'esplosione si propaga nello spazio verso destra e provoca la migrazione di tutti gli altri elementi fluttuanti. Assistiamo alla distruzione da una parte e alla rigenerazione dall'altra, ecco che tutto perde consistenza. L'elemento del divenire ritorna prepotentemente in una tela che non ha dei riferimenti spaziali, ma che esprime piuttosto un tutto che nasce e muore continuamente. Si pensi anche alla multisensorialità del colore descritto nello Spirituale: ad ogni cromia è associato, oltre che una forma geometrica, anche un suono. Di natura spirituale è quindi ciò che lega la musica alla poetica di Kandinskij, in una prospettiva non dissimile alla relazione che intercorre tra la riflessione di Nietzsche e la musica di Wagner. Il compositore tedesco propugna la nozione di "opera d'arte totale" conosciuta in tedesco come "Gesamtkunstwerk": si tratta di un concetto che riveste un ruolo fondamentale nei suoi drammi; rappresenta un'idea di unificazione e sintesi delle varie forme d'arte sulla scena teatrale, creando una perfetta convergenza tra la musica, la poesia, le arti figurative, la danza e il canto. Nel teatro wagneriano, l'opera d'arte totale non è semplicemente una rappresentazione che coinvolge questi diversi elementi in modo parallelo o sequenziale, ma piuttosto li combina in una fusione organica. La musica svolge un ruolo cruciale,

poiché è spesso la forza trainante dell'intera opera, intrecciandosi strettamente con il testo poetico e le azioni sceniche. L'idea di Gesamtkunstwerk rappresenta una visione olistica dell'arte, dove ogni componente contribuisce al significato e all'emozione dell'opera nel suo insieme. Wagner aspirava a creare un'esperienza sinestetica, dove gli spettatori si immergono completamente nella rappresentazione, coinvolgendo tutti i loro sensi. Il concetto di arte totale è inizialmente molto apprezzato da Kandinskij che vedeva nell'opera wagneriana una sintesi del mondo incline a raccoglierne però solo l'essenza più intima, successivamente invece l'artista critica l'impostazione del lavoro del compositore, pensa che gli equipaggiamenti teatrali di cui si serve siano alla fine dei conti un accessorio esterno che invece di sintetizzare la forma la palesano, il teatro wagneriano diventava dunque una mimesi della realtà più che una sua astrazione.

Il nesso musicale ci fa trarre l'intimo elemento comune tra i tre, ovvero la propagazione del proprio messaggio attraverso il canto: per Kandinskij pittura e musica sono consustanziali, il compositore Wagner ovviamente fa sedere la musica sul trono della sua architettura artistica, mentre Nietzsche ci insegna che «tanta più astratta è la verità che vuoi insegnare, tanto più devi sedurre anche i sensi ad essa»¹⁰ e per questo «canta» il suo messaggio sottoforma poetico-metaforica.

Il filosofo di Röcken e Kandinskij condividono la stessa visione dell'arte e della società: entrambi reputano l'attività creativa capace di parlarci a livelli più profondi, non è sicuramente uno svago come viene considerata invece dall'uomo borghese. Possiamo equiparare il borghese criticato da Kandinskij all'Ultimo uomo nietzscheano, che proprio allo stesso modo valuta la sua vita: uno svago sul quale non è necessario svolgere un'ulteriore riflessione. Allo stesso modo di Nietzsche, che vuole leoninamente distruggere la tradizione che ci vincola a quel sistema di pensiero, vuole agire Kandinskij liberandosi dell'arte in senso mimetico in maniera tale da fornirle la possibilità di toccare le corde più intime delle persone non altrimenti raggiungibili con il solo linguaggio. La figurazione, così come l'idea di Dio intesa da Nietzsche, è un limite alla possibilità dell'uomo di scoprire il proprio potere interiore. Il nichilismo nietzscheano e l'astrattismo di Kandinskij sconfiggono con le proprie armi la decadenza materialistica del primo 900', lasciando così un trono vacante che non verrà più

¹⁰ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male* (1886), trad. it. di F. Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo II, 197. af. 128, p. 77.

colmato. L'uomo perde i suoi riferimenti, infatti, se assumiamo ciò che dice Sedlmayr << L'arte è per la storia delle comunità umane, ciò che il sogno di un uomo è per lo psichiatra>>¹¹ è impossibile non notare come l'arte delle avanguardie sia un fascio di stelle effimere e difformi, come se ognuna fosse alla disperata ricerca di un proprio Dio, puntualmente ritrovato nella rielaborazione della forma o del colore.

Riassumendo troviamo un trait d'union tra Nietzsche e Kandinskij nell'esaltazione dell'arte musicale come elemento primigenio fautore dello spirito dionisiaco, nella relazione psico-fisica tra stimolo e anima umana e nella rottura con la tradizione; ma in particolare possiamo ampiamente apprezzare quell'ascesi dalla forma (e non dal sensibile) che tiene il campione dell'astrattismo fortemente ancorato al mondo sensibile, quasi disciolto con esso, così come avviene per Zarathustra sotto l'albero "nodoso e ricurvo".

Kandinskij è un grande ammiratore del mondo mistico e spirituale, il fascino che subirà dagli ambienti simbolisti e occultisti sarà sempre maggiore a partire dal 1909/10 in cui frequenterà con maggiore insistenza gli ambienti della cerchia cosmica di Klages e fonderà l'avanguardia Il Cavaliere Azzurro, donerà dunque un grande impulso all'arte esoterica che tratterò nel secondo capitolo.

4 - Futurismo e letteratura d'avanguardia in Italia

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo scorso gli intellettuali che andranno a costituire il movimento italiano del Futurismo formano il proprio pensiero attorno ad alcuni nuclei fondamentali. Possiamo individuare il fascino per il positivismo, l'avversione nei confronti del mondo borghese, l'attacco alla tradizione e il rifiuto di un'Italia agricola a favore di una pesante urbanizzazione, in ognuna di queste tematiche riscontriamo un'importante radice nietzscheana. Alla morte del filosofo, infatti, i suoi testi vengono tradotti tra francese e italiano e attraverso la mediazione di Gabriele D'Annunzio, moltissimi ne fanno la conoscenza in Italia. D'Annunzio nonostante non si sia legato al futurismo, ha permesso la diffusione di uno dei pilastri teorici del movimento. È da tenere in conto che proprio per il carattere sfuggente ad una

¹¹ Cfr. H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, Rusconi Editore, Milano, 1983. p.13. Il riferimento è a uno scritto non meglio precisato né rintracciato di Huyghe del 1939.

circostrizione rigida del suo pensiero, le interpretazioni del testo nietzscheano si sono susseguite e continuamente contraddette dall'inizio del XX secolo. Non sappiamo che versione del suo pensiero abbiano letto gli esponenti delle diverse avanguardie storiche ma sicuramente tutti hanno trovato in Nietzsche ciò di cui avevano bisogno. In questa sezione analizziamo principalmente tre scrittori futuristi in cui le influenze nietzscheane sono particolarmente significative, rileviamo analogie, differenze e spunti originali nei confronti del pensiero del filosofo tedesco.

Iniziamo da Giovanni Papini, uno dei maggiori esponenti del futurismo fiorentino, egli fonderà la rivista *Lacerba* in cui confluiranno moltissime opere poetiche e articoli futuristi. Insieme al collega Giuseppe Prezzolini istituisce la rivista *Leonardo*, che già nell'articolo di apertura "L'ideale imperialista" lascia trasparire il carattere nietzscheano dei suoi propositi. Nell'articolo egli scrive <<L'imperialismo [...] si riassume in un supremo desiderio: - quello di dominazione>>¹², si palesa subito una sfaccettatura della nietzscheana volontà di potenza, il loro desiderio di dominazione è un'interpretazione del sopracitato tema nietzscheano sviluppato tra la prima parte del *Così parlò Zarathustra* del 1883 e il *Wille Zur Macht* (La volontà di potenza) del 1906 pubblicato postumo dalla sorella del filosofo. Tuttavia, lo scrittore precisa che l'imperialismo a cui lui si ispira consiste in un dominio dello spirito piuttosto che una forza esteriore. Papini ritiene che l'Italia non possa più rimanere un paese agricolo e che piuttosto debba sviluppare il sistema industriale in maniera omogenea lungo la penisola; questa conversione capitalistica avrà come esito l'inurbamento della popolazione e un conseguente cambio culturale a livello di mentalità. I futuristi vogliono "svegliare le coscienze dormienti" degli italiani per accompagnarli verso l'era del progresso. L'attacco al nichilismo passivo e la trasvalutazione di tutti i valori di Nietzsche sono il motore propulsore degli intellettuali come Papini che si muovono in questo ambiente che spesso li porta ad agire in maniera davvero incisiva; per loro il nichilismo attivo è una giustificazione ad agire anche con la forza: <<L'annientamento per mezzo del giudizio asseconda l'annientamento per mezzo della mano>>¹³. Allo stesso modo il nichilismo passivo è esaltato perché evidenzia il decadimento dell'Occidente contro il quale i futuristi devono combattere.

¹² G. Papini, *L'ideale imperialista* in "Leonardo", I, 1, 4 gennaio, 1903. p.1.

¹³ B. Pompili (a cura di), *Nietzsche e le Avanguardie*, B. A. Graphis, Bari, 2000. p.86.

Il secondo scrittore futurista che andremo ad approfondire è anche il più conosciuto: Filippo Tommaso Marinetti. Egli fonda nel 1909 l'avanguardia storica del Futurismo, già nel manifesto riscontriamo il paradigma nietzscheano in alcuni particolari spunti come l'elogio alla guerra e la volontà di distruggere il precostituito. Come abbiamo già accennato sopra gli intellettuali italiani recepiscono una data forma del pensiero nietzscheano che spesso si discosta da quello che è l'intimo e vero pensiero del filosofo; tuttavia, è sempre interessante rilevare come ogni pensatore dal XX secolo in poi si sia servito di Nietzsche per giustificare la propria tesi. Tornando al manifesto del 1909 ravvisiamo una somiglianza tra le famose parole del manifesto: «<<Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo>>¹⁴ e il canto *Della guerra e dei guerrieri* contenuto nello *Zarathustra*. L'incessante ricerca di un nemico, la continua lotta contro tutto ciò che è statico accomuna i due, Nietzsche percepisce la necessità per l'uomo, finalmente libero e padrone del proprio destino, di affermare la sua visione prospettica a tal punto da scrivere un canto così violento ed equivocabile. Lo stesso avviene nell'introduzione al *Crepuscolo degli idoli*: «<<Prima di tutto la guerra. La guerra fu sempre la grande prudenza di tutti gli spiriti che si sono troppo concentrati, di tutti gli spiriti divenuti troppo profondi; nella stessa ferita vi è la forza di guarire. >>¹⁵. Per il filosofo è fondamentale poter attraversare momenti di scontro, lutto e perdita per ottenere una forza superiore, in questa prospettiva la guerra è la metafora più esemplificativa. Individuiamo un'altra analogia nel rapporto con il Cristianesimo, per Nietzsche ha prodotto un «<<un animale da gregge, qualcosa di condiscendente, di malaticcio e di mediocre, l'europeo di oggi...>>¹⁶, queste parole sono profondamente affini a quelle utilizzate nel *Manifesto del partito politico futurista*: «<<contro l'infame religione della rinuncia e delle lacrime che ha per simbolo deprimente l'uomo in croce>>¹⁷. La religione della rinuncia dunque anche per i futuristi è l'emblema della tradizione antiquata ed imposta dall'alto che è necessario superare per aprire la nuova epoca. È però proprio sul tema del nuovo mondo che il rapporto ideologico tra Marinetti e Nietzsche si incrina, anzi Marinetti arriverà a definire decadente il pensiero

¹⁴ L. De Maria (a cura di), *Il manifesto del Futurismo*, in *Opere, II:Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968. p.10.

¹⁵ F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli* (1889), trad. it. di F. Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo III, 1970.

¹⁶ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit. p. 70.

¹⁷ F.T. Marinetti, *Manifesto del partito politico futurista*, in M. De Micheli, *Le Avanguardie Artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1984. p.238.

nietzscheano, individuiamo diverse divergenze a partire dall'idea di superuomo e di modernità. Se entrambe le visioni possono essere considerate filosofie dell'azione, per cui non è importante un fine legato all'utile, ma solo la tensione verso un uomo e una società rigenerate, le due entrano in dissonanza negli esiti finali. I futuristi vedono le enormi possibilità generate dal progresso nell'era contemporanea, su questo tema torna più volte Boccioni nella Conferenza di Roma del 29 maggio 1911, *La pittura futurista*: «< Tutti giurano per un'era cristiana e negano che sia nata un'era scientifica. [...] Negano che le scoperte scientifiche abbiano completamente rifatto il tessuto mentale del mondo, abbiano prodotta una diversità psichica molto più profonda tra noi e i nostri nonni che tra questi e per esempio, il secolo di Aristotile. È dunque la convinzione che il nostro tempo inizia un'era nuova che ci fa chiamare «i primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata!»>>¹⁸. Al contrario Nietzsche non prova questo sentimento di fervente ammirazione per il nuovo mondo ma definisce la civiltà industriale «<la più volgare forma di esistenza che si sia mai avuta fino a oggi>>¹⁹. Il futurista ha una visione positivista del progresso e un grande ottimismo nei confronti del presente, di conseguenza propone un'idea (per lui) realizzabile di futuro; il filosofo di Röcken si concentra sulla distruzione del precostituito lasciando una prospettiva aperta sul futuro, nelle mani del superuomo. Sul concetto di superuomo differiscono ulteriormente, il poeta italiano fabbrica il suo superuomo come un macchinario perfetto privato dell'amore, della bontà e del dolore provocato dalla morale che gli consentano di rendere illimitata la sua energia vitale. «<L'uomo moltiplicato dalla macchina>> del manifesto marinettiano *Distruzione della sintassi* del 1913 è il Cyber-uomo dei futuristi che poco ha da spartire con le fondamenta esistenziali del superuomo nietzscheano. Un ultimo campo di battaglia ideologico si trova nel rapporto con l'elemento dionisiaco. Nietzsche, indagando l'antichità, privilegia il mondo pre-socratico in cui l'elemento irrazionale era ancora vivo nella società, al contrario di ciò che avverrà successivamente con il pensiero logico socratico che occuperà in toto il suo posto nell'alveo della filosofia occidentale. Egli considera la decadenza come un processo in cui le forze creative, istintive e vitali vengono soffocate o ridotte al minimo

¹⁸ I. Schiaffini (a cura di), *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Feltrinelli, Milano, 2002. p. 160.

¹⁹ F. Nietzsche, *La gaia scienza* (1882), trad. it. F. Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano 1977. p. 89.

dall'influenza di idee, valori o istituzioni che impongono restrizioni o norme sociali. Egli ha quindi in mente un mondo dominato dal caos in cui l'opposizione tra forze irrazionali genera un potenziamento, per quanto concerne i futuristi invece le forze irrazionali del mondo sono indirizzate verso l'unica direzione creatrice del "nuovo"; per il primo è necessario il caos per il progresso e le forze irrazionali condividono lo stesso obiettivo virtuoso del progresso, agendo così di comune accordo.

Infine incontriamo lo scrittore futurista Aldo Palazzeschi. Egli abbraccia il pensiero di Nietzsche nell'impegno a fornire una parodia del superuomo d'annunziano; tuttavia, il modo in cui sviluppa il proprio superuomo finisce per intrecciare diversi temi nietzscheani conducendolo a parodizzare il filosofo stesso. Il pensiero di Nietzsche e di Palazzeschi è accumulato da questa linea parodizzante. Lo scrittore nel suo manifesto futurista "Controdolore" del 1914 si esprime così: «Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo»²⁰, emerge un'interpretazione in cui il riso diventa il valore supremo che apre la porta alla gioia attraverso la ribalta della serietà e del dolore. Nel 1911 l'italiano pubblica il suo "Romanzo futurista" ovvero *Il codice di Perelà*, si narra la storia di Perelà, un uomo fatto di fumo, ciò porta molte persone a supporre che dietro questa sua anomalia fisica si nasconda una straordinaria intelligenza. Gli viene richiesto di creare un nuovo codice per la città in cui è ambientato il romanzo, proprio la sua innocenza culturale potrebbe essere lo strumento più adatto al compito. Tuttavia, la sua storia ci rivela un'altra verità: ha trascorso tutta la sua vita all'interno di un camino e riesce ad esprimersi solo attraverso una frase "Io sono molto leggero". La sua predicazione è estremamente semplice e diretta: egli propaga il concetto di "leggerezza", questa non è solo un concetto fisico, ma rappresenta un approccio mentale e filosofico alla vita. Palazzeschi è in grado di rovesciare l'interpretazione più comune del superuomo e della volontà di potenza, in un momento storico in cui tutto porta a vedere il superuomo marinettiano o dannunziano come sovrapponibili all'Übermensch nietzscheano. Questi ultimi elaborano il mito in chiave sublime mentre Palazzeschi ne cambia i connotati attraverso l'infusione di un altro pilastro dell'opera nietzscheana ovvero la leggerezza: l'uomo dunque non è nuovo perché ha ottenuto dominio e forza sugli altri ma perché si è impadronito del sarcasmo e dell'ironia necessari a ridere delle convenzioni e dei

²⁰ A. Palazzeschi, *Controdolore*, Lacerba, Firenze, 1914, p. 8.

costumi borghesi, la sua arguzia gli permette di ironizzare prima sulla vita e poi su sé stesso. La forma dialogica del romanzo infonde, attraverso le pagine ricche di conversazioni tra uomini, la pesantezza del loro essere e modo di pensare, ulteriormente messi in evidenza dal fatto che Perelà non vada oltre le sue quattro parole. L'uomo di fumo è solo lo spettatore della vita degli uomini, pertanto, la sua idea è sostenuta da un'autoevidenza. Gli "ultimi uomini" non recepiscono positivamente il suo messaggio di leggerezza perché ne scorgono l'elemento ribelle che si nasconde sotto la superficie, un'onda di cambiamento radicale nei costumi. La pesantezza, con il suo carico di emozioni negative come bramosia, odio ed invidia, può servire a preservare quei privilegi acquisiti attraverso comportamenti viziosi. La sua funzione sembra essere quella di proteggere gli status quo dannosi. D'altro canto, l'adozione di un approccio leggero metterebbe in discussione tutto ciò che è oppressivo e minaccerebbe di scuotere la stabilità basata sul vizio, disturbando la quiete acquisita di chi ne trae vantaggio: lo stato dell'ultimo uomo può essere definito come un pacifico soffrire. Palazzeschi contamina il tema nietzscheano del superuomo con quello altrettanto nietzscheano della leggerezza: è la consapevolezza arguta di Zarathustra che, rinunciando all'egoismo può rispondere alla pesantezza con il riso. L'amore per la vita non deriva da un semplice adattamento a essa, ma piuttosto dall'abitudine di amare qualcosa che vi vive all'interno. In questa prospettiva, il riso non è solo un semplice atto di divertimento, ma un meccanismo critico e liberatorio diventa una forma di resistenza intellettuale, una via per affrontare le convenzioni sociali e le istituzioni che impongono l'oppressione e il conformismo. La trasformazione della volontà di potenza in leggerezza è la parodia che Palazzeschi attua nei confronti del filosofo utilizzando per altro le sue stesse armi filosofiche. Nella *Gaia Scienza* e nel *Così parlò Zarathustra* la parodia è lo strumento per attuare la trasvalutazione dei valori: la saggezza è ribaltata in follia, la gravità in riso dissacrante, la pesantezza in leggerezza. Leggiamo pertanto nella *Gaia scienza* «< in che cosa credi? In questo: i pesi di tutte le cose devono essere nuovamente determinati>>²¹ e nello *Zarathustra* «< colui che un giorno insegnerà il volo agli uomini, avrà spostato tutte le pietre di confine; esse tutte voleranno in aria per lui, ed egli darà un nuovo nome alla terra, battezzandola "la leggera">>²². Perelà viene sospettato di aver ucciso un servo e una volta imprigionato ascende al cielo per il suo carattere

²¹ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit. af. 269. p. 144.

²² F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., *Dello Spirito di gravità*. p. 226.

fumoso; come nello Zarathustra il volo non allude alla trascendenza in un mondo ideale ma piuttosto è il simbolo del distacco dalla pesantezza e dal suo carico di significati. Egli non prova rancore, nonostante non possa ammetterlo, le sue parole hanno un intento benevolo. Il futurista, come il filosofo non impone un dogma ma insegna attraverso un racconto, oltre le parole va il comportamento di Perelà: un'esemplarità degna di Zarathustra. L'oltreuomo di Palazzeschi è un uomo libero e anche inattuale, determina i nuovi valori delle cose e finisce per proporsi come modello. Concludendo questa sezione si rileva altresì l'enorme influenza sul pensiero futurista ma soprattutto le infinite tesi a cui il sistema filosofico nietzscheano si presta.

5 - "Dada" disse il Fanciullo giocando

L'indagine sulle reminiscenze nietzscheane conduce fino al periodo fra le due guerre, dopo vent'anni dalla sua morte il filosofo del sospetto è ancora un riferimento nell'attacco al mondo positivista che, secondo molti intellettuali, tanto danno ha procurato all'uomo del Novecento. Fra questi abbiamo Tristan Tzara, egli nel 1916 fonda assieme ad Hans Arp, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck e Hans Richter l'avanguardia storica del Dadaismo. Un movimento particolare che in alcune sue espressioni assimila Nietzsche; l'analisi dell'opera di Tzara è produttiva in questo senso, proprio il tono del poeta nei *Sept Manifestes dada* del 1924 pare essere quello del filosofo.

Alcune tematiche danno origine ad una proficua fusione tra il pensiero del filosofo e quello del poeta, in particolare:

- La critica al passato e il nichilismo
- L'elemento ludico - irrazionale
- Le opere e l'utilizzo dell'alter ego
- Il linguaggio

Tzara pone come principio cardine del Dadaismo il rifiuto della cultura ottocentesca e di quell'aria positivista che aveva portato all'orrore della Prima guerra mondiale. La stessa mentalità che era stata fatta propria dai futuristi, condusse l'uomo a credere che la guerra potesse essere un elemento positivo e promotore di benessere, il pensiero scientifico e filosofico, che si vantava della sua razionalità, aveva prodotto esiti tanto

illogici. Per Tzara quella mentalità aveva fallito su tutti i piani, da ciò ne consegue il fermo rifiuto del pensiero tradizionale cosiddetto razionale. Allo stesso modo di Nietzsche, dunque, il poeta sente la necessità di allontanarsi e distruggere il sistema che lo precede, la delusione nei confronti di questo sistema è l'elemento generativo di tali esiti artistici. Il mondo europeo esce dalla guerra completamente svalutato, un forte nichilismo pervade la società, la ragione umana si è dimostrata fallimentare e molti vivono una perdita di orientamento: alcuni reagiscono volgendo la propria attenzione a ciò che avviene interiormente, altri fanno affidamento al pensiero occulto mentre altri ancora, come i dadaisti, elaborano una propria visione del mondo basata su principi irrazionali. Partendo dal nome dell'avanguardia lo stesso Tzara afferma << Dada ne signifie rien>>²³ (Dada non significa nulla), prelude a quell'attività ludica e folle che è il lavoro dell'artista. Non vi è un criterio se non quello del caso. Sempre nel proprio manifesto del 1918 Samuel Rosenstock, vera persona dietro lo pseudonimo Tristan Tzara, scrive << Je suis contre les systèmes, le plus acceptable de systèmes 'est de n'en avoir par principe aucun>>²⁴, ecco che proclama la propria indipendenza dal preconstituito proprio come aveva fatto Nietzsche nel secolo precedente. Tuttavia il poeta va oltre, non elabora un nuovo sistema e neanche una trasvalutazione dei valori precedenti perché il Dada nella sua intima essenza è negazione di questi, piuttosto si affida ad un non-sistema ovvero quello della casualità. Il prodotto artistico dada affermava la supremazia del caso sulla regola, gli oggetti avevano un carattere aleatorio e irriverente e si andava contro l'estetica tradizionale. Proprio come nella prospettiva estetica di Nietzsche arte e vita sono intrecciate per Tzara, la frattura tra le due va superata in modo da poter vivere negando la regola e il sistema tradizionale.

Ricordiamo come Nietzsche elogi il gioco:<<Non conosco altra maniera di trattare i grandi compiti che non sia il gioco: fra i segni della grandezza, questo è un presupposto essenziale>>²⁵ e compariamolo con l'attività ludico-creatrice dell'artista dadaista, espressa nel *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* (Tristan Tzara, 1920) in cui Tzara spiega come comporre una poesia dada. Il processo di creazione artistico qui

²³ T. Tzara, *Manifesto del Dadaismo* (1918), p. 1, in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1986. pp. 299–317.

²⁴ Ibidem.

²⁵ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. it. R. Calasso, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. VI, Tomo III 1982. p. 306.

espresso ricorda il modo in cui il fanciullo eracliteo gioca con i valori e i pesi delle cose; tuttavia, se l'infante nietzscheano gioca per creare nuovi ideali e superare la morale tradizionale, il "bambino di Tzara" invece, dicendo <<Dada>>, abbraccia l'assurdità e la caoticità come uno scopo in sé. Il gioco, in tal senso, evoca una realtà regolata da nessuna legge se non quella del caso, cioè la libertà, ed elimina qualsiasi tipo di finalismo. L'elemento creativo è poi per entrambi una forza necessaria e unica nell'uomo, la produzione artistica è intrisa di creatività frutto dell'individualità e originalità della persona, è una forza dinamica che permette all'uomo di uscire dal conformismo e creare nuovi valori. Nietzsche vi costruisce attorno il concetto di volontà di potenza che non era così strutturato in Tzara, tuttavia i due sono d'accordo sull'importanza dell'individualità per potersi slacciare dal sistema precedente.

Per quanto concerne il linguaggio Tzara e Nietzsche si allineano sulla stessa posizione, entrambi pensano che il linguaggio poetico sia l'unico possibile per esprimere la verità, inoltre mette in evidenza le capacità fantastiche dell'individuo. Il poeta rumeno elabora un suo alter-ego, una sorta di Zarathustra, chiamato M. Aa (ovvero Mr. (D)A(d)a) il cui scopo è "incretinare" il lettore come sostenuto nei *Manifestes Dada*. Se riuniamo lettere e opere in cui compare M. Aa ravvisiamo una particolare somiglianza con l'opera di Nietzsche, l'alter-ego cerca di farci uscire dal sistema logico-razionale attraverso cui pensiamo per raggiungere una pace dei sensi atarassica che costituirebbe la vera intelligenza. Il linguaggio per Tzara è fallace, può essere riutilizzato e storpiato, esso sofisticamente ha a che fare con la menzogna e vela la verità, per questo il poeta come altri dadaisti mira a creare un codice nuovo attraverso la spontaneità, riducendo all'essenza minima le parole (arrivando ad eliminare le consonanti). Con questi stratagemmi sarà necessario stravolgere completamente la sintassi per ricavare un profitto dalla poesia dadaista. Allo stesso modo Nietzsche reputa che il linguaggio sia influenzato dalle prospettive individuali e non possa rivelare una verità oggettiva, soprattutto nell'ottica in cui il mondo è caos, inspiegabile attraverso concetti astratti ma comprensibilmente solo per immagini. È necessario dunque scrivere utilizzando un linguaggio poetico che non si distacchi dall'elemento sensibile e vitale del mondo. Nietzsche utilizza una scrittura aforistico-metaforica e presta la possibilità a tutti di usurparne il significato reale, i dadaisti al contrario arriveranno, negli esiti più estremi, ad annientarne il senso in modo che sia futile riprenderne le parole.

Infine, come Nietzsche annuncia la morte di Dio, allo stesso modo Tzara proclamerà la morte di Dada. Il suo movimento non può trasformarsi in una corrente artistica strutturata e diventare un sistema; Zarathustra respinge i propri discepoli, vuole degli uomini alla pari, a cui proporre dei paradigmi da seguire piuttosto che insegnare delle regole. M. Aa si differenzia da lui poiché non possiede in sé l'elemento propositivo ma solo quello distruttivo, il Dada è destinato dunque, una volta esaurita la sua carica polemica, a dissolversi a partire proprio dal fondatore. M. Aa si comporta quindi come Zarathustra nella volontà di non vedere il proprio messaggio concettualizzato e distorto, piuttosto lo abbandona.

Concludendo vorrei mettere in evidenza quanto emerso dalle ricerche di Henri Béhar per la realizzazione del capitolo "Così parlò Tzarathustra" in *Nietzsche e le Avanguardie*²⁶. Come abbiamo potuto studiare, le analogie tra i due dissacranti e giocosi pensatori sono moltissime; tuttavia, il nome di Nietzsche negli scritti di Tristan Tzara compare solo tre volte e sempre in maniera negativa. Ne concludiamo che abbia letto Nietzsche e ne sia stato in qualche modo influenzato, altrimenti dovremmo convenire che Tzara abbia raggiunto gli stessi esiti del filosofo in maniera intuitiva. Il messaggio di Nietzsche grazie ai suoi nuclei fondamentali ben si adatta ai principi delle avanguardie, è da tenere in conto però che non tutti i teorizzatori di questi movimenti siano stati effettivamente influenzati dal filosofo. Presento l'accostamento tra Nietzsche e i movimenti avanguardistici anche per evidenziare le differenze di vedute, le quali permettono di mettere in luce aspetti affascinanti della filosofia nietzscheana.

II CAPITOLO - EURO-ESOTERISMO: MISTERI NELL'ARTE NEL XX SECOLO

1 - Esoterismo fin de siècle e simbolismo

Tra Ottocento e Novecento emerge con forza un mondo, quello esoterico, che si era risvegliato durante il Romanticismo. In contrapposizione al potere razionalistico-industriale e all'ordine sociale costituito dalle istituzioni come chiesa e

²⁶ B. Pompili (a cura di), *Nietzsche e le Avanguardie*, cit. p.57.

stato, moltissimi letterati e artisti dell'epoca affiancano i loro studi alle credenze soprannaturali. Il crescente Positivismo aveva stretto il mondo nella morsa del materialismo, l'uomo ne esce de-spiritualizzato e la sua denuncia nei confronti della nuova realtà industriale è simboleggiata dalla pubblicazione di *À rebours* (controcorrente) nel 1884 di Joris-Karl Huysmans. Nel romanzo viene esplicitata la situazione dell'uomo fin de siècle, lo sviluppo tecnico e tecnologico non ha portato ad un eguale sviluppo sociale, gli enigmi antropologici più grandi non trovano risposta e complessivamente la condizione umana non è migliorata, anzi l'uomo è affetto da un "male di vivere" provocato dal disorientamento che prova in questo nuovo mondo. In molti, dunque, sono portati a vivere una condizione di isolamento, questa trova la sua quint'essenza nella riscoperta della propria interiorità e nella successiva adesione ad alcuni movimenti culturali "occulti" che si distaccano dalla religione tradizionale per edificare i propri principi all'interno di un nucleo esoterico. La sfiducia nella cultura tradizionale porta quindi in auge l'attrazione per l'occulto, le tradizioni ermetiche, l'irrazionale, il fascino dell'inconscio e il sincretismo religioso.

Assistiamo ad un'unione feconda tra correnti mistiche e la tendenza artistica del simbolismo, i nuovi artisti emergenti infatti vogliono andare oltre quella realtà dissezionata scientificamente dal positivismo, per popolarla di elementi "invisibili" che possano esprimere l'inafferrabile. Il Simbolismo propone di sciogliere il legame dell'arte col materialismo; infatti, Impressionismo e Realismo nella pittura e il Naturalismo nella letteratura si erano posti l'obiettivo della mera rappresentazione del reale, in questo modo esiliarono l'elemento fantastico e spirituale posto alla base della creazione umana. Il Simbolismo mira a trascendere le problematiche sociali contemporanee; si rivolge all'interiorità umana in modo da farla emergere sintetizzando le forme in simboli. È generalmente rivolto ad un pubblico colto che sappia decifrare segni e messaggi all'interno dell'opera.

Nel 1886 Jean Moréas pubblica su "Le Figaro" il manifesto del Simbolismo letterario, contemporaneamente una delle figure più importanti all'interno del movimento esoterico dell'epoca, il marchese Stanislas de Guaita, dà alle stampe il primo volume degli *Essais de sciences maudites* (Saggi di scienze maledette). I due movimenti, Simbolismo ed Esoterismo, si sviluppano assieme perché percepiscono la minaccia immediata che il declino della spiritualità e l'egemonia del materialismo rappresentano

per la poesia e l'arte. L'Orfeo morente, soggetto continuamente reiterato in questo periodo, è il simbolo della decadenza delle arti e della spiritualità dell'uomo. In questi termini che Stanislas de Guaita si esprimerà a riguardo:

L'uomo non ha più orecchie per i concerti divini!

Il popolo non ha più occhi per gli splendori del Bello,

Disdegnando le meraviglie dell'Arte miracolosa,

l'Umanità stolta ha rinnegato i propri dèi...²⁷



Jean Delville, Orfeo morto, 1893, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts

Sebbene soltanto alcuni pittori e poeti simbolisti aderissero a gruppi ermetici, le opere di molti riflettevano il pensiero esoterico. Jean Moréas scriverà nel manifesto: <<la poesia simbolica cerca di vestire l'idea di una forma sensibile>>²⁸, la sensibilità dei poeti simbolisti verso l'ideale e la degradazione della materia, simbolo della rinuncia della società al trascendente, è in linea con quella dei pittori. Entrambi facevano

²⁷ S. de Guaita, *Positivisme*, in *La Muse noire*, Hachette Livre, Parigi, 1883. p. 137.

²⁸ J. Moréas, *Le symbolisme*, in "Le Figaro" 8 Settembre 1886, supplemento letterario. pp. 1-2.

riferimento alla stessa nozione di creazione estetica: “rendere visibile l’invisibile dando all’idea un’apparenza simbolica”²⁹.

Nelle prossime sezioni andrò a sondare l’influenza di importanti movimenti esoterici come Teosofia, Antroposofia, e Mazdaznan sugli artisti dell’Ottocento e del Novecento.

2 - Verità antiche: le dottrine riformiste del XX secolo

L’influenza delle idee ermetiche, a lungo sottovalutata dalla critica, è un elemento di cui tenere conto per restituire un’immagine veritiera dell’evoluzione delle arti figurative nel XX secolo. Accade in Europa come negli Stati Uniti che moltissime donne e giovani si sentano insoddisfatti dei sistemi spirituali reggenti, sia a causa di una visione oltremondana giudicata non più credibile, che per la mancanza di guide spirituali in grado di indirizzare pragmaticamente la vita terrena oltre che quella spirituale. La fase di incertezza a cui assistono le persone tra l’inizio del secolo scorso e la sua metà, fa sì che queste anelino ad un rinnovamento spirituale in grado di donare loro delle risposte. Il dogmatismo delle religioni maggiori e il forte materialismo che le pervade indirizzano l’uomo alla scoperta della propria spiritualità interiore, la via esoterica è quella che più si confà alla sua situazione.

Eléna Petróvna Blavatsky, un’aristocratica russa, intercetta già nel XIX secolo questa necessità, guidata dalla sua personalissima passione verso il pensiero esoterico visita il mondo in lungo e in largo per approdare infine in America del Nord dove stringe una grande amicizia con il colonnello Henry Steel Olcott. I due ricercatori dell’occulto nel 1875 fondano la Società Teosofica e si pongono degli obiettivi in maniera da sondare questo campo d’indagine così complesso:

- Studiare i misteri della natura e del cosmo
- Condurre esperimenti pratici
- Riscoprire le dottrine spirituali che l’Occidente aveva emarginato

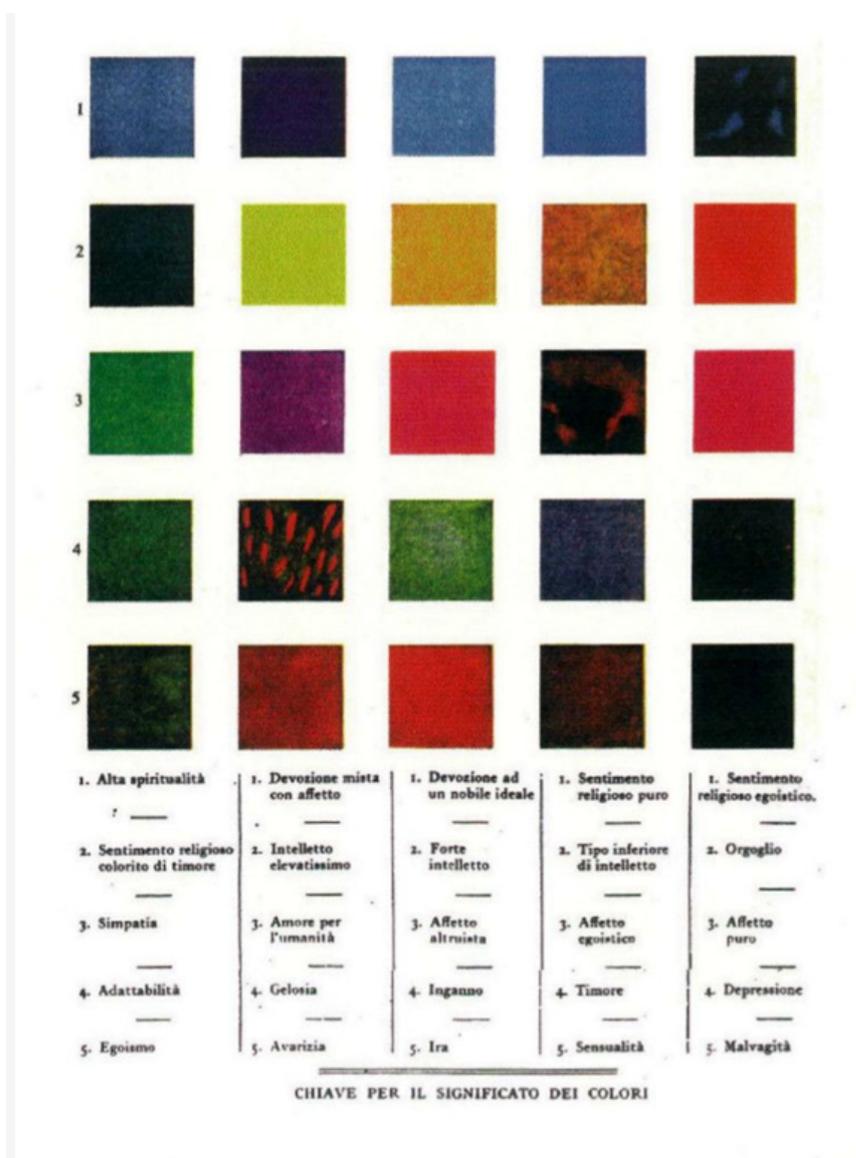
²⁹ F. Parisi (a cura di), *Arte e magia: il fascino dell'esoterismo in Europa*, Catalogo della mostra (Rovigo, 28 settembre 2018-27 gennaio 2019), Silvana Editoriale, Milano 2018. p. 37.

Notiamo innanzitutto l'elemento empirico della ricerca, probabilmente su influenza del metodo scientifico e del pensiero positivista, poi la fascinazione verso la componente "invisibile" del mondo, infine il nucleo centrale posto in quelle dottrine antiche, che le religioni dominanti avevano eclissato nel corso della storia. Successivamente in seguito ad alcune divisioni interne all'ordine si stabiliscono dei nuovi obiettivi come l'istituzione di un sistema accessibile a tutti gli adepti, progettato per condividere una saggezza trasmessa da maestri confinati in luoghi remoti e difficilmente raggiungibili e lo studio comparato delle religioni antiche. La Blavatsky, dunque, propone agli iniziati una visione alternativa della realtà spirituale che lei apprende da alcune guide religiose definite "Mahatma", questi però vivono in particolari luoghi del Tibet o dell'India inaccessibili ai più. La teosofa russa dopo aver pubblicato *L'Iside svelata* e *La Dottrina segreta*, per le quali si ispira inizialmente alle dottrine ermetiche occidentali e successivamente a quelle orientali, diventa il leader indiscusso del movimento e vive temporaneamente in India dove risveglia lo spirito nazionale indù. In India in particolare sviluppa ulteriormente il fascino per le filosofie e dottrine del Levante spostando poi il focus della sua ricerca sui popoli dell'antica razza ariana. Il suo movimento aspira ad offrire una terza via tra fede e scienza grazie proprio all'unione di evidenze empiriche e verità primigenie rivelate. La Società Teosofica possiede inoltre una forte componente progressista che la rende un movimento estremamente all'avanguardia: la nuova visione della donna e della sessualità, l'esplorazione del sé, il rifiuto dei pregiudizi colonialisti, la relativizzazione della tradizione religiosa dominante e il pacifismo sono tematiche che anticipano il dibattito politico che si verrà a creare nella seconda metà del secolo.

La dottrina Teosofica propone diversi nuclei stimolanti. La teoria dell'evoluzione darwiniana, per esempio, è incorporata dalla Blavatsky nella sua dottrina dello sviluppo spirituale. L'uomo perfezionandosi spiritualmente e fisicamente attraverso le pratiche ascetiche della meditazione, del digiuno, della respirazione e così via raggiungerà, grazie alla conoscenza rivelata dalla Società, lo stato di Uomo Ideale.

Gli insegnamenti sulle aeree e le forme pensiero sono altrettanto importanti in questa sede, gli adepti ritenevano, secondo le teorie dei successori della Blavatsky (Leadbeater e Besant), che il pensiero e il sentimento umano fossero delle vibrazioni non limitate dal corpo ma piuttosto emanate da questo. Esiste un'emanazione di campi energetici, i quali

costringono ogni singolo atomo, cellula, tessuto e organo ad organizzarsi in modo da adempiere una funzione finalizzata ad un obiettivo. Questi campi energetici possono essere percepiti dai sensitivi. Ruper Sheldrake, un famoso teosofa e fisiologo ci spiega che <<Tutti i sistemi viventi sono regolati, non solo dalle energie note e dai fattori materiali, ma anche da campi di forza invisibili. Questi campi non hanno un'energia attiva, tuttavia sono determinanti in quanto servono come una negativa ("blueprint") per la forma ed il comportamento...>>³⁰. Ravvisiamo subito la similitudine con le teorie esposte nel *Dello Spirituale nell'Arte* di Kandinskij di cui abbiamo parlato nella sezione *Kandinskij e Nietzsche – Ascesi terrena*.



³⁰ R. Sheldrake, Bulletin of the Theosophy-Science Group. Aprile, 1982. p. 17.

Nella visione teosofica, l'uomo è considerato composto da più parti, tra cui il corpo fisico, l'anima vitale cosciente e lo spirito. L'anima è poi suddivisa ulteriormente in Manas Inferiore e Manas Superiore. Il primo rappresenta il principio vitale dell'istinto e delle passioni umane, associato all'aspetto più terreno e materiale dell'individuo. Il Manas Superiore invece rappresenta l'aspetto più elevato della mente umana, l'ego pensante cosciente che è attratto verso lo spirito e la spiritualità. Lo Spirito è l'aspetto più elevato dell'individuo e rappresenta la sua connessione con la divinità o la sorgente universale. Nella prospettiva teosofica, la reincarnazione è un concetto fondamentale: si crede che l'ego, o il Manas Superiore, si reincarni in un nuovo corpo in diverse vite successive con l'obiettivo di progredire spiritualmente ed evolvere verso la perfezione. Questa evoluzione avviene attraverso l'apprendimento, la crescita delle qualità artistiche, lo sviluppo delle emozioni più elevate e il perseguimento di pensieri costruttivi e nobili. Le vite successive offrono opportunità di crescita e progresso spirituale.

La Teosofia promuove l'idea che l'individuo possa avanzare verso la perfezione e alla fine tornare alla divinità da cui si ritiene essere emanazione, ma questo richiede sforzo continuo e molte reincarnazioni dedicate al raggiungimento di tale obiettivo.³¹ L'anima desidera la beatitudine, questa è però raggiungibile solo attraverso il "Bacio santo" che consisterebbe nella riunione con lo Spirito.

La teoria delle razze, espressa nell'opera *La Dottrina Segreta* di Blavatsky, consiste in un tentativo di dare ordine alle epoche della storia umana, è tra le teorie più famose e ha ispirato altre dottrine razziali nel corso del secolo, vi sarebbero quattro Razze-Madri:

- Razza Polare: è la prima razza della terra, era localizzata in più poli, aveva una forma astrale-eterica non ancora completamente fisica, non vi è una divisione sessuale e la vita si svolgeva nel magma della prima formazione geologica.

³¹ Cfr. A. Besant, *Man and His bodies* (1896), Theosophical Manual No. VII, The theosophical publishing house Madras, Adyar, Chennai, India, 1912. p.107.

- Razza iperborea: abitava il mitico continente originale (L'Iperboreo, posto a Nord del pianeta), le forme del corpo cominciano a solidificarsi ma non c'è ancora una suddivisione sessuale, ci si riproduce per gemmazione.
- Razza di Lemuria: questi esseri presentano una struttura androgina ma di forma umana, non hanno ancora assunto la posizione eretta.
- Razza atlantica: sono gli abitanti dell'antica Atlantide il cui mito nasce dalle lezioni segrete di Platone, erano dotati di tecnologie all'avanguardia e possedevano un'istintiva chiaroveggenza. Andarono incontro ai cataclismi che frammentarono i continenti ed emigrarono in altri luoghi.

Secondo madame Helena Blavatsky viviamo nell'epoca della quinta razza ovvero quella Ariana e ve ne saranno altre due in futuro per giungere ad un totale di sette.

La razza attuale è quella che più di tutte ha vissuto un mutamento interno, pertanto ha generato lingue, culture e prodotti artistici differenti che sono considerati dalla Società come un dono utile, pensiamo per esempio al caso degli artisti delle avanguardie.

Elenco i sette gradi evolutivi della razza ariana:

1. Epoca indiana antica: la popolazione ariana originaria che viveva in India
2. Epoca persiana antica: periodo importantissimo in quanto viene sviluppato da Zarathustra il principio duale iranico del bene e del male
3. Epoca egizio-caldaica
4. Epoca greco-romana
5. Epoca anglo-sassone ovvero quella attuale
6. Epoca russo-slava
7. Epoca finale (Americana-Australiana)

Uno dei punti di svolta per la Società Teosofica, dopo la morte dei due fondatori, è l'assunzione di tratti messianici da parte dei nuovi leader (Besant e Leadbeater), questi portano all'identificazione, in un ragazzo indiano di nome Krishnamurti, il prossimo Maestro del Mondo. Il ragazzo è prelevato dalla setta ed istruito negli insegnamenti

teosofici. Nasce inoltre un ordine affiliato alla Società “L’Ordine della Stella d’Oriente” per preparare l’umanità all’arrivo del Maestro del Mondo. Tuttavia, il ragazzo dopo un primo periodo si rifiuta di seguire gli ideali della setta e si disgregano le grandi aspettative degli adepti, creando una spaccatura all’interno del movimento.³²

In seguito a questi eventi Rudolf Steiner, un importantissimo teosofo, decise nel 1913 di staccarsi dal movimento per fondare il proprio gruppo: La Società Antroposofica che tanto seguito ebbe in Germania e in tutta Europa. Steiner poneva le radici del proprio pensiero nelle riflessioni di Nietzsche e l’esoterismo di matrice cristiana; a differenza dei dirigenti teosofici di allora inoltre dava molta importanza all’elemento pratico che permetteva di far emergere la creatività umana. Fin da subito l’Antroposofia si pone come “scienza spirituale” che univa aspetti teorici e metafisici ad altri più pratici e rituali, la sua idea di creazione artistica è estremamente varia e abbraccia la danza e la pedagogia come l’agricoltura e l’ecologia. La sede del movimento fu posta a Dornach in Svizzera, da cui Steiner continuò a diffondere la dottrina antroposofica fino alla sua morte nel 1925. In Germania le sue idee ebbero molta fortuna, tuttavia, durante l’ascesa del partito nazionalsocialista al potere, nonostante molti fossero dei sostenitori di Steiner, la Società Antroposofica venne attaccata dalla stampa e dal regime, successivamente fu addirittura bandita dagli altri movimenti spirituali. Il movimento, a livello dottrinale, è estremamente vicino alla Teosofia, Steiner crea di fatto un’istituzione a sé stante ma mantiene per larga parte il pensiero originario della Blavatsky.

Il Mazdaznan può essere considerata la terza dottrina riformista del periodo. Significa letteralmente “Pensiero Maestro” ed è stata fondata da Ernst Otto Hanish, una figura molto controversa che visse tra Ottocento e Novecento. Egli afferma di aver appreso la dottrina Mazdaznan da alcuni maestri illuminati presso l’Himalaya, il suo intento è quello di fornire dei punti di riferimento alle nuove generazioni che vivono i periodi turbolenti delle guerre mondiali. La filosofia Mazdaznan consiste nella reinterpretazione del pensiero di Zarathustra per giungere alla formulazione di una fede ancestrale ariana. È la dottrina più coerente con il mondo tedesco, ricava moltissimi elementi dalla teoria

³² G.M. Cazzaniga (a cura di), *Storia d’Italia. Annali. Vol. 25: Esoterismo*, Einaudi, Torino, 2010. pp. 575-595.

teosofica (in particolare quella dell'evoluzione e della razza) e la unisce ad una particolare esaltazione della dimensione esistenziale. L'aspetto fisico in questa filosofia è fondamentale, gran parte dei precetti, infatti, sono di stampo pratico, il corpo è inteso come un tempio divino per cui le attività di esercizio ed astinenza sono rivolte ad una salvezza interiore.³³

Le teorie Mazdaznan sono imprescindibili dalle tecniche di respirazione, gli esercizi respiratori sono utili ad eliminare eventuali elementi di disturbo interni ed esterni in modo che il pensiero possa fluire liberamente, così facendo recepiamo stimoli più intensi. Al contempo la respirazione è spesso accompagnata da esercizi ginnici in grado di risvegliare non solo la parte del corpo specifica ma anche il suo lato psichico.

Il pittore Johannes Itten è sicuramente uno dei più importanti maestri Mazdaznan, diffonderà la dottrina ai suoi studenti al Bauhaus e più di tutti fonderà la sua vita con questa, tratteremo l'opera del pittore più avanti; tuttavia il riferimento è utile in questa breve introduzione alla filosofia Mazdaznan per comprendere alcune particolari teorie. Itten spiega la dottrina della rinascita attraverso il dipinto Giardino Paradisiaco del XV secolo.

³³ A. Giacomelli, *Bauhaus absconditum. Arte, corpo e mistica alle radici del modernismo*, Mimesis, Milano, 2019. p. 128.



Giardino Paradisiaco, Anonimo dell'Alto Reno, 1410 ca, Städel Museum, Frankfurt am Main

Per inciso, questa è un'opera realizzata, secondo Itten, da un antico profeta Mazdaznan e può essere interpretata solo conoscendo i fondamenti della dottrina, un vero e proprio dipinto esoterico. La dottrina della rinascita si palesa in quest' opera attraverso tre scene che appaiono sul giardino. La *nutrizione* avviene a sinistra, una pia donna raccoglie infatti dei frutti dall'albero, una sua compagna più in basso attinge direttamente all'acqua della vita che simboleggia la *generazione*, Itten scrive a proposito della fonte: <<fluidi sessuali (Haoma), attraverso il cui interiore assorbimento si ingenera una concezione immacolata, una nuova giovinezza, un corpo incorruttibile e ringiovanito >>³⁴. Il terzo elemento è quello della *respirazione*, evocato dal clima di quiete spirituale che aleggia sul giardino. Il Bambino è infine il simbolo dell'uomo a venire, notiamo come la componente messianica sia comune a moltissime religioni esoteriche, inoltre spesso la figura dell'Uomo Ideale raduna su di sé le forze dell'individualità che lo portano ad elevarsi rispetto agli altri. Il maestro Hanish ci porta, attraverso i suoi

³⁴ J. Itten, *Tagebuch. Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst*, Verl. Der Itten-Schule, Berlin, 1930, p. 93.

insegnamenti, ad uno stato di purificazione che trasforma il nostro modo di vedere e sentire il mondo, una precondizione necessaria a raggiungere lo stadio di uomo nuovo.

L'evoluzione dell'uomo si sposa con le teorie razziali della setta, le quali si rifanno in gran parte a quelle della Blavatsky, tuttavia queste hanno un'accezione discriminatoria a differenza delle scale gerarchiche teosofiche che miravano a dare un ordine storico. Le razze inferiori sono lo strumento che permette a quella superiore di elevarsi. Secondo Hanish vi sarebbero quattro razze primordiali:

- Razza iperborea: sono i primi mitici abitanti della terra, erano amati dagli dèi e furono descritti da Erodoto e Pausania.
- Razza di Lemuria: i primi uomini a popolare la zona dell'Oriente.
- Razza atlantica: gli abitanti della leggendaria città marina.
- Razza ariana: la razza attuale ulteriormente suddivisa in sette epoche.

Anche le sette epoche sono simili a quelle teosofiche, cambia come vedremo il punto di arrivo.

1. Epoca indiana antica
2. Epoca persiana antica
3. Epoca caldea
4. Epoca egizia
5. Epoca babilonese
6. Epoca greco-romana
7. Epoca germanico-nordica\teutonica

Se la Teosofia poneva come razza di arrivo quella Americana-Australiana, per la filosofia Mazdaznan invece entriamo adesso nell'ultima fase, ovvero quella teutonica. Il centro del mondo è spostato nella cultura tedesca.

Oltre alla teoria, come abbiamo già detto, è fondamentale la pratica, in questo stile di vita è necessario alternare periodi di digiuno a periodi di nutrizione, inoltre il

vegetarianesimo è fortemente diffuso e permette di introdurre nel corpo solo nutrienti adatti a sviluppare la purezza corporea, elemento fondamentale per produrre un pensiero altrettanto puro. Le dottrine della frenologia, dell'autocoscienza, dei tre temperamenti, dell'autodiagnosi e dell'armonia sono ulteriormente importanti e sommano prassi e teoria; tuttavia tali pratiche non saranno esaminate in questa trattazione.

3 - Bauhaus – Razionalità occulta

Siamo abituati a ritenere il Bauhaus come la sede del razionalismo e dell'industria applicata a design e architettura; tuttavia, alle origini della scuola ritroviamo una componente mistico-esoterica che poco sembrerebbe poter condividere con la logica e il funzionalismo dei suoi prodotti più celebri. Iniziamo presentando quella che è la scuola di arte e design più famosa della storia. Lo "Staatliches Bauhaus" di Weimar è sorto dall'unione di quelli che erano una volta l'Istituto superiore per l'arte figurativa e la Scuola d'arte applicata del Granducato di Sassonia, con l'aggiunta di una sezione per l'architettura. Nel 1919 l'architetto Walter Gropius diventa il direttore della neonata scuola di Weimar e pubblica il manifesto in maniera da chiarirne scopi e principi. Gropius riprende il concetto di "Opera d'arte totale" divulgato da Wagner ponendosi come obiettivo la realizzazione di architetture moderne "totali" che incorporassero le altre arti, in questo modo eliminava il confine tra arte monumentale e arte decorativa. La fusione artistica dovrà avvenire in senso antiaccademico recuperando il *modus operandi* delle botteghe artigiane medievali alla cui base era posto l'esercizio banauistico. Scrive Gropius nel suo manifesto: «Architetti, scultori, pittori, tutti noi dobbiamo tornare ai mestieri! L'arte non è una "Professione". Non c'è alcuna differenza essenziale tra l'artista e l'artigiano. L'artista è un artigiano esaltato. [...] la competenza è il mestiere essenziale per ogni artista. Questa è la fonte originale dell'immaginazione creativa.»³⁵. Essenzialmente il direttore equipara la figura dell'artigiano a quella dell'artista, risolvendo la prima da secoli di letteratura che ne aveva degradato l'immagine perché "troppo pratico e poco intellettuale". È nella perizia tecnica individuale che si trovano i presupposti per produrre un'opera d'arte, nondimeno per il Gropius degli anni '20 la

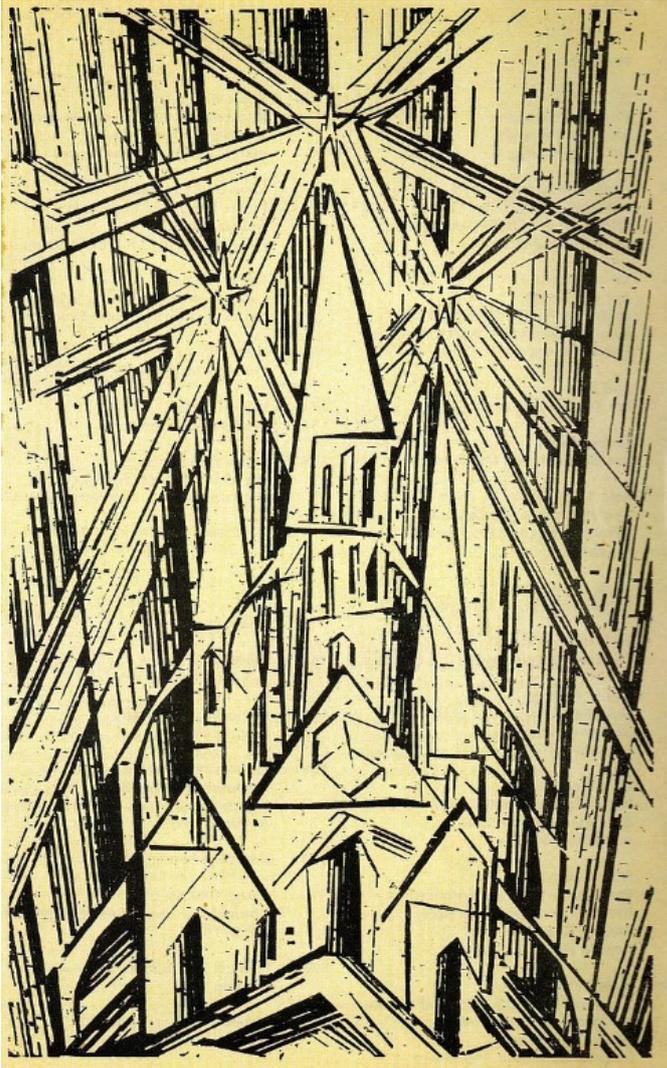
³⁵ W. Gropius, *Manifesto del Bauhaus*, Amministrazione del Bauhaus nazionale di Weimar, Weimar, 1919, p. 1.

cooperazione di gruppo sul modello appunto delle corporazioni medievali risulta ancora più preminente. Nell'opera d'arte si concretizza, come nel caso delle cattedrali gotiche, una comunanza di identità e valori collettivi, per tale presupposto l'architetto supererà il fascino per la figura del genio quando diventerà direttore del Bauhaus. Lo charme della figura del genio, tuttavia, non abbandonerà mai del tutto Gropius, basti pensare a come la creatività e l'estro dell'individuo rimangono ancora centrali in una scuola che cerca di limitare le rigidità accademiche, per sviluppare una forma mentis in grado di proporre dei modelli artistici che vadano oltre le forme già esistenti. La forma tradizionale imposta dai Saloni va nietzscheamente superata per lasciare il posto alla componente immaginativa che iniziava ad essere forgiata già nel primo semestre di frequentazione, attraverso il corso propedeutico del Bauhaus tenuto, fino ad un certo momento, da Johannes Itten. Arte e vita si intrecciano a Weimar, maestri e allievi vivevano assieme nella scuola mentre si svolgevano i corsi, il tempo trascorso dal discente nel Bauhaus era costantemente permeato da attività artistiche che andavano a modellarne pensiero e vita.

Gropius voleva proporre all'interno del Bauhaus una sintesi di elementi razionali e dionisiaci. Se la prima componente razionale passerà alla storia come principio cardine del Bauhaus, la seconda rimarrà celata ai più. La logica funzionalistica espressa nella regola "la forma segue la funzione" evidenzia un modo di procedere per il quale ogni elemento ha una funzione da cui necessariamente deriva una forma consona. La suddetta forma dovrà essere per Gropius semplice e chiara, in linea con Loos, reputa l'ornamento un'aggiunta superflua e passatista che stona con la sua idea di design moderno votato all'essenzialismo. La produzione artistica Bauhaus si sposerà con l'industria, abbracciando la produzione in serie, ciò concederà l'accesso alle opere ad un pubblico più ampio, la standardizzazione industriale qui impiegata mira ad utilizzare i materiali in maniera più efficiente ed economica. Il razionalismo si esalta anche nel progetto formativo della scuola per cui la prassi è l'ancella della teoria, l'artigiano diventava propriamente artista nella sua evoluzione intellettuale affiancando l'attività banusica alle teorie dei grandi maestri del Bauhaus. Tuttavia questa componente apollinea (almeno fino al 1922 – 1923) vive nietzscheamente con una dionisiaca: Gropius affascinato dagli insegnamenti del pittore Johannes Itten permetterà la penetrazione di elementi magico-simbolici e apotropaici nella didattica della scuola; per

il pittore svizzero infatti era necessario per gli studenti un “maestro dello spirito” prima ancora dei “maestri artigiani” e “della forma” di cui era un massimo esponente. Nei primi quattro anni di vita del Bauhaus fanno il proprio ingresso in Germania e nella scuola le filosofie riformiste del Mazdaznan, della Teosofia e dell’Antroposofia; l’esaltazione dell’individualità umana come detentrica di poteri cosmici e gli studi sui rapporti tra anima e colore fungono da sostrato alle lezioni di tre dei più importanti maestri della scuola: Itten, Kandinskij e Klee. Concludo questa breve introduzione tornando al manifesto del 1919, è illuminante infatti analizzarne il frontespizio, a mio parere, molto indicativo di ciò che risulta essere il Bauhaus nei suoi primi anni. "Kathedrale" si configura come una visione prismatica e astratta di una chiesa gotica, sovrastata da tre stelle che rappresentano l'architettura, la pittura e la scultura. Le stelle, disposte in modo teosofico ai vertici di un triangolo, emanano potenti raggi di luce creando così un'immagine suggestiva e simbolica dell'arte e della spiritualità in unione armoniosa.³⁶ L’arte come ethos collettivo e le dottrine riformiste, sopra trattati, si fondono in questo manifesto per dare vita ad un’immagine estremamente evocativa, la tecnica dell’incisione rende il massimo grado di espressività e richiama la figura dell’artigiano; la luce che si dipana dalle stelle in ogni direzione simboleggia la totalità dell’insegnamento al Bauhaus: vita e arte si intrecciano.

³⁶ R. Caruso, *Bauhaus spiritualista*, in “La Civiltà delle Macchine”, n.3, 2019, p. 111.



Frontispizio Kathedrale del Manifesto della Bauhaus, 1919, Lyonel Feininger, incisione xilografica, Bauhaus-Archiv, Berlino

Lo storico dell'architettura Joseph Rykwert, nell'articolo *Il lato oscuro del Bauhaus* pubblicato nel 1970 sul mensile di architettura e urbanistica diretta da Paolo Portoghesi, formulava una critica interessante nei confronti dei maestri del Bauhaus. Rykwert non li rimproverava tanto per un eccessivo razionalismo, ma piuttosto per non aver dichiarato in modo esplicito i presupposti religiosi delle loro lezioni. Itten e Klee sono esenti da tale critica, anzi lo storico dell'architettura loda il pittore Mazdaznan come il "più

spirituale dei maestri”³⁷ elogiandolo poi con queste parole:« Il suo metodo era animato dalla convinzione che l’intera personalità dovesse essere coinvolta nel lavoro: l’attività progettuale e artistica deve impegnare la mente, il corpo, i sensi, la memoria e gli impulsi inconsci. [...] questa verità essenziale rimane per me l’aspetto rilevante del Bauhaus, e gli esercizi che Itten sviluppò restano l’unica possibile introduzione a un moderato linguaggio formale»³⁸. Cogliamo pertanto come molti maestri al Bauhaus manifestassero una certa tendenza esoterica, tuttavia a differenza di Itten non esplicitavano il contenuto “religioso” delle loro lezioni.

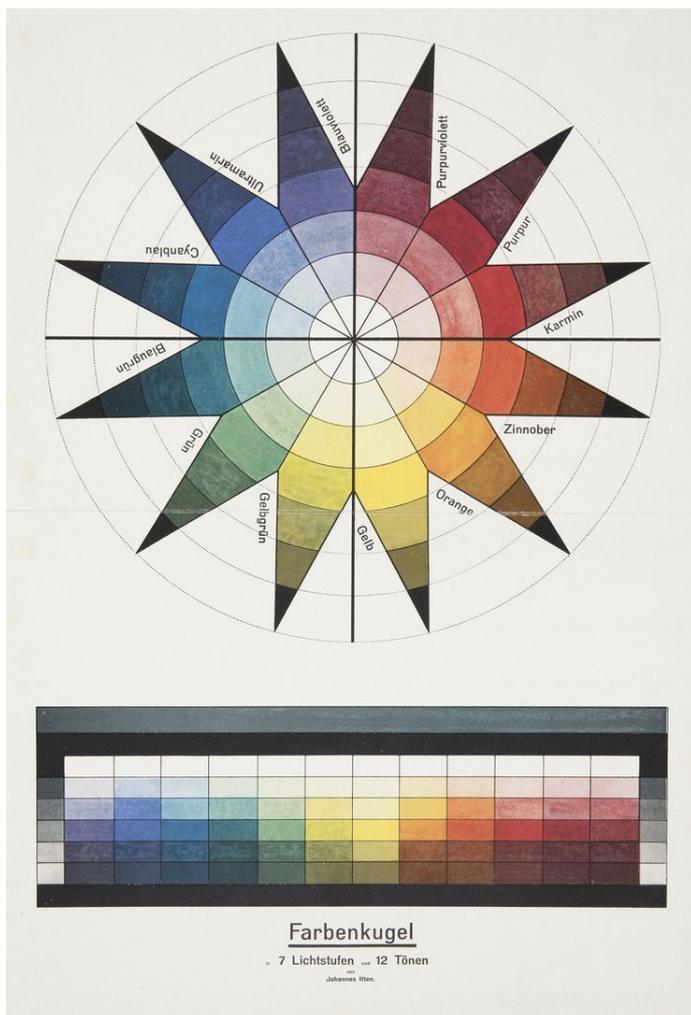
Il mistero esoterico si introdurrà nelle aule della scuola statale, inizialmente sintonizzandosi con il suo spirito e successivamente bocciandolo. Iniziamo quindi a vedere l’altro lato di ciò che veniva insegnato a Weimar approfondendo la figura di Itten.

4 – Un bivio al Bauhaus: Itten o Gropius?

Johannes Itten è il fautore della tensione tra esoterismo e razionalità che si sperimenta alle origini del Bauhaus. Il maestro nel 1916 aveva già aperto una propria scuola a Vienna in cui approfondisce le teorie kandinskijane sull’empatia del colore, diventerà un collega del pittore russo quando nel 1919 il direttore Walter Gropius lo chiamerà a Weimar come insegnante. Egli non dividerà mai arte e vita compenetrando le teorie cromatiche contenute in *Dello Spirituale nell’Arte* e gli insegnamenti del maestro Adolf Richard Hölzel con le pratiche ascetiche che sempre di più lo indirizzeranno verso il pensiero esoterico.

³⁷ J. Rykwert, *Il lato oscuro del Bauhaus*, in “Controspazio”, n. 4-5, aprile-maggio 1970, pp. 66-71. Numero monografico dedicato alla Bauhaus; l’articolo è la trascrizione di una precedente conferenza tenuta da Rykwert alla radio inglese nel settembre del 1968.

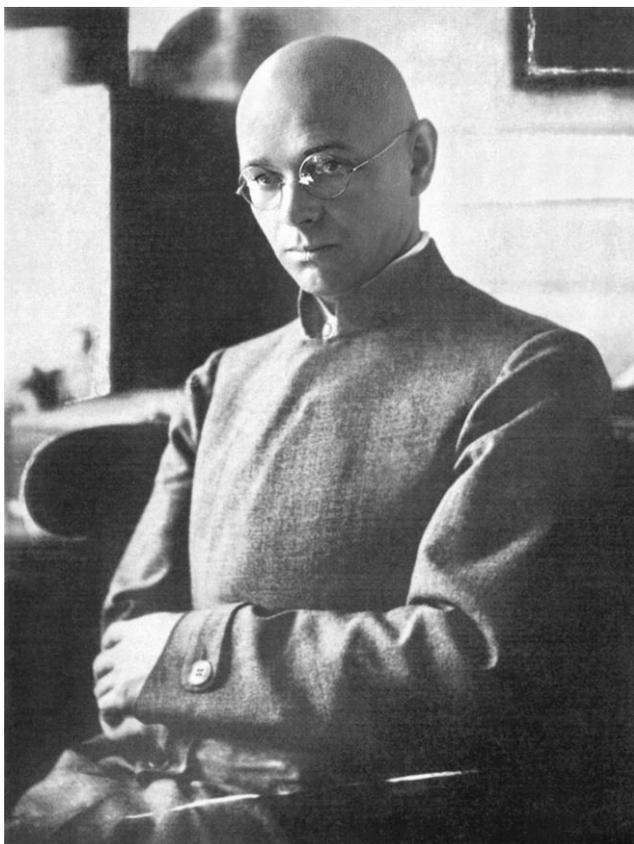
³⁸ Ibidem.



Johannes Itten, Sfera dei colori in sette gradazioni luminose e dodici tonalità, 1921, Collezione A. Itten, Zurigo

Lo stesso Itten ci dice che le pratiche fisiche Mazdaznan gli furono familiari fin dai primi contatti con questa dottrina, il patrigno lo obbligava a un duro esercizio fisico e la pratica sportiva lo accompagnò per tutta la vita. La conoscenza profonda del suo corpo significò per l'artista lo sviluppo di un'identità forte ed un'abilità nell'ascoltare il proprio ritmo corporeo, capacità importantissima nell'applicazione della teoria Mazdaznan della respirazione. Durante la sua formazione presso l'artista espressionista Hölzel entra in contatto con i primi precetti Mazdaznan sulla dieta; tuttavia, a questa età l'ascendente che la "religione" ha su di lui è più che altro una fascinazione dovuta alla possibilità di elevare il proprio corpo per poterlo utilizzare nello studio artistico. Al contempo tra i suoi interessi riscontriamo le filosofie orientali, il cristianesimo primitivo e la pedagogia "fisiologica" di Hölzel. Nel 1919 vive ancora un forte sincretismo all'interno del pensiero di Itten tra Teosofia, Antroposofia e Mazdaznan, ma è a partire

dal 1921 che intensifica la propria fede partecipando alle feste estive Mazdaznan di Lipsia, qui il suo pensiero si radicalizza e lo porta lontano dalla stessa Teosofia a cui si era ispirato.



Johannes Itten, 1920, fotografia in bianco e nero

Il pittore teneva molto al suo aspetto esteriore, in quanto maestro della dottrina doveva apparire al pubblico in un certo modo, la sua aurea si sarebbe dovuta percepire immediatamente. Disprezzava il modo di apparire dei rappresentanti degli altri movimenti ascetici: barbuti, con i capelli lunghi e cinti da vesti stracciate, egli preferiva la rasatura come simbolo di cura e lontananza dal peccato; si era fatto cucire una raffinata veste porpora che gli donava un aspetto austero ma delicato. Esercitava un'enorme influenza sui suoi studenti, Paul Citroen (uno di loro) ci dice: «Avevamo per Itten un rispetto enorme ed eravamo rapiti ed estasiati quando egli si intratteneva benevolmente con noi»³⁹. Intuiamo quindi la potenza del suo carisma, in questo aveva un ruolo preminente la maniera teatrale con cui presentava la propria spiritualità.

³⁹ P. Citroen, *Mazdaznan am Bauhaus*, in E. Neumann (a cura di), *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart, Hallwag, 1971, p. 29.

Come accennavo prima, inizialmente il maestro si avvicina alla Teosofia e all'Antroposofia, è la stessa moglie di Gropius tale Alma Mahler, che gli concede di frequentare il suo salotto teosofico. Grazie alla stessa potrà entrare poi al Bauhaus tenendo tra l'altro il corso preliminare della durata di un semestre, questo gli permise di essere il primo dei Meisterhäuser con cui i ragazzi entravano in contatto. Inizialmente Itten condivide con Gropius la visione spirituale dell'artista-artigiano e la necessità di unione tra gli uomini, egli affianca le sue teorie sul corpo e lo spirito a quelle del colore, accostandovi i fondamentali esercizi pratici, rispettivamente della respirazione e del disegno. Gropius è entusiasta del lavoro di Itten al punto che il pittore tra 1919 e 1920 poté chiedere l'intervento di Steiner come oratore esterno al Bauhaus. Già dal 1920 le prescrizioni fisiche e psichiche per i suoi studenti si fanno più rigide, per lui la dottrina Mazdaznan stava diventando fondamentale per superare l'incertezza e la desolazione che il dopoguerra, l'inflazione e la Repubblica di Weimar stavano procurando. L'astinenza dal tabacco, dal sesso e dalla carne, l'utilizzo di medicazioni naturali e le pratiche di respirazione unite agli esercizi fisici erano gli insegnamenti che il maestro Itten proferiva ai suoi alunni per garantire loro salvezza e salute. Dal 1921 il suo pensiero si radicalizza, egli inizia a partecipare alle feste estive a Lipsia in cui intensifica la sua fede, Mazdaznan diventa "il miglior sistema di insegnamento e istruzione per lo sviluppo e l'elevazione della razza bianca"⁴⁰. Il suo pensiero e quello di Gropius iniziano a divergere in maniera inconciliabile: per il primo l'artista rimane un artigiano spirituale mentre per il direttore diventa l'operatore industriale che sfrutta la tecnica per produrre il design della modernità. Itten sprofonda sempre di più nella dottrina ed oltre ad abbandonare il versante pratico delle sue lezioni sprona l'individualità degli studenti; i ragazzi smettono di frequentare alcune lezioni non più gradite per orario o contenuti. Il malcontento tra i maestri cresce, si rivolgono a Gropius per risolvere la situazione, il direttore tuttavia intrattiene ancora un buon rapporto con Itten fino al momento in cui non decide di attaccare la sua fede Mazdaznan, nel frattempo media assegnando alcune cattedre detenute dal pittore ad altri maestri, in modo da ridurre la sua influenza sugli studenti. Nel 1922 la dicotomia è insostenibile, Itten a Weimar non si sente più a casa, anzi il profitto conoscitivo e spirituale sperimentato presso la "comunità internazionale del tempio di Mazdaznan" a Herrliberg

⁴⁰ J. Itten, *Mazdaznan*, in W. Rotzler (a cura di), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Orell Füssli, Zurigo, 1972, p. 229.

in Svizzera, catalizza i suoi interessi. Come ultimo compito al Bauhaus svolge una serie di cinque conferenze relative alla dottrina della rinascita di Hanish, in queste tratta:

- 1 L'evoluzione dell'arte alla luce delle diverse razze che l'hanno prodotta
- 2 Lo studio della formazione pedagogica dei bambini per lo sviluppo della loro piena individualità
- 3 L'insegnamento Mazdaznan in relazione al pensiero di Zarathustra e Gesù.
- 4 Il potere del suono sull'uomo
- 5 Il potere della respirazione sull'uomo

Nel gennaio dello stesso anno avviene il grande scontro tra Gropius e Itten, il primo studia i principali testi Mazdaznan per controbattere le idee del secondo, la rottura è definitiva e Itten rassegna le sue dimissioni per il mese di ottobre 1922. Siamo partecipi di uno scontro ideologico che segna la storia dell'arte, la grande distanza tra i due punti di vista probabilmente è data anche dai ruoli diversi che le due personalità avevano, se Itten era solo un maestro che poteva esporre le proprie idee sull'arte all'interno dell'istituto, Gropius era il direttore di una delle più importanti scuole tedesche e doveva confrontarsi con le istituzioni e le direttive statali. Mettere la riproducibilità industriale al servizio dell'arte significava allontanarsi da una visione elitaria della produzione artistica che avrebbe ben presto isolato il Bauhaus a livello economico; il punto di vista di Itten, dunque, non seguiva le leggi del mercato e il volere del governo di Weimar che, finanziando progetti come quello del Bauhaus, puntava a sintetizzare arte, design e produzione industriale in modo da rendere i prodotti artistici funzionali e disponibili ad un pubblico più ampio. Gropius esaltava la razionalizzazione e il funzionalismo che l'industria proponeva, impoverendo di fatto lo spirito del manufatto artistico. Potremmo dire che Itten abbia sicuramente esasperato il suo pensiero, ma è Gropius che lo cambia totalmente, di fatti l'architetto nei primi anni del Bauhaus esaltava l'approccio pedagogico del pittore che faceva di arte e vita un sinolo, tuttavia probabilmente proprio questo contrasto ha permesso alla scuola di scegliere la via corretta da percorrere. Il seguace mazdaznan Muche affermerà infatti che questa divisione fu necessaria per dare una forma definitiva alla didattica del Bauhaus, in questo modo si evitarono ulteriori frammentazioni che nella società tedesca del tempo già si moltiplicavano, l'amico di Itten in sostanza vide hegelianamente la sintesi positiva che i due opposti avevano generato.

L'artista svizzero incarnava a pieno la figura del maestro spirituale a tal punto che rielaborò alcune teorie Mazdaznan e ne produsse altre. La teoria delle razze e della loro evoluzione è mutuata dal sistema razziale teosofico, tuttavia all'interno della dottrina Mazdaznan le razze inferiori sono lo strumento per l'elevazione di quella superiore, questo modello discriminatorio viene portato da Itten anche nell'arte quando, nella prima delle cinque conferenze del suo ultimo anno al Bauhaus, presenta il suo "percorso evolutivo delle arti".

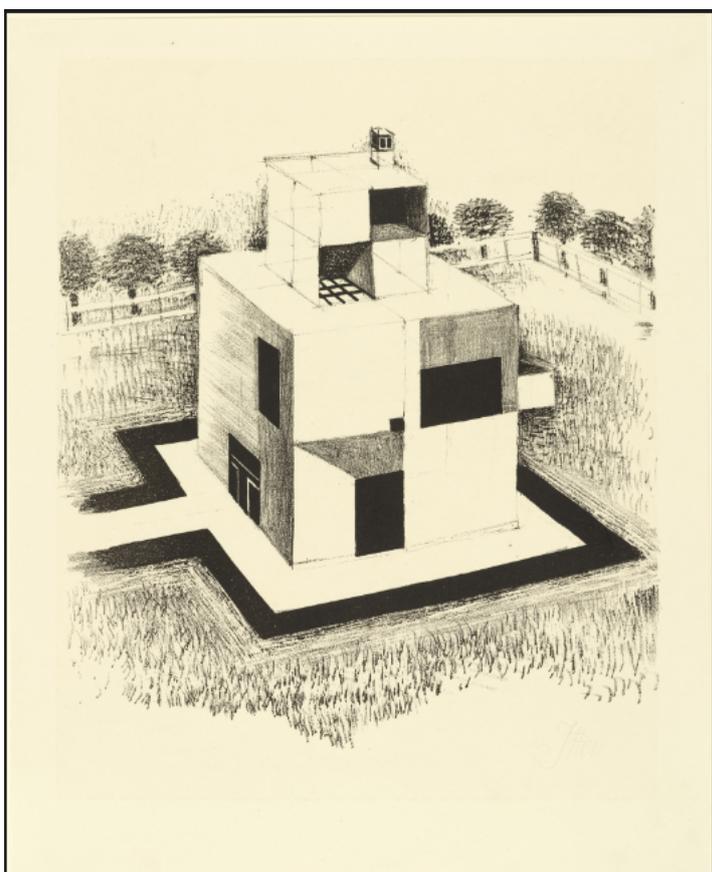
Presento schematicamente la sua teoria mazdaznan razziale a cui applica la teoria dei tre temperamenti; suddivido in razza, inclinazione artistica e rappresentazione.

RAZZA	INCLINAZIONE ARTISTICA	RAPPRESENTAZIONE
Nera	Arte materiale-naturalistica	Natura materiale esterna
Bruna	Arte simbolico-spirituale	Intuizioni interiori
Olivastra	Arte razionale-geometrica	Forme pure e chiare
Grigio/Rossa	Arte spirituale-intellettuale	Dato mancante
Gialla	Arte intellettuale-materiale	Unità negli opposti
Bianca	Arte frutto dell'istinto creativo	Immagine individuale del mondo

La razza bianca per Itten riconosce Dio in sé stessa, consegue una summa di tutti i sensi che, attraverso il dono dell'ispirazione e della rivelazione, realizza l'atto creativo-artistico. È questa l'unica razza che dà vita a stili artistici differenti senza fondarsi su elementi materiali o spirituali. L'approccio riduzionista di Itten alle teorie razziali era controverso già all'epoca e, con il senno di poi, è stato riconosciuto come un contributo problematico che ha alimentato ideologie razziste, compresa la dottrina del Terzo Reich.

È proficuo in conclusione analizzare alcune opere di Itten realizzate nel periodo bauhausiano, queste porranno ulteriormente in evidenza le tensioni esoteriche che abbiamo riscontrato nel pittore, le quali animavano in primis la persona e poi la sua produzione artistica.

La prima opera consiste in realtà in un progetto di cui ci è rimasta una litografia: *La casa dell'uomo bianco*. Il titolo rievoca espressamente le teorie mazdaznan sulla razza, la nostra mente inizia a delineare un soggetto: osserviamo un edificio adibito, secondo Itten, alla meditazione dell'uomo bianco in maniera tale da allestire i preparativi per l'imminente arrivo della settima ed ultima razza del genere umano. L'uomo attraverso l'astinenza, la meditazione e l'esercizio fisico prescritti dalla dottrina di Hanish potrà evolversi nello ultimo stadio della razza umana. L'edificio qui presentato è il luogo prediletto per svolgere queste attività in attesa dell'avvento della futura razza teutonica.



Johannes Itten, La casa dell'uomo bianco, 1922, Chicago Art Institute

La casa è circondata da una peristasi di alberi, e potrebbe simboleggiare l'ingresso nella zona sacra come negli antichi templi greci; si accede poi al giardino circostante il quale, realizzato per sottili lamelle di grafite, riempie lo spazio attorno alle alte mura bianche della casa facendole risaltare. Nell'opera giocano un ruolo importantissimo l'effetto chiaro-scuro e l'alternanza di spazi pieni e vuoti. Giungiamo infine al vero naos del tempio, una marcata linea nera definisce le fondamenta della casa e la fa spiccare

ulteriormente. L'edificio in sé si scandisce per blocchi: il cubo sul tetto è il modulo attraverso il quale si realizza il seguito, in totale nove cubi identici formano la casa sulle cui facciate sono proiettati degli sfondamenti prospettici. Il progetto in sé potrebbe essere un semplice schizzo di Itten, senza alcuna rilevanza effettiva all'interno dell'opera Bauhaus, se non fosse che si riscontrano delle evidenti analogie formali con l'unico prodotto architettonico della scuola di Weimar: La *Haus am Horn* di Mucche. Georg Mucche è stato maestro al Bauhaus negli stessi anni di Itten, fu inoltre un suo grande ammiratore, i due condividevano la passione per la filosofia Mazdaznan e ne studiavano il pensiero assieme, applicandolo poi alla didattica scolastica.



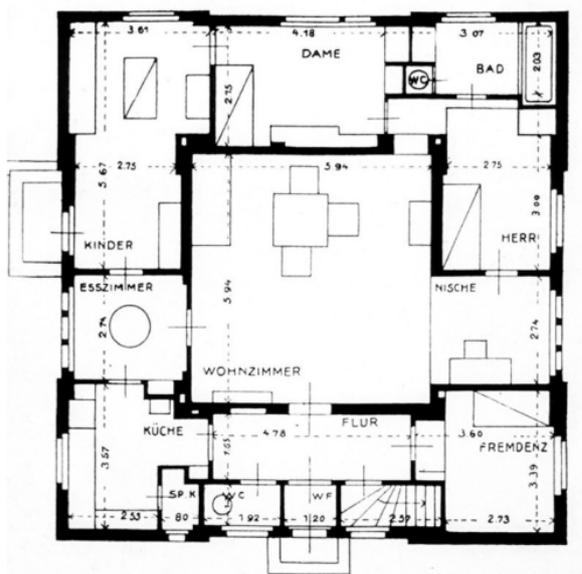
Georg Mucche, Haus am Horn, 1923, Weimar

Walter Gropius, che contribuì alla progettazione della casa, sottolineava che l'obiettivo principale dell'opera fosse raggiungere il massimo comfort con la massima efficienza economica. Questo risultato sarebbe stato ottenuto attraverso l'applicazione della migliore abilità artigianale e l'ottimizzazione della distribuzione degli spazi, tenendo conto di aspetti come forma, dimensione e organizzazione. Ecco che dal punto di vista dell'architetto emergono razionalità e funzionalità, elementi cardine di quell'idea di abitazione riproducibile in serie, a basso prezzo, verso cui stava virando il Bauhaus. Tuttavia Mucche, in quanto architetto principale nella progettazione di questo prototipo abitativo, palesa le influenze che Itten e gli studi delle religioni riformiste avevano avuto su di lui. La residenza per Mucche era la sintesi degli spazi di un convento Mazdaznan e teneva bene a mente la litografia della *Casa dell'uomo bianco*. Ecco che

gli elementi spirituali ed esoterici penetrano sotto la corteccia della funzionalità bauhausiana, notiamo in pianta che la scansione a blocchi cubici del progetto di Itten si ripete nell'architettura di Mucche, il grande blocco principale illuminato dalle finestre a fascio è il centro spirituale della casa, la stanza attorno alla quale ruotano tutte le altre.

Georg Mucche

Haus am Horn 1923



Il grande stanzone centrale collegandosi al resto della casa elimina i corridoi e ottimizza lo spazio. All'esterno inoltre troviamo un orto in linea con i principi bauhausiani di autoproduzione del cibo. La "Casa sul Corno" dunque è l'esempio perfetto di questa commistione tra componente mistico-spirituale e l'approccio razionalistico-funzionale del design Bauhaus di questi primi anni.

L'ultima opera di Itten che vorrei analizzare è Children's Portraits. Il dipinto venne realizzato nel 1922, nell'ultimo anno di lezioni al Bauhaus. Gli influssi teosofici e mazdaznan inondano il dipinto sintetizzandosi in simbologie esoteriche riconoscibili agli adepti. Il dipinto è un olio su tavola, i soggetti infatti sono definiti nelle forme e non concorre lo sfumato. Al centro troviamo un bambino con lineamenti ariani, indossa un copricapo con la bandiera tedesca e regge in mano una carta raffigurante un orologio e un cubo. Tentando di interpretare, l'orologio potrebbe significare che l'ora della settima razza è giunta, il cubo invece ricorda il modulo che scandisce le celle monastiche nella *Casa dell'uomo bianco*. Riconosciamo infatti sulla destra del bimbo un edificio che può

rammentare quello della litografia. In alto vediamo una fascia bianca su cui Itten si firma con caratteri blu, rossi e gialli, il centro della sua sfera dei colori, mentre appena sopra, utilizzando le stesse cromie, visualizziamo un clipeo con vari triangoli teosofici che si intrecciano: leggiamo anche la scritta “Ave Masda”. La nave potrebbe alludere al viaggio che l’iniziato si accinge a percorrere, mentre l’altro giocattolo del bimbo, la palla, ricorda i “Dischi di Newton” e le forme cosmiche già rappresentate un decennio prima da Delaunay⁴¹. I fiori azzurri infine simboleggiano l’elemento spirituale già espresso da Kandinskij in *Dello Spirituale nell’Arte*.



Johannes Itten, *Children's Portraits*, 1922, Kunsthau Zürich, Svizzera

In generale potremmo dire che in quest’opera Itten utilizza uno stile primitivista, non avviene un vero e proprio sfondamento prospettico, l’appiattimento è favorito dallo

⁴¹ Cfr. F. Parisi (a cura di), *Arte e magia: il fascino dell’esoterismo in Europa*, cit. p. 60.

sfondo dorato, molto simile al fondale delle pale d'altare medievali decorate tramite punzonatura. Secondo il teosofista Leadbeater il giallo è presente nell'anima di un uomo molto spirituale, esso compare se la sua mente è orientata verso scopi superiori⁴², nel dipinto dunque la doratura sullo sfondo potrebbe alludere, in simbiosi con i fiori azzurri, alla spiritualità del bambino. In definitiva si può definirlo un dipinto esoterico, per cui si distinguono una serie di simbologie occulte di cui non conosciamo sempre il referente proprio perché riservato agli iniziati. Termino dunque la sezione relativa a Johannes Itten dopo aver evidenziato il nesso tra la sua vita, l'arte e la componente occulta; in particolar modo è stato interessante approfondire il suo rapporto con il Bauhaus e la maniera in cui ne abbia definito, per antitesi, l'immediato futuro.

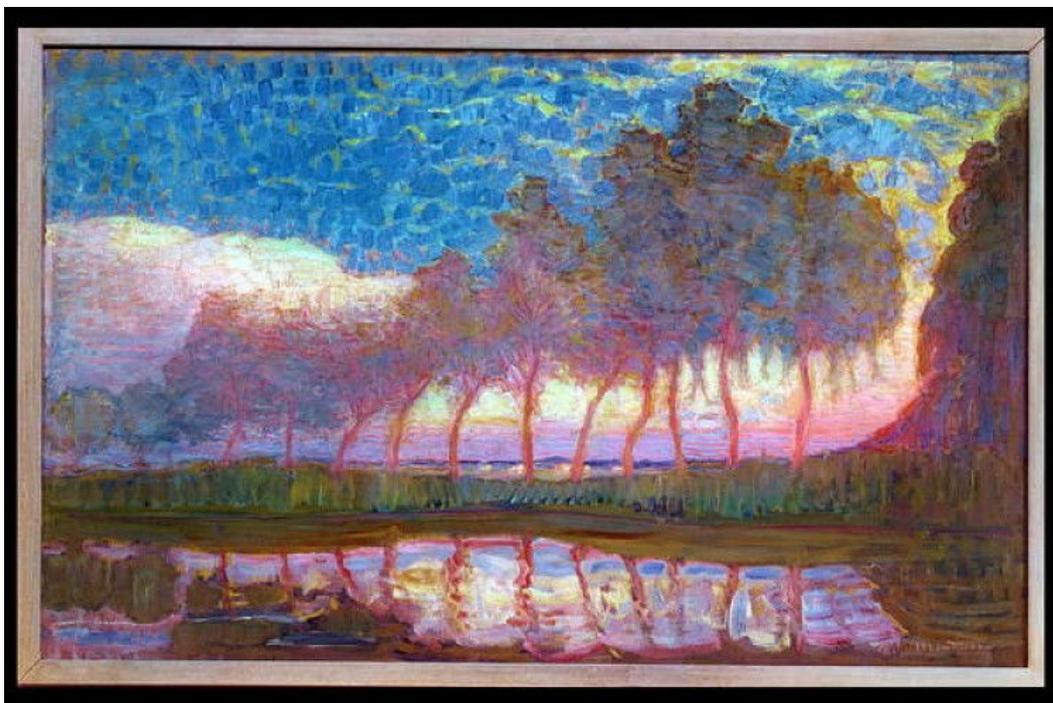
5 – Piet Mondrian: Alchimia contemporanea

Piet Mondrian è l'ultimo artista esoterico che tratteremo, escludo dal mio contributo il misticismo spirituale di Kandinskij e le forme cosmiche di Klee, di cui già tanta letteratura ha parlato, per analizzare l'opera del pittore olandese. L'artista vive a cavallo tra XIX e XX secolo, durante la prima fase del suo sviluppo artistico si concentra sul paesaggio olandese che assume via via un'accezione mistica e meno legata agli aspetti realistici. Questa sua emancipazione dal dato mimetico coincide con la sua iscrizione alla Società Teosofica in seguito all'ascolto di una conferenza di Steiner ad Amsterdam nel 1908. In lui evidentemente viveva già uno spiccato interesse per le filosofie orientali e l'occulto, sappiamo che conosceva *Les Grands initiés* di Eduard Schuré (1889), l'interesse per l'esoterismo si traduce nell'arte del primo periodo in una natura portatrice di messaggi spirituali.

Analizziamo brevemente *Fila di undici pioppi in rosso, giallo, blu e verde* del 1908. Una luce impalpabile pervade il paesaggio, il bagliore proveniente dal fondo vive a metà tra alba e crepuscolo e circonda gli undici pioppi rossi in primo piano. Come spesso accade nelle opere di Mondrian, l'orientamento orizzontale viene interrotto da elementi verticali come gli alberi, di cui lo specchio d'acqua ci offre un prolungamento, potenziandone visivamente l'effetto. La piattezza del paesaggio olandese interrotto dalla

⁴² Cfr. C.W. Leadbeater, *L'uomo visibile e l'uomo invisibile*, Theosophical Publishing Society, Londra, 1902, p. 94.

verticale dei mulini influenza profondamente gli esordi di Mondrian. Gli alberi che aspirano a toccare la zona azzurra del cielo veicolano il messaggio di elevazione spirituale che il dipinto porta con sé.



Fila di undici pioppi in rosso, giallo, blu e verde, Piet Mondrian, 1908, Zwolle e Heino/Wijhe, Museum de Fundatie

Gli elementi verticali sono fili energetici che collegano la terra al cielo creando così un bilanciamento armonico tra i piani⁴³. Lo stesso avverrà nei suoi dipinti più tardi in cui elemento verticale e orizzontale assumeranno un significato ulteriore, insito all'interno del sistema Teosofico. Nella sua progressiva emancipazione dal dato mimetico rimane un elemento comune tra questo dipinto degli esordi e quelli geometrico-astratti della maturità: i colori. Prevalgono nero, bianco, blu, giallo e rosso gli stessi che rintracciamo nelle scienze alchemiche, in particolare nell'itinerario alchemico che tradizionalmente avrebbe condotto alla sintetizzazione della pietra filosofale. L'alchimista tramite combustione poteva assistere al cambio di colore dei materiali esposti al fuoco, la tradizione ermetica ne costruisce un percorso evolutivo-iniziatico che condurrebbe l'uomo allo stadio psicologico finale. Carl Gustav Jung studia l'antica alchimia in modo da comprenderne simbologie e trasformazioni nell'inconscio, la pone poi in relazione alla psicologia e ci presenta questo quadro evolutivo nel suo *Psicologia e Alchimia*⁴⁴:

⁴³ Cfr. F. Parisi (a cura di), *Arte e magia: il fascino dell'esoterismo in Europa*, cit. p.296.

I Fase: Nigredo/nero, simboleggia la morte e la putrefazione, passaggi fondamentali al conseguimento della Grande Opera, metaforicamente avviene l'operazione alchemica della calcinazione o della decomposizione. Non ha un necessario valore negativo poiché le tenebre secondo la tradizione ermetica antica erano il simbolo del chaos originale da cui tutto si è originato. Il nero era inoltre il colore del dio del tempo Saturno, veniva festeggiato a fine anno durante i Saturnali in concomitanza con la morte e rinascita del sole.

II Fase: Blu Alchemico, è una fase fondamentale nel processo evolutivo da Nigredo ad Albedo, può essere visto come ciò che resta di uno stato negativo che è necessario come esperienza e consapevolezza personali. Non giungeremmo alla candidezza dell'Albedo senza passare per la sofferenza malinconica della Nigredo. Senza questi "rimasugli" si vivrebbe uno stato di ingenuità. L'alchimista nelle sue trasformazioni ha a che fare con sostanze che inevitabilmente producono uno scarto nella trasformazione chimica.

III Fase: Albedo/bianco, rappresenta la fase fondamentale della resurrezione. L'alchimista qui opera per distillazione e purifica l'oggetto. In questa fase il soggetto verrebbe in contatto con il proprio archetipo: la donna percepisce il suo lato maschile (Animus) mentre l'uomo percepirebbe il proprio lato femminile (Anima). Il bianco poi evoca la purezza della nuova forma raggiunta.

IV Fase: Citrinitas/giallo, in questo momento l'uomo vive una trasformazione psichica, entra in contatto con l'archetipo della Grande Madre o del Vecchio Saggio (in base al sesso) e conosce le sue potenzialità, la sua capacità di ragionamento e previsione, la sua esperienza. Assistiamo al procedimento alchemico della combustione per cui l'oggetto prima di diventare rosso incandescente attraversa la fase del giallognolo. Il colore simboleggia la forza e in particolare è fonte di vita in ogni civiltà.

V Fase: Rubedo/rosso, <<La Rubedo [...] è il momento del movimento dinamico degli opposti. Prendendo consapevolezza delle proprie contraddizioni, può cominciare ad assumere forma un senso di centralità.>>⁴⁵. Avviene l'incontro con il nostro Sé interiore, sbocciamo raggiungendo il termine del nostro percorso evolutivo, l'Io e il Sé

⁴⁴ C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie* (1935), trad. it. di Roberto Bazlen, *Psicologia e Alchimia*, Astrolabio, Roma, 1949, pp. 241-243.

⁴⁵ M. G. Monaco e P. P. Brunelli, *Le 4 fasi dell'Alchimia e il blu* in albedoimagination.com

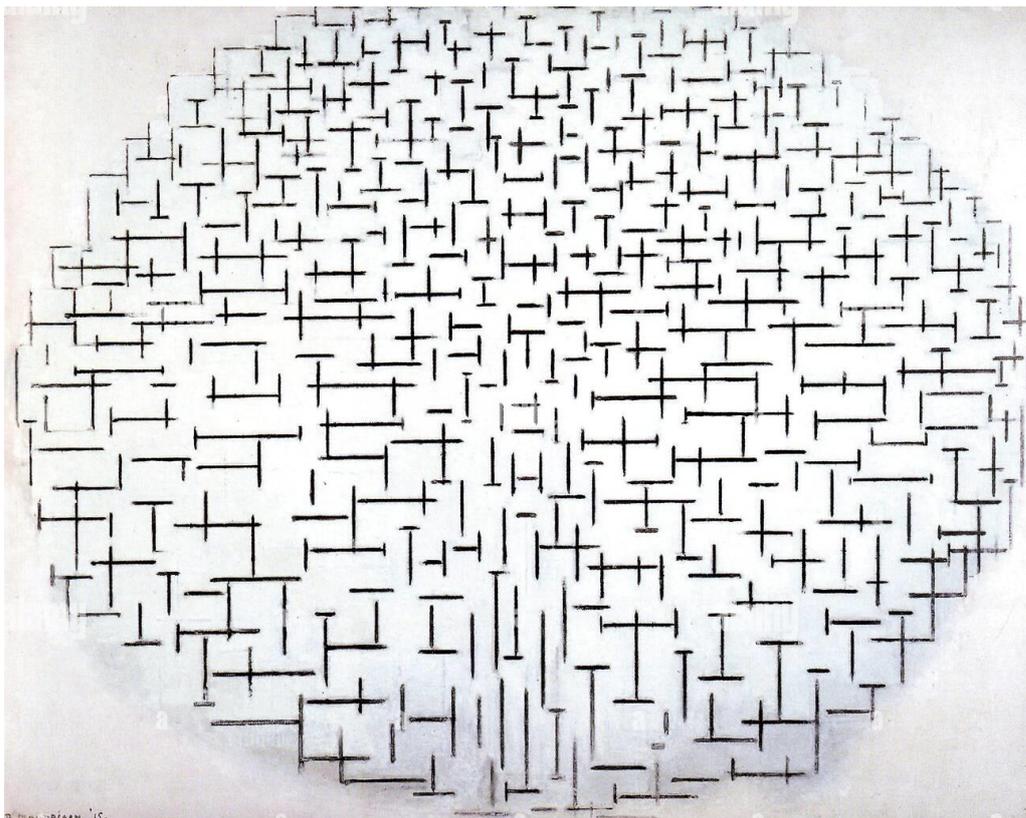
si allineano e perveniamo al culmine dell'esperienza alchemica: gli opposti formano unità ma al contempo mantengono una propria individualità riconoscibile dentro la totalità della fusione. Il rosso simboleggia il temperamento attivo dell'uomo che punta a sperimentare la vita e a crescere in senso conoscitivo. Questa via richiede un distacco dal mondo sensibile, valorizzando e guidando il potere della mente, al fine di consentire alla coscienza e alle qualità più sottili di liberarsi dalle passioni e dai desideri materiali⁴⁶. Le stesse valenze cromatiche potrebbero ricorrere nel dipinto *Children's Portraits* di Itten, la tradizione ermetica a cui fa riferimento la Teosofia (e quindi il Mazdaznan) ha le sue radici anche nell'alchimia.

Mondrian vive tra 1872 e 1944, conosce il dramma della guerra e la contraddizione che popola questo periodo. Per lui è necessario superare la dimensione tragica attraverso la conciliazione degli opposti, una volta vinte le tensioni tra individui, e quelle più ampie tra individuo e società, << l'arte non avrà più ragione di esistere e si dissolverà nell'estetica realizzata nella vita>>⁴⁷, è solo a questo punto che l'Arte avrà portato a termine la sua missione⁴⁸. L'armonia tra opposti è mutuata dalla Teosofia della Blavatsky e Composizione 10 del 1915 è esemplificativo in questo senso.

⁴⁶ R. Lombardi, *Piet Mondrian. Un alchimista nel XX secolo?*, in F. Sparaci, *Annuario d'arte Moderna*, n. 27, Acca Edizioni, Roma, 2019, pp. 462-463-464.

⁴⁷ F. Parisi (a cura di), *Arte e magia: il fascino dell'esoterismo in Europa*, cit. p. 62.

⁴⁸ Cfr. P. Mondrian, *Il neoplasticismo in pittura*, "De Stijl", n. 1, 1917 e n. 2, 1918, in H. Holzman (a cura di), *Piet Mondrian, Tutti gli scritti*, Feltrinelli, New York-Milano, 1975, p.47.



Composizione 10 in bianco e nero (Molo e Oceano), Piet Mondrian, 1915, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

L'opera fu realizzata durante la sua permanenza forzata in Olanda, dove il pittore si era recato per assistere il padre, la lontananza da Parigi lo porta ad uno studio ancora più approfondito del paesaggio olandese che produrrà un'altrettanto profonda astrazione geometrica. Il pittore realizza, in maniera sintetica, un molo e il mare che lo circonda puntando all'essenzialità estrema della forma al fine di far emergere le intime strutture della rappresentazione. Linee verticali ed orizzontali si intersecano a descrivere un paesaggio dinamico in cui la natura è protagonista, partecipa solo lontanamente l'uomo nell'elemento artificiale del molo. Prima di giungere a Parigi, nei suoi dipinti olandesi, notiamo come la composizione nasca sempre dal dato naturale, che è la fonte primaria per una riflessione sulla struttura astratta del reale. Teosoficamente il tratto verticale allude al principio maschile mentre quello orizzontale al femminile, Mondrian forgia la sua rappresentazione del mondo su questa congiunzione tra polo positivo e negativo - maschile e femminile che sviluppano un rapporto di complementarità⁴⁹. La tela bianca e rettangolare che funge da sfondo rimarrà una costante nei suoi dipinti, in questa fase in

⁴⁹ Cfr. J. M. Joosten, R. P. Welsh, *Two Mondrian Sketchbooks, 1912-1914*, Meulenhoff, Amsterdam 1969, p. 29 (frammento 70).

particolare egli opera per ovali bianchi che a stento distinguiamo dalla tela in sé. I tratti condensano le forme al centro dell'ovale per poi dissolversi agli esterni rendendo l'effetto del riflesso sull'acqua.

Progressivamente riusciamo a intravedere le radici esoteriche alla base dell'arte di Mondrian; tuttavia, queste sembrano ancora celarsi dietro una rappresentazione della natura, sì mistica ma forse non del tutto inserita nel mondo occulto, ecco che il pittore esce allo scoperto con "*Evoluzione*", un dipinto esplicitamente teosofico.

L'opera rappresenta visivamente la nozione teosofica dell'evoluzione, l'adepto dovrà sviluppare infatti una visione del divino sempre maggiore in maniera tale da raggiungere la perfezione e ricongiungersi con lo Spirito Superiore. Oltre a presentarci la sua adesione alla Teosofia, con quest'opera Mondrian chiarisce l'obiettivo della sua produzione artistica: il compimento di un progresso spirituale. Egli mira a conciliare il dualismo tra spirito e materia giungendo ad un'arte pura libera dalla realtà tangibile. Ci troviamo di fronte ad un trittico che raffigura tre donne, queste sono assimilabili anche a degli ermafroditi, figure che conciliano il principio maschile e femminile. Il trittico (di nuovo una struttura a tre parti, molto cara alla teosofia) si legge partendo da sinistra, ci si sposta poi all'estrema destra giungendo infine al centro. La prima figura, a sinistra, mantiene gli occhi chiusi, alle sue spalle le amarillidi sono ridotte ad una stilizzazione geometrica, tuttavia cogliamo ancora il referente sensibile, ciò simboleggia la condizione dell'iniziato che ancora volge il proprio spirito alle cose terrene. Anche i capezzoli sono ridotti a piccoli triangoli rivolti verso il basso, lo sfondo è ancora blu scuro, non c'è conoscenza delle forze che animano il mondo, questo appare come una dimensione sconosciuta. La figura a destra vive uno stato di metamorfosi, approfondisce le conoscenze teosofiche e sperimenta quella fase di passaggio necessaria per giungere allo stato di illuminazione. Tutto in lei è sintesi tra materia e spirito, i capezzoli sono dei rombi, vengono uniti dunque quelli rivolti verso il basso della prima figura (la materia) a quelli verso l'alto dell'ultima (lo spirito).



Evoluzione, Piet Mondrian, 1911, Kunstmuseum Den Haag, Aia, Olanda

Il doppio triangolo teosofico è in assoluto il simbolo della coincidenza tra materia e spirito, qui la geometrizzazione si acuisce e aumenta la spiritualità del fedele. Lo sfondo si schiarisce, il corpo si squadra ulteriormente ed assume tratti violacei. Di nuovo la simbologia utilizzata da Mondrian può essere impiegata per leggere il dipinto misterioso di Itten. Perveniamo infine alla silhouette centrale, essa ha raggiunto lo stadio dell'illuminazione e si è ricongiunta con lo Spirito. I suoi occhi non sono solo aperti ma ben spalancati, le pupille piene a tinta unita rendono perfettamente il concetto di "conoscenza assoluta". Il doppio triangolo teosofico ha abbandonato la materia (▼) per essere puro spirito (▲), torna l'albedo delle trasformazioni alchemiche simbolo della purificazione. La donna/ermafrodito ha lentamente perso i connotati umani, complice la geometrizzazione sempre più rigida ed essenziale, il suo corpo ha abbandonato la morbidezza che caratterizzava la prima figura e ha assunto un effetto prismatico. Lo sfondo ora è diviso in due parti, il blu scuro si è trasformato in azzurro nella parte inferiore, mentre il giallo simboleggia la Grande Madre, lo Spirito con cui l'iniziato si sta per congiungere; la comprensione del reale ora è completa. I capezzoli sono dei

triangoli all'insù e contribuiscono visivamente a slanciare verso l'alto l'ermafrodito il quale, anche nella collocazione museale, è sopraelevato.

I continui rimandi teosofici e alchemici di artisti provenienti da luoghi differenti sono il sintomo di una cultura esoterica comune estremamente viva tra Ottocento e Novecento, questa si sviluppava sottotraccia per caratteristiche proprie ed è il motivo per il quale la critica è riuscita a svelare questo linguaggio cifrato solo all'inizio degli anni Ottanta.⁵⁰

CONCLUSIONE

In questa tesi mi sono proposto di analizzare l'arte del Novecento sotto due grandi lenti: quella nietzscheana e quella esoterica. Nella prima parte, dopo aver studiato il pensiero di Nietzsche grazie alle lezioni del corso di Estetica e la lettura di *Così parlò Zarathustra*, ho rilevato le analogie all'interno dei manifesti e delle opere degli esponenti maggiori delle avanguardie artistiche. Il testo *Bauhaus Absconditum* del professor Giacomelli è stato la fonte di informazioni più importante, pervade entrambi i capitoli, in particolare nel primo è stato fondamentale per la sezione sull'Art Nouveau e Kandinskij. In *Nietzsche e le Avanguardie* invece ho recuperato tutto ciò che poteva tornarmi utile sul Futurismo e il Dadaismo. Il libro sul Bauhaus inserisce i movimenti artistici in un quadro storico definito, fornisce tutti gli strumenti necessari a comprendere gli influssi nietzscheani in queste correnti artistiche. Complessivamente il primo è stato un ottimo testo su cui lavorare, il secondo invece introduce i fatti in medias res quindi, tranne gli spunti all'interno di una visione organica è stato più complesso, tuttavia il punto a favore è stato l'originalità delle informazioni presentate. Munch infine è uno dei miei artisti preferiti, è il punto di incrocio tra filosofia nietzscheana e il Die Brücke, quindi un tassello apprezzato e fondamentale nella mia ricerca.

Per un forte interesse personale ho voluto condurre una trattazione sull'arte esoterica nel secondo capitolo, ho analizzato le correnti esoteriche più importanti del XX secolo per poi scovare i simboli e le allusioni insite nelle opere degli artisti del periodo. Oltre a

⁵⁰ Cfr. R. W. Long, *Kandinskij: The Development of an Abstract Style*, Clarendon Press, Oxford, 1980. C. Douglas, *Swans of Other Worlds, Kazimir Malevich and the Origins of Abstractions in Russia*, UMI Research Press, 1980.

Bauhaus Absconditum, utile nella stesura della sezione su Itten e quella su Bauhaus, è stato fondamentale il catalogo della mostra di Palazzo Roverella: *Arte e magia: il fascino dell'esoterismo in Europa*. Il testo offre una prospettiva sintetica ma chiara di tutti gli artisti che in qualche modo si sono affacciati a queste correnti occulte, anche qui, come nell'opera di Giacomelli, veniamo calati nel contesto storico e culturale dell'epoca, tuttavia il catalogo lascia al lettore più indicazioni bibliografiche da cui prendere spunto essendo gli argomenti più numerosi. Di nuovo è occorsa un'infarinatura generale che mi è stata fornita dal volume 25 di *Storia d'Italia*, il grande tomo mi ha permesso di padroneggiare il tema dell'esoterismo anche nelle parti che esulavano dalla trattazione, qui in particolare si è rivelato adatto nella stesura della seconda sezione.

Scrivendo questa tesi ho potuto informarmi in maniera efficace sui temi esoterici, ho scoperto opere occulte interessanti come *l'Opuscola Magica*, inoltre ho approfondito il pensiero nietzscheano che tanto mi aveva affascinato durante il corso di Estetica. Ho sviluppato il mio metodo di ricerca e studio dei testi, anche la scrittura in sé ne ha giovato.

Concludendo penso di aver dimostrato il ruolo di spicco che l'esoterismo ha avuto nella storia culturale del Novecento, il suo impatto sull'arte e, attraverso questa, sulla storia. Ho rilevato inoltre la problematicità del pensiero nietzscheano ma anche la possibilità di utilizzarlo come riferimento se gli strumenti sono adeguati.

BIBLIOGRAFIA

A. Besant, *Man and His bodies* (1896), Theosophical Manual No. VII, The theosophical publishing house Madras, Adyar, Chennai, India, 1912.

M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea*, in Piccola biblioteca Einaudi, vol. 1, Einaudi Torino, 2008.

R. Caruso, Bauhaus spiritualista, in "La Civiltà delle Macchine", n.3 2019.

G.M. Cazzaniga (a cura di), *Storia d'Italia. Annali. Vol. 25: Esoterismo*, Einaudi, Torino, 2010.

P. Citroen, *Mazdaznan am Bauhaus*, in E. Neumann (a cura di), *Bauhaus und Bauhäusler: Bekenntnisse und Erinnerungen*, Bern/Stuttgart, Hallwag, 1971.

S. De Guaita, *La Muse noire*, Hachette Livre, Parigi, 1883.

- L. De Maria (a cura di), *Il manifesto del Futurismo*, in *Opere, II:Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968.
- M. De Micheli, *Le Avanguardie Artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- C. Douglas, *Swans of Other Worlds, Kazmir Malevich and the Origins of Abstractions in Russia*, UMI Research Press, 1980.
- A. Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno. Stile e figurazione nello Zarathustra di Nietzsche*, Mimesis, Milano 2012.
- A. Giacomelli, *Bauhaus absconditum. Arte, corpo e mistica alle radici del modernismo*, Mimesis, Milano 2019.
- A. Giacomelli, Estasi e geometria. Benjamin e le anime del Modernismo tedesco tra Espressionismo e Bauhaus, in "Estetica. Studi e Ricerche", XII,1, 2022, pp. 209-226.
- W. Gropius, *Manifesto del Bauhaus*, Amministrazione del Bauhaus nazionale di Weimar, Weimar, 1919.
- H. Holzman (a cura di), *Piet Mondrian, Tutti gli scritti*, Feltrinelli, New York-Milano, 1975.
- J. Itten, *Tagebuch. Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst*, Verl. Der Itten-Schule, Berlin, 1930.
- J. Itten, *Mazdaznan*, in W. Rotzler (a cura di), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Orell Füssli, Zurigo, 1972.
- J. M. Joosten, R. P. Welsh, *Two Mondrian Sketchbooks, 1912-1914*, Meulenhoff, Amsterdam 1969.
- C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie* (1935), trad. it. di Roberto Bazlen, *Psicologia e Alchimia*, Astrolabio, Roma, 1949.
- V. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*, in Id, *Tutti gli scritti. Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici. Teatro, Poesie*, 2voll. a cura di P. Sers, trad. it. di L. Sosio, N. Pucci e E.Chilò, Feltrinelli, Milano 1974.
- C.W. Leadbeater, *L'uomo visibile e l'uomo invisibile*, Theosophical Publishing Society, Londra, 1902.
- R. W. Long, *Kandinskij: The Development of an Abstract Style*, Clarendon Press, Oxford, 1980.
- F. T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, pubblicato in lingua francese sul quotidiano Le Figaro il 20 febbraio 1909, con titolo "*Manifeste du Futurisme*". Poi pubblicato in lingua italiana su Lacerba, Firenze, 1914.
- J. Moréas, *Le symbolisme*, in "Le Figaro" 8 Settembre 1886.
- F. Nietzsche, *La gaia scienza* (1882), trad. it. F. Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano 1977.

- F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (1883), trad. it. di M. Montinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo I, 1968.
- F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male* (1886), trad. it. di F. Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo II, 1977.
- F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli* (1889), trad. it. di F. Masini, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. VI, tomo III, 1970.
- F. Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. it. R. Calasso, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. VI, Tomo III, 1982.
- A. Palazzeschi, *Controdolore*, Lacerba, Firenze, 1914.
- B. Pompili (a cura di), *Nietzsche e le Avanguardie*, Bari, B. A. Graphis, 2000.
- G. Papini, *L'ideale imperialista* in "Leonardo", I, 1, 4 gennaio, 1903.
- F. Parisi (a cura di), *Arte e magia: il fascino dell'esoterismo in Europa*, Catalogo della mostra (Rovigo, 28 settembre 2018-27 gennaio 2019), Silvana Editoriale, Milano 2018.
- J. Rykwert, *Il lato oscuro del Bauhaus*, in "Controspazio", n. 4-5, aprile-maggio 1970.
- I. Schiaffini (a cura di), *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Feltrinelli, Milano, 2002.
- H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, Rusconi Editore, Milano, 1983.
- R. Sheldrake, *Bulletin of the Theosophy-Science Group*. Aprile, 1982.
- F. Sparaci, *Annuario d'arte Moderna*, Acca Edizioni, Roma, 2019.
- M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1992.

SITOGRAFIA

albedoimagination.com (M. G. Monaco e P. P. Brunelli, *Le 4 fasi dell'Alchimia e il blu*)
<http://endtimesphilosophy.blogspot.com/2018/02/edvard-munch-ritratto-di-friedrich.html>

APPENDICE ICONOGRAFICA

Figura 1 L'Urlo, Edvard Munch, 1893, Museo nazionale di arte, architettura e disegno di Oslo

Figura 2 Sera in corso Karl Johan, Edvard Munch, 1892, Museo d'arte di Bergen

Figura 3 Potsdamer Platz, Ernst Ludwig Kirchner, 1914, Neue Nationalgalerie di Berlino

Figura 4 Composizione VI, Vasilij Kandinskij, 1913, Ermitage di San Pietroburgo

Figura 5 Orfeo morto, Jean Delville, 1893, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts

Figura 6 Tavola con la chiave per il significato dei colori dall'edizione italiana del volume di Annie Besant e Charles W. Leadbeater, Le Forme-Pensiero, Edizioni Alaya, Milano s.d.

Figura 7 Giardino Paradisiaco, Anonimo dell'Alto Reno, 1410 ca, Städel Museum, Frankfurt am Main

Figura 8 Frontespizio Kathedrale del Manifesto della Bauhaus, 1919, Lyonel Feininger, incisione xilografica, Bauhaus-Archiv, Berlino

Figura 9 Sfera dei colori in sette gradazioni luminose e dodici tonalità, Johannes Itten, 1921, Collezione A. Itten, Zurigo

Figura 10 Johannes Itten, 1920, fotografia in bianco e nero

Figura 11 La casa dell'uomo bianco, Johannes Itten, 1922, Chicago Art Institute

Figura 12 Haus am Horn, Georg Muehe, 1923, Weimar

Figura 13 Johannes Itten, Children's Portraits, 1922, Kunsthaus Zurich, Svizzera

Figura 14 Fila di undici pioppi in rosso, giallo, blu e verde, Piet Mondrian, 1908, Zwolle e Heino/Wijhe, Museum de Fundatie

Figura 15 Composizione 10 in bianco e nero (Molo e Oceano), Piet Mondrian, 1915, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Figura 16 Evoluzione, Piet Mondrian, 1911, Kunstmuseum Den Haag, Aia, Olanda